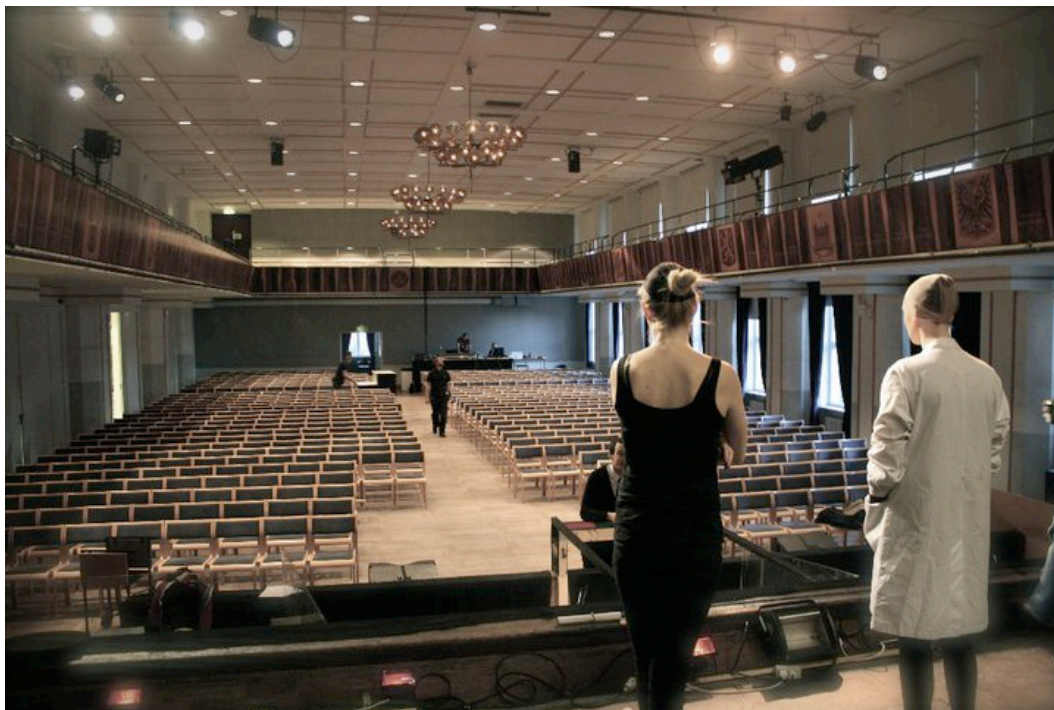


Lunds universitet
Institutionen för kommunikation & medier



Att vara eller inte vara

En studie om relationen mellan *ethos* & *actio*

C-uppsats
Retorik
Handledare: Anders Eriksson
Linnea Hammarström

Innehåll

1. Inledning	2
1.1 Bakgrund	3
2. Syfte och frågeställningar	4
3. Tidigare forskning och perspektiv	4
3.1 Teatern och retoriken	4
3.2 Ethos	6
3.3 Retoriska begrepp för framförande	9
3.4 Dramatikens retorik	13
4. Metod och material	15
4.1 Calle Flygare teaterskola och övningsbeskrivningar	15
4.2 Intervjumetod	18
4.2.1 Intervjuerna	19
4.2.2 Metodproblem	20
5. Resultatredovisning och analys	21
5.1 Vad har utvecklats under arbetet med Johnstones och Stanislavskijs metoder?	21
5.2 På vilket område känner du att störst förändring skett och på vilket sätt?	23
5.3 Har du upplevt någon mer personlig förändring/utveckling som ett resultat av Johnstones och Stanislavskijs övningar?	23
5.4 Vilka egenskaper anser du vara de viktigaste för en skådespelare och varför?	24
5.5 Påverkar skådespelarens personlighet det sceniska framförandet?	25
5.6 Vad tycker du kommer först – personligheten eller framförandet?	26
5.7 Tycker du att det är lättare att vara någon annan på scen än att vara dig själv?	27
5.8 Sammanfattning av intervjusvar	28
6. Slutsatser	28
6.1 Vilka erfarenheter kan vi dra av skådespelarnas svar?	29
6.2 Självcensuren – så påverkas ethos av persona, roll & actio	29
6.3 Vad kommer först, actio eller ethos?	30
7. Sammanfattning	31
8. Diskussion	32
9. Käll- och litteraturförteckning	34

1. Inledning

Det vi *ser* avgör i mycket stor utsträckning vad vi *hör*. Om kroppen inte säger detsamma som orden, är det i första hand kroppen vi lyssnar och litar på. Därför är det av största vikt att en retoriker inte enbart väljer sina *ord* med omsorg, utan också är uppmärksam på den kommunikation som sker via kroppen. Alla rörelser vi gör i en talsituation påverkar vad mottagarna uppfattar (Gelang 2008: 12), och vill en talare nå ut med sitt budskap och åstadkomma en ömsesidig och allmän förståelse, måste orden och kroppen därför samarbeta. En talare måste se till så att *actio* och *ethos* förstärker varandra; det är då framförande och budskap går hand i hand.

Men hur ska man då gå till väga för att *actio*, själva framförandet - talets hur i så hög grad som möjligt ska hjälpa till att förmedla budskapet? Hur skapas bästa *actio*? Och hur stor inverkan har personligheten, *ethos*, i detta skapande?

Skådespelare arbetar med samma svårigheter, de klär på sig ett annat ”jag”, en karaktär, men möts därmed av tusen tolkningsmöjligheter. Hur betoningar och rörelsemönster görs, samt hur orden levereras till publiken påverkar dess uppfattning om både skådespelaren som person och den karaktär som syns på scen. Det finns alltid en liten del av ”den riktiga” personen som skiner igenom, om det så är röst, kropp eller något annat personlighetsdrag - alla de val som görs säger något om individens privata person.

I den här uppsatsen kommer jag att ha huvudfokus på relationen mellan *actio* och *ethos*, det vill säga sambandet mellan själva framförandet av retoriskt arbete och den personlighet som talaren sänder ut till mottagarna via kommunikationen. Jag kommer också att undersöka vilken betydelse begreppen *persona* och *roll* kan ha i förhållande till *actio* och *ethos*, samt vilken inverkan självförtroendet kan ha vid retoriskt framförande såväl på som utanför scen. En parallellstudie mellan en skådespelares arbete med kropp och text och en talares motsvarande arbete, kommer att göras genom intervjuer med skådespelarstudenter vid Calle Flygare teaterskola i Stockholms tvååriga skådespelarprogram.

1.1 Bakgrund

Att undersökningen riktats in på just relationen actio-ethos grundar sig från början i mitt stora intresse för teater. Jag är för närvarande skådespelarstudent på Calle Flygare teaterskolas tvååriga teaterlinje i Stockholm, och för mig har teatern gett mig den kanske allra finaste av gåvor – ett gott självförtroende. Jag ser ett tydligt samband mellan actio och ethos, då jag efter flera år på scen, genom att spela olika roller, hittat ett större lugn och en stabilare trygghet i mig själv, det vill säga: genom dramatiskt framförande har jag utvecklat min personlighet och mitt eget självförtroende. Actio kan således vara ett medel för att skapa ethos, men är det det primära? Det är det jag ämnar utreda i min uppsats.

Det andra synsättet man kan ha är det motsatta, det vill säga att ethos är med och skapar actio. Det är utifrån den premissen som Marie Gelang skriver sin avhandling *Actiokapitalet* där hon undersöker retorikens actio-begrepps olika innebörd genom historien. Förhållandet mellan dessa två positioner är det genomgående temat i min uppsats. Marie Gelang skriver om ”retorikens ickeverbala resurser”, och gör en tydlig koppling mellan actio och ethos. Hon anser att ethos, tillsammans med *logos* och *pathos* hjälper till att förklara och definiera actio (Gelang 2009: 109) – talarens person påverkar alltså framförandet. Men vad är det då egentligen som är det fundamentala?

Enligt Gelang var begreppet actio tidigare sammankopplat med just skådespelarkonsten, och syftar på all kommunikation som retorikern sänder ut i en talsituation framför publik – denna utsatta, riskabla position som sägs vara föremål för den största rädslan av alla, näst efter att dö. Den rädsla och skräck som människor hyser för att stå inför andras ögon och tala, fascinerar mig. Därför vill jag undersöka sambandet mellan en talares personlighet och själva framförandet, och se hur man med hjälp av dessa begrepp kan skapa en tryggare utgångspunkt och bli kvitt den där fruktansvärt hotfulla talängslan – kanske finns lösningen hos teatern?

2. Syfte och frågeställningar

Huvudsyftet med denna uppsats är att undersöka några olika teorier som finns kring actio, samt försöka klargöra begreppets relation till ethos.

Vilka lärdomar kan man dra av skådespelarstudenters erfarenheter av ethos och actio, och hur kan dessa vara till nytta i andra sociala sammanhang och retorikundervisning?

Vilka effekter kan persona, roll och actio ha vad gäller skapandet av ethos?

Är det actio eller ethos som är det primära vid retorisk och scenisk framställning, eller är de alltid intimt sammanflätade?

3. Tidigare forskning och perspektiv

3.1 Teatern och retoriken

I den här uppsatsen kommer teorier från teaterteoretikerna och dramatikerna Konstantin Stanislavskij och Keith Johnstone att ligga till grund för kopplingen mellan retoriken och teatern. Deras forskning ser till teaterns olika metoder och en skådespelares tillvägagångssätt att ta sig an en roll likväl som till hur skådespelaren ska förhålla sig på scen. Anledningen till att teorivalet fallit på dessa två är att de båda förespråkar en naturalistisk och äkta teater där skådespelaren i så hög grad som möjligt ska vara sann och öppen med sina *egna*, äkta, känslor – *det* är vad de båda anser att skådespeleri handlar om. Detta synsätt är det som präglat den del av undervisningen på Calle Flygare teaterskola som ligger till underlag för denna uppsats intervjudel.

Autenticiteten är också den egenskap som antikens Aristoteles, Cicero och Quintilianus med flera anser att en talare måste inneha. I sin bok *Den fulländade talaren*, redogör Quintilianus för hur han anser att man bör lära ut vältalighetens ädla konst till nästa generation. Han förespråkar ärlighet, men menar inte att denna måste vara sann, utan att det viktigaste är att publiken *upplever* den som sann. Han skriver att bästa sättet att tillämpa ett gott ethos är att använda sig av ”ett sådant uttryck att allt *tycks* komma ur tingens och människornas eget väsen; därigenom kommer talarens sinnelag fram i talet och gör sig på något sätt märkbart” (*Institutio Oratoria* VI, 2:13, citerat ur Quintilianus 2002: 72). Det viktigaste är alltså inte att talaren är på ett visst sätt, utan att publiken uppfattar honom som sådan. Däremot gör Quintilianus också en koppling

till talarens goda vilja, och framhåller att en talare måste vara en godhjärtad och rättskaffens människa för att ethos av alla de slag så kräver (ibid: 73).

Retoriken och skådespelarkonsten har varit syskon ända sedan antiken. En som talade om denna samhörighet var Aristoteles. Retoriken var enligt honom en konst (*techne*) i förmågan att övertyga, och som talare behövde man, för att kunna nå detta syfte, skapa tillit (*pistis*) hos sin publik. Han menar vidare att det finns två olika övertalningsmedel för att skapa *pistis*: dels de som finns i konsten – *entechnos*, och dels sådana som ligger utanför konsten – *atechnos*. De som finns i konsten är de medel som uppkommer i själva talsituationen, av metoden eller genom talarens karaktär och personlighet. De som inte hör till konsten är de som finns före talet, och således inte uppstår genom talaren i talsituationen. Men oavsett om de finns i konsten eller ej, understryker Aristoteles att båda dessa två delar är nödvändiga för att uppnå syftet, och säger att den ena (*entechnos*) är något en talare måste använda, medan den andra (*atechnos*) är något talaren själv måste finna (*Retoriken*: 1355b). Det handlar alltså inte enbart om att ha ett välskrivet tal, en talare måste även kunna leverera det på ett bra sätt. *Actio* är således även det en del av skapandet av *pistis*, och något som skådespelarkonsten kan bidra med mycket kunskap om:

När framförandet kommer in, kommer det att ha samma verkan som skådespelarkonsten [...] Att vara skicklig aktör är något naturgivet och ganska främmande för konsten (*atechnos*), medan det språkliga uttrycket innefattas av konsten (*entechnos*). Därför får de som behärskar detta åter priser, precis som talare får dem för sitt framförande eftersom skrivna tal verkar mer tack vare sitt språkliga uttryck än tack vare till tankeinhåll.

(*Retoriken*: 1403b)

Den koppling Aristoteles gjorde mellan skådespelarkonsten och retoriken under antiken har inte försvagats, snarare tvärtom. Dagens mediasamhälle ställer enormt höga krav på såväl prestation som presentation – det finns således mycket att hämta hos teatern vad gäller det visuella vid retoriskt framförande. Därför är mitt empiriska material, intervjuerna med skådespelarstudenterna om deras upplevelser och åsikter efter arbetet med Stanislavskijs och Johnstones dramametoder en intressant och god utgångspunkt för att med hjälp av teorier från bland andra Aristoteles, Kenneth Burke, Marie Gelang

och Brigitte Mral, uppnå uppsatsens syfte: att söka klargöra hur förhållandet ser ut mellan framförande och person – relationen mellan actio och ethos.

Sambandet mellan teaterkonst och retorik har hittills inte uppmärksamrats speciellt mycket inom forskningen, men någon som tidigare gjort den kopplingen är Marie Gelang som har skrivit en avhandling om hur actio skapas, och hur pass stor roll actio spelar i en situation där målet är att tala övertygande. Istvan Puztai, lektor på institutionen för kultur och lärande vid Södertörns Högskola i Stockholm, är också inne på kopplingen mellan begreppen i sin bok *Mod att tala – 160 övningar i retorik* (Puztai 2012).

3.2 Ethos

En av de viktigaste delarna av skådespelarkonsten och retoriken är ethos – den del av personen på ”scen” som förmedlas till publiken genom kommunikationen. I denna uppsats används begreppet ethos för att syfta på talarens personlighet; det vill säga de egenskaper och kvaliteter talaren besitter och som signaleras i talsituationen. Ethosbegreppet ses alltså ur ett relationellt perspektiv, syftande på den person talaren är i förhållande till en viss publik. Hur talaren agerar och vem denne presenterar sig som, är något publiken har stor del i, med tanke på att talaren anpassar sig för att lättast och på bästa sätt nå sina åhörare, eftersom syftet är att påverka dem. Genom historien har begreppet ethos definierats på två olika sätt, och i sin artikel ”Ethos” sammanfattar Nan Johnson dessa enligt följande: ”as a mode of persuasion that draws upon the prerequisite virtue of the speaker; or as a mode of persuasion that relies on the speaker creating a credible character for particular rhetoric occasions” (Johnson 1996: 243).

I sitt verk *Retoriken* understryker Aristoteles det faktum att han anser att ethos är något som måste skapas i talsituationen, och att tidigare uppfattningar om talaren och dennes personlighet och dygd inte på något sätt ska påverka publikens uppfattning av talaren vid framförandet. Hans grundpremiss att retorik är konsten att övertyga innebär att talaren med hjälp av ethos, logos och pathos ska skapa pistis hos åhörarna eftersom det är då som en talare kan lyckas med retorikens syfte – att övertyga. Ethos hos Aristoteles står för talarens trovärdighet (*Retoriken*: 1378a).

Således spelar även valen av argument och sättet att argumentera för det aktuella budskapet in i en talares ethos-skapande, och eftersom ethos skapas i talsituationen så är actio med och skapar det. I ett annat avsnitt i samma bok skriver Aristoteles om hur övertygelse uppkommer, och i vilka delar av ett framträdande övertygelse existerar:

Genom karaktären (*ethos*): när talet framförs på ett sådant sätt att talaren framstår som trovärdig. Vi brukar lita på hederliga människor både mer och snabbare i nästan alla sammanhang, till och med reservationslöst när oklarhet råder och det finns rum för tvivel. Också detta bör åstadkommas genom talet, och inte genom förutfattade meningar om hurdan talaren är. Det är inte så som vissa handboks-författare påstår i sina läroböcker, att talarens ärlighet inte bidrar till det som är övertygande; i stället är karaktären nog nästan det mäktigaste övertalningsmedlet.

(ibid: 1356a)

Det finns också olika teorier och uppfattningar om *hur* ethos uppstår. Aristoteles ansåg att en talare måste skapa och förmedla ett ethos utifrån målet att få publiken att känna att de kan lita på talarens goda vilja, moral och karaktär. En talare ska alltså se till att alltid anpassa sitt ethos-skapande utifrån den publik som möter kommunikationen. För att kunna göra det måste man som talare, i alla retoriska situationer vara påläst, men inte bara på det aktuella ämnet. En nödvändighet för att publiken ska vara mottaglig för budskapet är inte bara att de uppfattar talaren som kunnig utan också som *ärlig*, vilket innebär att talaren även måste ha en djup förståelse för människans natur. Det handlar om ett förmedlande som måste uttryckas på rätt sätt för att uppnå sitt syfte.

I antik retorisk teori skilde man mellan *subjektivt* och *objektivt* retoriskt ethos, där subjektivt ethos syftade på själva framställningen av talarens ethos, och objektivt ethos syftade på människors efterliknelse eller skildring av andras karaktärsdrag (Kjeldsen 2008: 123-124). Subjektivt ethos är det ethos som subjektet i talsituationen har – den talande, och kan skapas genom tidigare rykten och/eller det som uppstår i situationen, det vill säga både det som ligger före talsituationen och det som uppkommer i den. Detta går emot det som Aristoteles menar är det sanna ethos – det som de facto uppstår i den retoriska situationen. Både Quintilianus och Cicero betonade däremot att en talares rykte och tidigare handlingar hade en direkt inverkan på publikens attityd, och därför spelade stor roll i allt retoriskt.

Ett objektivet ethos kan man direkt länka samman med teatern, där det, främst i pjässammanhang, handlar om att genom texten hitta de egenskaper och karaktärsdrag som rollkaraktären besitter, och sedan efterlikna dem i sin rolltolkning. Retorikens ”karaktärisering” (*ethopoeia*), är en övning som ingår i den antika retorikövningsserien *Progymnasmata*. Anders Eriksson översätter i sin bok *Retoriska övningar* Afthonios beskrivning av karaktärisering som ”en efterbildning av en bestämd persons karaktär” (Eriksson 2002: 75). Av teaterkonsten kan man i den här övningen ha nytta av de olika tillvägagångssätt som finns för att hitta den metod som passar ens egen person bäst för att gestalta någon annan. Det kan vara genom ändrat kroppsspråk, ordbruk eller andra personliga förändringar, allt beroende på vilken typ av karaktär man ska gestalta, och hur bekväm man är med att gå utanför sig själv. Teatern har många alternativa tillvägagångssätt genom vilka man kan förändra sina egna personlighetsdrag så att de kan användas i en gestaltning av en annan. Allt beror på vad man söker efter att uppnå i sin gestaltning.

Ett specialfall utgörs av infiltrationen, som accentuerar svårigheten att upprätthålla en tydlig distinktion mellan ett autentiskt jag och ett konstruerat eller spelat jag, eftersom det då gäller att lura sin omgivning om att ens karaktär *de facto* är *på riktigt*. Kända skådespelare går ibland in i sina karaktärer så pass mycket att de *blir* dem. De utvecklar karaktärsdrag, tagna från sig själva, men då de så småningom lägger mer och mer fokus på att hitta sin karaktär kan det hända att den helt tar över, och vart går då gränsen för vad som är skådespelarens autentiska jag och det konstuerade jaget? Har skådespelaren förändrats och blivit sin karaktär? Just den problematiken diskuteras på ett intressant sätt i Isagers och Nørholm Justs artikel ”En helt tredje Charlotte” (Isager och Nørholm Just 2012). I sin analys av Charlotte Johannsens berättelse i *Forklädt som nazist* (Johannsen 2010) om hur hon infiltrerat en högerextremistisk miljö, beskriver Isager och Nørholm hur omgivningens feedback på det jag du framställer fortlöpande bidrar till att konstituera detta jag, vilket gör att du inte har någon tillgång till en stabil och oföränderlig kärnidentitet (Isager och Nørholm Just 2012:70). Ditt autentiska jag (som hela tiden är föränderligt) påverkas av det spelade jagets framställning, dels direkt, dels genom reaktioner från publiken, och ett *tredje* jag uppstår. Denna ”triangulering” ser Kirsten Hastrup, som Isager och Nørholm Just refererar, som ”et alment villkår for

menneskelig handling” (Hastrup 2004:170 (citerat ur Isager och Nørholm Just 2012:71)). Isager och Nørholm Just skriver om Charlottes ”dobbelte publikum” (70), men frågan är vilka som utgör publiken i Charlotte Johannsens framställning. Det handlar inte om en teaterupplevelse där publiken köpt sina biljetter och förväntar sig att få se ett skådespel från åskådarplats, utan om en verklighetssituation där en individ på ett så trovärdigt sätt som möjligt ska få de andra i sin omgivning att helt omedvetet agera medspelare i ett skådespel. Jag uppfattar därför att huvudpubliken är journalisterna/läsarna och vänstervännerna, som är med om projektet, medan de infiltrerade högerhuliganerna snarare alltså är omedvetna medaktörer till Charlotte än hennes publik. Enligt min mening är begreppet publik mest tillämpligt på en grupp människor som *vet* att aktören agerar. Men i detta fall är själva förutsättningen att högerhuliganerna *inte* vet. Jag uppfattar att det är *mimicry*, "spejlande efterligning" (Isager och Nørholm Just 2012: 63), som Johannsen använder sig av. Därmed är hennes sociala identitet inte högerhuliganen, även om hennes kärnidentitet inte är opåverkad av den egna framställningen och reaktionerna på denna. Enligt Isager och Nørholm Just har hon blivit något tredje: "En helt tredje Charlotte". Jag skulle säga att hennes nya identitet är infiltratören. Idén "[a]tt der ikke findes nogen identitet uafhængigt af fremførelsen, skal dog ikke tages for bokstaveligt", skriver Isager och Nørholm Just (ibid: 70). Det är viktigt att inte gå så långt att man uppfattar att Charlotte Johannsen verkligen *är* en av högerextremisterna när de uppfattar henne så, eftersom man i så fall suddar ut skillnaden mellan infiltratören Charlotte och en ny högerextremistisk rekryt som går med i gänget helhjärtat, med "rendyrkede imitation" (ibid: 63). Till skillnad från infiltration handlar teater inte om att lura människor att det är på riktigt. Teater *ska* inte vara på riktigt. Det är därför det är teater.

3.3 Retoriska begrepp för framförande

Ett viktigt begreppspar för att beskriva relationen mellan actio och ethos är *roll* och *persona*. Brigitte Mral skriver i sin bok *Talande kvinnor* om svårigheterna som kvinnliga talare brottats med genom tiderna, och hur kvinnor på grund av sin maktlöshet gentemot mannen tvingats anpassa sig och aktivt välja att framhäva vissa specifika egenskaper och attityder för att de överhuvudtaget skulle accepteras som talare av samhället. Det är denna anpassning av den egna personen som kallas persona, och Mral

beskriver att det var den taktiken kvinnor tog till för att stärka sitt ethos i talsituationen. Det är viktigt att skilja på person och persona, då det är personan som på egen hand möter publiken och står för den bild av talaren som visas upp, medan *personen* mer eller mindre helt och hållet hålls utanför det offentliga rummet (Mral 1999: 213).

Mral redogör också för skillnaden mellan roll och persona, även om hon menar att de båda begreppen är nära besläktade. Persona refererar till egenskaper som de facto finns hos talaren, särskilt betonade för att passa publikens förväntningar, medan att spela en roll handlar om att karaktärisera någon helt annan, ”väsensskild”, som Mral uttrycker det:

Den viktigaste skillnaden mellan roll och persona består i att rollbegreppet betecknar en position som tilldelats talaren av samhället, på grund av privata eller offentliga omständigheter och som hon förväntas spela väl. Persona däremot är det som är självvalt, inte nödvändigtvis som ett medvetet beslut utan som ett mer eller mindre omedvetet val mellan olika alternativ.

(Mral 1999: 214f)

Det finns alltså flera nivåer utifrån vilka man kan se talarens framställning av sig själv, personligheten, i talsituationen, och det är talaren som själv avgör hur mycket han eller hon förändrar sig för att möta sin publik på bästa sätt. Man kan också se det som olika tekniker (*technai*), och som talare bör man alltid reflektera över vilken teknik som bäst tjänar det syfte man har med sin kommunikation. Man kan alltså se det som att det är ethos som står för den ”djupaste” nivån – hur personen faktiskt *är*, det äkta jaget, eller i alla fall det *mest* äkta. Det är på den nivån som ett bestående självförtroende kan skapas, eftersom man etablerar det på grunder som är stabila och inte påverkas eller förändras utifrån situation eller sällskap. Ethos kan ses utifrån ett relationellt perspektiv, som att det är något som förändras beroende på vem eller vilka man talar inför, men samtidigt står ethos för den kärna som grundpersonligheten utgår ifrån, den punkt utifrån vilken såväl skapandet av persona som tolkning och karaktäriseringar av olika roller kommer. Enligt Quintilianus är ethos och talarens person och privata liv sammankopplat, och han menar att det finns en tydlig samhörighet mellan person och språk (Gelang 2008: 111).

Kenneth Burke skriver i sin bok *Counter-Statement* (1972) om den estetiska traditionen och betonar vikten av vad han kallar ”självtuttrycket” (self-expression), och publikens

psykologi – rollen som formas utifrån talarens önskan om att tillmötesgå och leva upp till de förväntningar som finns hos åhörarna. Burke använder begreppet *form* och menar att det består av tre primära principer: den *progressiva*, den *repetitiva* och den *konventionella* (progressive, repetitive och conventional). Den repetitiva formen kan exemplifieras av den utveckling som sker genom att en given karaktär stannar i karaktär ”so that, even if he undergoes a change of identity, he must do so in ways proper to his nature” (Burke 1972: 16). Det handlar alltså om att hålla sig inom sina egna ramar, både när man är sig själv som talare och när man använder sig av de olika teknikerna. Alla val jag gör signalerar något om min person, mitt ethos. Burke menar också att det är förväntningarna som spelar störst roll när vi skapar vår uppfattning av verkligheten: *It is on the basis of expectations, be they true or false, that we seek to shape the future, in either progressive or conservative directions* (ibid: 16).

Vidare finns det forskare som menar att det finns två olika typer av ethos – ett *primärt* ethos, det som finns före talsituationen, och ett *sekundärt* som uppstår i talsituationen, det vill säga det ethos som kan påverkas av actio (Mral 1999). Jag skulle här vilja dra en parallell till Aristoteles två begrepp entechnos och atechnos (som jag nämnt ovan). Primärt ethos handlar om det som ligger utanför den retoriska konsten, atechnos, medan sekundärt ethos uppstår i och genom konsten, entechnos. Utgår man ifrån dessa två skilda definitioner framgår det tydligt att ett primärt ethos inte på något sätt påverkas av actio, medan ett sekundärt ethos är direkt beroende av actio för att överhuvudtaget uppstå.

I *Actiokapitalet* skriver Gelang om det hon benämner som ”stabilt ethos” till skillnad från ”föränderligt ethos”. Med stabilt ethos menar hon hur de yttre omständigheterna såsom samhälle och övriga normer inverkar på talarens person. Det är således inte enbart talaren som ”ansvarar” för skapandeprocessen. Doxa (gemensamma normer och värderingar) är en viktig beståndsdel i ett stabilt ethos, eftersom ”den doxa som råder i en retorisk situation påverkar uppfattningen om vad ett ’stabilt ethos’ bör uppfylla”. Den här typen av ethos, menar Gelang, kan också kopplas till specifika samhällsroller, exempelvis förälder, politiker eller präst (Gelang 2008: 114f).

Gelangs andra ethos-begrepp, ”föränderligt ethos”, ser till de möjligheter som talaren har att i talsituationen, genom actio, på ett friare sätt röra sig i enlighet med sina egna personliga rörelsemönster. Det finns forskning som försökt kartlägga hur icke-verbal kommunikation fungerar, för att på så sätt utveckla strategier och tillvägagångssätt för att metodiskt kunna se hur man ska förhålla sig till sin kropp för att uppnå specifika resultat. Gelang vill dock beskriva föränderligt ethos som ”en möjlighet för talaren att variera och differentiera sitt actio alltefter sin egen individuella förmåga och vilja” (Gelang 2008: 116).

Begreppet persona innebär alltså att man framhäver vissa kvaliteter hos den egna personen och genom detta skapar sin ideal-person – den person man skulle vilja vara, och den man vill att andra ska uppfatta en som i en given situation. Det behöver inte nödvändigtvis vara oärligt, men det är den mer ytliga delen av sin personlighet som man kan situationsanpassa. Ett persona-baserat självförtroende kan vara välfungerande i en viss kontext, men hamnar man sedan i en annan är man tillbaka på ruta ett. Den typen av självförtroende är alltså i första hand kopplat till situation och i andra hand till den egna personen. Det blir således inte äkta utan snarare ett bemötande av förväntningar eller förhoppningar som tros finnas hos andra människor i vissa situationer. Detta är en teknik skådespelare ibland använder sig av för att framhäva osäkerhet eller andra personliga problem hos karaktärer de ska gestalta.

Jag ansluter mig till den uppdelning Mral gör och använder roll i den klassiska bemärkelsen, som något jaget egentligen inte är, utan en person eller pseudo-personlighet jag klär på mig utanpå min egen, egentliga, för att passa in eller på något annat sätt dra nytta av den.

Actio står för det praktiska utförandet: hur talaren för sig – hållning, röst, tonläge etcetera. Under antiken sågs actio som en resurs för att få ut budskapet på ett övertygande och trovärdigt sätt, och det fanns tydliga anvisningar på vad som var bra och dåligt (Gelang 2008: 25). Cicero menade att skådespelarkonsten var en fara. Som retoriker skulle man vara försiktig så att inte talets mening förringades av alltför stora kroppsrörelser. Skådespelaren ska vara trovärdig sin rollgestalt, och retorikern ska vara

trovärdig mot sig själv och sitt budskap. Dock ansåg han att det fanns mycket kunskap för retorikern att hämta hos skådespelarna. Quintilianus delade hans uppfattning om att *pathos* (de känslor som talaren önskar åstadkomma hos sin publik (ibid: 119)) lättast förmedlas via *actio*, så länge *actio* är renodlat och tydligt, samt grundas i talarens genuina känslor (ibid: 121). En talare ska inte ”likna en skådespelare som endast härmar verkligheten, en talare skall vara ett med sitt budskap” (ibid: 51). Cicero menade dock att det inte räckte för en talare att vara sig själv, utan att det krävdes att man måste framhäva och belysa det viktiga i sitt tal via gester, mimik och röst, en konst man kunde ta del av hos skådespelarna (ibid: 52).

Sammanfattningsvis skriver Gelang att antikens syn på *actio* präglades av två inriktningar: en funktionell syn, där *actio* helt enkelt sågs som ett medel för att underbygga talets innehåll och budskap, och en betydelsebärande roll där *actio* var ett medel för att presentera talarens karaktär. *Actio* ansågs även som en god kanal för talaren att förmedla sina känslor genom (ibid: 59).

Självförtroende har följande definition i Norstedts svenska ordbok (1999): ”stark tilltro till den egna förmågan”. Det är den definitionen som används i det här arbetet. Anledningen till att begreppet självförtroende behandlas i den här studien är att vårt självförtroende påverkar hur vi rör oss och hur vi uttrycker oss som individer, samt hur vi uppfattar svårigheter och övningar som vi ställs inför. Självförtroendet återspeglas också i *actio* så till vida att var persons unika rörelsemönster och hur detta uttrycks säger något om individens personlighet, *ethos*. Självförtroendet var också något som togs upp frekvent under intervjuerna, och är därför av stor vikt för undersökningen vad gäller en skådespelares arbete med sin personliga och yrkesverksamma utveckling.

3.4 Dramatikens retorik

Stanislavskij skriver i sin bok *Att vara äkta på scen* hur en skådespelare bör vara och agera både privat och yrkesmässigt för att överhuvudtaget klara av sitt jobb. Han beskriver hur en teatergrupp skapas och hur viktig processen mellan skådespelarna är när de först hittar varandra, helt enkelt hur en fungerande teater byggs upp i sin helhet.

Han belyser också vikten av att varje individ ser till sig själv och sin egen inställning för att på så sätt kunna ta sitt ansvar för att helheten ska fungera:

Allt det som ni vill genomföra i livet, allt som behövs för att åstadkomma en sund atmosfär, disciplin och ordning (och det måste man kunna), allt detta skall ni framför allt förverkliga via er själv.
(Stanislavskij 1986: 31)

Stanislavskijs syn på skådespelaren är att denne ständigt måste vara mottaglig för intryck, lätt att påverka, och lättentusiasmerad. Han yrkar helt enkelt på en öppenhet och menar att en skådespelare utan denna inte på ett ärligt sätt kan förmedla känslor från scen till publik. Han menar också att skådespelaren är förpliktigad att uppföra sig snyggt och eftertänksamt även utanför teaterns väggar, eftersom denne tjänar en konststart och tillhör ett större samfund – teatern. Därför måste en skådespelare ständigt tänka på att vårda sitt anseende väl: ”I folks föreställningsvärld är såväl deras konstnärliga som privata liv odelbart förenade med teatern” (ibid: 55).

Det som Stanislavskij och Johnstone förespråkar liknar alltså det som Cicero sagt om en talares person och framträdande, nämligen äkthet (se ovan). Cicero menar att en talare inte ska vara alltför utsvävande i sina rörelser, utan se till att matcha rörelserna efter talet och efter vad som är passande, vad vi skulle kalla ”lagom”. Ett kroppsspråk som stämmer överens med talarens personlighet och budskap underlättar budskapets transportsträcka, medan alltför stora och överdrivna rörelser kan få publiken att fokusera på fel sak. En skådespelare kan inte heller släppa sin kropp lös precis hur som helst, framförallt kan en skådespelare i en seriös pjäs eller i en situation där denne förväntas vara ”sig själv”, inte försöka för mycket. Då blir det överdrivet skådespeleri, och då blir det inte ärligt, vilket är något som publiken ser direkt, och då förlorar man deras tillit. Skådespelare likväl som talare måste alltså hålla i sina kroppar och kontrollera sina rörelser för att inte riskera att förlora sin trovärdighet (Stanislavskij 1986).

Stanislavskij yrkar också på att en skådespelares känslor på scen måste vara färdighanterade. De kan inte upplevas för första gången under en pågående föreställning eftersom de då riskerar att bli för starka, *för* verkliga och därmed svåra att förmedla till publiken på ett trovärdigt sätt. Men känslorna ska alltid grundas i tidigare erfarenheter,

tidigare känslor som associeras med liknande situationer, så att allt uppfattas som äkta av publiken. Det ska vara de som gråter, inte skådespelaren. Stanislavskij pratar om sekundära känslor, i förhållande till primära känslor. På scen upplever skådespelaren ”sekundära” känslor, medan vi i vårt privata liv upplever de ”primära”. Detta helt enkelt för att skådespelaren *känner igen* känslorna de får på scen i en viss dialog eller replik, eftersom de knutit an dem till saker de upplevt i det privata.

Tiden putsar känslan ren från överflödiga detaljer, kristalliserar den och kvarlämnar i minnet bara det viktigaste, det väsentliga – känslan eller lidelsen i dess rena, nakna form. Av denna orsak gör äkta upplevelser i det verkliga livet ofta ett okonstnärligt intryck, medan samma känslor blir konstnärliga när de putsas av tiden och överförs till scenen.

(Stanislavskij 1986: 64)

Både Stanislavskij och Johnstone har haft mycket stor betydelse för dramatiken och utvecklingen av teatern genom tiderna. Det jag kommer att lägga fokus på är deras övningar i improvisation och självtillit – det som jag och mina klasskamrater mötts av i undervisningen på vår utbildning. De övningar vi gjort har varit i helklass, där läraren antingen bett frivilliga att kliva upp på golvet, eller helt enkelt valt ut några. Grunden till övningarna ligger i att inte tänka utan agera spontant utifrån de impulser som kommer i stunden. Anledningen till att jag valt att undersöka just Stanislavskij och Johnstones arbete är att jag själv upplevt att jag utvecklats retoriskt tack vare deras övningar, och att jag därför anser deras teorier och metoder relevanta för uppsatsens syfte. Jag ser tydliga paralleller mellan en utveckling av personlig säkerhet som stärker ethos och arbetet med deras olika övningar.

4. Material och metod

4.1 Calle Flygare teaterskola och övningsbeskrivningar

Min undersökning baseras på vetenskapliga texter i ämnet, samt kvalitativa intervjuer med mina klasskamrater på Calle Flygare teaterskola. Den utbildning vi går på ser både till vår personliga utveckling, och till vår yrkesförberedelse. Övningarna som vi gjort under improvisationsblocket har emellertid i första hand haft huvudfokus på den personliga eftersom improvisation kräver en annan typ av skådespelarteknik (se nedan). Genom att använda mig av de olika teorier och den tidigare forskning kring begreppen

actio och ethos, som jag presenterat ovan, kan jag komma fram till samband dem emellan. Nedan kommer mitt intervju-material att användas för att koppla samman de vetenskapliga teorierna med de praktiska övningar i Stanislavskijs och Johnstones olika metoder som vi gjort under vårt gångna skolar.

Calle Flygare teaterskola är en privat teaterskola i Stockholms innerstad som dels erbjuder en tvåårig yrkesförberedande skådespelarutbildning, dels kvällskurser och en intensivkurs inom skådespeleri såväl för vuxna som för barn. Skolan har funnits sedan starten 1940 och hyser idag omkring 80 halvtidsstuderande elever samt ett hundratal övriga kursdeltagare. Intervjupersonerna inledde sina studier höstterminen 2011, och tar examen vårterminen 2013.

Nedan följer beskrivningar av fem olika övningar vi gjort under improvisationsblocket, delvis hämtade från Johnstone (1979 & 1999). De har alla samma grundtanke – att man ska göra, inte tänka. Och att man ska tillåta, inte analysera.

Bjudningen: Fyra personer på golvet, scenen utspelar sig hemma hos person A eller på en annan plats som publiken bestämmer. Publiken kommer också med anvisning om vad det är för situation, exempelvis klassåterträff eller möte på stadskontoret. Person B, C och D börjar utanför scenen, och kommer in när de får impulsen att göra entré. Innan scenen börjar har varje person bestämt sig för en av de övriga personerna som de tycker är fruktansvärt rolig, en som de avskyr, och en som de tycker är oerhört tilldragande. Scenen börjar. Manus finns inte, all dialog uppstår i stunden av skådespelarnas olika impulser som kommer till följd av de olika relationer som skapas dem emellan. Det uppstår i den här övningen också något som är intressant, nämligen *status*, det vill säga den respekt de olika personerna hyser för varandra och vad de anser om sig själva i förhållande till de övriga. Den åsikt man har om de andra personerna påverkar ens beteende och ger varje person en unik status gentemot varje karaktär på scen.

Teckningen: Gruppen sitter parvis två och två i en ring. Varje par får ett A4-papper och en penna. Pappret viks sedan tre gånger, som ett dragspel, så att man bara ser en tredjedel av pappret i taget. Paren ska sedan, utan att kommunicera, tillsammans rita en

teckning av en karaktär i tre etapper, först huvud, sen kropp och till sist ben och fötter. Pennan ska gå mellan paret precis så som sker i stunden. Får den ena i paret en impuls att rita en kvadrat så gör denne det, och lägger sedan pennan för den andre att plocka upp om den så önskar. När paret anser att huvudet är klart viker de pappret så att det nyritade inte syns, och skickar teckningen vidare till paret åt höger som då i sin tur ritar del två, kroppen. När denna är klar skickas teckningen till nästa par som då ritar sista delen av karaktären, för att sedan skicka teckningen vidare till sista paret som namnger verket (utan att se helheten) genom att skriva varannan bokstav på valfri tredjedel. När teckningarna sedan är klara avslutas övningen med en vernissage där samtliga teckningar parvis presenteras för hela gruppen. Övningen går ut på att släppa alla tankar på hur saker och ting ”ska” se ut, och inse att det inte går att planera när man i samspel med en annan person, utan att prata, ska skapa något kreativt.

Skogen: Två personer på golvet. Person A placeras på en stol på ena sidan av scen och person B börjar utanför scen. Instruktionerna är att person A ska vara röst till den lilla varelsen, eller det lilla djur som person B möter i skogen. Viktigt är att säga att skogen inte är någon vanlig skog, utan en fantasiskog, eftersom det då är betydligt mycket lättare både för person A och B att släppa loss sin kreativitet och fantasi. Person B kommer alltså så småningom in i skogen, möts av en röst och ser ner på marken där denne givetvis hittar vad-det-nu-är. Viktigt är här att person B är snabb med att etablera vad och vem det är denne hittat i skogen, genom att exempelvis säga: ”Nämen titta en liten bulle, får du vara ute i skogen själv så här sent?”, då vet publiken direkt till vad rösten hör och kan direkt koppla konversationen till de båda karaktärerna. Övningen här går ut på att inte blockera varandras impulser. Säger person B att det är en bulle denne möter i skogen, är det rösten till en bulle som person A gör. Och säger person A att person B måste hoppa tre gånger på höger ben samtidigt som denne sjunger Nationalsången för att komma in i kaninslottet, så ska person B göra det med glädje och entusiasm.

Författaren: Fyra personer upp på golvet. Person A placeras på en stol på ena sidan av scen, person B, C och D står på andra sidan scen. Person A är författare och det de övriga tre ska göra är gestalta det som denne skriver: de karaktärer som nämns, de

miljöer som beskrivs, de ljud som hörs, den musik som spelas och så vidare. Gruppens mål är helt enkelt att tillsammans skapa och gestalta allt som ryms inom berättelsens ramar, men givetvis utan att planera eller konversera innan. Allt som skapas, skapas i stunden, och även den här övningen poängterar vikten av att spela *med* sina medspelare, inte mot. Man ska inte blockera varandra.

Föredraget: Två personer stående centrerat långt fram på scen. Person A är föreläsare och person B är dennes tolk, föreläsningen ska nämligen ske på gibberisch (det vill säga ett nonsens-språk vars talmelodi och fonetik helt bestäms av föreläsaren – i stunden). För att publiken ska ha någon som helst chans att förstå någonting så talar givetvis även tolken detta språk, och finns där för att förklara föreläsarens minsta ord och rörelse. Även denna övning ser till att släppa loss kreativiteten och glömma prestationsångesten. Låt det som kommer komma. Det *blir* roligt i stunden. Och det *enkla*, spontana är alltid det roligaste.

Gemensamt för alla dessa övningar är vikten av att inte blockera sig själv och sina impulser, och att helt enkelt tillåta sig själv och sin kropp att göra som den vill. För att verkligen kunna göra det, måste man alltså släppa på prestigen. Man kan inte, på ett bra sätt, genomföra de här övningarna med inställningen att ”vara bra”, för det är inte det det handlar om. Det handlar om att våga vara i stunden, och för all del, våga vara ”dålig”. Övningarna är ett bra tillvägagångssätt att utveckla en bredare och djupare tillit till sin egen förmåga och också vara helt ärlig och i nuet – något som är viktigt för en skådespelare på scen såväl som för en retoriker i talsituationen eftersom det är först då man kan uppfatta och använda sig av de impulser man får av publiken.

4.2 Intervjumetod

Eftersom jag själv under min studietid på Calle Flygare teaterskola upplevt en stor utveckling, både vad gäller min privata person och mina sceniska färdigheter har jag valt att ta till vara på och undersöka mina klasskamraters upplevelser av denna tid. Detta har jag gjort genom kvalitativa intervjuer eftersom jag anser att man genom samtal har goda förutsättningar för att nå ny kunskap. När jag arbetade fram mina intervjufrågor utgick jag ifrån uppsatsens huvudfrågeställning och valde att använda mig av öppna

frågor för att på så sätt främja individualismen i svaren. Min metod kan beskrivas som en ”halvstrukturerad livsintervju”, i den mening Steinar Kvale använder begreppet i sin bok *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Kvale ser den ”halvstrukturerade livsintervjun” som en forskningsintervju som grundas på vardagliga samtal, som enligt honom är en god utgångspunkt för att nå vidare kunskap. Han beskriver den som ”en intervju vars syfte är att erhålla beskrivningar av den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka de beskrivna fenomenens mening” (Kvale 1997: 13).

Metoden är mycket enkel; kring noggrant utvalda frågor förs ett avslappnat och uppmärksamt samtal där åsikter lätt kan förmedlas från intervjuperson till intervjuare så att denne kan erhålla ny kunskap som fyller intervjuens syfte. Kvale poängterar emellertid att forskningsintervjun inte är en dialog mellan två likställda, eftersom det är intervjuaren, forskaren, som är den som avgränsar och ser till att intervjun följer den önskade strukturen (ibid: 13). Vidare är denna typ av intervju ämnesorienterad så till vida att det aktuella ämnet ska vara av intresse för både intervjuperson och intervjuare, och intervjuens huvuduppgift är att förstå innebörden av vad den intervjuade säger (ibid: 34).

4.2.1 Intervjuerna

För att få en så god inblick som möjligt i hur mina klasskamrater upplevt sin personliga utveckling genom de dramatiska övningar som beskrivits ovan, ställde jag frågor fokuserade just på det personliga, individuella planet för att sedan kunna undersöka relationen mellan ethos och actio utifrån deras svar. I min klass är vi fjorton personer (tolv tjejer och två killar), som kommer från olika delar av landet, men alla med en gemensam kärlek till teatern, och en önskan att arbeta som skådespelare i framtiden. Jag valde att intervjua alla mina klasskamrater eftersom de visade stort intresse av att medverka och eget intresse av att få höra samtligas upplevelser. Medelåldern i klassen ligger på 22 år.

Intervjuerna skedde under början av vecka 50, och samtliga intervjupersoner hade då fått de sju frågorna (se under Resultatredovisning och analys på nästa sida) skickade till sig via mejl fredagen innan för att på så sätt kunna förbereda sig. Jag pratade sedan med

varje person enskilt, och försökte att få till ett löpande samtal kring intervjufrågorna för att få så levande vardagsliknande samtal som möjligt. Jag ställde frågorna var för sig, men lät dem flyta samman om så skedde. Under intervjuerna förde jag noggranna anteckningar, och skrev ner de svar jag ansåg vara representativa för intervjupersonernas uppfattningar, samt relevanta för uppsatsens syfte. Mina klasskamraters namn har anonymiserats. Alla har fått möjlighet att läsa uppsatsen i färdig version.

Det främsta jag ville undersöka genom mina intervjuer var huruvida mina klasskamrater upplevt en lika omfattande personlig förändring/utveckling som jag gjort till följd av Stanislavskijs och Johnstones olika improvisationsövningar. I början av termin tre (av sammanlagt fyra) på teaterlinjen har man ett improvisationsblock som syftar till att skapa en mer avslappnad och lättsam atmosfär både på och bakom scen för att bygga upp självförtroende och självkänsla, och helt enkelt hitta en avspänning på scen och främst att släppa prestigen (Johnstone 1999).

Improvisationsblocket sträcker sig över en fyraveckorsperiod där man jobbar tre timmar tre dagar/vecka. Som lärare hade vi Rolf Jenner, verksam skådespelare med goda erfarenheter av just improvisationsteater. Hans undervisning grundas i Stanislavskijs och Johnstones teorier och består av deras olika improvisationsövningar.

Under blocket jobbar man med att som skådespelare inte blockera sig själv och sina impulser, utan istället ta dem tillvara och se vad det kan bli av dem. Fokus ligger framförallt på att inte analysera sig själv, att inte tänka, utan bara *göra*. Många skådespelare upplever i olika sammanhang en viss begränsning som tar sig uttryck i en osäkerhet på den egna personen. En känsla av att man inte kan agera hur som helst, göra vad som helst eller säga vad som helst på en scen med folk som tittar, vilket gör att man inte känner sig säker. Men det är precis det Johnstone yrkar på att man ska göra. Man ska *våga* – oavsett (Johnstone 1999).

4.2.2 Metodproblem

Den halvstrukturerade forskningsintervjun är en passande metod att tillämpa när ämnesområdet delas av både intervjuare och intervjuperson, då den är ämnesorienterad.

Det öppna och spontana samtalet gör också att intervjun känns levande och kravlös, vilket i sin tur leder till en avslappnad atmosfär i intervjusituationen. Metoden förespråkar en enkelhet i dialogen. Det är i första hand strukturen som ska se till att intervjuaren får de svar som kan hjälpa till att uppnå syftet. Med tanke på att målet med intervjuerna för den här uppsatsen var att nå en gemensam förståelse och en inblick i skådespelarstudenternas upplevelser från det gångna skolåret, var Steinar Kvaales halvstrukturerade forskningsintervju en lämplig metod. Däremot hade den inte varit rätt att använda om målet varit att nå generella och statistiskt säkerställda slutsatser eftersom det är en kvalitativ metod och inte en kvantitativ. Vill man nå en mer allmängiltig kännedom om ett visst ämne är den kvantitativa metoden att föredra eftersom man genom att intervjua fler personer får ett större antal individuella synpunkter och på så sätt lättare kan omvandla svaren till statistik. Även syftet med intervjuerna och intervjufrågornas fokus spelar in vad gäller metodval. Är det frågor som handlar om individ och person är det lättare att nå en högre kvalitet på det empiriska materialet genom att tillämpa en kvalitativ intervjumetod.

Jag valde att inte bända intervjuerna utan istället föra anteckningar eftersom det är den metoden jag känner mig mest bekväm med. Citaten som finns redovisade nedan fick jag därför skriva ned under intervjuerna, vilket ibland bidrog till kortare fördröjningar under samtalen. Dock la jag stor vikt vid att stämningen skulle vara lugn och avslappnad när intervjuerna genomfördes, så att ingenting av de riskerades att stressas förbi.

5. Resultatredovisning & analys

I det här avsnittet redogör jag för intervjuerna med mina klasskamrater, och resultat och slutsatser diskuteras. Vidare diskussion om ethos och actio följer i avsnittet därefter.

5.1 Vad har utvecklats under arbetet med Johnstones och Stanislavskijs metoder?

På första frågan kan man av intervju svaren att döma se tydligt att samtliga anser att de egna färdigheterna utvecklats – såväl sceniskt som personligt. De känner sig alla säkrare i samspelet med andra skådespelare, men även på sin egen förmåga och spontana kreativitet, och samtliga tror att detta är ett resultat av att de nu vågar släppa prestigen.

Några kände tidigare av skådespelar-osäkerheten när de klev upp på scen, och kunde ibland tycka att den egna insatsen i olika sammanhang inte alltid nådde upp till de egna förväntningarna, eftersom fokus tidigare legat på att ”leverera” och inte på att ”göra”.

Jag kunde ibland möta någons blick, i publiken alltså, och helt plötsligt tycka att allt jag sa lät hur löjligt som helst [...]. I den situationen är det nästan omöjligt att hitta tillbaka till lugnet. Då är det bättre att bara gå av scen, samla sig, och gå tillbaka upp när man skärpt till sig.

(Intervju den 10/12, student D)

Det är precis det som Johnstone lägger mycket vikt vid: Skådespeleri handlar inte om att prestera och leverera ”bra” teater, det handlar om att våga *känna*, våga *vara*, och våga *göra* på scen inför andra människor. Vågar man bara det, och är ärlig mot sig själv och sina motspelare, så *blir* det bra teater. Och framförallt så blir den ärlig och trovärdig. Han menar att improvisationsteater bland annat kan bidra med följande:

- Alleviate the universal fear of being stared at;
- Improve personal skills and encourage life-long study of human interaction
- Improve 'functioning' in all areas

(Johnstone 1999: 24)

Flera av intervjupersonerna upplever att osäkerheten skapas i de lägen där man börjar analysera sig själv, varje ord, och varje rörelse, och ställer sig frågan: ”Varför gör jag såhär?”, istället för att tänka: ”Nu gör jag såhär!” utan någon vidare reflektion om hur detta kan komma att tolkas av publiken. Det är här de upplever att den största förändringen skett. Johnstone skriver om den prestationsångest han led av under sina ungdomsår, och den gällde inte enbart på teaterscenen:

Jag försökte vara *duktig* i allt jag gjorde [...]. Jag glömde att inspirationen inte är intellektuell och att man inte måste vara perfekt. Till slut ville jag inte göra någonting över huvud taget eftersom jag var rädd för att misslyckas och mina första tankar verkade aldrig tillräckligt bra – allt måste rättas och anpassas.

(Johnstone 1979: 18)

En vanlig taktik för att slippa rädslan att inte komma på något ”bra” i stunden är att *planera*. Redan innan man går upp på scen för en improvisation har man tänkt ut och bestämt sig för ett scenario, eller något att säga, som man *vet* är roligt. Det man glömmer i en sådan situation är att en replik som är hur kul som helst i ett sammanhang inte nödvändigtvis fungerar ens hälften så bra i ett annat. Man *kan* helt enkelt inte

förbereda en ”bra” improvisation, den måste uppstå i stunden utifrån impulser som kommer från de saker som inträffar just där och då. När man planerar blockerar man både impulser och tankar som annars naturligt föds i improvisationssituationen, och är det som gör en improvisation till en improvisation (Stanislavskij 1976). Precis det här syftade Rolf Jenner på, när han med utgångspunkt i Stanislavskij och Johnstone, gång på gång uppmanade oss att släppa prestigen.

5.2 På vilket område känner du att störst förändring skett och på vilket sätt?

De intervjuade kände att den största förändringen skett vad gäller den personliga *inställningen* inför ett framförande eller en vanlig repetition. Många tog upp att flera delar av arbetsprocessen från manus till föreställning fått nya dimensioner tack vare övningarna, och att de kan tillämpas även vid manusarbete och inte bara i sammanhang med improvisationsteater. Även om man har manus utskrivet, och det inte handlar om att skådespelaren själv ska skapa improvisera fram sina repliker, är det en attityd de fått genom Stanislavskijs och Johnstones metoder, och som de nu kan använda för att motarbeta blockeringen. Istället för att känna press och ångest för att inte nå upp till förväntningar känner de nu ett större lugn och har en betydligt bättre tilltro till den egna förmågan – man kan säga att de utvecklat sitt självförtroende, vilket ju är det Johnston menar att arbete med improvisationsteater kan bidra med (Johnston 1999: 24).

Som en av mina intervjupersoner uttryckte det:

Det är bara att satsa. Göra sitt bästa. Framförallt på auditions, då handlar det ju mindre om vad du gör egentligen. Vill dom ha dig så tar dom dig, vill dom inte så ’fine!’. Det gäller bara att försöka sälja det man har. Och går det så går det.

(Intervju den 11/12, student F)

5.3 Har du upplevt någon mer personlig förändring/utveckling som ett resultat av Johnstones och Stanislavskijs övningar?

Fråga tre smälte lite samman med fråga två. Dock ansåg inte alla att de genomgått någon djupare personlig förändring, däremot kunde de känna att det skett en utveckling vad gäller förutsättningarna för sin framtida yrkesroll och generellt i arbetet som skådespelare vilket framkom av tidigare fråga. De som däremot känt av en större förändring, uttryckte att de numer upplever en mer hållbar trivsel i sociala sammanhang. Det har skett en mognad hos den egna personen, som inte bara syns och uppfattas vid

scenframställning, utan också har positiv inverkan på det privata livet. Som i första övningen, Bjudningen, där en del av svårigheten ligger i att själv skapa relationerna till de övriga på scen. Det är ju ett val vi ständigt gör i olika privata sociala sammanhang, och de relationer som uppstår, etableras och utvecklas sedan vidare utefter hur vi *väljer* att förhålla oss till varandra.

5.4 Vilka egenskaper anser du vara de viktigaste för en skådespelare och varför?

Den här frågan fick mycket individuella svar, men återigen spelade vikten av att tro på sig själv in. Egenskaper som *mod*, *självförtroende*, *envishet* och *övertygelse* togs upp, och även vikten av att inte ta sig själv på allt för stort allvar i det sceniska arbetet. En typisk uppfattning var att självdistans är viktigt för att inte fastna i ett visst mönster och för att kunna utvecklas. *Envishet* och *övertygelse* syftade till de stunder då arbetet inte går hand i hand med framgång och man därför som skådespelare måste vara bestämd i sitt yrkesval och fast besluten om att vägen man valt är den man vill följa.

Som resultat av den ökade självtilliten känner de att de inte längre i samma utsträckning behöver oroa sig för pressen att prestera; om man istället lägger vikt och fokus vid att vara i nuet och släpper på metaperspektivet som så lätt uppstår i offentliga sammanhang kan man åstadkomma en spontanitet som både Stanislavskij och Johnstone menar är ett sätt att komma närmare kärnan i de verkliga känslorna.

En av mina klasskamrater uttryckte det såhär:

Det är viktigt att tro på sig själv och vara modig att satsa allt. När man gjort det, så ska man ha orken och disciplinen att studera texten miljoner gånger och göra "plugget", för att sen ha den viktiga egenskapen när man väl står där – att kunna vara i nuet.

(Intervju den 10/12, student B)

Kreativitet var också en egenskap som lyftes fram, mycket eftersom övningarna i improvisation kräver att man öppnar upp alla sina sinnen, och släpper fantasin fri. Den andra övningen, Teckningen, blir inte rolig om man inte tillåter sig själv att sluta tänka på hur saker och ting "ska" se ut, eller vad som blir " snyggt", utan istället låter handen göra det den vill, och sen ta det vidare därifrån. Majoriteten av lärarna på Calle Flygare teaterskola tycker att det är viktigt att skådespelarstudenterna ser sig själva som skådespelare, och att skådespelaryrket är en livsstil lika mycket som det är ett yrke. En

stor del i att lyckas som skådespelare handlar om tilltron till sin egen talang, och teatern ska helt enkelt vara något som man som skådespelare inte *kan* leva utan. Stanislavskij skriver om svårigheterna just vad gäller att tro på sig själv som ung och nybliven skådespelarstudent, och understryker att man ska suga åt sig så mycket man kan de gånger man på scen får respons från publiken och därigenom känner att man faktiskt *lever*:

Så fort jag kände mig gillad började det inom mig sjuda en energi, som jag inte visste hur jag skulle använda. Den bar mig. Jag minns inte hur jag spelade slutscenen, jag vet bara [...] att jag frigjordes från all rädsla, och att ett nytt, okänt och berusande liv på scenen började för mig. [...] Tron på min talang stärktes omedelbart.

(Stanislavskij 1976: 32)

5.5 Påverkar skådespelarens personlighet det sceniska framförandet?

Självförtroendet är något som kan byggas upp med hjälp av Stanislavskijs och Johnstones improvisationsövningar, och eftersom personlighet och självförtroende hör ihop ansåg jag att det var relevant och intressant att undersöka vad mina klasskamrater ansåg om relationen mellan personlighet och framförande, det vill säga mellan *ethos* och *actio*. Då flera av intervjupersonerna aldrig hört de retoriska begreppen *ethos* och *actio* förklarade jag dessa, för att under den fortsatta intervjun kunna använda mig av dem. *Ethos* förklarade jag utifrån den definition som finns i *Encyclopedia of Rhetoric*: ”character as it emerges in language” (Baumlin 2001: 263), det vill säga den personlighet talaren/skådespelaren ger uttryck för, helt enkelt *vem* talaren framstår som i en given retorisk situation, och hur talaren/skådespelaren uppfattas av publiken genom talet. *Actio* förklarade jag som själva framförandet, det vill säga *hur* talaren/skådespelaren presenterar och framför det som ska förmedlas.

Svaren var här lite olika, men alla var eniga om att personlighet spelar roll även vid scenisk framställning eftersom alla individer är olika, och således tolkar och gestaltar budskap och karaktärer olika. När det däremot handlar om improvisation, det vill säga de situationer där man inte på samma sätt är förberedd, spelar personligheten en avgörande roll för framställningen. Där kan man tydligt se vem som är blyg, vem som är säker, vem som vågar och vem som egentligen hellre står kvar i hörnet utan publikfokus. Där kan man inte gömma sig bakom manus eller karaktär, där är man sig

själv, och måste vara beredd på att vara det hela vägen, även om det stundtals kan vara obehagligt att öppna sig på det sättet. Givetvis kan man välja att spela en ”roll” även i detta sammanhang, men då brister man i sanningsenlighet, och då har man följaktligen övergivit själva idén med att agera utifrån den man faktiskt är. Observera att det här är fråga om att *agera* utifrån sig själv, inte att *vara* sig själv.

Den brittiska författarinnan, skådespelerskan och Stanislavskijanhängaren Bella Merlin skriver i sin bok *Konstantin Stanislavsky* (2003) om hans liv och tillvägagångssätt inom teatern och skådespeleriet. Bland annat skriver hon hur Stanislavskij till en början talade om två olika träningsområden för en skådespelare: ”work on the self” och ”work on the role”, vilka efter vidare forskning i psykologi och filosofi utvecklade hans begrepp '*personality*' *acting*, där han menade att varje skådespelare skulle utgå ifrån sig själv och sina egna naturliga reaktioner för att på så sätt veta hur den aktuella karaktären reagerar i olika sammanhang:

He had come to believe that actors could only work from their own raw materials if they really wanted to stir their creative wills. In other words, they had to put themselves into the characters' circumstances and ask themselves: 'What would *I* do in this situation? What do I *want*? Where am I *going*?' By stimulating these questions, the actors' personalities were directly linked to the circumstances of the play.

(Merlin 2003: 24)

5.6 Vad tycker du kommer först – personligheten eller framförandet?

Huruvida det är ethos eller actio som kommer först tyckte de flesta var en rätt så komplex fråga, och något de sa att de inte direkt reflekterat mer över det än att de båda existerar och påverkar varandra. Men den generella uppfattningen var att personligheten kommer först, och att framföranden och prestationer sedan kan hjälpa till att utveckla den. I motsats till detta så kan framföranden också *förändra* personligheten så tillvida att man tar med sig vanan att ha människors ögon på sig även när man går ned från scenen och ut på gatan. Det är en personlig utveckling jag sett hos mig själv, och det var även några av de andra som tog upp det faktum att de var blyga i yngre år, men att tiden på scenen och i rampljuset bidragit till ett större förtroende för den egna personen på individ-nivå. Detta skulle lätt kunna ses som den naturliga mognadsprocess som sker under de senare tonåren, men då flera av de intervjuade menar att rollantagandet har hjälpt dem ytterligare i denna utveckling kan man dra paralleller till teatern. En av

intervjupersonerna menade att hon, innan hon första gången klev upp på scen, inte kände att hon hade något att bidra med. Hon uppfattade sig själv som ointressant och ifrågasatte varför någon skulle ge henne uppmärksamhet eftersom hon var "ingen". Efter första gången på scen kändes det lättare, efter andra återigen lättare, och efter tredje var hon fast:

Det som teatern ger mig varje dag är en känsla av öppenhet och spontanitet. Det finns något gränslöst som bara sätter igång hjärnan. Jag tror att jag tänkte alldeles för mycket på vad andra tyckte, kunde liksom inte slappna av i mig själv. Förrän jag hamnade på scen. Då kom den till mig. Säkerheten att "Här är jag!" "Sån här är jag!"

(Intervju den 11/12, student G)

Just teaterskola och den utbildning man får såväl teoretiskt som praktiskt är med och utvecklar ethos, och det gäller inte bara den naturliga utvecklingen. Vissa stora, kända skådespelare beskriver sig själva som blyga privat, och att det är på scen de känner att de lever fullt ut. Ur det perspektivet är det lättare att leva som någon *annan*, genom en roll eller persona, men samtidigt lever du då aldrig som dig själv, aldrig helt ärlig gentemot dina känslor. Stanislavskij tar i sin bok *En skådespelares arbete med sig själv* upp hur viktigt det är att ställa frågor till sig själv, att känna efter, och tänka efter, och på så sätt undersöka vad som faktiskt försiggår inom en själv som skådespelare på scen. Detta för att i framföranden eller liknande veta vad man har för grundläggande omständigheter att utgå ifrån, och detta är i sin tur vad som är med och skapar personen (Stanislavskij 1976: 97).

5.7 Tycker du att det är lättare att vara någon annan på scen än att vara dig själv?

Majoriteten ansåg det vara lättare att gestalta någon annan på scen, en karaktär eller en annan personlighet än den egna, eftersom det då inte längre handlade om att vara "personlig", utan i de situationerna kan man direkt fränsäga sig allt ansvar för det som sägs, vilket ger en alldeles speciell trygghet. Att använda sig av en annan persona eller roll är alltså ett lättare sätt att våga vara på scen, men det är inte det sanningsenliga, ärliga sättet. Ett annat sätt som kan underlätta för en skådespelare på scen är att vrida fokus, och istället för att fokusera på vad man själv säger och hur man själv agerar, fokusera på hur man förhåller sig till de *andra*. Övningen Bjudningen, likväl som Författaren och Föredraget, öppnar upp för att testa på den metoden. Som skådespelare

reagerar man helt enkelt, uteslutande, på vad de andra på scen gör. Svarar på tilltal, reagerar på de andras handlingar, men kommer inte själv med sådana initiativ. Detta kan underlätta i början eller i perioder då man kan känna att det är glest mellan idéerna och impulserna. För intervjupersonerna beskrev jag begreppet persona som den person man väljer att skapa i ett visst sammanhang genom att belysa särskilda egenskaper hos sig själv. Roll valde jag, som jag tidigare sagt, att definiera enligt Nationalencyklopedins första beskrivning nämligen: ”den figur som en skådespelare framställer på scen, film etc.”. Begreppen skiljer sig alltså så till vida att persona består av egenskaper som faktiskt finns hos personen, medan rollen helt kan frånskiljas från skådespelarens privata person och personlighet.

5.8 Sammanfattning av intervju svar

Intervjuerna tyder på att ethos är det allra känsligaste för en skådespelare eftersom det blir en öppen kanal mellan publik och skådespelare i ett improvisationssammanhang, och därför är det ett känsligt läge. Denna känslighet är just det som S. Michael Halloran talar om när han beskriver vår tid som en tid då ethos endast kan nå sitt mål om talaren är beredd att öppna upp sin värld för den andre, och i och med detta riskera ”self and world by a rigorous and open articulation of them in the presence of the other” (Halloran 1975: 628, citerad ur Baumlin 2001: 276). Men samtidigt framstår ethos, i mitt intervjumaterial, som det viktigaste, för trots att de flesta av intervjupersonerna ansåg det vara lättare att vara någon annan tyckte samtliga att det är avgörande för en skådespelare att våga vara sig själv, vilket ju är det som Stanislavskij och Johnstone så fast yrkar på. Johnstones bok *Impro* är helt och hållet inriktad på övningar som uppmanar till att släppa taget och våga vara sig själv och ta vara på sina egna, individuella, spontana idéer istället för att blockera sig själv och gå och undra om man räcker till. Det är i den osäkerheten svårigheten ligger, det är den som gjort att vissa av skådespelarstudenterna tidigare känt en tveksamhet till den egna talangen.

6. Slutsatser

Har då intervjuerna med skådespelarstudenterna någon teoretisk betydelse? Ja, de slutsatser man kan dra utifrån det empiriska materialet är att en skådespelares respektive

en retorikers arbete båda är beroende av framförandet. Och att självförtroendet och tidigare erfarenheter spelar in på hur personen handskas med den tid denne står inför sin publik. Utifrån personen, *ethos*, skapar en skådespelare sin rolltolkning, och utifrån den tolkningen uppstår sedan framställningen, *actio*, på scen.

6.1 Vilka erfarenheter kan vi dra av skådespelarnas svar?

Den första frågeställningen berörde huruvida man kan dra lärdom av den utveckling och erfarenhet som skådespelarstudenterna fått av *ethos* och *actio*, och om denna kan vara till nytta även i andra retoriska sammanhang. I de övningar från Stanislavskij och Johnstone som skådespelarstudenterna gjort, handlar det om det rent spontana, det vill säga det som direkt uppstår i skådespelarens sinne – de naturliga rörelserna och ordvalen. I en talsituation behöver inte en retoriker ha samma omedelbara närvaro eftersom denne inte har någon medspelare att förhålla sig till, eller lyssna på. En skådespelare har på så sätt två ”publiker” – sina medspelare som hela tiden kräver uppmärksamhet, och den publik som sitter på åskådarbänkarna och är utanför dramat. *Ethos* och *actio* för en skådespelare måste därför kommuniceras åt två håll på samma gång, till skillnad från talaren som direkt kan vända sig mot sin publik. I vardagen, i diskussioner och i andra samtal möter vi ständigt olika publiker och olika individer, och vår interaktion kräver hela tiden att vi anpassar oss. Vi bemöter olika människor och personligheter på olika sätt, och vi framställer oss själva på olika sätt för att nå målet med vår kommunikation. Det är vad livet handlar om, att interagera utifrån sig själv i förhållande till andra, därför kan man dra en parallell till en skådespelares scenförhållanden till medspelarna och publiken. I en gruppdiskussion har man flera personer att förhålla sig till, och säkerligen olika nära relationer till många av dem. Det vill säga, man måste å ena sidan anpassa sig efter situation, å andra sidan efter relation.

6.2 Självcensuren – så påverkas *ethos* av *persona*, *roll* & *actio*

Den andra frågeställningen handlade om effekterna som *persona*, *roll* och *actio* kan ha i *ethos*-skapandet, och här går intervjuvärdens och teater- såväl som retorikteorierna hand i hand – i strävan efter att sluta analysera sig själv ligger grunden till bättre självförtroende och därigenom djupare kunskap om den egna personen och ens färdigheter. Den stora rädslan folk hyser för att stå och tala inför andra, grundas i en osäkerhet och

delvis också ovana i att ha andra människors ögon och fokus på sig. Denna nästan allmängiltiga rädsla har möjliggjort en enorm etablering för företag som erbjuder kurser med målet att utveckla deltagarnas säkerhet vid presentationer eller andra offentliga framföranden. Det som det egentligen handlar om är alltså att öva sig på att våga, och att våga utan att falla offer för sin egen självanalys. Stanislavskij och Johnstone yrkar på att man ska släppa prestigen, och efter övningar i just detta känner skådespelarstudenterna en säkrare personlig grund för sitt fortsatta arbete. Att vara sann mot sig själv och sina egna känslor ger ett lugn vid ett framförande, och om man kan lita på sig själv och sin förmåga skapar det en säkerhet som gör det möjligt att faktiskt trivas i den utsatta miljö man befinner sig i vid ett retoriskt eller sceniskt framförande där ethos är en öppen kanal gentemot publiken.

Istället för att ta den enkla vägen och framställa sig på ett sätt som man tror att andra förväntar sig (persona) eller helt gå in i en annan karaktär (roll) ska man vara sig själv i alla lägen, för det är då man till slut känner att man faktiskt räcker till. Den säkerheten kan man sedan bära med sig från den retoriska situationen vidare till det privata livet där ett gott självförtroende är av så stor vikt i det rådande samhällsklimatet där alla förväntas vara sitt eget varumärke.

6.3 Vad kommer först; actio eller ethos?

Den tredje frågeställningen syftade till att utreda vad som är det primära vid retorisk och scenisk framställning – actio eller ethos, och hur förhållandet mellan dessa två begrepp egentligen ser ut. Aristoteles uppfattning om ethos, att det är något som måste skapas i talsituationen, innebär att det är actio som kommer först och att det är utifrån framförandet som publiken sedan får sin uppfattning av talarens personlighet och karaktär. Gelang menar tvärtom – att ethos, tillsammans med pathos, *decorum* och *kairos* tillsammans är med och skapar actio (Gelang 2008: 109), det vill säga ethos kommer före actio. Cicero menar att den personlighet en talare besitter, den karaktär och övertygelse talaren har i sig själv, påverkar hur denne presenterar sitt tal – actio (Johnstone 1996: 244). Intervjuerna förmedlar uppfattningen att ethos påverkar actio, och att det således tycks vara så att det krävs att ethos finns där för att actio ska kunna skapas och överhuvudtaget kunna existera. Samtidigt förefaller det svårt att konkret

avgöra huruvida det är ethos eller actio som kommer först, eftersom båda snarast tycks förutsätta varandra. Möjligen är det så att det varierar beroende på målet med framförandet. Vid ett sceniskt framförande kräver den förberedande rolltolkningen att skådespelaren, såväl på det privata som på det yrkesmässiga planet, granskar och undersöker vad som spontant dyker upp i huvudet vad gäller actio. Grunden till rollkaraktären kommer således från egna uppfattningar, åsikter och impulser som uppstår i skådespelarens egen personlighet – ethos. Skillnaden mellan processen hos en skådespelare som ska gå in i en roll inför en pjäsframställning och en talare som ska framföra ett tal, ligger alltså i *förberedelsefasen*. Då en skådespelare gör sina undersökningar och ”söker” rollen i manus och i sig själv, letar en talare material och argument för att strukturera upp sitt tal. Valet som en talare sedan måste göra är hur pass denne önskar att förändra sig själv i talsituationen, vilket anpassas efter det syfte denne har med sin kommunikation. En talare kan välja mellan att anta en roll, en persona, eller helt enkelt lita på sitt ethos och med hjälp av ett genomtänkt och anpassat actio förmedla sitt budskap, medan en skådespelare förväntas gå in i en roll, om det inte handlar om improvisation som är teater av annan natur. Man kan alltså dra slutsatsen att talaren respektive skådespelaren beroende på sin egen strävan efter äkthet och sanning själv väljer: antingen skapar man sitt ethos genom actio, eller så skapar man actio genom ethos.

7. Sammanfattning

Det är svårt att dra generella slutsatser om något som tycks vara övervägande individuellt, men jag anser att det går att fastställa att actio och ethos är starkt beroende av varandra. De är så pass intimt sammanflätade att det är svårt att urskilja vilken av dem som kommer först, och vilken som är mest beroende av den andre. Emellertid går det, utifrån denna studies empiriska material, att hävda att actio vid scenisk framställning, av en skådespelare efter text- och rollanalys, grundas i skådespelarens personlighet och det grund-ethos denne besitter före själva framförandet. Men en skådespelares uppgift är att gestalta någon annan, en roll, inte sig själv. Vid ett retoriskt framförande, där det rör sig om en talare som ska förmedla ett tal och således ett budskap som denne ämnar delge sin publik med syfte att övertyga dem, handlar det

istället om ett annat val. Ett val som talaren själv gör vad gäller *sig själv*. En talare kan välja att anta en annan roll eller persona utifrån vad han eller hon anser bäst lämpat för sitt syfte. För en skådespelare kan det vara taktiskt att vid en audition eller i det offentliga nätverkandet använda sig av en persona för att på så sätt snabbt göra ett gott intryck och knyta kontakter för framtiden, men vid scenisk framställning handlar det å ena sidan om att vara ärlig mot sig själv och sina personliga känslor i rollen, men å andra sidan att hela tiden hålla sig i rollen. Persona, roll och actio är således metoder som tillämpas för att underbygga ethos utifrån det mål som kommunikationen önskar uppnå. ”Retorik är konsten att välja språk konstruktivt”, som professorn i retorik vid Lunds universitet, Anders Sigrell brukar säga. Och en skådespelares uppgift är att vara sann och äkta mot sig själv i sin rollgestaltning, säger Konstantin Stanislavkij och Keith Johnstone, oavsett om det är genom att undersöka de personlighetsdrag som förmedlas via manustexten, eller de improviserade ord som skådespelaren själv väljer för att förmedla sin karaktär i en improvisationssituation.

8. Diskussion

I det här avsnittet beskrivs i korthet hur undersökningen och de slutsatser som denna studie kommit fram till kan tjäna som grund för framtida forskning i ämnet.

Parallellen mellan teaterns sceniska framställning och retorikens actio i förhållande till skådespelarens respektive talarens ethos och dennes självförtroende är någonting som beteendevetare och sociologer skulle kunna ha behållning av att forska vidare i. Den sociala delen av hur actio såväl som ethos påverkas utifrån av samhällets sociala normer och värderingar är en intressant fråga att fördjupa sig i. Det är en del som inte behandlas närmre i den här studien, eftersom fokus här har legat på personlig utveckling som talare genom skådespelarteknik. Teaterns olika teorier kan även de undersökas vidare med avseende på deras relevans för retoriken. Det finns dramatiker som har en helt annan hållning till både improvisation och manusarbete, och detta skulle i sin tur kunna innebära en annan utveckling av säkerhet och självförtroende genom actio. Vidare finns det fler utgångspunkter att grunda forskningen på – social osäkerhet och samhällsklyftor

exempelvis. Våra normstyrda sociala roller blir allt tydligare i dagens förväntnings-samhälle, är man av viss börd förväntas man vara på ett visst sätt, och bor man i ett visst område knyts fördomar vid det, och samtidigt växer ständigt pressen på att prestera. Fördomar, främlingsfientlighet och förutfattade meningar har fått fritt spelrum, vilket påverkar en hel värld. Är det i ett sådant samhälle ett säkrare sätt för oss att leva om vi, istället för att vara som vi är, alltid spelar en roll? Att frånsäga sig skuld för sina handlingar kan vara ett sätt att inte behöva ta sitt ansvar, men innebär det att hela livet är en teater? Osäkerheten som människor känner i förhållande till andra och varandra leder till ångest och personlighetsstörningar. Skulle alla människor och personligheter, även de som inte är skådespelare eller utövar teater ha behållning av att göra teaterövningar? Är improvisation och andra sceniska framträdanden ett medel som *alla* kan tillämpa för att förbättra sitt självförtroende? Det är något som framtida forskning skulle kunna gräva vidare i med utgångspunkt i frågan om förhållandet och samspelet mellan teaterns och retorikens ethos och actio.

Källor:

Otryckta källor:

Intervju 10/12: Skådespelarstudenterna A, B, C och D

Intervju 11/12: Skådespelarstudenterna E, F, G och H

Intervju 12/12: Skådespelarstudenterna I, J, K, L och M

Litteratur:

Aristoteles, *Retoriken* (2012), översättning: Johanna Akujärvi, Ödåkra, Retorikförlaget.

Baumlin, James, "Ethos", i *Encyclopedia of Rhetoric* (2001), red. Sloane, Thomas O.

New York, Oxford University Press.

Burke, Kenneth, *Dramatism and Development Volume VI* (1972), USA, Clark

University Press.

Encyclopedia of Rhetoric (2001), red. Sloane, Thomas O., New York, Oxford

University Press.

Eriksson, Anders, *Retoriska övningar – Afthonios Progymnasmata* (2002), Nora, Nya

Doxa.

Gelang, Marie, *Actiokapitalet* (2008), Åstorp, Retorikförlaget.

Halloran, S. Michael, "On the End of Rhetoric, Classical and Modern" (1975). *College*

English 36 (Feb 1975): s 621-31. Harkin, Patricia.

Hastrup, Kirsten. *Kultur. Det fleksible fællesskab* (2004). Aarhus: Aarhus

Universitetsforlag.

Isager, Christine, och Sine N. Just. "En helt tredje Charlotte: Efterlignende fremførelse

og karakterdannelse i Forklædt som nazist". *Rhetorica Scandinavica*, No 62, 2012, s

57-74.

Johannsen, Charlotte. *Forklædt som nazist: En århushistorie. Fortalt til Gjertsen og*

Gjerding (2010). Köpenhamn, Informations Forlag.

Johnson, Nan, "Ethos", i *Encyclopedia of Rhetoric and Composition* (1996), red. Enos,

Therese. New York, Routledge.

Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers* (1999), London, Faber and Faber Limited.

Johnstone, Keith (1985) [1979], *Impro – improvisation & teater*, Stockholm,

entré / Riksteatern.

- Kjeldsen, Elmelund, Jens, *Retorik idag: Introduktion till modern retorikteori* (2008), Lund, Studentlitteratur AB.
- Kvale, Steinar, *Den kvalitativa forskningsintervjun* (1997), Lund, Studentlitteratur.
- Merlin, Bella, *Konstantin Stanislavsky* (2003), London, Routledge.
- Mral, Brigitte, *Talande kvinnor* (1999), Nora, Nya Doxa.
- Nationalencyklopedin*, NE i tre band (2008), Malmö, Nationalencyklopedin AB.
- Norstedts svenska ordbok (1999), Stockholm, Norstedts.
- Pusztai, Istvan, *Mod att tala – 160 övningar i retorik* (2012), Lund, Gleerups.
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen* (1986), Värnamo, Gidlunds Bokförlag.
- Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv* (1976), Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag.
- Quintilianus, *Den fulländade talaren* (2002), Stockholm, Wahlström & Widstrands klassikerserie, Wahlström & Widstrand.