



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**JAG TAR HAND OM OCH DELAR
MINNEN OCH MÖJLIGHETER**

- att arbeta med utgångspunkt i kroppslig erfarenhet

Fia Adler Sandblad

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i teater,
inriktning fördjupat skådespeleri

Vårterminen 2012

Degree Project, 60 higher education credits (60 hp)
Master of Fine Arts in Theatre, with a Specialization in Acting
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2012

Författare: Fia Adler Sandblad

Titel: Jag tar hand om och delar minnen och möjligheter – att arbeta med utgångspunkt i kroppslig erfarenhet.

Title in English: I take care of and share memories and possibilities – work on the basis of bodily experience

Huvudhandledare: Pia Muchin, Sven Kristersson

Bihandledare: Gunilla Rööf

ABSTRACT

Key words: acting, body, corporeality, embody, memory, narration, autobiography, life- history, Bouffon, grotesque, devising

Nyckelord: skådespelarpraktik, kropp, kroppslighet, förkroppsligar, minne, narration, självbiografisk, livshistoria, Bouffon, grotesk, devising

I min skådespelarpraktik arbetar jag gestaltande och iscensättande ofta med att själv komponera och forma ett material. Nu undersöker jag hur jag tar mig genom denna rörelse, från det uttalade men kroppsligt kännbara in i det emotionella, vidare till orden och tanken för att sedan vända tillbaka in i orden, denna gång som främling, smaka på dess innebörder och dela dem med åskådare.

Jag blandar eget material med fragment ur antika texter. Utifrån två fotografier och en samling dokument har jag skrivit om ett minne vars innebörder jag vill fånga. Min undersökning utgår från vokala och fysiska gestaltnings-strategier, element från Bouffon-traditionen, en slags grotesk med rötter i de grekiska satyrspelen, och i de möten som uppstår mellan de olika uttrycken.

INNEHÅLL

Mitt House of Lore	7
Inledning	15
Teori	19
Metod I – hur jag gör	27
1986 – upptäckter	43
Livspositioner – min plats på jorden	47
Metod II – devising	55
Berättelsens kropp	63
1987 – devising föreställningen ”Hål i verkligheten”	69
Att dela minnen och möjligheter	73
Min historia	77
Appendix	89
Källförteckning	93

...theatre has no categories, it is about life. This is the only starting point, and there is nothing else truly fundamental. Theatre is life.¹

¹ Peter Brook, *There are no secrets*, Methuen Drama 1995, s 8 ff.

MITT HOUSE of LORE²

Grunden är skral och full av hål men de stenar som finns vilar på hälleberget. Det blåser en kall vind och jag vill helst härifrån.

Jag kravlar upp till bottenvåningen. Här är fröken Dodo som med sina skapande dramatikövningar låter oss sjuåringar växa långt utöver de gränser omgivningen och vi själva sätter för vad som går an. Känslan av att vara tillsammans, vara en i världen tillsammans med mina klasskamrater omsluter mig.

Alldeles under, i källaren, sitter farbror Winthers med sitt piano, sin historia om flykt och umbäranden i samband med Sovjets ockupation av Baltikum och en påse Kungen av Danmarks bröstkarameller. Han bjuder in till umgänge i musiken och låter mig som fyraåring brottas med notläsning, dirigering och Sjostakovitj. Ett lugnt och stilla allvar smyger in i min värld och ger den djup och innehåll.

Jag sitter i timmar vid pianot. Tiden upphör att existera och jag glider in i och ut ur tonerna och klangerna. Pianots tangenter blir luckor som öppnas in till nya världar och jag omsluts av mörka crescendon, spretiga dissonanser och lätta stackaton.

Huset är bebott av demoner.³ De ligger och lurar bredvid den historia som jag bär på och som inte går eller får beröras. Jag vet att jag var på barnhem och jag vet att jag inte bor hos min riktiga mamma och när jag rör vid frågorna som kommer så blir hon som av glas, spricker och går sönder. Jag och min bror som inte heller är min riktiga bror gör vad vi kan för att hålla ihop henne men det sprutar förtvivlan ur henne hur vi än bär oss åt. Vi försöker glömma vilka vi är, vi gör om oss till oigenkännlighet men det räcker inte, ingenting räcker.

En trappa upp till vänster: Ett parkettgolv och doft av svett. Ett par varma ögon och längst fram, lite obekvämt, stora utklädningskläder och folketspark. Jag är en i truppen på sju – åtta ungar i Mini-Funckarna som turnerar med en familjeshow byggd på Hasse Funcks osvikliga humor, galenskap och en klassisk operett-repertoar. Vi sjunger och dansar och springer bakom skärmen och byter om i rasande fart: från sjömanskostymen till clownkostymen till polkagriskostymen. Vi hör Hasse väsa ”Le för i helvetet!” i kulissen innan vi kastar oss ut på scenen igen. ”Vi leker grisar, polkagrisar, och vi ser ut så, eller hur?...” Bröderna Funck är mästare i att sätta ett tonfall, ett steg och inte minst i att återanvända gammalt material och att lita till sin humor och värme i en direkt kontakt med både medspelare och publik.

Mitt emot finns ett stilla rum fullt av berättelser, av historier som anförtros mig genom skolbibliotekets böcker som jag läser om och om igen. Skolbibliotekarien säger inte mycket, blinkar lite och visar väg. Hon är stigfinnaren in i detta rum av röster och det är i hennes fotspår jag går. När barn och ungdomsböckerna är omlånade sätts andra böcker i min hand som berättar om umbäranden och fattigdom, om smuts och längtan efter ett bättre liv i ett Sverige bara 50 år tidigare. Andra böcker tar mig till Ryssland, Frankrike och England, jag slukar böcker av människor som tänker vågade och svåra tankar, som inte förfäras eller förskräcks utan påstår och hävdar sin röst. Det här rummet blir snart ett favoritrum att återvända till och hämta kraft och inspiration.

² House of Lore är ett begrepp som Kent Sjöström förde in i vår undervisning. Huset är en metafor för de livsrum som jag rör mig i, som formar mig till den jag är och från vilka jag hämtar material till mitt arbete.

³ Ordet ”demoner” kommer från grekiskans ”daimon” som härstammar från roten för ”dela”. Jag inspireras av det antika dramat med dess koppling till rit, myt och historia och lånar gärna begrepp från den epoken. Lite längre fram i mitt arbete nämner jag filosofen Jonna Bornemark som laborerar med begreppet ”daimocentrisk position” för att tala om människans möjlighet att placera sig på gränsen av sig själv.

Snett till höger är en unken skrubb, ett smutsigt håll. Nu är det skakigt och snett och jag söker någonting att hålla mig fast i. Finner yogan och meditationen, tack vare en frisinnad lärare på gymnasiet, och får en praktik för att kunna förhålla mig till mig själv och lyssna inåt. Får också astrologin och tar emot den, tacksam för allt som ger mig sammanhang och samband när de som borde finnas till för mig inte gör det.

Ett bananskal och jag halkar in i en lång serveringsgång. Jag söker jobb efter gymnasiet och av olika omständigheter är ett vikariat på Värnamo Nyheter lokalredaktion i Hyltebruk det enda jobb jag får. Jag jobbar som lokalredaktör tillsammans med unga, välutbildade killar som tar in mig i gänget sedan jag visat att jag kan skriva, jobba hårt, ställa kritiska frågor och spela flipper på Villstad nattöppna motell. Jag stannar i ett och ett halvt år och sen halkar jag lika elegant vidare in i en lång korridor där jag jobbar på Radio Göteborg Sjuhärad i flera år. Helst och främst som programproducent. Jag har talang för att tala med folk, både lättamt och mer på djupet. Jag älskar direktsändningar och njuter både av att försöka få makthavare att säga något vettigt och av att fånga relationer och situationer i ljud. Jag tjänar pengar och blir ekonomiskt oberoende.

En sal på första våningen. Folkteatern bjuder in alla göteborgare i skapandet av en ny teater om Göteborg och om varven. Jag smyger in i ett sammanhang där mina erfarenheter och min person inte efterfrågas men där jag ändå välkomnas till en slags teatersamvaro. Folkteatern blir mitt häng. Jag njuter av mötena med de färgstarka och nyfikna skådespelarna som generöst strör sina upplevelser omkring sig. Där är Kent Andersson och Staffan Göthe, Gerd Hegnell och Inga Ålénius, Roland Jansson och Weiron Holmberg. Jag dras till tystnaden som omger Lennart Hjulström och Sten Ljunggren, Gunilla Nyroos och Agneta Pleijel. Jag sitter mig igenom repetition efter repetition, blir ibland tillfrågad om att medverka i någon mindre insats i Kvastarna och att delta i de amatöruppsättningar som görs med både ungdomar och varvsarbetare. Ibland är jag publikvärd, ibland spelar jag saxofon tillsammans med kapellmästare Björn Stern. Jag är en ärtä som trillar runt i detta fantastiska hus där jag inte lyckas göra mig till människa och jag tröttnar sakta på teatern som i mitt olyckliga tillstånd blir för mycket av skenbild och för lite allvar. Teater tycks vara för mycket framgångsfabrik för mig som har behov av att titta in i erfarenheter av en helt annan dimension. Då står Gunilla Nyroos där och säger åt mig att ta trappan upp till andra våningen innan jag bestämmer mig för att helt och hållet lämna huset.

Jag går upp. Doreen Cannon ger helg och kvällskurser i scenskolas baracker ute i Torp. Jag sitter och kikar in i en arbetsteatervärld med en teaterlegend som talar amerikansk engelska vid ett bord och hon är inte nådig. Tyst bevittnar jag den ena avrättningen efter den andra, hennes ”*what are you doing?*” och ”*I dont believe you!*” ekar i rummet, tystnaden blir tryckande och ångesten nästan övermäktig. De hårt arbetande skådespelarna kläs av, in på bara skinnet, och nya begrepp som ”*ham-acting*” och ”*talking heads*” introduceras. Jag fattar att jag inte har något att förlora. Nu ska jag gå upp och bara göra precis som jag själv vill, så som jag tycker det ska vara. Fungerar inte det så är det hej då teater för mig. Jag improviserar skiten ur alla, inklusive mig själv. Jag ställer och styr, vädjar och ber, skuldbelägger och förringar och överraskar inte minst mig själv. Från ingenting blir jag en sprutande fontän, ett flammande svärd, en öm älskarinna. Jag flyger som en fe med ett trollspö och vet att såhär kan det också vara. Jag litat helt på att denna skarpa, intelligent ledare kan ta hand om det jag levererar. Från den stunden blir Doreen min mentor och var så till sin död 13 år senare. Det blev långa och många resor till London och till Chalk Farm där hon hade sin bas.

Hallen. Mitt eget liv att ta hand om. I och med mitt beslut att gå till botten med mina demoner hade jag bestämt att min bas skulle vara Göteborg. Staden jag hat- älskar men som är min. I Göteborg finns inte mycket men det finns en teaterutbildning på universitetet och jag söker mig dit. Där hänger nya kartor och andra

vägbeskrivningar på rad. Här blåser helt klart andra vindar, inte lika högljudda som på Folkteatern. I denna hall korsar Sören Larsson, Wiveka Warendalk och Joseph Clark, den siste från Roy Hart i Frankrike, mitt spår. Tycke uppstår men möjligheten öppnar dörren till Ecole Jacques Lecoq i Paris.

Ett nytt rum och jag bor i Paris! Här är vansinnigt trångt, allting är grått men ljust, människorna trängs och mumlar pardon och konst, överallt konst. Lärarna retar mig för att jag är som en skygg Greta Garbo och jag skäms och rodnar och inser att här måste jag slita som en varg om jag överhuvudtaget ska synas. Jag slänger mig ut och har turen att bli sedd av M Lecoq. ”Ca, c’est pas mal!”, säger han och det är stort beröm. Jag älskar innehållet i lektionerna men hatar stämningen: armbågar, kamp, slåss för din plats, för din existens. Någonstans inser jag att det är danande för en fegis som jag men jag lider i alla fall. När jag får meddelande från Göteborg att jag kan bli antagen som elev hos Sören Larsson och Wiveka Warendalk på Teaterkompaniet packar jag väskan och reser hem.

Tredje våningen. Ett kallt, spartanskt rum som inbjuder till ingenting annat än hårt arbete. Jag börjar förstå att jag kan bygga min egen teater, min egen plats i världen. Ljuset börjar strila in. Jag vågar blanda mer av mig själv och min person in i leken. Jag börjar lita till att jag räcker till.

Jag och några kollegor tar vad vi har. Vi tar industriell musik, en passion för konstnären Giacometti med tankar om tyngd och gammal lump som vi hittar på Myrorna. Vi stänger in oss i sex veckor och söker Giacomettis brottnings med tyngd och tyngdlöshet. Vi undersöker våra kroppar: hur upplever jag min kropp och dess tyngd/avsaknad av tyngd och vad händer med mig i detta undersökande? Efter fyra veckors fallande och ett avstående från att agera på idéer och tankar tar vi fasta på de positioner i oss själva, i våra kroppar som vi tycker är mest spännande och där börjar vi improvisera. Vi kompletterar våra kläder, väljer mer musik och skapar en enkel form av rörelser, rytmer och texter. Vi prövar att sätta ihop det och sedan ställer vi oss på golvet i Konstmuseets hörsal och öppnar upp för möten. Vi är Giacomettis lerklumpar som står och blickar rätt ut mot åskådarna som tittar tillbaks. Nu sker förflyttningar och inövade vändningar, åskådarna åker med och efter varje större rörelseparti väntar vi in dem. Vi slänger oss fram och tillbaka mellan högt och lågt, mellan konstmusik och schlager, mellan skriven text och improviserat tal. Vi är trogna vår första undersökning, arbetet med tyngden hela vägen ut och vi gör succé.

En stor vacker balkong med världens utsikt! Jag är på workshop med Jerzy Grotowski. Militäriske disciplin och full lekstuga i fantastiska möten och arbeten. Här läggs ribban. Här förstår jag hur jag kan träna mig själv så att kan få syn på mig själv, på det införlivade som ligger i vägen för djupare skikt av det som är jag. Grotowski överraskar, han är ingen hårding utan en milt leende gammal man som insvept i en gammal filt promenerar runt och studerar vårt arbete. Ett par kvällar vid midnatt blir vi inkallade till Grotowski som sittande i en stor fåtölj i vilken han nästan försvinner berättar vad han sett i en slags sagoförm, i metaforer och liknelser, men ändå precist, tydligt och väldigt personligt.

Teaterkompaniet splittras, jag blir erbjuden plats både hos Sören och Wiveka men kan inte bestämma mig. Börjar ambulera mellan två rum, hårt arbete, mycket träning, mycket terapi och den eviga gamla kampen och känslan av att inte äga mitt liv.

Jag får möjligheten att spela en av mina föreställningar med mycket musik i inom ramen för Arbetarinstitutets arrangemang på sjukhus, äldreboenden och träffpunkter. Jag tar med mig en pall, mitt dragspel och min gitarr, klär mig lite fint och reser runt i göteborgsregionen med Fröding och Ferlin. Här blir det ännu tydligare att det som efterfrågas och fungerar är att jag kan ge från djupet av mig själv. Jag måste själv ha

kommit dit med materialet, vilket material det än är. Jag måste kunna stå där och genomleva materialet tillsammans med åskådarna och allt ansvar för att så sker ligger på mig. Jag kan bara göra mitt bästa men det kan jag göra. Det är vackert att möta människor som är så lämnade åt sig själva och sina egna svårigheter och med dem kunna upprätta ett gemensamt rum för att få dela de stora frågorna i glädje och sorg med varandra.

En framkammare till vänster: fortbildningen på Teaterhögskolan i Malmö. Jag jobbar med Elisabeth Zillmer från Berliner ensemble. Hon lyfter fram vikten av att ha distans: att vara medveten om det man som skådespelare gör och hon har oss att i veckor upprepa och upprepa de enklaste handlingar till dess att vi finner handlingens själ, som hon säger. Alla handlingar som vi gör automatiskt, som att gå och stå, skall vi öva om och om igen tills vi finner distansen, ett uttryck som jag tolkar som en relation till handlingen, så att vi ska kunna förnya den och göra den levande var enda gång. Alla föremål, allt måste leva på scenen, är hennes motto och vägen dit är snudd på kadaverdisciplin. Men en för mig nyttig sådan. Hon har oss att öva koncentration och uppmärksamhet in i varje detalj, också i språket, och hon väcker min förmåga att arbeta stenhårt och mycket avgränsat. Hon är hård. Vi får göra övningar där den som inte klarar av att hoppa över stolar åker ut tills bara några få återstår. Mitt i all denna ambition och rätt svarta pedagogik är hon en skrattande regissör. Hon njuter av att bli underhållen och det blir hon så fort man får fatt i sin fantasi.

Med mig tar hon särskilt tag i röstarbetet. Hon tycker att jag jobbar bra på golvet, att kroppen är uttrycksfull och att det är roligt att se på mig, men hon påpekar att det är värre med rösten. Hon anser att jag är försagd och ger mig rådet att läsa en dagstidning högt en halvtimme om dagen och att spela in det och lyssna på det för att förbättra mitt röstarbete. Jag läser och läser. ”Tänk rapportera”, säger frau Zillmer, ”tänk kopiera på allvar, tänk på nyhetsuppläsarna!”. Hon är på mig i ett. Jag sliter som ett djur men får ständigt höra att min talteknik är ”obefintlig”, att jag inte har klanger i munnen och alldeles för korta tankar och bågar. Hon tvingar mig bort från det lågmälda in i de större uttrycken och jag påminns om att teatralitet inte har något med storleken på uttrycken att göra utan med huruvida impulserna är kroppsligt förankrade och tas inifrån eller inte. Frau Zillmer får mig att ta röstarbetet på allvar. 20 år senare får jag höra att min röst och mitt tal är min största tillgång.

Som skön motpol till Frau Zillmer finns teaterpedagogen Andris Blekte som vi har i avslappning och avspänning. Hans enastående person ingjuter mod och tilltro.

Fjärde våningen. Min egen! Jag gör egna små föreställningar, väl gjorda som Grotowski sa, och börjar spela runt. Ibland stor succé, ibland fiasko. Jag förstår att vad som än händer så måste jag kunna mitt material så pass väl, alternativt veta att jag inte kan det och förstå hur jag ska förhålla mig till okunskapen, att jag aldrig blir inåtvänd och lämnar åskådarna i sticket. Jag börjar skriva dramatik och samlar kollegor och vänner omkring mig. På våningen finns väggar av glas som jag vid ett par tillfällen går rakt in i. Jag ser dem inte innan det är försent, och de brister, går sönder. Jag plåstrar om mig, skaffar kryckor och fortsätter. Jag drivs av en idog lust att gå till botten med mina teman och jobbar som en iller. Jag skriver om kvinnor och kvinnoliv i den existentiella utkanten. Jag kastar mig över de antika berättelserna och ser andra möjligheter att gestalta historien genom att vända blicken och se kvinnorna i mytologin. Jag fastnar för historien om systrarna Klytaimestra och Helena, den senare som fått skulden för Trojanska kriget. Under dessa år arbetar jag site-specific och letar spellokaler som kommunicerar med innehållet i iscensättningarna. Tillsammans med ett gäng fantastiska musiker, skådespelare, ljussättare och tekniker gör jag en succéföreställning som får göteborgarna att vallfärda till Fryshuset nere vid hamnen. Blir korad feminist trots att jag arbetar helt utan ideologisk bas, bara med

undersökningen av innehållet i fokus. Blir motvilligt arbetsgivare och projektledare och familjeförsörjare inte bara till min egen familj utan också till andras.

När jag blir gravid smiter jag ner till bottenvåningen och in i köket. Jag vill inte vara teaterchef längre och njuter av barnet som växer i magen. Köket är ljust och varmt. Där finns vedspis och örträdgård och ett skafferi fyllt av godsaker. Jag äter och njuter och gråter av glädje över barnet jag får som är det absolut vackraste och mest självklara jag någonsin varit med om.

Någon knackar på köksdörren och jag öppnar. Det är den lokala kyrkan där jag bor som undrar om jag som är skådespelare vill läsa några längre bibeltexter ur gamla testamentet nu när jag är hemma och ledig. Jag tackar ja, förtjust som jag är i gamla texter.

Jag går tillbaka in i biblioteket med samlingar av kunskap och tradition och börjar arbeta med mina gammaltestamentliga texter. Fyra kapitel ur första Samuels bok...”I Ramaitajim i Efraims land bodde en man Elkana. Han hade två hustrur, Hanna och Peninna. Peninna hade många barn men Hanna var barnlös.”

Jag läser och snubblar över namn på platser jag inte har en aning om, över ett liv så fullkomligt främmande från mitt eget, över liknelser och allegorier som tycks mig helt obegripliga. Jag svettas. Jag borde ha en biblisk uppslagsbok – kanske finns nån bland hyllorna? Jag hittar också en historisk kartbok och en bok om bibelns historia. Jag kartlägger, dechiffrerar och fortsätter med texten. ”I Ramaitajim i Efraims land...”

Ingenting händer. Jag försöker hitta vändpunkter men det är snart när omöjligt: jag begriper ju inte texten – hur skall jag då kunna hitta några? Finns det alls några vändpunkter i Bibeltexten? Är inte det här en text av en annan kaliber? Jag lägger mitt vanliga tillvägagångssätt åt sidan och börjar helt sonika att ljuda orden som jag gör med sångtexter, säga dem utan att kräva förståelse: jag säger och jag säger. Det är som en jättelik workout: tungt, men en viss spänst infinner sig så småningom. Jag börjar arbeta med riktningar och skickar iväg ordkaskader till golvmattan, till öppna spisen, till fönstret. Jag talar starkare och svagare, låter vissa språkljud framträda mer än jag brukar och jag leker med ordens rytm och med tonhöjden. Fråga mig inte hur men plötsligt begriper jag. Plötsligt gör orden, texten något med mig. Jag ser. Jag hör och förstår som om jag var där, på plats och redogör för något jag faktiskt har varit med om. Jag förstår att jag inte behöver förstå. Inte först. Att nyckeln inte alltid finns där jag tror men att själva görandet och lyssnandet till min kropps resonans av det jag gör kan visa vägen.

Längst bort i samma rum finner jag en kristen, ur-kyrklig praktik som påminner om så mycket av det som jag mött i andra rum, börens och läsningens praktik satt i ett allvarsamt och heligt sammanhang. Jag stannar upp, låter mig omslutas av denna praktik och dess innebörder och finner en enorm tröst i att jag här alltid är en älskad människa och i tron att det finns mening med allas våra liv.

Vistelsen i biblioteket förstärker husets grundstomme. Stenar läggs tillrätta och murbruk som gröpts ur fylls igen och håll lagas.

Jag söker mig upp till tredje våningens spartanska rum för hårt arbete och ser att det är fullt av bråte och skräp. Jag börjar med att städa, slänga bort det jag inte behöver eller vill ha, som färdiga mallar, blanketter för bidragsansökningar i särskilda format och storskaliga jätteprojekt. Jag sätter mig själv och mitt undersökande arbete mitt i rummet och bjuder in Sören Larsson att dela detta rum med mig. Nu är det bara jag och du och du och du och en rörelse och en text och ett stycke musik och en gammal hatt och frågan är vad som uppstår i dessa möten. Först ingenting och det känns nästan outhärdligt att släppa alla roliga upptåg och idéer till förmån för hårt fysiskt arbete. Jag ställer mig på golvet och får arbeta för att låta bli att falla in i gamla vanor och

välkända mönster. Känslor av pinsamhet och ensamhet infinner sig och för att komma vidare är det nödvändigt med det förtroliga samtalet. Det jag känner från insidan är inte alltid det som syns på utsidan. Det är som att de här känslorna vill säga mig något om mina egna erfarenheter snarare än om hur det går på jobbet. Efter ett år trillar polletterna ner en efter en. Det är inte det hårda arbetet i sig utan det det väcker som är poängen. Det är att få igång det egna materialet bortom eller under ovanorna jag helt naturligt lagt mig till med. Att få tag i det så att jag kan använda det för att berätta en annan historia än den alla andra berättar, som tidningar och TV och såpor vältrar över oss. Inte nödvändigtvis andra ord – vi väljer Tjechov – men på ett annat sätt, mitt och vårt sätt, genom att ta bort det som vi tar för givet men som inte finns där i grundmaterialet från början. Jag skalar ner mig själv för att inte tolka utan utsäga, uttala. Håller på med det tills nya möjligheter att läsa, förstå och gestalta uppstår. Tills allt annat innehåll än det som står bortom min kontroll är borta och kvar är jag och du och en text som fått röra vid, i och om i kropparna. Succé igen. Jag står där med åskådarna i ett rum och står för att jag är där. Jag vet vem jag är och vilka åskådarna är. Jag bär en historia, en berättelse som vill delas, som behöver bli synlig för att allas våra liv, också åskådarnas, ska bli tydligare och möjligare att leva. Jag står där och låter åskådarna se, jag låter mig förvandlas inför deras ögon för att återvända, då och då, till den de ser att jag är. Jag låter detta ske med hela min kropp. Inte så mycket att jag gör, agerar, annat än akten i sig, akten är en handling, som att jag tillåter mig att förändras av det jag säger och gör och som jag gjort mig bekant med under månader av instudering och undersökning och repetition.

Balkongen med utsikten – jo den är kvar! Men perspektivet är annorlunda, Nu är det jag och du som ska beses. Jag går ut på balkongen för att dela med åskådarna det jag erfarit i mitt arbete med mig, dig och med texten. Det blir jubel och applåder, långa, roliga resor till främmande kontinenter. Vi gör skillnad, vårt arbete tas mestadels emot med värme och entusiasm, Vi arbetar hårt, gör flera olika föreställningar och iscensättningar, ännu mer jubel och guldkant men det är märkvärdigt ensligt och tyst. Jag ser mig omkring och förstår. Min fantastiska balkong med utsikt ligger avsides. Den vetter ut mot en vacker dal som varken är bebodd eller en plats dit många människor hittar.

Jag går in i huset igen. Det måste finnas en framsida, en dörr ut mot den myllrande världen som jag anar också finns där utanför.

Hallen på tredje våningen är full av dörrar. Några känner jag igen, andra inte. Vilken dörr vetter vart? Bakom en av dörrarna hör jag en massa ljud. Det låter som fest och party men också gräl och gnäll och smällar som av fyrverkerier. Jag tar tag i dörrhandtaget men dörren är låst och jag har ingen nyckel. Jag ser mig omkring. Jag behöver en nyckel men var ska jag leta?

Tillbaka till den unkna skrubben men nu är jag här med lupp i handen och med papper och penna. Allt ska skrivas upp, samlas ihop och dokumenteras. Här ligger gammal bråte och jag känner skammen när jag om och om igen möter samma gamla ekon från en tid då jag inte kunde värja mig och ta vara på det som var bäst för mig. Här finns också vackra minnen och gåvor som jag fått. Det känns besvärligt men nödvändigt att vara här. Allt ska skakas till liv och ges den plats och de innebörder som tidigare förnekats dem. Nu ska historien i någon mening skrivas om och öppet redogöras för. Nu ska grunden läggas till att också denna skrubben ska bli åtminstone något upplyst och möjlig att ha som utgångspunkt i ett samtal om livets mening.

Det är tungt och jag bestämmer mig för att bjuda in gäster i detta röv för att pröva om minnesbitarna har bäring och är möjliga att dela. Upp i hallen igen. En annan dörr, mer lågmäld. Jag knackar på. Universitetet öppnar och jag möter människor med verktyg och levande frågor.

Med gäster blir arbetet mycket roligare. De har egna skrubbar och dunkla vrår i sina hus och är kärleksfullt och nyfiket intresserade av vad som har hänt, hur det går till att skaka liv i något som betraktats som dött och avslutat och av allt som gömts undan.

Jag vädrar, betraktar dessa delar och bestämmer mig för att låta dem tala.

INLEDNING

”Skönheten har inget annat ursprung än såret, det särskilda, det som är olika för alla, som syns eller är dolt, som var människa har inom sig, som hon skyddar och till vilket hon drar sig tillbaka när hon vill lämna världen för en tillfällig men djup ensamhet.”⁴

Min teater börjar i lusten och den berusande känslan av frihet. Sedan i insikten om att min kropp bär erfarenheter som jag inte kan ge ord åt. Jag sliter med mitt tal, mitt skrivande och mina försök att fånga de kroppsliga erfarenheter som far omkring i mig och som inte ger mig någon ro, förgäves.

Det finns erfarenheter och minnen som är så komplexa och besvärliga att de faktiskt inte går att fånga i ord, meningar eller betydelser på det sätt jag är van vid. De slinker undan. Hoppas iväg någon annanstans.

Kvar står jag. Och tänker att kanske här, kanske nu, kan jag gå den andra vägen. Baklänges, inåt, in i kroppen, in till själva mörkret. Få tag i något jag saknar och ge det tillbaka, ut till världen.

Kropp har vi gemensamt. Alla är formade och stämde på olika sätt men vi är en andning, en rytm, fötter, ben, armar. Vi längtar efter liv, efter kärlek och har behov av att få leva som de vi är och blir. Kropp rymmer minnen och sinnen, nedärvda egenskaper och genetiska koder. Kropp är var människas utgångspunkt.

Kanske kan jag inte bli förstådd men jag kan dela det jag inte förstår. Skapa ett rum för att dela det allra mest angelägna. Kanske kan vi tillsammans få syn på någonting som är mycket viktigt, ja alldeles avgörande för vårt fortsatta liv. Kanske blir vi besvikna eller upprörda: var det inte mer än så här?

Men högst antagligt går vi från den här stunden fyllda av ännu en bit liv. Och känner oss delaktiga och med, sedda och utvalda.

Trots allt.

Att dela med sig och ge av sin kropp. Att upplåta den för att livet i ska bli synligt. Att stå där och låta sig synas, låta det som kroppen är och bär få bre ut sig.

Så enkelt och så svårt.

Andra ser min kropp och min historia genom sina erfarenheter och drar slutsatser. Någon vill lägga på mig sin historia. Talar med stora bokstäver om nödvändigheten av att förstå historien just så.

⁴ Jean Genets ord ur sin bok *Alberto Giacomettis ateljé* som översatts av Katarina Frostenson och som publicerades i en artikel i Dagens Nyheter den 1 februari 1987.

Jag tror att världen består av mängder av historier. Jag har kroppsliga erfarenheter som jag inte ens har en berättelse för. När orden och de berättelser som redan finns inte är giltiga så är kroppen det enda jag har.

Jag skaffar mig en praktik för att lyssna till min kropp. Jag lever mig igenom alla dess ovanor som jag under åren lagt mig till för att överleva och söker strategier för att få dessa erfarenheter att tala till mig, berätta på sitt sätt vad som hänt och händer. Jag möter försvarsattityder, bekväma gränser, ord, ord, massor av ord och frusna minnen, frusna kroppar i min kropp. I detta evighetslånga, tunga arbete möter jag oväntat glädjen och kickarna, små utbrott av energi som bara infinner sig utan synbar anledning.

Kroppen överraskar.

Jag skaffar mig kompisar som har det som jag. En kropp och få giltiga ord. För det som är vi finns inte mycket skrivet. Vi skaffar oss en praktik som bottnar i våra kroppar och vi hittar ett sätt att arbeta tillsammans, både med träningen och med föreställningarna.

Så småningom och på olika sätt kommer också våra historier och de egna berättelserna.

Min erfarenhet är att hela vår tillvaro är präglad av de berättelser som vi har om oss själva, vår tid och plats och av våra omständigheter. Delar av dessa berättelser är ofta omedvetna, inte sällan överförda, och påverkar våra liv, våra kroppar och bestämmer hur vi handlar.

Jag lever i en värld av berättelser där jag själv inte alltid äger min egen berättelse. Jag har inordnat mig i de berättelser jag fått mig intalade. Jag känner inte igen mig i de berättelser som omger mig och går i en inre exil tills jag har redskap att konfrontera de som äger berättelsen.

Kroppen härbärgerar minnen av undertryckta och oönskade erfarenheter, oförrätter som drabbat oss helt utan förskyllan och som tycks sakna mening. Dessa minnen är besvärliga inte bara för att de är plågsamma för dem som bär dem utan också för att de är farliga för dem som känner sig hotade av dessa andra historier som ofta är oacceptabla inom familjen, det sociala sammanhanget och i kulturen.

Hur kan jag som konstnär hantera dessa minnen och tankar för att skapa mening och skönhet ur dessa oönskade erfarenheter?

Under åren har jag samlat på möten och människor. Många vittnar om att historien sitter i oss, i våra kroppar. Vare sig vi uttalat kan redogöra för vad som hänt oss eller inte, så finns minnena kvar som spår i kroppen och väcks till liv då vi möter händelser och situationer som på något sätt påminner om ursprungshistorien.⁵ Minnena kan väckas direkt genom kroppen som exempelvis vid sjukdom, åldrande eller genom terapeutiska behandlingar, yoga och meditation eller genom konstnärligt arbete.

⁵ Dessa tankar återfinns bland annat i röstpedagogen Alfred Wolfsohns livsgärning, vars arbete jag känner väl och som jag nämner i metod- delen. Men också psykiatrikern Wilhelm Reichs vegetoterapi och som har plockats upp av andra kroppsorienterade terapier, bygger på synen att människans livsminnen är kroppsligt förankrade och går att komma i kontakt med genom kroppen.

Hur jag närmar mig minnet eller hur minnet närmar sig mig är avgörande för hur jag kan öppna mig för det som sker och för hur jag kan göra den undanträngda erfarenheten till en del av mig själv.

Det gäller att inte vara för snabb. Att inte låta orden sluta sig om det uppfångade utan att med kirurgisk precision använda de instrument jag har för att blottlägga det som är liv, bit för bit. Och att låta detta liv anta former för att kunna dela det med medarbetare och åskådare.

Under mitt yrkesliv har jag valt att leva och arbeta i sammanhang där jag har möjlighet att skapa mycket av mitt material själv. På kant med de samhällsstrukturer och världsbilder jag växte upp i och med ett starkt uttrycksbehov sökte jag mig tidigt till såväl musiken som teatern och journalistiken. Under flera år arbetade jag som journalist innan jag förstod att jag behövde tystnaden i vilken jag kunde uppfatta andra signaler och röster än de som gjorde sig gällande i den vardag som jag under protest ingick i. Jag fann den fysiska teatern som gav mig ett annat språk. Jag fann den vokala praktiken som gav mig en röst och människor som uppmuntrade och stödde både mig själv och mitt arbete där jag i allt större utsträckning kom att fokusera på meningen i mötet människor emellan och på behovet av att synliggöra och ge röst åt det som är undanträngt.⁶

För elva år sedan återknöt jag till akademien, där jag tidigare gjort några kortare intermezzon, och fann kraft och verktyg för mitt konstnärliga arbete i kunskapsökandet och i möjligheten att reflektera praktik. I min magisteruppsats 2005 vid den litteraturvetenskapliga institutionen, GU, sökte jag bringa reda i hur de olika laboratorieteatertraditionerna som jag är skolad i förhåller sig till varandra och till hur jag genom skådespelararbetet försökte förstå något om livet. Jag tog fasta på två Tjechov- arbeten som jag gjort med två av mina långvariga mentorer, Sören Larsson utbildad hos Jerzy Grotowski i Polen och Doreen Cannon, utbildad på HB studio i New York. Jag läste Stanislavskij och Grotowski och slogs av hur lika de var i sitt förhållande till teaterkonsten, som två upptäcktsresande, ständigt på väg vidare in i undersökningen av människan. Jag resonerade kring deras gemensamma grunder och olikheter och jag lyfte in neurobiologen Antonio Damasio med sina banbrytande studier av hur människans hjärna fungerar i detta resonemang. För detta hänvisar jag till den uppsatsen.⁷

I den här masteruppsatsen sju år senare vill jag undersöka kroppsliga strategier och hur jag bär mig åt för att stå där inför åskådare, göra mig synlig och skapa rum som åskådarna ska kunna kliva in i och där dela mina erfarenheter. Jag vill att åskådarna ska kunna lita på att jag har kontakt med det jag utger mig för att vara och att mitt eventuella rolltagande ska vara tydlig och klart.

I arbete med det egna materialet, vare sig det är ett kroppsligt artikulerat eller ett skrivet material, behöver jag delvis hitta andra strategier än när jag arbetar med andras material. Jag behöver

⁶ När det gäller konstens funktion av att uttrycka det undanträngda har jag haft mycket glädje av fil dr Camilla Flodins avhandling som bygger på den tyske filosofen Theodor W. Adornos idéer om historia och natur. Utgiven på Glänta Produktion 2009.

⁷ Uppsatsen heter *Att skapa sceniskt liv. En jämförande studie mellan Doreen Cannons och Sören Larssons arbete med skådespelare genom några texter av Anton Tjechov* och skrevs vid LIR, Göteborgs Universitet, 2005.

säkerställa att jag gör mig till ett gestaltande subjekt där åskådarna kan se och vila i det jag kommunicerar utan att skymmas av fördomar och idéer som omgärdar vissa fenomen såsom att arbeta med eget material. Jag vill själv i någon mån se och förstå min egen position i den verklighet jag ämnar iscensätta, vilket på samma gång kräver en förmåga att se från olika håll och modet att inta en bestämd position utifrån vilken jag bestämmer min utgångspunkt, min jag-position. Jag önskar kommunicera ett starkt mått av verklighet, av att detta är på riktigt, att det sker här och nu, och av att jag plockar ur mina egna erfarenheter. Jag vill påstå att jag har varit där och att jag därför har något att säga som inte enkelt kan avfärdas. Syftet är att skapa ny mening, nya berättelser som går i, genom eller på tvärs mot de gamla berättelserna.

Fokus ligger således i det här arbetet på mitt eget material och på mitt arbete med det egna materialet, vare sig detta är berättelser artikulerade kroppsligt, vokalt eller verbalt. Jag har kompletterat mina tidigare studier av praktiska tänkare från det egna fältet med teorier och tankar om berättande eller narration⁸, kropp och kroppslighet samt om praktisk kunskap. Oftare än jag greppat efter litteratur hämtad från teaterhyllan har jag under dessa år sökt kunskap inom sociologi och filosofi. Jag har återkopplat något till den gamla diskussionen om det självbiografiska inom litteraturen, tagit del av det nu pågående samtalet om hur ett ”jag” kan ses och läsas inom skönlitteraturen och funderat över denna diskussion i relation till att sätta sitt jag på scenen.⁹

Allra främst har jag försökt artikulera både i ord och i scenisk praktik hur jag gör och hur jag skulle kunna göra för att göra teatern till ett rum som kan uppstå varhelst skådespelare med sin införlivade kunskap befinner sig och delar med sig av det som är ens allra mest egna.

⁸ Sociologen Anna Johansson skriver i sin bok *Narrativ teori och metod* om berättandet, narrationen, som ett sätt att konstruera meningsfulla helheter av osammanhängande situationer och händelser.

⁹ Mitt intresse för självbiografisk litteratur väcktes tidigt och tog fart i början på 2000-talet då jag läste professor Lisbeth Larssons *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*. Som skrivande skådespelare funderade jag långt innan dess kring relationen mellan det egen-upplevda och det författade, samtal som fördjupades tillsammans med dramatiker- kollegor. Jag kom att skriva och arbeta med flera korta, små sceniska stycken med avstamp i det egen-upplevda. Mottagandet var ofta översvallande åt båda håll: antingen var åskådarna tagna och upplyfta eller skakade och kritiska, de sistnämnda främst mot tilltaget som sådant: att lämna ut sig själv och sin omgivning, även om jag aldrig sett det så. 2005 - 2008 gjorde Cecilia Lagerström ett treårigt forskningsprojekt där en del var forskningsföreställningen ”*Det här är bara jag*” Om verklighet och teater, dokumentär och fiktion inom scenkonst; att gestalta sig själv. I vintras blossade frågan om jag-form-en och det självbiografiska upp igen i och med Felicia Feldts bok *Felicia försvann*. Nu våren 2012 kom Ingrid Elams litteraturvetenskapliga essäer *Jag. En fiktion*.

TEORI¹⁰

¹⁰ Det grekiska ordet "theoria" betyder "att titta på", "vara medveten om" och "åskåda".

Inledning

Jag vill berätta något om de tankar som jag har om mitt arbetssätt och som jag fått genom min levda praktik. Tankarna utgår enbart från min egen levda praktik. De påståenden jag gör i texten bygger på egna erfarenheter och jag refererar bara till min egen praktik. I de fall jag använder andras tankar och metoder går det att följa i fotnoterna.

Basal kunskap

Vi talar och tänker relation: att vi blir till genom andra. Det är en lika vacker som skrämmande tanke. Många av oss är omgivna av människor som inte förmår att se oss som de vi är eller ge villkorslös kärlek. Många av oss blir objekt för andra människors behov och önskningsar så att utrymmet för de egna behoven försvinner.

I denna obehagligare syn på världen vill jag börja med att tala om vikten av att odla en relation till sig själv. Vi måste var och en kunna stå på en fastare grund än den att bli bekräftad av andra. Bekräftelsen utifrån är mycket viktig men inte tillgänglig för alla. Bygger vi en egen relation till oss själva kan vi gå ut i världen och bygga relationer till andra, till vår omvärld. Men vi måste kunna stå och gå själva.

Konsten är en möjlighet att undersöka något annat än det tidigare kända eller att ta vidare det vi redan känner till och se om det går att förmera och applicera på olika sätt. Som ensemble kan vi komma överens om och skapa strukturer där vi kan öva oss i tillit, pröva och öva att leva på ett annat sätt. Väsentligt är att detta prövande, undersökande och övande sker med uppmärksamhet och lyhördhet mot den egna kroppen. Osynliga och outtalade krav på hur vi ska bete oss och vara mot varandra måste medvetandegöras. Viktigt är också att avsätta gemensam tid för reflektion där var och en ger sin syn på det man är med om utan att bli avbruten av någon annan.

Detta är en del av den basala kunskap som jag kommit att värdesätta allt mer. Jag lutar mig mot och tar fasta på hur livet och människan fungerar i grunden, i det mest elementära, och söker förstå hur jag ska kunna öva mig i att ifrågasätta det som jag tar för givet och var någonstans jag kan finna fast mark.

Att kunna stå och gå och kunna ta tid, både i sitt eget arbete i byggandet av en föreställning eller performance men också under själva handlingen, akten, föreställningen. Det krävs en viss tid för att åskådare i ett teatterum ska hinna se och uppfatta det som är och sker. Se det hokus pokus som uppstår för att jag som skådespelare låter åskådare se mig, avklätt, enkelt. Som skådespelare är jag ofta för snabb. Jag vill för mycket eller jag hoppar över grundläggande steg som jag tar för givna. Jag sprattlar på och berättar och viftar och är full av ambition. Men det går inte att förstå som åskådare. Åskådarna måste få se och följa, jag måste stå där och låta det ske med, i och genom min kropp. För att jag ska bli läsbar för åskådarna måste jag först inte bara ha förankrat det som görs i min egen kropp utan också ha kroppsligt medvetandegjort det jag gör så att jag vet vad jag arbetar med. Det jag vill dela och kommunicera måste göras från grunden och steg för steg uppstå i det delade rummet,

tillsammans med åskådarna. Först då, när jag i det delade rummet erbjuder mig själv och de rum jag i stunden upprättar, kan jag hoppas på att åskådarna tillsammans med mig ska kliva in i dem.

Den basala kunskapen kan jag öva. Det tar tid och det är inte så enkelt som det låter men den är fullt möjlig att öva.

Definitioner

Jag har tittat på min praktik och mig själv för att få syn på och fundera kring det jag gör och vad jag ska använda för ord för att tala om det. Det finns några begrepp som jag återkommer till och det är orden ”kropp”, ”kunskap”, ”positioner” och ”rum”.

Kropp

Tankar kring begreppet kropp som inspirerar finner jag inom fenomenologin¹¹. Filosofen Jonna Bornemark har i sin avhandling *Kunskapens gräns, gränsens vetande*¹² tagit spjärn i den tyske filosofen Edmund Husserls analyser av kroppslighet. Jag har fascinerats av Bornemarks beskrivning av en daimocentrisk utgångspunkt¹³, där den egna kroppen och sinnligheten är en förutsättning för att kunna sträcka sig ut mot det främmande utan att ge upp det egna, att aldrig avskära ”det direkt givna från det medgivna men heller inte negerar det icke-givna eller underordnar det det givna”¹⁴. Vidare använder den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty begreppet ”levda kropp” för att betona att kroppen är människans sätt att vara i världen och att det är genom kroppen som människan upplever sig själv och omvärlden. I sin avhandling *Mer än tecken, Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*¹⁵ skriver teologen Lena Sjöstrand om Merleau-Pontys syn att världen alltid är där före reflektionen och att vi behöver ”återvända till den värld före kunskapen som kunskapen alltid talar om”. Fenomenologin erbjuder ett sätt att redogöra för rummet, tiden och världen som levda och det handlar i första hand om att beskriva och inte analysera/förklara. ”För att kunna se världen måste vi bryta vår förtrogenhet med den och istället förundras och se världen som en paradox/.../ Uppgiften är att se världen på nytt”.

Själv menar jag att den levda kroppen är den i vilken jag upplever världen genom mina sinnesförmimmelser, perceptioner, känslor och emotioner, men också mig själv som den som förnimmer och som drar slutsatser, som analyserar och tänker. Jag avser således hela människan men med en hållning till mig själv som innebär ett lyssnande till och ett undersökande av de förmågor och de erfarenheter som tar sin utgångspunkt i kroppsliga sinnesförmimmelser och emotioner. Kroppen är

¹¹ Fenomenologi är en teori och metod inom filosofin, läran om fenomen och väsen.

¹² Utgiven på Södertörns högskola 2009.

¹³ Från grekiska *daimon*, demon, som härstammar från roten för ”dela”.

¹⁴ *Kunskapens gräns, gränsens vetande* s 311.

¹⁵ Utgiven av Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet 2011 s 178 ff

således hela människan där olika aspekter av henne sammanfaller i ett. Aspekterna är den fysiska, den emotionella och den intellektuella som samspelar i människans kropp.¹⁶

Kroppen är både det jag själv är medveten om och det jag inte är medveten om. Genom kroppen kan jag undersöka det okända genom det kända. Jag kan söka strategier för att relatera till kroppen som det rum där jag både kan hämta information och arbetsmaterial i mitt gestaltande arbete.

Med ordvalet kropp vill jag markera en gestaltande praktik där jag efter ett undersökande och övande arbete kan överlämna åt kroppen att uttrycka sig. Jag kan ge de kroppsliga impulserna stor frihet och själv ansvara för en yttre ram.¹⁷

Min egen erfarenhet är att kroppen bär minnen som jag inte alltid förstår eller ens har tillgång till. Därför har jag skaffat strategier för att upptäcka och artikulera de erfarenheter som jag själv är bärare av utan att ha tanke, språk eller minnesbilder för dem. Jag har behövt kroppen som referens och som kunskapskälla i en värld där mina erfarenheter inte ingår i den kollektiva förståelsen. Jag har behövt komma bortom den dominans som ord har haft över mina förnimmelser och min förståelse för hur världen ser ut.

Kunskap

Med ”kunskap” menar jag erfarenheter som jag reflekterat och gjort medvetna och som jag kan använda instrumentellt till skillnad från förmågor som jag vill kalla det jag gör utan att veta vad jag gör men som ingår i min yrkespraktik. Jag använder således ordet kunskap för att tala om det kunnande jag använder instrumentellt för att åstadkomma något, väl medveten om att kunskapsbegreppet är stort och mångtydigt. Jag intresserar mig för de Aristoteliska kunskapsbegreppen där Aristoteles delar in kunskapen i fem områden, en indelning som jag sympatiserar med.¹⁸ Begrepp som intuition eller att känna på sig, ana, ingår således i min uppfattning om kunskap under förutsättning att jag vet att det är det jag arbetar med. Kunskap är medveten.

Positioner

Begreppet ”position” anger var någonstans någonting är. Det refererar till ett läge och till en plats. Ordet används bland annat i den klassiska baletten för att ange en specifik utgångspunkt för övriga rörelser och inom militären för den ställning i terräng som styrkorna har tagit plats på. Jag har valt uttrycket position eftersom det är konkret i fysisk bemärkelse: jag intar en fysisk position med min kropp, emotionen och intellektet får följa med. Positionen är alltid fysisk och involverar hela

¹⁶ När det gäller begreppet emotion så tänker jag att emotionen är känslan/affekten i kroppslig rörelse. Ordet emotion kommer ur det latinska ordet för rörelse, ”motare”, medan ”affectus” betyder sinnestillstånd.

¹⁷ Den polske teatermannen Jerzy Grotowski talade om att han som åskådare ville se skådepelaren som en tiger, men en tiger i bur. Den här historien har min kollega och mentor Sören Larsson som var elev till Grotowski berättat för mig.

¹⁸ Aristoteles talar om visdom, *sofia*, klokhet, *fronesis*, vetande, *episteme*, kunnskap, *techne* och *nous*, insikt. Jag har läst om detta bland annat i Christian Nilssons artikel ”Fronesis och den mänskliga tillvaron, en läsning av Bok VI i Aristoteles *Nikomachiska etik*” som ingår i antologin *Vad är praktisk kunskap?* utgiven av Södertörns högskola 2009.

kroppen. Den går alltid att återvända till och är i stor mån alltid samma. Positionen är rumslig, den går enkelt att avläsa och anger både min egen kropps position såväl som min position i det yttre rummet.

Rum

Ordet ”rum” ser jag som det jag upprättar för att åstadkomma en plats där jag kan kommunicera mitt stycke eller min akt. Rum är en rymd som jag kan befinna mig i, både i yttre bemärkelse var någonstans jag är, men också i inre bemärkelse från vilket kroppsligt rum som jag handlar eller talar. I rummen kan andra träda in, som åskådare och medarbetare och här skapas relationer, både mellan människor men också mellan människorna, rummet och mellan de föremål som finns där. Relationer till människor, föremål och platser utanför rummet kan skapas. Det inre rummet etablerar jag i mig och övar för att kunna ha en dialog med mig själv. Jag finner ett du inom ramen för det som är jag. Det inre rummet övar jag genom att frikoppla mina olika kroppsliga reaktioner i olika kroppsliga positioner tills jag hittar rum inom mig i vilka jag kan vila och observera. Livet kräver vissa saker av mig. Jag är mamma, jag är maka, jag är delägare i en vägförening, jag är medlem i en annan förening som driver Konstpedemin i Göteborg: kort sagt: jag har en massa yttre åtaganden att förhålla mig till. I mina inre rum kan jag tillåta mig att vara mer och större och annorlunda än jag kan vara i livet. Där odlar jag ett lågmält samtal med mig själv. Det är ett lyssnande rum, där jag kan lyssna till kroppens resonans ifred, både inåt och utåt.

I sällskap med Adorno och Buber

Ett par andra inspiratörer som jag haft vid min sida är filosoferna Theodor Adorno och Martin Buber. I sin avhandling *Att uttrycka det undanträngda, Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, lyfter Camilla Flodin, filosofie doktor i estetik i Uppsala, fram tesen om att upplysningen med sina krav på kunskap och logik försöker behärska naturen och hur Adorno kritiserat dessa upplysningens ideal genom att peka på skillnaden mellan upplysningens frihetsideal och realitetens ofrihet. Adorno menar att upplysningen visst inneburit framsteg men att dessa alltid följts av bakslag då behärskningen av naturen alltid tycks leda till att någonting som inte låter sig behärskas går förlorat. Här menar Adorno att konsten som bär på minnet kan ge uttryck för det som offrats för upplysningens skull.

Med Adornos sätt att se finns det alltså något essentiellt i vår existens som inte låter sig fångas in i det förnuftsstyrda men som gör sig gällande när vi kan tillåta oss att avstå från att behärska det i oss som vittnar om närheten mellan människa, djur och natur. Frågan är hur det går till, detta avstående från att kontrollera och hur jag kan finna en väg att få kontakt med detta levande som ligger bortom mig som människa. Som jag ser det erbjuder konstformernas praktik, sättet vi utför vårt konstnärskap på, utgångspunkter och former för en undersökning av detta levande men också hur vi skapar dessa rum för denna undersökning och detta, så småningom tillsammans med åskådarna, delande.

Genom åren har jag sökt vägar för att i arbetet kunna avstå från de direkta, viljemässiga handlingarna och istället söka samspelet mellan handling och den genklang som nämnda handling skapar i min egen och andras kropp. Här har jag stött på en annan filosof, som Adorno också kritiserat men som jag finner spännande, nämligen Martin Buber med sina tankar om relationen mellan *jag* och *du* som det centrala mellanmänniska elementet. Buber skiljer på *jag och du* å ena sidan och *jag och det* å den andra. *Jag och du*-relationen kan enbart uttalas med en människas hela väsen: den som ger sig i kast med en *jag och du*-relation kan inte lära känna den eller beskriva den utan enbart förverkliga den. Medan *jag och det*-relationen ställer sig inför tingen, skiljer sig själv från dem, namnger och ordnar dem, så blir människan genom *du*-relationen till ett *jag*.

Bubers tankar om *du* respektive *det* klingar in i mina egna tankar om hur jag som skådespelare relaterar både till mig själv, mina medspelare och mitt material och till åskådarna i det rum som jag skapar för att dela med mig av någonting. En *jag – du*-relation som skapar ett gemensamt rum där skådespelaren ställer sig inför och öppnar sig, visar sig, och låter det som finns få bli synligt, till skillnad mot *jag – det*-relationen där aktören levererar och briljerar, vilket också är en väsentlig del av skådespelarens arbete. I skriften *Det mellanmänniska* resonerar Buber om ”det som är och det som synes vara” om att också skenet har sitt berättigande och talar om ett ”äkta sken” när någon ”låtsas vara till dess jag blir”. Buber menar på att masken och imitationen är äkta, masken är mask och spelet är spel och att det är först när skenet springer fram ur en lögn och genomsyras av lögnen som det mellanmänniska blir bedraget.¹⁹

Själv känner jag mig lockad av en hållning och en vokabulär som så tydligt som Bubers tar avstamp i ett *jag* och i ett *du* som är varandras förutsättning och att som skådespelare hela tiden ta in det personliga, *jag*. Att låta sig själv vara med i leken. Teatern är dubbelheten: att det finns en dialog och ett samtal mellan *jag*, *du* och med mitt material, Också då när jag blivit ett med materialet: att det hela tiden finns en liten bit av mig själv som är mig själv, som är närvarande i dialogen mellan *jag*, *du* och *det*.

¹⁹ Resonemanget finns i Martin Bubers bok *Det mellanmänniska* s. 31 ff

METOD I - hur jag gör

Inledning

Jag vill belysa hur jag relaterar till mig själv, som också är mitt arbetsredskap, vad jag kan göra och hur jag kan öva för att jag och mitt redskap ska bli så smidigt, starkt och lyhört som möjligt. Det ska fungera för solospel och spel i större verk, i små och stora rum och det ska kunna spela hela registret, från det lilla gråa till det stora, färgsprakande, granna samt det mesta däremellan. Framförallt ska jag kunna skapa konst, i alla fall försöka. Jag behöver mig själv som källa och som instrument och jag behöver en relation till mig själv som både söker sig inåt och lyssnar till den egna kroppen och utåt i kommunikationen med omvärlden och åskådarna.

Skådespelarens dubbla position

Som skådespelare undersöker jag människan och hennes villkor. Min särskilda förmåga är att kunna använda mig själv för att kommunicera fysiskt, emotionellt och intellektuellt genom den vokala, fysiska och mentala gestaltningen. Det främsta arbetsredskapet är min levande kropp som i mötet med ett rum, en uppgift och med andra kroppar skapar den berättelse som åskådarna kommer att vara med om.

Som skådespelaren kan jag också genom min kropp gestalta det främmande, det ännu inte för mig själv kända, genom att inta andra kroppars position. Jag ställer mig själv till förfogande för denna position och låter den få påverka min egen kropp. Jag undersöker mänskliga erfarenheter genom att låna min kropp med dess sinnen, förmågor, perceptiva och mentala förmågor till andra positioner än de som är mina egna. I detta förkroppsligande möjliggör skådespelaren kommunikation utifrån en specifik position, en position som på samma gång är min egen och den främmande som jag införlivat.

Denna process, där jag som skådespelare ställer mig själv till förfogande för andra positioner, för det främmande som inte hör till mig själv, är en process av att låta det främmande få samtala med det som är jag själv, som är igenkännligt och som ingår i min erfarenhetsbank. Det främmande, som kan vara en text, ett rörelsemönster, en levande person eller en idé, tillåts gå i dialog med min kropp och påverka den på så sätt att kroppen förändras eller utvidgas: den kommer i kontakt med det främmandes andra erfarenheter.

I det praktiska arbetet är svårigheterna många. En förutsättning för dialog och lyssnande är stillhet och tystnad. Detta kan vara en stor svårighet då stillheten ger kroppen en möjlighet att uttrycka det som finns där bortom det jag medvetet har tagit in. Ofta relaterar jag till mig själv och till världen genom ord. Stillhetens och tystnadens rum tar bort den möjligheten och jag utelämnas till de erfarenheter som inte omgående kan uttryckas i ord. Jag kan då gå direkt till ett meroreflekterat införlivande. Jag assimilerar och tar till mig det främmande utan det talade ordet som redskap för att kunna se och studera handlingen och dess innebörder. Relationen mellan skådespelaren, mig själv, och det främmande förminsкас eller försvinner. Det uppstår inget mellanrum mellan det främmande och mig själv. Jag blir ett med det främmande utan möjlighet att skapa ett rum

mellan det främmande och mig själv. Ett rum i vilket jag dialogiskt kan leva med och utveckla ett förhållande tillsammans med det främmande och dit jag kan bjuda in åskådare att delta, något som är omöjligt om jag gjort mig till ett med det.

Mina frågor kretsar kring hur jag kan skapa detta rum där det främmande kan samtala med mig själv, hur jag kan hålla det främmande materialet ifrån mig samtidigt som jag blir ett med det och låter det påverka mig samt vilken funktion kroppen och kroppsligheten har i detta arbete.

Kroppen som väg

Min kropp är den som minns, som känner igen hur det är, vad som har skett och som kan uppfatta förnimmelser bortom den vardagliga blicken. Kroppen bär medvetna och framförallt omedvetna minnen likaväl som möjligheter att komma i kontakt med de mänskliga erfarenheter jag ännu inte gjort men som är möjliga för mig att uppleva så som varande människa.

Jag är en av sju miljarder människor på jorden. Jag bär erfarenheter som är specifika och unika. Var och en av oss på jorden har särskilda gåvor och svårigheter, olika erfarenheter av livet och är födda in i olika sammanhang. Dessa skillnader skall inte underskattas – de finns där och de förtjänar uppmärksamhet och respekt. Alla människor bör bli sedda och hörda som de personer och unika individer de faktiskt är. Bortom dessa olikheter och skillnader är vi människor med behov av kärlek, mat, omtanke, sömn och arbete. Det finns mer som binder oss människor samman än som skiljer oss åt. Jag kan således utgå från att den kunskap i form av hur människan fungerar som jag som skådespelare övat genom att undersöka innebörder av handlingar, relationer, utsatthet och makt m.m. är giltig också för andra människor så länge jag håller dörren öppen för att jag själv bara har hunnit erfara en liten del av den samlade mänskliga erfarenheten och att jag därför måste flytta på mig för att kunna ta till mig och omfatta andras liv. Denna förflyttning till en annan position kan ske på olika sätt, som att läsa andras berättelser, besöka andra platser och människor och att ta till sig andras teorier och tankesystem men som jag ser det måste förflyttningen innebära en konkret kroppslig relation till det som skall omfattas. Det är stor skillnad på att läsa om och med sitt förnuft omfatta och förstå det främmande och på att skapa sig en kroppslig upplevelse av vad det främmande är eller skulle kunna vara.²⁰

Detta påstående rör också vid den hundraåriga frågan kopplad till Konstantin Stanislavskij om huruvida man själv som skådespelare måste ha upplevt något för att kunna gestalta det. Svaret på frågan är mer komplicerat än vad som vid förstone kan tyckas och jag tror att Stanislavskij gärna skulle svarat ja på frågan om den inte föll på sin egen orimlighet att skådespelare i så fall skulle praktisera mord, våldtäkt och allehanda excesser. Men hur dessa människor hamnade där

²⁰ I sin artikel *Konst är kunskap* skriver Keve Hjelm om hur den explicita, förnuftsbaseade kunskapen riskerar att kväva den implicita kroppsliga kunskapen, den som scenkonstnären kan tillföra teatern. Artikeln ingår i boken *Keve Hjelm Dionysos och Apollon Tankar om teater*, red. Hannes Meidal, Carlssons 2004.

de befinner sig går däremot att uppleva också på en kroppslig nivå, att utsätta sig själv och sin kropp för ett fysiskt undersökande av bakomliggande drivkrafter och omständigheter.²¹

Kroppens tre basala funktioner

Jag ser på kropp på tre sätt som hänger oupplösligt samman. Det första basala sättet, på vilken de två andra sätten vilar, är kroppen som resonansbotten, eller kroppen som källa och kärl. När jag utför en handling med och i min kropp, klingar någonting till – eller inte – i kroppen. Kroppen som resonansbotten är en känslighet för hur kroppen svarar på det jag gör och den jag är, just nu, just här stämt på det specifika sätt som just denna kropp erbjuder. Här kommer mitt personliga och privata material in, det är min egen personliga kropp som står där, även om jag lånar ut den till omständigheter som inte är mina egna. Jag tänker mig att kroppen som resonansbotten ligger till grund för det inre rum jag skapar för att kunna förhålla mig till det material som både är mitt eget och det främmande.

Det andra sättet är kropp som instrument. Jag lär mig bruka min kropp och mitt kroppsspråk i gestaltningen för att kommunicera det jag önskar men också det jag kan tillåta min kropp att vara. Kroppen blir ett medel för något som jag vill göra eller utföra. Mycket av det som är både metod och teknik inom skådespelarkonsten har en sådan aspekt, att kunna utföra vissa handlingar med sin kropp som skådespelaren tränar i styrka, uthållighet och känslighet för att uppnå ett visst mål. Användandet av kroppen som instrument är målstyrt. Jag vill uppnå något, kunna sjunga en sång, gestalta en rollfigur eller behärska min kropp på ett särskilt sätt.

Det tredje sättet är kropp som berättelse. Min kropp har varit med om något som har satt spår. Vare sig jag är medveten om dessa spår eller inte så finns de där och de kommer på olika sätt att göra sig påmind när jag fördjupar mitt arbete med min kropp som instrument och som resonansbotten. Min kropp är också i sig en berättelse som kommer att skapas hos åskådarna när de ser den. Jag är en viss person, av ett visst kön, i en viss ålder, präglad av vissa omständigheter som tidigare erfarenheter, klass och bildning. Bara jag ställer mig där på golvet framför åskådarna så kommer en berättelse att födas som jag som skådespelare kan påverka genom att medvetet arbeta med förväntningar/ bryta förväntningar, att ge tid och rum för åskådarna att se genom att skapa utrymme att låta mig själv bli sedd.

Som skådespelare anser jag att akten att låta mig bli sedd är själva grundfundamentet för teater. Kvalitén i att vi åskådare och aktörer är i samma rum, just här och just nu, måste brukas av skådespelarna och teatern. Hur detta synliggörande av mig själv och de positioner jag som skådespelare tar i mitt arbete inför åskådare är en av de frågor jag undersöker.

²¹ Stanislavskij, Konstantin *En skådespelares arbete med sig själv*, s 233 ff. Rabén & Sjögren 1977.

Mina fem förhållningssätt till kropp

Jag både är kropp men kan också förhålla mig till min kropp, en praktik som jag övar genom att medvetet öva mitt förhållningssätt till kroppen. Således förhåller jag mig till det som klingar i mig när jag lyssnar till kroppen: till känslor, minnen, språk, tankar, rum och till kommunikationen med övriga närvarande i rummet från en position inuti mig själv, mitt eget inre rum.

Det finns flera vägar att etablera detta rum varifrån jag lyssnar och som givits olika namn inom olika främst fysiska praktiker. Inom teatern vill jag nämna Jerzy Grotowski vars sommarworkshop för unga skådespelare jag deltog i 1988. Grotowski talar om att skådespelaren egentligen är två jag, ett fenomen han benämner jag – jag (Le Je-Je). Han beskriver jag – jag-et inte som andras blickar inte heller bedömningar utan som en orörlig blick, en tyst närvaro, ”... som solen som upplyser allt men gör inget därutöver”, som att skådespelarens hållning tillåter henne att på samma gång vara den som är och den som ser. Doreen Cannon, vars mentorskap jag sökte under 13 år, talar om att skådespelaren skulle låta sig uppfyllas av sin gestaltning, men inte helt: ett par procent skulle vara kvar hos yrkesmänniskan som skulle kunna fatta besluten och göra avvägningarna. Även om dessa båda storheter var mycket olika och arbetade under särskilda omständigheter tycker jag mig ändå förstå att de båda två på olika sätt betonar vikten av att etablera ett inre rum för den egna dialogen.

Jag skiljer på fem förhållningssätt till min kropp. I praktiken är förhållningssätten inte strikt åtskilda utan jag växlar mellan de olika sätten under ett och samma arbetspass. För tydlighetens skull beskriver jag vart och ett av dem.

- 1) Aktivt lyssnande. Jag kan lyssna till det som sker i mig, ett lyssnande som kräver övning i tystnad. Jag övar genom lyssnandet min förmåga att förnimma de processer som ständigt eller tillfälligtvis pågår i kroppen. Jag möter mig själv på olika sätt i detta lyssnande. Jag kan få upplevelser av känslor och sinnesintryck och jag kan få minnesbilder. Jag kan lyssna till fysiologiska fenomen, exempelvis hur min kropp och andning påverkas av olika kroppsliga tillstånd som hunger eller törst eller olika spänningstillstånd.
- 2) Manipulerande. Jag kan påverka det som sker genom att påverka min kropp, genom att manipulera kroppen och sätta mig själv i en kroppslig position där kroppen genom positionen ifråga kommer i arbete och ger mig sensationer av olika slag. Det kan vara tankar, känslor, förnimmelser, affekter och emotioner som kommer fram i och med att jag satt min kropp i en specifik position. Exempel på kroppsliga manipulationer är födan, det vi äter respektive inte äter, vila och sömn samt olika fysiska praktiker där en mer eller mindre kraftfull form upprätthålls och där uppmärksamheten riktas mot andningen och mot fysiologiska fenomen som kroppslig förlängning, riktning, rytm, kroppstonus och balans, exempelvis yoga.
- 3) Härbärgerande. Jag kan öva min förmåga att orka bära de starka och ofta skrämmande upplevelserna och emotionerna som ett kroppsligt arbete innebär. Jag kan etablera mitt inre

rum där jag kan få kunskap genom att avstå från att handla och agera på de signaler och impulser jag får utan istället närvara, studera och reflektera över det som min kropp upplever.

- 4) Vanemässiga. Det vardagliga förhållningssättet som innebär att jag läser världen utifrån den självbild jag har och det jag redan vet utan att röra vid de gränser inom vilka jag upplever min kropp.
- 5) Intellectuellt reflekterande. Att läsa andras tankar och kunskap om kropp och att kunna härleda mina egna upplevelser in i en struktur som är större än jag själv.²²

Livet sätter spår i våra kroppar. Jag kan välja i vilken omfattning jag vill undersöka dem. Jag måste i grunden förhålla mig till kroppen som denna plats för spår vars innebörder vi kan komma i kontakt med genom att söka strategier för och att arbeta med att låta våra kroppar tala till oss bortom det vi redan medvetet känner till och mentalt kan omfatta. Våra kroppar har också möjligheter som vi upplevelsemässigt inte känner till men som kroppsliga strategier kan få oss att upptäcka. Att arbeta med utgångspunkt i sin kropp handlar således inte om att inte tänka utan att utvidga underlaget för vårt tänkande genom att tillåta kroppen att närma sig dessa spår, öppningar och möjligheter som vi i egenskap av människor är bärare av.

Position och jag-position

För att i praktiken kunna arbeta med kroppens inre rum som utgångspunkt behöver jag etablera och tydliggöra vissa platser som jag utgår från och som jag kan referera och återvända till under arbetets gång, platser som är bestämda, fasta och konkreta.

Utifrån en bestämd position kan jag medvetandegöra vad jag tar med mig in till positionen. Om jag exempelvis bestämmer mig för positionen att jag ligger raklång på golvet i mitten av rummet kan jag bestämma mig för att jag i huvudsak lyssnar på och förhåller mig till min egen andning och till de punkter av min kropp som rör mot golvet. All annan förståelse och aktivitet vill jag låta släppa taget om mig. Jag söker således koncentrera mig på det jag valt att förhålla mig till och låta resten försvinna från mitt medvetande för tillfället. Positionen är således både yttre, i bemärkelsen positionen i rummet och den position min egen kropp intar, och inre som bestämmer vad jag tillåter för aktivitet i min kropp och hur jag förhåller mig till det, vad jag väljer att ta in och lyssna till och hur jag handlar.

Positionen ger mig en utgångspunkt i undersökandet som jag företar mig genom att i det inre rummet uppmärksamma både det som är igenkännligt och välbekant och som jag kallar mitt jag men också de delar av mig själv och min kropp som jag är främmande för. Genom att försätta min kropp i vissa positioner utmanar jag de upplevelser som jag av någon anledning undvikit och som genom den fysiska positionen börjar påminna mig om något jag glömt eller inte känner till. En del av

²² Förutom de jag redan nämnt har jag tagit intryck av Jacques Dropsy, Sören Larsson, Andris Blekte, Orest Koslowsky, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski och Thomas Richards.

detta glömda är egna minnen och upplevelser som växer upp i det kroppsliga undersökandet, annat är olevda möjligheter som min kropp äger i sin egenskap av att vara en mänsklig varelse.

I en bestämd position kan jag också undersöka det främmande material som jag tillför mig själv i form av exempelvis en text, ett musikstycke eller en serie rörelser. Det är således utifrån en given position som jag börjar arbeta med min gestaltande teknik. När jag arbetar, tar mig in i processen att låta mig förvandlas, söker jag utifrån min bestämda position mer eller mindre villigt de platser i mötet mellan materialet och mig själv där någonting skapar den risk eller osäkring som i sin tur kan leda fram till att något ännu inte känt berörs, något där min kropps för mig ofta okända erfarenheter kan börja tala till mig, medvetet eller omedvetet. Begreppet position öppnar för en friare rörlighet mellan olika val, olika ställen som svarar på frågan varifrån jag talar.

Jag intar alltså i mitt undersökande arbete medvetet eller omedvetet olika positioner i yttre och inre bemärkelse, platser som blir som sjömärken på ett hav och som jag kan återvända till. Som skådespelare i det gestaltande ögonblicket tar jag in ytterligare en position: den inför åskådare medvetenheten om att jag står inför dem och viljan att kommunicera någonting som jag förberett. Förutom att upprätthålla relationen mellan min kropp och mitt införlivade material är åskådarnas andning och rytm något jag vill förhålla mig aktivt till. I mitt inre rum har jag tillgång till mina positioner och det kroppsliga material som jag arbetat med samt mig själv som den som betraktar det som sker och som kan fungera som en slags spel- ledare att i stunden fatta beslut och ge efter för de olika förslag som mitt arbete med materialet har lett till.

Relationen mellan mig själv som observatör och den som utför de sceniska handlingarna är rörlig och dynamisk och det är kring den relationen jag rör mig när jag talar om begrepp som autenticitet, fiktion och närvaro. Den kan också användas som utgångspunkt för det samtal som ligger till grund för mitt skådespelararbete och som kretsar kring frågorna vilket/ vilka jag och jag-positioner som jag använder mig av i det gestaltande ögonblicket. Synen på jaget och på jag-positionerna är som jag ser det helt avgörande för vad jag kommer att kommunicera med åskådarna. Själva akten hur jag bestämmer mig själv och vad jag delar bär en stor del av människosyn och ideologi, av det som av åskådarna kommer att upplevas som innehållet i teaterakten eller föreställningen.

Valet av den position jag försätter mig i, vad jag väljer att i positionen lyssna till och hur jag kommunicerar mina val till åskådarna får konsekvenser. I någon mån är jag alltid den jag är. Åskådarna kommer att se de kroppar som faktiskt är där i rummet. Men hur jag arbetar med denna närvaro, med min specifika kropp i den särskilda teaterhändelsen är den möjlighet och den frihet jag som skådespelare har, att utifrån det som är jag, min kropp, mina förmågor och min önskan kunna skapa en specifik händelse. Min egen önskan som den skådespelare jag är, är att överraska och öppna upp för det oväntade, helst omöjliga. Jag vill spräcka upp åskådarnas förutfattade meningar, komplicera deras uppfattning om vilka vi människor är och de möjligheter, den frihet och det ansvar vi har genom att främmandegöra det alltför bekanta och ta det främmande som givet, lägga till och dra

ifrån, genom att låta blicken vila en sekund längre eller genom att lägga till en komplicerad rörelse utan något yttre motivering.

Positionen skapar en utgångspunkt och referens men innebär också något i sig. Positionen har ett innehåll som kommer att kommunicera med åskådarna. Jag arbetar gärna med en stark, markant position som i sig tydliggör för åskådarna att detta är konst och uppmanar till att se både glappet mellan vardagen runt omkring och den konstnärliga handlingen och spelet/leken, att se förvandlingarna. En bestämd position ger också möjligheten att kliva in i och ut ur den. Som om jag genom hur jag positionerar mig möjliggör olika ståndpunkter och rörelsen mellan de olika ståndpunkterna. Inom den bestämda positionen kan jag arbeta med ett nära, intimt uttryck, med små minimala medel som annars kan vara svåra att skilja från mig som privatperson: hur jag andas, hur ansiktet/kroppen får hänga och slänga, små till synes obetydliga rörelser. Som om den starka positionen tillåter att jag låter det ske på riktigt utan att förväxlas med något som råkar hända med mig.

Basen: grundträningen

Jag ser det som att jag som skådespelare kommer i kontakt med olika lager i min kropp genom min fysiska och vokala praktik i vilka jag skapar ett inre rum för att på en gång omfamna och lägga ifrån mig mig själv. Jag tränar mig i att lyssna till mig själv, min kropp, genom att inta olika positioner och uppmärksamma det som uppstår: en tyngd, en rytm, en andning, en röst, ett ord, en känsla, en tanke, ett mönster.

Med mitt fokus på basala mänskliga villkor och på det utbyte som sker i det gemensamma rummet mellan åskådare och aktörer, lägger jag stor vikt vid de elementära grunderna, det som vi människor delar och känner igen såsom varande levande varelser, snarare än på det partikuljära och specifika. Jag ser hela teaterhändelsen i olika skikt där grunden utgörs av det jag vill kalla det livsgemensamma, det som jag delar med allt levande som jag kan sätta mig i förbindelse med genom min kropp. Det rör sig om andning och rytm, om puls, om tyngdlag och om materien och dess vibrationer. Denna grund är väsentlig att medvetandegöra och att träna, exempelvis genom att arbeta med kroppens tyngd, med gravitationen och med begrepp som tung och lätt. I röstarbetet är arbetet med hela kroppen i fokus, de ben i kroppen som rösten kan få vibrera och de kroppsliga rum i vilka jag kan ljuda, de minnen och emotioner som väcks när rösten får skorpa och komma till uttryck bortom gränserna för den röst jag vant mig att kalla min.

I grundträningen är tanken att själva förmågan att kunna och att förmå har ett egenvärde. Jag behöver klara av vissa saker mentalt och fysiskt utan att bli alltför påverkad av svårigheterna i utförandet, om det inte finns en poäng med det inom ramen för det som ska gestaltas. Förutom detta egenvärde finns också värdet i att konkret genom kroppen brottas med mentala och fysiska gränser för att upptäcka inte bara gränserna som sådana utan också den egna reaktionen på dem. Den kunskapen, om vad gränsen och dess överskridande innebär och innehåller, är också en

väsentlig del av min kunskap som skådespelare. Genom att utsätta mig för vaddå kan jag sätta igång processer, emotioner och koncentration som i sig kommunicerar med åskådarna.

I grundträningen behöver jag finna ett sätt att träna styrka, mod, kondition och uthållighet, genom exempelvis löpning, akrobatik och styrketräning.

Vidare behöver jag träna smidighet och plastisk förmåga genom exempelvis yoga, fridans eller plastisk träning såsom Sören Larsson beskrivit den i boken *Kroppens Poesi*²³. För mitt röstarbete arbetar jag i en praktik som betonar röstens koppling och relation till kroppen både som berättelse och som rum för resonans, främst såsom jag fått den genom mitt arbete med Roy Hart Theatre som i sin tur bygger på röstpedagogen Alfred Wolfsohns arbete²⁴. Wolfsohn låg som ung soldat i skyttegravarna under första världskriget. När han efter kriget sökte ett sätt att uttrycka och bearbeta krigets helvete orienterade han sig mot den egna rösten och började tillsammans med sångare att utforska röstens möjligheter. Genom att i röstarbetet och sången undersöka de gränser och områden bortom rösten såsom vi vant oss vid den, fann Wolfsohn att de personliga begränsningarna innebar en möjlighet till att komma i kontakt med större och rikare erfarenheter men också vokala uttryck som överskred gränserna för vad man tidigare trott var möjligt. Wolfsohn lät rösten visa vägen för att komma i kontakt med kroppsliga sensationer och emotioner, att upptäcka vad ens egen kropp bär. Jag tar en ton och lyssnar till hur kroppen reagerar. Jag lokaliserar vibrationerna och försöker ge tonen allt mer kroppslig resonans, att låta kroppen vibrera genom tonen jag gör. Jag lyssnar till tonen och till vad tonen bär och väcker.

Konkret arbetar jag med relationen skelett – kropp – tyngd och med att söka ljud och att ljuda i olika kroppsdelar tills ljudet börjar tala tillbaka till mig. Det är vibrationen jag i första hand söker, därefter kommer röstkvaliteten och klangen. Jag försöker odla en icke- dömande och ett icke värderande förhållningssätt, vilket innebär en uppmärksamhet på att lyssna till den röst och de ljud som kommer bortom gängse värderingar om vad som är en vacker eller bra röst. Istället frågar jag mig vad jag hör och vad rösten får mig att känna och tänka. Jag kan också snudda vid tankar på vad för berättelse rösten ifråga bär.

Vare sig jag arbetar med röst, med uthållighet och styrka eller med plastik kan jag vara uppmärksam på tempo, volym, tonhöjd, rytm, intensitet och kvalitet. Jag kan lägga märke till men jag kan också manipulera mig själv genom att förändra dessa variabler²⁵. I mitt eget instuderingsarbete lägger jag stor vikt vid de olika variablerna som ger mig möjlighet att höra och förstå andra aspekter av ett material än de självklart givna. I iscensättningsarbetet är de nära nog omistliga, under

²³ Bäck, Gunnar, Larsson, Sören, Lönnblom, Tina, *Kroppens poesi Skådespelarens uttryck* 1985, Naturia förlag, Solna.

²⁴ Roy Hart- medlemmen Noah Pikes har berättat om Alfred Wolfsohn i sin bok *Dark Voices The Genesis of Roy Hart Theatre*, 2004, Spring Journal Books, New Orleans, s 30 ff. Vidare har röstpedagogen Paul Newham skrivit boken *The prophet of song* på bas av intervjuer och med tillgång till Roy Hart Theatres arkiv.

²⁵ Jag kallar dessa element för variabler då de erbjuder möjligheter att göra någonting på ett visst sätt som går att förhålla sig till oerhört konkret, som tempo, volym, tonhöjd, rytm/pauser, intensitet och kvalitet.

konstruktionsarbetet en källa till nya upptäckter och i det med åskådarna gemensamma rummet ett medel för att skapa en medvetenhet och stringens i det material vi delar med varandra.

Syftet med övningarna är i förlängningen att få emotionell kontakt med olika lager av innebörder i ett material, att medvetandegöra och återskapa de inre och yttre rum där dessa innebörder kan komma till uttryck och att dela dem med åskådarna i det gemensamma rummet.

Det finns en balans mellan att fokusera på att klara av uppgifter och på att lyssna till det som sker när jag arbetar. Denna balans ser olika ut för olika personer. Ibland kan det vara nödvändigt att fokusera på att klara av vissa moment utan för mycket eget lyssnande, då detta lyssnande ibland innebär att jag hör saker som inte hjälper mig utan som stoppar. Om jag, vad jag än gör, hör en röst som klandrar mig själv eller som blir irriterad på min omgivning så har jag ett problem som jag kan undersöka och inte låta mig stoppas av. Det bottnar sannolikt i den egna kroppens historia och kan utgöra en ”frusen kropp” som jag behöver bemöta. Ett fokuserande på utförandet av uppgiften kan hjälpa mig att tillåta dessa röster att uttrycka sig trots att jag utför uppgiften, att jag inte låter mig hindras, vilket så småningom leder till att dessa inre rösters makt över mig minskas. Jag kan också undersöka vad för historia dessa mina inre röster berättar för mig i syftet att förstå och eventuellt också kunna skapa egna berättelser som belyser hur vi människor fungerar.

Jag har några långa relationer till praktiker vars ursprung ligger utanför teaterns traditioner men som alltmer införlivas i det som kallas devising.²⁶ De har alla en stark kroppslig utgångspunkt där människokroppen är bärare av ett innehåll vare sig man vill kalla detta innehåll för själsligt, andligt eller mentalt. Det rör sig om praktiker hämtade från den senare Grotowskis arbete med aktionen och den fysiska handlingen²⁷ som han i sin tur hämtat från såväl Stanislavskijs senare arbeten²⁸ som från studiet av mänskliga ritualer och om olika former av yoga samt av Lectio Divina²⁹. Lectio Divina, ordagrant översatt gudomlig läsning, är ett sätt att läsa och lyssna med hjärtat och inte med örat, en praktik från urkyrkans dagar som bevarats inom det kristna munkväsendet för att omsätta text i handling. Gemensamt för alla dessa praktiker är att de bortom den mystifiering som lätt häftar vid dem erbjuder en enkel form av fysisk handling inom vilken jag kan släppa alla andra positioner utom den att vara en person som utför denna handling. Handlingen är enkel men ber om att utföras med så stort engagemang som möjligt så att all min uppmärksamhet riktas mot själva handlingen, mot görandet. I detta görande, som först enbart är en fråga om att förstå handlingen i dess fulla potential och sträva efter att kunna utföra den kan jag, då jag erövrat den, vila medan jag gör och lyssna till vad handlingen väcker i mig. I detta lyssnande kan jag upptäcka på nytt, se också det tidigare fördunklade

²⁶ Det engelska verbet ”devise” betyder ungefär att efter ansträngning komma på, uppfinna, en plan för hur något skall göras. Begreppet används för ett arbetssätt där de medverkande själva under arbetets gång konstruerar det som skall iscensättas.

²⁷ Se både Thomas Richards bok *At work with Grotowski on physical actions* och *Towards a Poor Theatre*, av Jerzy Grotowski.

²⁸ Toporkov, Vasilij, *Stanislavskij repeterar Tartuffe*, 1977, Bo Cavefors Bokförlag AB.

²⁹ Om Lectio Divina har Anders Piltz, präst i dominikanorden och professor i latin vid Lunds universitet, skrivit i boken *Honung ur klippan. Från bibeltext till själaspis*, 2000, Artos bokförlag, Skellefteå, s 109 ff.

och förnimma det jag trodde mig känna till på ett annat sätt. Detta görande, som leder till lyssnandet som ger mig möjlighet att se det välkända i annan dager, vill ibland formulera sig, gå vidare i ett delande av något som utforskas och undersöks. Här kommer narrationen in, berättelsen som vill fånga och återge något som har hänt, och/eller söka och konstruera meningsfulla helheter av osammanhängande händelser eller situationer.³⁰

I detta arbete blir skådespelaren och skådespelarkroppen både själva kärlet inom vilket berättelsen uppstår och den som förhåller sig till det som finns där och till olika möjligheter att artikulera det som ska uttryckas, kommuniceras och uttalas. Arbetsprocessen börjar således med att en undersökning sätts igång som i sin tur leder vidare och som undan för undan skapar sin särskilda berättelse på grundval av det som uppstår och på beslut under resans gång.

”Man vet inte varför man gör det man gör, man har inget syfte, men man har en aning, en intuition, a hunch. Man vet heller inte vart ens arbete ska leda men man skapar gränserna för det, avgränsningarna genom att forma en ram, en struktur inom vilken man undersöker vad som uppstår, sker och händer, för att sedan i formulerandet få tuggmotstånd och inspiration i det fortsatta arbetet.

Det gäller att gå bortom det kända, det man redan vet men genom det man vet, att envist upprepa något till synes meningslöst för att ta sig förbi ytan in till kärnan där andra erfarenheter och innebörder än de redan kända kan börja tala till en. Då spelar det ingen roll om detta något som man gör är en rörelse, ett ord, ett ljud, ty bortom rörelsen, ordet, ljudet finns en gemensam nämnare vilken konstnären i sitt arbete kan komma i kontakt med och framkalla, synliggöra. Detta kan låta irrationellt och planlöst, rentav flummigt, men är i själva verket oerhört konkret och påtagligt.”³¹

I grunden består min praktik av att jag praktiserar övningar som leder till att jag av-automatiserar min relation till mina handlingar: de verbala, fysiska och emotionella/psykologiska. Det jag ”vet”, ”minns” och ”förstår”, allt vad jag gör måste frigöras från själva handlingen. Jag vill betona frigöras, inte tas bort, elimineras. Jag måste skapa ett utrymme mellan mig själv och det jag gör och säger så att jag kan förhålla mig till det jag gör och säger. Detta gör jag genom att jag praktiserar och inifrån uppmärksammar var någonstans i min kropp som övningen sker. Jag uppmärksammar allt som är övningen men också allt som inte är övningen. Det som inte är övningen försöker jag upptäcka, isolera och tillåta att det försvinner. Ofta leder denna reduktion till oväntade och oanade nya upplevelser av vem jag är och av min kropp: att jag genom kroppen kommer i kontakt med emotioner och gör erfarenheter. Detta strikta lyssnande bidrar till en separation av mina personliga vanor och av min personliga kropp, till upplevelsen av att dessa båda fenomen inte är en och samma utan särskilda från varandra.³²

³⁰ Sociologen och genusforskaren Anna Johansson skriver om livsberättelsen i boken *Narrativ teori och metod*, se not nr 8.

³¹ Ur förordet från min magisteruppsats 2005, vid Göteborgs Universitet, Institutionen för Litteratur, Idéhistoria och Religion.

³² Grotowski kallade ett arbetssätt som innebär reduktion, att man tar bort, för ”via negativa”.

Jag har inte bråttom i det här arbetet. Själva svårigheten i att renodla rörelsen eller ljudet är intressant. Den position där det är svårt att separera mina personliga vanor från formen på övningen är ett gnissel, ett skav som erbjuder en punkt av intresse.

Jag utgår från att min mänskliga kropp är bärare av inte bara personliga minnen utan också av minnen från erfarenheter som våra förfäder gjort långt innan jag var född³³. Jag kan inte ta minnet av dessa erfarenheter för givna, de finns bara tillgängliga för mig som konstnärligt material i den omfattning som jag kan göra dem synliga, medvetna, komma i emotionell kontakt med dess möjliga innebörder och bruka dem. Jag gör inte anspråk på någon annan sanning kring dessa minnen och erfarenheter än den som utvinns ur arbetet i fråga.

Som skådespelare i nutid behöver jag kunna komma i emotionell kontakt med dem, kroppsligt artikulera dessa minnen och medvetet uppleva dem så att jag kan gå ut ur och in i dem utan att helt göra mig till ett med dem. Jag behöver kunna länka erfarenheterna från då till min kropp och till ett uttryck i det rum vi delar här, nu, och som i varje ögonblick kan tänkas anta en annan väg, en annan form. Vägar och former har jag undersökt innan mötet med åskådarna för att sen, när jag står där, kunna använda dem som i ögonblicket gör sig gällande.

Relationen teknik – gestaltning

Jag arbetar ofta tekniskt och jag finner det intressant att i sammanhanget göra en liten fördjupning i hur ordet teknik och teknisk används. Ofta menar vi skådespelare om vi säger att vi tar det tekniskt att vi står vid sidan om oss själva och utför en handling rent mekaniskt, som om jag gjorde det men jag var inte där, inte engagerad.

Ordet teknik kommer från grekiskans ”téchné” som betyder ”konst”, ”skicklighet” eller ”hantverk”, som i sin tur kommer från den urindoeuropeiska ordstammen ”tekn”, med betydelsen ”snickeri”. I Aristoteles *Nikomachiska etiken* var téchné en av fem kunskapsformer och betecknade färdighetskunskapen, veta hur. En samtida definition av ordet teknik finner jag i nationalencyklopedin: ”teknik är en sammanfattande benämning på alla människans metoder att tillfredsställa sina önskningar...”.

Utifrån min praktik vill jag skilja teknik från metod, där jag uppfattar metod som ett mer komplext begrepp, som en väv av olika tekniker som erbjuder inte bara förslag på en väg att gå för att lösa olika typer av uppgifter utan också ett explicit förhållningssätt till uppgiften ifråga tillika en tanke eller underförstådd mening om vad som innehållsligt ska uppnås genom metoden. I samband med mitt deltagande i Nordiska Sommaruniversitetets studiekretsar, *Practicebased research in performing arts* och *Artistic research* sedan 2007 har jag samtalat om metodfrågan med bl.a. filosofen

³³ Jag bygger detta påstående på egna tankar och erfarenheter i arbete. Jag är medveten om att det finns många som på olika sätt utarbetat olika teorier på grundval av liknande observationer och idéer. En av dem är Carl Jung i sitt arbete med det kollektiva undermedvetna och med arketyper.

Carsten Friberg, assisterande professor vid arkitektskolan, Århus Universitet. Friberg pekar på att metoden ofta omfattar en mängd beslut och handlingar som kan sägas skapa ett slags mönster där också andra kunskapsformer än den tekniska medverkar till att skapa metoden ifråga.

Om jag ser till de områden som kan sägas vara tekniska utifrån min skådespelarståndpunkt så skiljer jag på den fysiska och vokala gestaltningen å ena sidan och på scenframställningen å den andra. Scenframställningen som inte räknas till teknikämnen ställer utövarna inför uppgiften att lösa ett sceniskt problem ofta i relation till text och tradition. Teknikämnen däremot tränar skådespelarens instrument, främst rörelsen, kroppen, talet, sången och rösten.

Genom min förkärlek för det tekniska arbetet såväl vokalt som fysiskt har jag kommit att ägna rätt mycket tid åt att undersöka och upptäcka med hjälp av de tekniska ämnena. Jag har i mitt vokala och fysiska gestaltningsarbete satt mig i olika positioner som har haft en ren teknisk aspekt som exempelvis att placera konsonanterna långt fram eller att arbeta fysiskt med utgångspunkt från gravitationen och jag har märkt att dessa olika positioner göder mig med material. Ju mer hängiven jag har kunnat vara i att strikt följa den tekniska aspekten och låta allt annat som kommer upp släppa taget om mig och min ambition, desto mer information har jag fått från min kropp: minnen och sinnen, bilder, aningar, tankar och idéer. Denna information tar jag hand om genom att anteckna, föra dagbok och gå och fundera kring när jag inte arbetar på golvet med görandet.

Med teknikens hjälp ställer jag mig frågan och lyssnar till vad som händer i mig när jag gör på ett visst sätt och hur jag kan förhålla mig till det. Jag frågar mig och lyssnar till vad som händer när jag exempelvis tar ner rösten och placerar klangen i huvudsak i bäckenregionen. Jag lägger märke till vilket material som väcks, vilka känslor och tankar som sätts igång. Jag kan således använda tekniken som ett instrument för att passera min kropps gränser.

Att lära sig att känna igen sina egna gränser är väsentligt, både för att veta var min gräns för närvarande går, vad denna gräns bär för kunskap och information, men också för att när tillfälle ges kunna överskrida den.

Jag tänker mig att gränsen mellan teknik och gestaltning är hårfin. Jag försöker uppmärksamma var det tekniska görandet, veta hur-et, övergår till en gestaltning som jag kan dela med åskådare och hur jag tar hjälp av tekniken för att reducera, ta bort, de uttryck, handlingar, mönster mm som jag inte vill ska vara med i utbytet med åskådarna. När min teknik fungerar, när jag tragglat och levt mig igenom de processer som mitt tekniska arbete försatt mig i och blivit vän eller bekant med de reaktioner i mig som detta görande väcker, när jag börjar kunna göra det utan att bli alltför störd av mina egna reaktioner på det som sker, då är jag i gestaltningen.

1986 – upptäckter

Jag är teaterlev. Jag far omkring på golvet i samma rum som mina kamrater i det vi kallar akvariet, ett rum för improvisation och eget arbete men i grupp. Jag hoppar och studsar, gör kullerbyttor och axelrullningar. Springer upp på väggen och ner igen. Jag arbetar på, verkligen arbetar på.

Pedagogen L observerar. Timme in och timme ut. Då och då samlas vi och samtalar, reflekterar kring det vi upplevt och det som skett. Sedan ut på golvet igen och fortsätter jobba.

En dag kommer han fram till mig, mitt under pågående arbete och säger lite halvhögt nästan viskande:

- Prova att stå still.
- ... stå still?
- Du kan prova med att stå still. Se vad som händer om du står still.

I samma stund som jag hör förslaget så hör jag ett litet tyst ”aha” inom mig, en viskande bekräftelse på att det är så det är.

Jag måste stå still.

Jag ställer mig där och står still. I denna stillhet börjar jag se och förnimma, ana och upptäcka.

Det är i stillheten efter rörelsen det sker. Det är där det börjar alltihop. Först rörelsen som väcker och sträcker, skakar om och sätter igång. Sedan stillheten.

Det är där det är. En hastig känsla av lycka och värme, sedan kommer smärtan.

Det gör ont. Kroppen smärtar. Jag får svårt att andas och det svider i bröstet.

Jag står kvar. Någoting känns ändå oerhört skönt och påtagligt och jag står där med allt som gör ont och som svider.

Jag ser mig omkring. De andra jobbar på och lägger inte märke till revolutionen i mig. De ser inte att inuti en av kamraterna på golvet börjar livet skaka. Jag känner lättnad. Jag vill inte störa deras världar, inte än, inte nu, inte såhär. Jag står och smärtan sätter sig i bröstet, tung och mörk.

Jag bestämmer mig för att göra en långsam rörelse. Jag flyttar hela min uppmärksamhet till vänstra höften och låter den trycka sig framåt. I det yttersta läget stannar jag till, håller kvar, och andas. Det skaver och är ovant men smärtan i bröstet lättar. Jag övervinner känslan av att vilja falla tillbaka in i min vana kropp som hoppar och rör sig, utan står kvar.

Här kan jag inte minnas att jag varit förut. Den här positionen är ny. Jag andas och låter uppmärksamheten på höftens strävan framåt hjälpa mig att slappna av i denna för mig nya position. All uppmärksamhet och koncentration på höften, allt annat bjuds avspänning. Jag tillåter resten av kroppen att bli tung inom ramen för den figur jag fortfarande upprätthåller i sin form där jag står och uppmärksammar min vänstra höft och hur resten av kroppen lägger sig tillrätta i denna position.

Jag andas.

Denna lilla rörelse syns knappt. Min vänstra höft strävar ut mot min hud som är i kontakt med byxans tyg som är i kontakt med luften som omger mig, som omger oss alla i rummet. Kring den minimala rörelsen i den nya positionen finner jag en stillhet och en tystnad, ett lugn. Den lilla rörelsen, långsamt och medvetet utförd, skärper min uppmärksamhet. Jag förankrar mig och vilar i den, överlåter mig till den och lägger

av min kroppsliga ovana att låta mig styras av de gamla vanliga impulserna vars funktion tycks vara att undvika att uppfatta det som min kropp bär.

Jag står kvar i min nya position. Jag börjar uppmärksamma sensationer i kroppen på ställen som jag inte känner igen. Det kittlar i ena benet och hela höger sida domnar bort. Sakta smyger sig den välbekanta känslan av oro och av skräck in.

Första impulsen är att slå bort oron, tänka att jag inte ska vara rädd, var inte rädd, men jag hejdar impulsen och tänker varför inte. Jag ÄR rädd. Det är okay. Jag lyssnar utåt. Det är helt okay att stå och vara rädd. Kroppen värker och drar sig samman: den känns smalare och smalare, men jag tänker genomleva denna skräck så gott jag kan och se vad som finns bortom skräcken, den måste ju ta slut...

Sedan släpper jag på trycket och låter höften lägga sig tillrätta som den vill. Smärtan lättar något men finns fortfarande där. Jag får upplevelsen av att kroppen är luftigare, lättare och att blicken är skärpt.

Nästa gång jag ställer mig där på golvet så har jag ett ställe inuti mig att gå tillbaka till.

Först en rigorös uppvärmning. Min kropp måste bli ordentligt varm. Jag tränar fysiskt, förmår mig att tänja på mina gränser och blir belönad när tankarna släpper greppet om mig. Det är kroppen som ska vara min vägvisare i min egen undersökning av mig själv.

Jag ställer mig på golvet och erinrar mig. Jag inleder mitt rastlösa rörande av min kropp men nu har jag en position i kroppen som visar väg. Jag fokuserar på min vänstra höft och lägger all koncentration på att dra uppmärksamheten dit och utmana dess vana positioner. Tempot dras ner och arbetet kostar ordentlig möda. Jag får använda all min vilja och all min förmåga för att orka hålla ut och gå bortom mina vanliga former. Det är svettigt och jag känner ångesten krypa fram. Ögonen svider, kan jag öppna ögonen ännu mer? Ju mer jag skärper blicken utåt desto tydligare tycks skärpan bli också inåt, och jag säger till mig själv att det är okay, att ångesten är okay, samtidigt som jag kämpar med uppvärmningen. Jag fortsätter och tänjer på kroppens gränser och efter en stund släpper ångesten och det går lättare att andas igen.

Jag börjar återvändandet. Ställer mig stilla och andas, ger mig en liten stund för att uppfatta hur kroppen känns, vad som pirrar, värker, ömmar och känns dött. Jag uppmärksammar hela min kropp och dess position med utgångspunkt i mig själv. Jag varseblir min förmåga till uppmärksamhet och lägger märke till mina kroppsliga förnimmelser, bilder, tankar och känslor. Jag uppmärksammar rummet jag står i och mina kamrater runt omkring. En stor tyngd kommer över mig och jag får en stark impuls att lägga av, släppa allt det tunga svåra arbetet: till vad nytta, det gör bara ont. Minnet av lugn och stilla närvaro får mig att stå kvar. Så den lilla rörelsen, tryckandet av vänster höft ut, fram och så stopp.

Jag känner inte igen mig. Var det här jag var igår? Jag minns positionen och tror mig ha gjort en korrekt form men känslan inuti mig är helt annorlunda. I går erfor jag en massa sensationer och fick en mängd information, idag känns positionen död och stel. Jag står kvar. Andas och lägger märke till hur mina tankar jagar efter det jag trodde fanns där. Tankarna lägger sig i vägen mellan mig och min upplevelse av kroppen som den är. Jag står kvar i alla fall. Fokuserar både på min vänstra höft och dess minimala rörelse utåt och på rummet runt omkring mig. Jag drar min uppmärksamhet till att lyssna, känna, lukta och se.

Utan förvarning släpper tanken sitt grepp om mig. Det går fort: den bara försvinner och jag upplever hur bröstet vidgas och förstoras, som om jag trillat in i insidan av mitt eget bröst och därifrån nu ser ut på världen runtomkring. En känsla av värme sprider sig i hela bröstet och mitt ansikte spricker upp i ett leende.

Jag står kvar. Jag känner fortfarande inte helt igen mig men det är okay. Värmen i bröstet, ansiktet som mjuknat och jo, nu kommer den pirrande känslan i ena benet och oron, den smyger sig in.

Jag dras till det öppna, tomma golvet om och om igen. Jag ställer mig där full av föresatser att något kunna göra rättvisa åt det jag tycker mig uppleva. Jag slås av det omöjliga i att kunna fånga och artikulera någonting annat än ytterligare en form, ett påstående som inte kommer att motsvara min upplevelse och som självklart kommer att vara svår att förstå för åskådarna. Det enda jag tycks kunna göra för att något hjälpa min sak är att arbeta och arbeta om och om igen för att i möjligaste mån kunna ta bort det som står i vägen för att jag ska kunna artikulera en fråga i min kropp planterad rörelse på sådant sätt att den blir delbar. Att kunna dela dessa ur min kropp sprungna rörelser, det är det jag önskar.

LIVSPOSITIONER – min plats på jorden

Inledning

Här försöker jag beskriva vem jag är med utgångspunkt i de positioner jag befinner mig i, både i relation till världen omkring mig, till mitt yrke och till min historia, min egen kropp. Positionerna är inte alltid självvalda och jag söker sätt att förhålla mig till dem.

Den undersökande positionen

I första hand ser jag mig som en undersökande skådespelare³⁴. Ofta börjar mitt arbete i ett behov av att ta reda på och gå till botten med ett fenomen för att sedan dela med mig tillsammans med åskådare. Vid denna startpunkt är arbetsmaterialet i stor utsträckning jag själv, min kropp i relation till det främmande och till världen omkring mig snarare än att med tanken förstå och sedan kunna lösa hur jag ska klara en viss uppgift på ett visst sätt. Först kommer det kroppsliga undersökandet, smakandet, provandet, därefter kommer kognitionen.

När jag talar om det jag gör som skådespelare är jag kritisk till att använda begreppet roll. Roll kan definieras som ett antal handlingar utförda på ett visst sätt och har en mer tillsluten innebörd än begreppet position. Ordet roll är helt enkelt för trångt för att beskriva det jag gör. Visserligen använder jag mig av roller och rollspel i mitt yrke men bara som en del av det jag gör. Rollen med sina handlingar utförda på det särskilda sättet tenderar att stänga sig om sig själv som om få andra handlingar eller sätt vore tänkbara.³⁵ Begreppet roll gör det också svårt att förhålla sig som skådespelare på den moderna och postdramatiska scenen där det snarare är skådespelarens samtliga möjligheter till gestaltning, inte enbart rolltagandet, som är utgångspunkten i skapandet av teaterhändelsen. Jag anser att begreppet position gör det möjligt att röra sig friare i relation till möjliga handlingar och sätt. Jag är också kritisk till att jag-et uppgår i rollen och att de båda blir ett hermetiskt, tillslutet system. Jag vill att det ska finnas ett lugnt skådespelar- jag närvarande också i de mest intensiva gestaltningsögonblicken.

Positionen som gränsöverskridare

Min lek med mig själv, med arbetskamraterna och med den i rummet gemensamma normen utmynnar ofta i en lek med de sociala rollerna och med normerna så som vi umgås med dem dagligdags i livet. Jag vill överträda gränsen för de gemensamma normerna och överenskommelserna för att röra vid det som finns bortom gränsen. Samtidigt måste jag finna tydliga positioner som kan utgöra referenser för det som ska överskridas så att vi alla, konstnärer och åskådare, kan känna igen oss och vila i att vi är igenkända, vilket är en förutsättning för att kunna kommunicera också själva akten av gränsöverskridande.

³⁴ Att undersöka ligger i skådespelaryrkets praktik så i någon mening är alla skådespelare undersökande. För mig är detta sätt att arbeta så väsentligt att jag gjort avkall på andra aspekter av yrkeslivet såsom ekonomisk och social trygghet för att i så stor utsträckning som möjligt kunna fullfölja dessa undersökningar.

³⁵ Filosofen Eva Mark som arbetat undersökande tillsammans med universitetslektor Pia Muchin uttrycker i boken *Teorier ur kroppsliga praktiker* skepsis mot begreppet ”roll”, s 94.

Observera att det inte handlar om att provocera dessa gränser utan att gå bortom, att komma åt ett material som rör vid djupare lager och nivåer av mänskliga skikt och som är svårt att greppa. För att kunna göra det krävs en annan ingång i arbetet än att jag använder mig själv som den som jag upplever att jag är. Det krävs att jag kan, vill och orkar leva med det som kommer fram då jag försätter min kropp i en dialog med det främmande utan att avkräva tydliga svar och lösningar på det som jag då kommer att möta, samt tid. Jag tror att alla skådespelare skulle kunna göra detta men är inte säker på att alla skådespelare skulle vilja göra det för det kostar på.

Att göra detta är en konstform i sin egen rätt och bör uppmärksammas och uppskattas som en sådan.

Det finns gränser överallt. Den position jag har, tar eller får utgör ett exempel på gränssättande, både inifrån och ut men också hur världen ser på mig/min position, utifrån och in. Alla har vi skolats in i dem, tagit upp och införlivat dem. Som jag ser det är min uppgift att röra sig vid dessa gränser för att söka och artikulera den kunskap som finns där.

Att upptäcka de omedvetna gränserna i mig själv är svårt och smärtsamt då de ofta är förbundna med oro och obehag följt av komplexa befrielsekänslor. Dessa gränser innehåller en konkret kunskap vad jag tillåter mig att vara medveten om och således också det jag inte är medveten om. Ett överskridande av gränserna innebär att jag sätter min självbild på spel. Jag kommer inte längre att kunna upprätthålla bilden av vem jag är utan måste ge upp den och överlämna mig till någonting som jag ännu inte vet vad det är. Att gå över gränser är en förutsättning för att arbeta undersökande på kroppslig nivå med mig själv och med mina egna gränser som insats.

Det som förhindrar mitt gränsöverskridande är kanske främst rädslan som infinner sig. Personligen tror jag att rädslan är ett väsentligt element inte minst som mätare på var någonstans det bränner till både i relation till mig själv och i min relation till samhället runtomkring, till konventioner och normer. Ett gränsöverskridande underlättas av kunskap om hur vi människor fungerar och av insikten att det inte är farligt trots att jag känner mig rädd, samt av åskådarnas respons. Min erfarenhet är att många åskådare längtar efter att bli tilltalade, upprörda och omskakade och att de kan tillåta sig det om de har sällskap av mig, att jag bjuder in till det.

Den radikala positionen³⁶

Jag ser skådespelaryrket som en möjlighet att utmana de positioner som världen vill ha mig att acceptera och att gå i en närvarande dialog med såväl material som åskådarna som med mig själv. Att använda mig själv och min kunskap som människa. Jag skaffar mig ett förhållningssätt till materialet, till mig själv, till rummet och åskådarna och jag upplåter mig själv i dialog med materialet, rummet, åskådarna och mig själv. Att avstå de roller som teatern och för den delen livet erbjuder är i ordets ursprungliga betydelse radikalt. Som radikal är jag en farlig men också möjlig person. Att inte

³⁶ Radikal, kommer från latinets ord ”radix” med betydelsen ”rot”, att gå till botten med något.

nöja sig med de överenskommelser som sitter som limmade i tradition, i vårt arv och i vår miljö utan att av nyfikenhet och lust på frihetligt livsutrymme inta en slags resandeposition och gå över de gränser som kan tyckas små och oförargliga men vars överskridanden blir tecken på att andra positioner och vägar än de gängse är möjliga är en handling som utmanar omgivningen. Som radikal skådespelare reser jag ut ur och in i dessa olika positioner men undviker att bli till ett med dem, ständigt i rörelse och uppmärksam på att det är friheten i sig tillsammans med självkänedom och ansvarstagande som utgör grunden för den radikala positionen.

Den tidigare kulturministern Bengt Göransson som innehade gästprofessuren till minne av Torgny Segerstedt vid GU 2010 tog hjälp av en av de klassiska dikterna i den svenska litteraturen för att fånga paradoxen att den som är fri egentligen inte har något val utan lever under tvånget att söka sig ut mot det okända. Den fria människan är beredd att ständigt möta nya faror men förlitar sig tryggt på sin insikt om frihetens villkor. Hon blir aldrig färdig.

*Ensam i bräcklig farkost vågar
seglaren sig på det vida hav;
stjärnvalvet över honom lågar,
nedanför brusar hemskt hans grav.
Framåt – så är hans ödes bud;
och i djupet bor, som uti himlen, Gud.³⁷*

Själv tänker jag ofta att jag har anträtt en resa utan slut där jag undersöker mig själv och världen runt omkring mig genom att bli medveten om och kunna avstå från att använda mönster och vanor som jag vuxit upp med för att pröva alternativa positioner. Det här kan låta enkelt men är en livslång arbetsuppgift. För vem kan egentligen befria sig från sig själv och sin omgivning? Ändå är det just detta som är uppgiften.

Utanförskapets position³⁸

Att vara en del av en större helhet är ett grundläggande mänskligt behov. Alla behöver vi kunna spegla oss i omgivningen, uttrycka oss, förstå och i någon mån sympatisera med den plats och tid vi lever för att kunna föra ett meningsfullt liv.

En förutsättning för att kunna ingå i helheten är att ens egen kropp känner igen sig och kan inrätta sig i ett meningsfullt sammanhang. Många bär liksom jag historier och erfarenheter som inte går att uttrycka och koppla samman med andras historier eller en större historia. Utan sammanhang kan jag inte se mitt eget liv som en del av det stora livet och jag blir ensam om mitt eget. Jag förlorar förmågan att dra slutsatser, försonas med det förflutna och formulera tankar inför

³⁷ Erik Gustaf Geijers "På nyårsdagen 1838".

³⁸ Även om jag starkt identifierar mig med ett utanförskap är jag medveten om att jag är i en privilegierad position på många sätt. Jag har oftast kunnat försörja mig själv, jag är vit, relativt rik och tämligen fri och jag driver en teaterverksamhet.

framtiden. Jag ställer mig frågan vad jag gör med de egna minnen vars innebörder svårligen låter sig formuleras och kommuniceras, med de delar av historien som tycks omöjliga att komma över och igenom. Hur ska jag som konstnär förhålla mig till och göra konst av dem?

Jag sitter med en mängd dokument som jag samlat in under åren men som jag aldrig riktigt förstått. Dokumenten bär vittnesbörd om händelser som har påverkat mitt liv men vars innebörder är dunkla. I sökandet efter ett material börjar jag gärna i dokumenten, skärvorna, de enstaka delarna.

Jag har ofta känt att ingången till historien via dokumenten skapar problem. Dokumenten gör mig till objekt i en viss situation och i en kontext som andra människor, inte jag själv, har tolkningsföreträdet till. Jag blir objekt för dessa dokument som handlar om mig och min historia. Själv blir jag utan röst, utan talan. Historien som berättas blir den offentliga, socialt accepterade historien.

Jag söker den andra historien. Den vi inte har sett och hört ännu. Den som i någon mån kan balansera bilden av det som hänt och händer. Här börjar jag arbeta med narrationer, berättelser som jag skriver ner från mina minnen och som får stå för sig själva. Dokumenten kan komma tillbaka senare i arbetet, som en slags offentlig bakgrund till den historia som vuxit fram genom min berättelse.

När jag tidigare arbetat med att iscensätta historier sprungna ur dokument och minnen har jag brottats med kravet på det absoluta som en berättelse sprungen ur egna källor utsagd i jag-form för med sig. Det har emellertid alltid tyckts mig egendomligt att det bara skulle finnas *en* berättelse sprungen ur ett jag-perspektiv eftersom berättelsen formar sig olika utifrån val av en jag-position. Berättelsens jag tycks möjlig att välja även då jag arbetar med ett dokumentärt material. Denna känsla av allmängiltighet och relativitet stärks av att jag undan för undan upptäcker bottnar i de biografiska berättelserna födda ur dokumentet som rör vid fenomen som har långt större bäring än det enskilda fallet.

Självbiografiska positioner

Jag finner boken *Berättandets befrielse*³⁹ där filmaren Suzanne Khardalian Holmquist skriver om sin familjs trauma såsom överlevande i folkmordet på armenier i början på förra seklet. Hon berättar hur hennes familjs historia återkommer som minnesbilder och mardrömmar trots enträgna försök att glömma och hur hon till sist väljer att söka berättelserna i ett slags pågående försök att skapa mening i det näst intill outhärdliga. *Berättandets befrielse* är en studie i hur en filmare som själv är en del av ett trauma söker en väg att arbeta med och tala kring det som skett. Suzanne Khardalian refererar i sin tur till psykologen Henry Greenspan och hans verk *On Listening to Holocaust Survivors: Recounting and Life History* där Greenspan gör en studie som sträcker sig över två decennier med överlevande från förintelsen och jämför dessa fördjupade samtal med mer

³⁹ Khardalian, Suzanne, *Berättandets befrielse. Att filma överlevande från ett folkmord*, 2009, Dramatiska institutet, Stockholm.

konventionella vittnesmål som bygger på enstaka intervjutillfällen. Suzanne Khardalian arbetar dokumentärt och skakar fram berättelser ur dokument och människor som i stor utsträckning, frivilligt eller ofrivilligt, tiger.

Vidare finner jag sociologen Vanessa May som har skrivit om *Metodologiska val i studien av biografiskt material*⁴⁰ där hon redogör för sina erfarenheter av den narrativa respektive dokumentära metoden i sin forskning rörande finlandssvenska ensamförsörjande mödrars livshistorier. Enligt May förutsätter den självbiografiska genren att det finns en verklig person i världen som det är möjligt att skriva om, ett förhållningssätt som skapar komplikationer och krav på ett slags objektiv sanning. Men den som skriver den självbiografiska berättelsen skapar inte en verklig person i sin text utan ett subjekt i texten. Trots att den biografiska berättelsen är baserad på erfarenhet så kan inte erfarenheten i sig utläsas ur texten utan bara hur erfarenheten är textligt skildrad. Likafullt är berättelsen ett stycke verklighet såsom varande en meningsskapande konstruktion men färgad av berättarens tolkning och de existerande sätten att berätta. May valde i sin analys av de skrivna livshistorierna att skilja på den faktiska personen, livshistorieskribenten, å ena sidan och den berättande rösten i den skrivna historien, textens subjekt, å andra sidan. Hon använder också begreppet protagonist⁴¹ för att skilja på händelser och berättandet av händelser, där livshistorieskribenten värderar de händelser som protagonisten i texten upplever. På så vis särskiljer May erfarenhet och tolkning, den som upplever och den som tolkar, även om dessa två är samma fysiska person.

En av Mays källor är Margaret R. Somers som skrivit om narrativ identitet. Somers delar upp narrativiteten i fyra dimensioner: ontologisk, offentlig, meta och konceptuella narrativ⁴². Som jag förstår det innebär Somers ontologiska narrativ den process som var och en av oss som individer befinner oss i när vi förhandlar med de sociala sammanhangen runt omkring oss och samtidigt skall behålla vår känsla för de sammanhang och den livshistoria vi har, en process som inte bara skapar ordning utan också skapar vår identitet, våra handlingar och vår verklighet. Offentliga narrativ och metanarrativ är berättelser som är knutna till kulturella och institutionella formationer som är större än enskilda individer medan det är forskaren som skapar konceptuell narration. Somers talar om en ”rotmetafor” som bygger på de andra tre nivåerna av narration och där narrativ identitet och relationsomgivning är två viktiga delar. May använder sig av begreppet narrativ identitet som hon definierar som den syn på jaget i förhållande till andra och till den sociala omgivningen som berättaren representerar. För att fastställa den narrativa identiteten använder hon sig av grundmyter för jaget och ontologiska narrativ, två sätt att genom anekdoter berätta vem man är och att situera sig själv i världen.

Det är således inte enbart den skrivna texten som analyseras utan också narrationens kontext eller sammanhang, den av berättaren skapade narrativa identiteten. May anser att den

⁴⁰ Vanessa Mays artikel finns på nätet, <http://cjas.dk/index.php/dansksociologi/article/view/653>. Den har varit publicerad i Dansk Sociologi 3/01.

⁴¹ Protagonisten är den centrala personen i en berättelse eller i ett drama.

⁴² Margret Somers är professor i sociologi vid universitetet i Michigan, USA, och har utarbetat teorier för narrativ som finns att läsa i C-uppsatsen *Att leva på andras villkor*, GU, sociologiska inst. 2009.

förklaring och teori som livshistorieskribenten ger om sitt liv är en slags nyckel till att förstå den betydelse som skribenten tillskriver vissa fenomen.

Jag konstaterar att det finns redskap för att analysera och strukturera en biografisk berättelse så att den, trots att författaren och uttolkaren är en och samma person, kan ge uttryck åt flera dimensioner som i sin tur relaterar till eller har fäste i de offentliga och i metanarrativen.

METOD II - devising⁴³

⁴³ Se not 26

Inledning

Här kommer jag att kort presentera med vilka moment jag arbetar när jag gör en föreställning i den metod som kallas för devising. Jag vill understryka att det här är mitt sätt att arbeta och att jag inte gör anspråk på att täcka in hela devising- begreppet. Momenten bygger på mina personliga erfarenheter av kroppslig resonans, hur livet fungerar och manifesterar sig i min specifika kropp. De är artikulera ur min intuition, ”nous” för att använda ett annat av Aristoteles kunskapsbegrepp⁴⁴, och är inte i första hand idéer utan arbetsredskap även om de bär idéer och tankar.

Att frammana en möjlig berättelse

Jag är förtjust i möjliga samband mellan fenomen som egentligen inte har med varandra att göra men som på något sätt ändå samtalar med varandra genom att jag för dem samman. Jag litar på min intuition och magkänsla även om tänkandet kan vara hjälpsamt. Min erfarenhet är att tankar kan stå i vägen för att komma i en djupare kontakt med ett materials innebörder bortom det jag kan fånga med mitt intellekt. Därför är jag skeptisk till att utgå från en intellektuell hållning. I mitt arbete kommer det intellektuella in senare i processen.

I fallet med det här masterarbetet söker jag ett material utifrån mina dokument och mina berättelser som dokumenten föder men i vilka jag kan hitta andra röster än de jag redan hört. Jag söker en röst som kommer inifrån mig, en röst som talar om det som hänt ur mitt perspektiv. Jag är medveten om att det finns en mängd olika röster inuti mig och känner mig säker på att det kommer att handla om lager på lager av olika erfarenheter av vilka jag kanske inte kan göra mer än några någon rättvisa. Det viktiga är att påbörja resan och att söka ett sätt att hitta dessa inre röster.

Filmaren Suzanne Khardalian beskriver hur hon söker särskilda begrepp och normer för att komma bortom sina vanor som dokumentärfilmare och pekar på att det som anses professionellt motverkar sitt syfte. Genom att hon lutar sig mot sin professionella roll förhindras hon att lyssna till det verkliga budskapet som ryms i människors berättelser och liv. Hon använder sig av Henry Greenspans begrepp ”det engagerade samtalet” för att lyfta fram betydelsen av att bli mer känslomässigt engagerad och att skilja på berättande och återberättande, där återberättandet är historien med en början mitt och ett slut där historiens beståndsdelar är självklara och finns tillgängliga både för berättaren och för lyssnaren. Khardalian erfar att traumatiska historier inte låter sig återberättas, allt för mycket tycks fattas både i förståelse och i sammanhang. Historierna är fragment som berättas på flera olika plan och där hon som lyssnare till historierna behöver engagera sig i en process som kräver aktiva deltagare. Khardalian menar att hon medan hon aktivt lyssnar också måste se de överlevandes berättelser.

⁴⁴ Se not 18

Själv sitter jag med min filmkamera och med mina dokument prydligt ordnade i pärmar och plastfickor. Mitt sorterande av dokumenten har gett mig en skarp kronologi som jag tidigare inte lagt märke till. Jag ser tidsintervaller och jag läser om de hus och platser som har med mig och min historia att göra men som jag aldrig riktigt tagit reda på. Jag blir nyfiken, går ut på nätet och hittar husen. Det är som att gå på upptäcktsfärd in i en annan värld av plikt-känsla, skam och fördömanden.

Jag bestämmer mig för att utgå från två fotografier som jag fick av min mamma den enda gång jag träffade henne och berättar historien om det mötet. Med i bagaget finns också ett otal historier som mina biologiska släktingar berättat för mig oberoende av varandra från det att jag var ungefär 20 år gammal.

Jag sätter på kameran och börjar spela in. Jag har tagit ordentligt med tid på mig och har massor av band. Mina händer famlar om fotografierna och jag börjar tala.

Det känns outhärdligt tungt och nästan omöjligt att få ur sig orden. Jag får ta pauser i ett. Orden känns inte som mina egna, det känns som om jag talar om någonting som jag inte har en aning om. Jag börjar om. Och igen. När orden kommer ut ur min mun in i rummet utanför så är det som om de saknar vilja och riktning och dör.

Efter ett tag börjar jag höra att orden jag uttalar inte kommer från mig utan från de som har berättat de här historierna för mig och som alla haft sina egna agendor. Jag tar om igen. Det rinner på lite mer nu och jag börjar känna mig emotionellt engagerad. Jag lägger märke till att de olika rösterna blir allt tydligare och att jag börjar reagera på det jag själv säger och då och då kommenterar det sagda, ibland med ord, ibland kommer ett skratt eller en suck. Jag fortsätter och fortsätter att tala. De olika rösterna och min röst diskuterar med varandra. Det går upp och det går ner. Jag trasslar in mig i beskrivningar som jag börjar tveka inför och kollar mot dokumenten. Här och var talar dokumenten mot det jag fått höra från mina släktingar. Men jag börjar höra en slags egen röst, min röst, och den säger saker som jag aldrig tidigare sagt. Orden gör att händelserna syns i ett delvis annat sken, från ett annat håll och fram träder en annan historia än den jag trodde mig känna.

Vid den här tidpunkten har jag fem timmar inspelat material som jag börjar studera.

Det står snabbt klart för mig att jag inte kommer att kunna använda filmen, den har alldeles för dålig kvalitet. Men berättelsen lockar mig. Jag skriver ner stolpar för att ringa in vad jag sagt och lyssnar igenom materialet ytterligare ett par vändor och kompletterar mina noteringar. Till slut har jag ett jättelikt grovmanus. Det innehåller i huvudsak mina stapplande försök att artikulera min egen historia, men jag upptäcker en slags röd tråd. Jag stryker ner grovmanuset till att omfatta denna tråd och bestämmer mig för att göra ett manus rätt upp och ner av det som finns på bandet.

Mitt språk förvånar mig. Jag låter helt annorlunda när jag talar ut i rummet än när jag tänker tyst för mig själv. Det finns en slags spricka mellan det uttalade och det uttalade som jag trivs med och som jag så innerligt väl behöver för att skapa tomrum runt det som ska sägas och göras, tomrum där de som lyssnar, också jag själv, ska kunna fylla i.

Jag har ett manus. Det är mjukt, lågmält, varmt och sammanhållet. Min historia är kall, skitig, vass och full av hål.

Nu söker jag strategier för att spräcka upp det sammanhållna, enhetliga, tillrättalagda. Hålen måste fram. Jag bestämmer den performativa situationen, att jag tillsammans med åskådarna ska undersöka innebörderna i de här olika utsagorna. Det innebär ett nu-plan som jag är i och återkommer till samtidigt som jag går in i och ut ur historien. I rörelsen mellan kan tomrum finnas.

Jag säger texten i ett hållande och utsägende som jag tror liknar Keve Hjelms djupläsning⁴⁵. Jag läser för att få min kropp att reagera på orden för att få mer material till den fysiska och vokala gestaltningen. Det kommer bilder, associationer och jag ser att det är trasigt och skitigt och dammigt.

Jag fattar ett par beslut. Jag kommer att föra in ytterligare fyra större element.

- 1) en musiker, en annan person. Han ska vara med och hans musik ska inte förstärka eller fylla i tomrum utan hjälpa mig att berätta den spretiga historien.
- 2) jag själv ska arbeta med en Bouffon- figur. Jag har valet mellan att vara nära mig själv och att ta ut svängarna ordentligt. Jag vill arbeta både med det dokumentära, hudnära, verkliga och med det förhöjda, fantastiska, karnevaliska. Bouffonen ger mig möjligheten att ta ut svängarna och öka spännvidden mellan innehållet i texten, det orden berättar, och mig som den ur vilken historien kommer.
- 3) filmsnuttar av två olika karaktärer. Dels en bra filmad närbild på mitt ansikte som ska kunna uttrycka nära känslor, dels en skakigare, sämre film som filmar de hus som har att göra med historien. Jag vill undersöka hur jag kan spela med och mot filmerna i iscensättningen med åskådare.
- 4) text tillhörande Klytaimestra- figuren från det antika dramat. Jag känner henne väl. I mitten på 1990-talet skrev jag ett drama om systrarna Klytaimestra och Helena och några år senare lät jag Klytaimestra dyka upp i ett annat arbete som jag gjorde, *Sången Medusa sjunger*. Klytaimestra är urtypen för modern vars make offerar hennes barn för sin egen sak och där finns en antydning till likhet med min mammas historia.

Konstruktionen

Nu är jag redo att skapa en struktur för undersökningen och kompositionen av de olika delarna genom en alltmer genomgripande analys och diskussion. Detta till skillnad från det mer intuitiva arbetet med materialet och valet av de olika delarna.

Jag sätter namn på och delar in strukturen i olika moment⁴⁶ som både har att göra med det tematiska, *vad* jag vill fånga men också med det kvalitativa, *hur* jag vill genomföra arbetet. Jag skriver ner momenten i punktform. De tjänar som struktur och samtalspartner. Det kan mycket väl hända att arbetet kommer att leda åt ett annat håll och jag får då ta ställning till hur jag gör och vad jag väljer i relation till de uppsatta momenten.

⁴⁵ Se exempelvis artikeln *Skådespelarens skapande arbete* i *Tankar om teater*, s 58 ff.

⁴⁶ Jag ser de olika momenten som olika beståndsdelar av olika vikt och betydelser vilka utforskas och undersöks. Momenten läggs tillräkta och värderas under arbetets gång. De kan också få olika utrymme beroende på omständigheterna.

Första momentet

Kartläggningen. Jag söker kartlägga en händelse eller ett fenomen med utgångspunkt i dokument, utsagor, minnen och rester.

Andra momentet

Katakres⁴⁷. Att föra samman separata företeelser som utmanar varandra och se vad som händer och uppstår. Här har jag dokumentärt material, Klytaimestra från antiken, en cellist med ett eget musikaliskt tema, Bouffon-figuren från grotesken, fysisk och vokal gestaltning samt filmsekvenserna som i någon mån var och en bråkar med och stör den skrivna berättelsen.

Tredje momentet

Jag bryter narrationens slutenhet, sagans form, det som gör världen begriplig, och eftersträvar mångtydighet. Medvetet ifrågasätter jag mimesis⁴⁸ och vår bild av hur verkligheten ser ut genom att störa den rätlinjiga berättelsen. Det kan handla om att bryta ett förväntat förlopp, eller att slänga in en kommentar från min position som skådespelaren i rummet/ som den som berättar historien. Hur jag än gör det så är syftet att i det delade rummet med åskådarna lyfta fram upplevelsen av att berättelsen går att förhålla sig till, att det är möjligt att byta position.

Fjärde momentet

Relationen varaktighet - nutid. Att tydliggöra de lager efter lager av historia och nedärvd erfarenhet som samtiden består av. Vad säger de förflutnas röster? Skapa ett spann mellan historia, nu och framtid. Det finns en tidslig aspekt i kroppen, kropp såsom bärare av tid. Kroppen förbinder nuet med det förgångna och bär mig in i framtiden. Genom kroppen artikulerar jag på nytt fragment av det förflutna i nuet. Hur kan jag tydliggöra dessa olika tids-lager, både i mitt gestaltande skådespelararbete men också i de andra rumsliga elementen som åskådarna kommer att möta?

Femte momentet

Att måna om att hålla isär och separera de olika delarna i stycket så att de blir synliga var och en i sin egen tyngd. Samtidigt inte överdriva eller markera delarna utan få dem att samspela med varandra på sina egna villkor utan att låta den ena delen färgas av de andra.

”En dag, i mitt rum, såg jag en handduk som låg på en stol och jag fick verkligen intrycket av, inte bara att varje ting var ensamt, men att det hade en tyngd – som hindrade det från att tynga på de andra. Handduken var ensam, så ensam att jag fick en känsla av att jag kunde ta bort stolen utan att handduken skulle ändra plats.

⁴⁷ Ordet katakres kommer från grekiskan och betyder felaktig användning. Jag stötte på begreppet i samband med en föreläsning som arkeologen professor Michael Shanks från Stanford University, Kalifornien, höll inom ramen för ett besök på GU i feb. 2012. Ordet syftar till hur jag avsiktligt kan plocka in ett material eller uttryck från ett helt annat område för att låta detta möte, denna krock mellan de olika företeelserna tillföra en oväntad dimension och öppna ett fönster mot en annan sfär.

⁴⁸ Mimesis betyder avbild, imitation av verkligheten.

Den hade sin egen plats, sin egen tyngd, till och med sin egen tystnad. Världen var lätt, lätt... ”⁴⁹

Sjätte momentet

Platsen är där vi är. Jag använder den plats där jag är. Jag tar det som finns och arbetar med det snarare än att jag gör om eller bygger upp en alternativ värld.

Sjunde momentet

I mitt gestaltande arbete vill jag få fram och tydliggöra hur jag genom min kropp knyter an till det levande runt omkring mig och till de människor som kommer i framtiden samt de som levat innan mig. Min likhet med andra levande varelser går att artikulera bland annat i rytmen, pulsen. Jag som social varelse talar och knyter an till en viss förståelse som finns i det delade rummet där också yrkesmänniskan Fia kan gå in i och ut ur olika positioner. Som del av den särskilda kultur jag vuxit upp i bär jag med mig värderingar, handlingsmönster och hållningar som jag medvetet vill förhålla mig till och om möjligt ifrågasätta. Jag som det personliga vittnet, som en som varit där och vet hur det var, värnar min unika kropp men tydliggör det allmängiltiga i det jag varit med om.

Åttonde momentet

Jag betraktar teatern som Vårdinnan eller Värden, som den som bjuder in åskådarna att dela en händelse. Jag ser på åskådaren som Gäst, som den som besöker platsen för händelsen där jag som skådespelare är värdinna. De inbjudna till den här händelsen, som både åskådarna och jag/vi som utför handlingarna är medvetna om är De osynliga. De är de som finns i materialet, som händelsen levandegör och som uppstår i mötet mellan värdinnan/ värden och gästerna i samband med att händelsen äger rum. I mitt fall är de osynliga både jag själv som 20-åring och som nyfödd, men också min mamma, min biologiska pappa, min mammas nye man, min mormor och min morbror: alla väcks de till liv genom min berättelse.

Nionde momentet

Ett understrykande av att jag, skådespelaren, är här, nu, och delar en situation med åskådarna. Det är jag som framställer, gör. Jag har viljor eller aktioner på olika nivåer: mot min egen undersökning, mot åskådarna, och mot de aktioner jag har i det material jag arbetar med.

⁴⁹ Citatet är hämtat ur en artikel i Dagens Nyheter den 1/2 1987. Orden presenteras som Alberto Giacomettis, fångade och nerskrivna av Jean Genet. Artikeln är skriven av Katarina Frostenson som också översatt Jean Genets text.

Parallellt med denna konstruktion går jag i min gestaltning in i och undersöker mitt kroppsliga förhållande till de olika delarna. Jag håller i mig text, jag ljudar ljud och jag artikulerar kroppsliga impulser. Jag pröva fysiska och vokala möjligheter till gestaltning. Jag undersöker vad materialet gör med mig i termer av minnesbilder och emotionell kontakt men lyssnar också efter den resonans som inte är omedelbar och uppenbar.

Min grundstrategi är att jag arbetar på att medvetet förhålla mig till materialet, jag låter mig vara Fia som övar materialet och jag spjärnar emot att jag förvandlas av det. Det är inte enkelt eftersom det är en stark sida av skådespelarens begåvning att låta sig förvandlas. Men i den här fasen av arbetet måste jag hålla emot och låta förvandlingen komma senare i processen. Först måste jag undersöka materialet.

Jag ger mig själv uppgifter, gör dem och reflekterar därefter kring dem. Uppgifterna kan vara exempelvis att arbeta i ett visst tempo eller i en viss rytm, undersöka ett visst ljud och se vad det väcker. Det viktiga är att uppgifterna ska vara eller leda till att arbetet blir fysiskt. Det är genom att kroppen blir engagerad som tankar, minnen och känslor väcks. Jag gör en uppgift i taget och efter varje uppgift sätter jag mig ner och samtalar med mig själv utan att värdera det jag gjort. Jag registrerar, observerar, lägger märke till och artikulerar det. Jag skriver ner det som kommer upp i en anteckningsbok som sedan blir en viktig partner längre fram i arbetet när nya beslut ska fattas. Den här fasen ska ge mig mer material i form av egna tankar, ett eget förhållande till materialet som sådant och till det jag vill säga med materialet. Här ska själva blodomloppet i konstruktionen skapas.

Efter ett antal veckor eller månader, gärna en lång tid, med att undersöka och upptäcka materialets möjligheter är det dags att ta ställning till vad jag vill förmedla och hur jag vill göra det. Då börjar en tredje fas, parallellt med att ta fram materialet/ konstruktionen och arbetet med att införliva och skapa kroppslig relation till materialet, nämligen frågor som involverar hur jag ska få åskådarna att uppleva och kunna dela något av allt det jag har upptäckt. Jag påminner mig om och söker under hela arbetsprocessen att genom själva grundträningen hitta nya öppningar, spräcka gamla mönster och komma en liten bit längre, en liten bit till...

BERÄTTELSENS KROPP

Inledning

Här vill jag lyfta frågan om vilken av mina möjliga kroppar det är som ska stå där och arbeta med att berätta historien och så småningom dela den med åskådarna. Frågan infinner sig om huruvida jag ska ligga nära mitt privata jag eller ta spjärn i en annorlunda kropp. I fallet med det här mastersarbetet såg jag ytterligheternas möjligheter. Jag kom att som arbetsmetod ta på och av olika kläder för att undersöka vad de olika valen gjorde med mig själv och med den skrivna berättelsen.

Bouffon

Jag anar att det finns en Bouffon i berättelsen. Jag har alltid fascinerats av Bouffonen. Någoting i det svarta rör mig och ligger mig nära. Att ha en historia med sår och stora hål som ingen egentligen kan lastas för men som likafullt måste tas om hand är en intressant utgångspunkt för att undersöka om och i så fall hur jag kan använda Bouffonen i mitt arbete.

Som teaterfenomen mötte jag Bouffonerna för första gången på École Jacques Lecoq i Paris. M Lecoq presenterade en brokig samling människor plockade från rännstenen och träsken utanför stadsmurarna dit de förpassats eftersom de av olika skäl inte var önskvärda innanför murarna. Dessa människor, menade Lecoq, besatt en särskild slags erfarenhet, nämligen den att det finns en gräns för vad som är socialt acceptabelt. Att korsa den gränsen är förenat med utanförskap. Bouffonen blir utstött på grund av sin oförmåga att ingå i den acceptabla gemenskapen. Orsaken kan vara ett lyte, en andlig besatthet, att vara född oönskad eller på annat sätt genom sin blotta existens utmana den sociala normen.

Till grunden för Bouffon-figuren finns således en defekt och en slags omöjlighet att smälta in i den sociala gemenskapen innanför murarna, d.v.s. stadens samhällsbyggande institutioner och gemensamma liv. Den kan vara synlig, såsom fysiska handikapp eller oförmåga att hålla sig ren, eller dold, som de oäkta barnen, den alltför rättstänkande idealisten eller den av kärlekssorg förlamade mannen.

Trots deras stigma betraktades dessa utstötta som heliga. De besatt ett perspektiv som riskerade att tappas bort i det framgångsrika, socialt kompetenta livet, nämligen kunskapen om gränsen för det acceptabla och dess konsekvenser samt om galenskapen i det som samhället kallar normalt. Otaliga är de skrönor som berättar om hur staden eller samhället kallat in dessa dårar för att under karnevalliknande former gestalta denna kunskap eller för att helt enkelt köra ut andra demoner som för tillfället härjade i staden, såsom sjukdomar och pest.

En av M Lecoqs gamla elever Giovanni Fusetti⁵⁰ har på sin hemsida beskrivit Bouffonen som en direkt efterföljare till grekernas satyrer⁵¹. Bouffonen har ingen egen agenda eller

⁵⁰ www.giovanifusetti.com

⁵¹ Satyrspelen var ett verk vid de Dionysiska fester där tragedierna framfördes i det antika Grekland med början omkring 500 f Kr och där satyrspelet hade som funktion att lätta upp tragediernas ofta blodiga slut genom att vända upp och ner på den sociala ordningen. Satyrerna kunde gestalta gudar och kungar som oansvariga barn, slarviga slavar eller berusade ynglingar.

uppfattning och tar heller inte ställning utan leker, driver med sig själv och med samhället runtomkring. Företeelserna Bouffonen tar upp är inte privata eller individuella utan de tar fasta på själva essensen i samhällskroppen i all sin komplexitet. Bouffonen är en retsticka med syftet att ha roligt och sätta sig själv i rampljuset. Deras styrka ligger i deras klarsynthet, de ser och använder allt de upptäcker. De arbetar med komikens medel men effekten är inte komisk utan snarare upprörande och förskräckande. Det är inte Bouffonen i sig som injagar skräck utan den sanning om människan och om det mänskliga som ligger gömd och glömd och som Bouffonen avslöjar. Ordet grotesk som ofta används om Bouffonen kommer från grekiskans "cryptos" som betyder gömd. Som teaterfigur provocerar Bouffonen genom att dra fram gömda företeelser i ljuset och demaskera det sociala spelet bakom samhälleliga händelser. Inte sällan är rollerna som offer och förövare sammanflätade med varandra.

Min Bouffon

Min kropp väljer Bouffonen. Det finns ett släktskap. Det finns en nyfikenhet att gå in i Bouffonens värld och se vad vi kan lära av varandra, Bouffonen och jag. Det finns också en utmaning i att se hur en folkligt förankrad teaterform som bygger på rätt fasta mönster och regler ska kunna fungera tillsammans med min historia. Hur mycket kan jag följa Bouffon- traditionen och hur mycket behöver jag transformera till något annat? Hur ska detta ske och kommer det att fungera?

Det är 20 år sedan jag senast arbetade med Bouffon, då för Philippe Gaulier, en annan av M Lecoqs elever, verksam i London⁵². Men jag minns erfarenheten och jag har under åren snuddat vid stilen om än aldrig fullt ut. Nu lockas jag av att liera mig med dem som jag är på insidan lik.

I det praktiska arbetet med min Bouffon börjar jag med att identifiera mitt sår, min skada. Jag söker ett ställe på min kropp där jag kan uppleva att defekten finns och sedan förstorar jag den så att den blir synlig och otymplig, ett hinder som jag sedan arbetar på att förhålla mig till. Jag döljer, återvänder till, ägnar mig åt och kanske något mer vilket min undersökning i det på golvet gestaltande arbetet får utvisa.

Mina ledord: Djur/päls, Flicka, Mörker, Hemligheter, Drömmar

⁵² www.ecolephilippegaulier.com



1987 – devising föreställningen ”Hål i verkligheten”

Det stämmer att människor många gånger ser saker beroende av hur andra har sett dem... Det handlar helt enkelt om hur självständigt någons betraktelsesätt är, som till exempel att se, och verkligen se, ett landskap istället för att se en Pissarro. Och det är minsann inte så enkelt som det låter.⁵³

Jag och tre av mina kamrater arbetar tillsammans med pedagogen och regissören Sören Larsson i ett devising arbete. Vi ska göra en föreställning byggd på eget material som vi tar fram genom att undersöka vad som händer i mötet med konstnären Giacometti och i musik av två avantgardistiska musikgrupper. Devising Giacometti, Einsturzende Neubauten och Throbbing Gristles i ett arbete med tyngden, gravitationen.

Vi avgränsar vårt arbetsmaterial och bestämmer att vi arbetar med utgångspunkt i tyngden på golvet ett par timmar varje morgon. Arbetsdagen planeras till sex timmar varje dag inklusive paus. Vi beslutar att vi tillsammans besöker konsthallen i Louisiana och ser de Giacomettiskulpturer som ingår i deras permanenta utställning och att vi tar reda på allt vi kan om Giacometti och om den musik vi vill ha med.

Eftersom vi inte vet vart arbetet kommer att ta vägen tänker vi att vi måste skapa en tydlig ram och etik kring arbetssituationen. Vi vill skapa ett arbetsrum för förtroenden. Vi vill vara modiga och våga vara djupt personliga och lovar varandra att vara försiktiga med vad vi säger utåt om det som sker i vårt rum.

Innan och efter var dags arbete sätter vi oss tillsammans i ring och ger varandra varsin kort stund att säga det vi har på hjärtat. Det här är vars och ens egen stund för att dela tankar, upplevelser och reflektioner utan att bli avbruten av någon av de andra. Vi artikulerar oss och delar och vi tar emot varandras förtroenden.

Sedan lägger vi oss på golvet och låter kroppen sjunka in i golvet. Sprattlar med benen och ger efter för tyngden. Vi arbetar tillsammans men var för sig. Fokus på kroppen mot golvet: en liten men tydlig fysisk ansträngning och sedan ett släpp, låta kroppen falla tillbaka.

De kroppsliga sensationerna rasar över mig. Jag får svårt att andas. Upplever att jag suddas ut, försvinner bort. Jag sprattlar på. Ger efter. Jag känner tårarna tränga fram och jag låter dem rinna. Tyngden, rörelsen med start i korsryggen, bensprattel och släpp. Jag låter benens tyngd föra över mig på sidan. Jag drar ihop mig, sträcker ut, släpper. Tårarna rinner, snoret också: jag snyter mig i tröjan och ger efter för tyngden, släpper. Det lättar.

Från sidan låter jag kroppens tyngd mot golvet leda ett försök att ta mig upp till stående. Det går sådär. När jag känner att jag lyfter mig för lätt går jag tillbaka. Det gäller att hitta balansen, att låta kroppen vara så tung som möjligt och inte hjälpa till mer med viljan än vad jag absolut behöver. Och att varje gång börja om från början för att kanske, kanske, komma en bit till, kunna släppa taget än mer.

Vad är det jag håller i min kropp? Det tycks mig som om kroppen håller igen och tillbaka kraft och erfarenheter som jag behöver och efterfrågar. När jag utmanar kroppen så utmanar jag också det som håller tillbaka och någonting frisätts åtminstone temporärt och leder mig vidare in i det okända. Det är bara att följa. Lättare sagt än gjort.

Vi talar, berättar och bekänner. Bilder, känslor, drömmar, tankar. Vi ser och vi hör varandra. Det växer fram en värme och ödmjukhet inför oss själva och varandra. Vi är modiga och sköra på en och samma gång.

⁵³ Citat ur Giacometti målar porträtt av James Lord, Alfabet 1986, s 99.

Tåget till Louisiana är i tid. En hel dag med vandring bredvid Giacometti. Vi har med anteckningsblock. Går tysta runt och tar in närvaron av oss själva och av det som uppstår mellan oss och skulpturerna.

Stående lång, smal kvinna. Vacker. Blommar pliktskyldigt, prydligt tillrättaställd.

Som en antik vas, väl planterad. Händerna artigt fastvuxna på lårens utsidor.

- Vem har ställt dig där? Är jorden bördig?

En hand får plats mellan låren fastän hon kniper.

- Kan du något annat än att låtsas blomma, låtsas vara antik vas?

Magen som en kudde gjord för någon annan.

Stum. Munnen har stelnat i ett leende. Soldat.⁵⁴

Tillbaka till golvet i vårt laboratorium. Vi står upp. Lutar oss lätt mot varandra. Lyssnar till andetagen och försöker ingenting annat göra än att ge efter för tyngden, låta bli att hålla upp någonting annat än det som behöver hållas upp.

Det är inte mycket. När vi hittar balansen, skelett och kotor staplade på varandra, sköter kropparna sig själva. En lätt rörelse fortplantar sig och vi svajar till.

Långsamt öppnar vi upp och vrider oss utåt, ut mot den plats där åskådarna är och ser, än så länge bara regissören och en scenograf. Inte lägga till rätta, stå ut med att det hänger och rinner. Vi står och glor som Giacomettis skulpturer, utåt, bortåt.

Vi improviserar. Vi kan och vet saker eftersom vi övat, provat och samtalat. Vi vet att vi arbetar med tyngden och släppen och vi kan följa varandra utan att det blir militäriskt men ändå samtidigt.

Tyngden ner i ena höften, vi släpper allihop. Rörelsen är minimal men känns gigantisk som kontrast till den relativa stiltjen som omger den. Nu börjar vi gå, släpar fötterna framåt, vilar i höften. Snabbare och långsammare. Hela tiden med så stor eftergift som vi förmår till tyngden och golvet, gravitationen, och med blicken utåt, bortom väggarna.

Annan improvisation. Vi undersöker det som gömmer sig under allt detta tunga som vi försöker lägga ifrån oss. Vi har alla en plats, en position i vår kropp som vill berätta någonting ännu okänt för oss. Jag står med min höft, min vänstra höft, pressar den lite framåt, kör ner händerna i fickorna. Där är något. Jag har energi där, blir full av sensationer, när jag flyttar min uppmärksamhet dit. Den stora tyngden övergår paradoxalt nog i euforisk lätthet.

Jag tar ut rörelsen, de andra observerar. Deras ögon hjälper mig att fokusera och öva mig i modet att bära mig åt så här inför dem. Jag byter riktningar i rummet men fokuserar hela tiden på höften. Jag varierar tempot, jag står och bökar med höften på plats, jag går och jag galopperar. Nu med rösten: det är en låg basröst. Jag tappar fokus ibland, tappar förankringen av uttrycket i det kroppsliga undersökandet och söker vägen tillbaka. Det kommer och det går, det är okay.

- Säg nåt, föreslår någon.

⁵⁴ Ur min arbetsdagbok från våren 1987.

Jag börjar artikulera mig mer medvetet: jag vill tala om detta jag upplever och jag vill tala fysiskt, vokalt och verbalt. Det kommer en hunger, ett köttsligt sug och det kommer ord kopplat till mat och till män. Jag pendlar mellan djup genans och ren lust med inslag av eufori.

Jag går hem och skriver texten. Tar fragmenten som kom upp på improvisationen och skriver ner dem så enkelt som möjligt. Jag försöker se vilken form som finns där och bestämmer sedan om jag vill följa formen eller inte.

Vi samtalar. Läser våra texter från mötet med Giacomettis skulpturer och från improvisationerna högt för varandra. Vi spånar hur vi går vidare med våra teman tyngd och lätthet och vad vi väljer för material och kläder.

Vi tänker oss stora, bylsiga överrockar, patinerade och förstorade med mer tyg och med grå tyll som om vi alla var varsin stor lerklump. Rockarna gör oss på ytan lika och när vi står tillsammans blir vi en klump. Under rocken har vi var och en helt olika kläder. En tanke i valen är att göra dem tydliga, att ta ut svängarna och inte väja för klichéerna utan gå rätt in i dem. Jag har skaffat mig en korsett på loppis, ett snapsglas och en plunta samt papper och bomull att stoppa upp bysten med. Jag förbereder för att kunna pröva och sedan samtala med kamraterna, som uppmuntrar och korrigerar.

Jag står framför åskådarna iklädd min gigantiska rock. Jag vet vad jag undersöker och jag överlämnar åt åskådarna att se det de ser. Långsamheten och överlämnandet skapar lugn i mötet med åskådarna. Jag koncentrerar mig på min höft- position, på fotsulorna mot golvet, på att ge efter för tyngden och på utåtriktningen. Rytmen ändras – jag dyker snabbt ner i en papperspåse och fiskar sakta upp en morot som jag betraktar innan jag stoppar in den i munnen och börjar tugga.

Det bubblar bland åskådarna. Jag tänker efteråt att vad de än är med om så får de i alla fall egna upplevelser, egna bilder. Jag följer mitt spår, gör min undersökning och det är en helt annan upplevelse än vad åskådarna har.



ATT DELA MINNEN OCH MÖJLIGHETER

Inledning

Några ord om mötet med åskådarna och delandet av erfarenheter. Möten som ger mig som skådespelare tillfälle att beträda främmande mänskliga kontinenter och låter mig som åskådare för en liten stund få titta rätt in i djupet av människan.

Eftersom jag älskar att stå där har jag under åren grunnat en del på hur de där särskilda mötena går till, hur de uppstår, och på betydelsen av att jag faktiskt står där och påstår något med hela mig själv på plats. Jag landar alltmer i att det handlar om den Buberska ärligheten i uppsåtet, att vara uppriktig med sin mask. Samt att ha tillit till att åskådarna vill se och höra, att de vill utmanas, förskräckas och förtjusas, finna sina vanor ställda på ända och få något att tänka på. Dessutom om skådespelarkroppen som upplåter sig själv och som upprättar rum för delande.

Kent Anderssonsk kontakt

Första gången jag var på Stadsteaterns stora scen i Göteborg såg jag Kent Andersson göra Kungen av Danmark i Hamlet med Tomas von Brömssen som Hamlet. Början av föreställningen grep mig inte nämnvärt. Men när Kent släntrade in, föga konungslig och lite slarvigt men med värme och charm lättsinnigt avfärdade Hamlets grova antydningar fångades också mitt kroppsliga intresse omedelbart. Inte bara för att Hamlets situation, som i sak tycktes så rättfärdig, blev än mer besvärande genom styvfaderns hållning, utan också på sättet som Kent vädjade till allas, också oss åskådares, behov av att ha en faderlig och trygg famn att krypa in och glömma bort det som borde sägas och göras. Jag själv hamnade som åskådare mitt i konflikten, jag inte bara såg och förstod den, jag upplevde och deltog i den.

Jag kan inte minnas att Kents kung hade någon krona, inte heller en mantel. Jag minns en medelålders man i jeans och blå polotröja men i kontexten av Hamlet. Som åskådare visste jag att detta är Shakespeare och jag visste att Kent är kung, med eller utan kungaattiraljer.

Kent stod där och stod för det han gjorde. Jag kunde lita på honom helt och fullt: han spelade ingen roll, gömde sig inte bakom vare sig rekvisita, förutfattade meningar eller illustrativa handlingar, Han erbjöd sig själv och sin förmåga att förvandlas i handling och vi fick kliva in och vara med.

Som den store estradör Kent var vände han sig direkt ut till oss åskådare och tog oss till vittne och förtrogna. Han gjorde oss alla medskyldiga och vi lät det ske. Jag minns att jag villigt lät mig förföras, men också hur jag förstod att det var detta som hade skett och hur jag roades och förskräcktes med vilken lätthet jag hade låtit det ske.

Att släppa in åskådarna

Den här händelsen har funnits med mig i hela mitt vuxna liv. Den påminner mig om att det inte alltid är vad vi delar, vilken text, vilken form, vilka skådespelare, utan hur vi delar som är själva innehållet. Att både förhålla sig fortsatt undersökande till materialet också i mötet med åskådare och framförallt att släppa in åskådarna, låta dem få vara med.

Eftersom själva teater- akten alltid genomförs med stor risk, d.v.s. att jag som scenkonstnär utsätter mig, utlämnar mig till något, några, så behöver jag förstå och definiera vad för

rum som skapas och hur jag kan skydda och värna rummet. I den här förståelsen ingår frågor om vad för slags kontrakt som ingås med åskådarna och vilka handlingar och hållningar som förstärker respektive försvagar det rum jag vill skapa.

Jag brukar definiera åskådarna och mitt förhållande till dem. Jag kan tänka på åskådarna som exempelvis vittnen, medverkande, fienden eller förtrogna och detta kan växla under iscensättningens gång. Vittnet är den som åser, bevittnar, och är inte involverad eller tilltalad på annat sätt. Medverkande deltar på något sätt i iscensättningen eller i fiktionen. De kan få en position som jag ger dem och kan ombudjas att delta i iscensättningen. Att göra åskådarna till förtrogna är att ha tilliten till att de är mina vänner och nära och kommer att dela de händelser som sker med mig. Att göra dem till fienden är att inte förvänta sig någon förståelse eller något mottagande utan att förhålla sig misstänksam.

Också åskådarna tar en risk när de utsätter sig för ett skådespel eller en performance. Jag tänker kring hur jag ska få åskådarna att känna sig bekväma och orädda, helst också uppleva att de till och med kan sänka garden ytterligare genom att bjuda in med värme också i de mest svartsynta av historier och berättelser.

Jag tänker igenom var åskådarna befinner sig både i relation till det fysiska rummet, där iscensättningen utspelar sig, och i det delade rummet, det rum som skapas i och med iscensättningen. Är åskådarna i min fiktion eller står de bredvid och tittar på? Ändrar det sig under resans gång? Ju mer medvetna valen är desto enklare att arbeta med strategier för hur jag vill vara med åskådarna och hur jag bäst kan sätta upp kontraktet mellan dem och iscensättningen.

Dessa val styr hur jag som skådespelare förhåller mig till åskådarna och vad jag gör med dem och som jag ser det styr också vad jag faktiskt kommunicerar till dem.

Att byta jag-position inför åskådarna: att kunna svänga mellan olika fiktionsplan, leka inför åskådarna i min resandeposition, skapar ett innehåll i det jag kommunicerar som ligger narrens position nära. Att i ena sekunden vara i den ena rollfigurens kropp för att i nästa gå in i min skådespelande position för att i den tredje gå in i en annans och en tredjes bär en kunskap om villkoren för de roller vi spelar i livet.

Att släppa in sig själv

Att arbeta med sin egen tystade historia är smärtsamt men en väg till kunskap. Jag envisas med att tro att min historia, liksom alla som tar sig besvärets historia, har en mening. Det finns kunskap i den som kan stärka andra människor i liknande situationer och som i bästa fall kan påverka de som har makt och möjlighet att skapa förändring. Jag tror att alla vi som har liknande historier skulle kunna välta berg om vi började artikulera dem och ge dem gestalt. Bortom det som är svart, sorgligt och smärtsamt finns glädje och styrka, som de som orkar och vågar möta det mörka i oss människor kommer i kontakt med.

Jag går tillbaka in i den unkna skrubben och öppnar fönster efter fönster efter fönster...

MIN HISTORIA

Det yttre rummet

Jag är sju år och skolgården är oändligt stor. Den är ett platt hav av asfalt över vilket jag ska ta mig ensam från den stora grinden till skolporten på andra sidan.

Jag lämnar min halvvägs säkra post vid grinden och ger mig ut. Den gråa marken slår emot mig där den öppnar sig åt alla håll och jag erfar den hisnande upplevelsen av att vara helt på egen hand utan fästpunkter, utan skydd.

Jag hinner komma en liten bit ut innan det första ordet når mig. Jag duckar samtidigt som jag spänner blicken i skolporten som ännu bara syns som en liten ruta i andra änden av skolgården.

- Lipsill...

Jag är överväldigad av svårigheten att ta mig över asfalten, det susar i mina öron och jag vill lägga mig ner på asfalten och försvinna men jag fortsätter gå.

- Lipsill. Lipsill!

Jag har lila kalasbyxor på mig. Jag har skolväskan över axeln. Jag går och går över en öken av asfalt mot skolporten som svävar som en hägring i horisonten.

- Lliiipsiiill

Jag ser lite sämre än vanligt men jag stretar på. Det spränger i bröstet och jag behöver gå på toaletten men jag är ute på ett hav av asfalt och jag måste komma fram, jag måste fortsätta gå.

Sedan sitter jag i skolbänken säker. Det är skönt. Jag kan andas. Jag kan läsa bokstäver och se på bilder av en snäll mamma och en snäll pappa. En röd stuga. En liten katt. En roddbåt.

Fröken Dodo är nästan lika gammal som min farmor och vi flyttar undan bänkarna och stolarna i klassrummet och gör ett stort brunt golv där vi alla ska ligga tillsammans.

Under fröken Dodos vingar ligger vi alla lika. Vi andas och slappnar av och jag blir lugn.

Sedan ska vi handla av varandra.

- Handla vad ni vill, säger Dodo.

Vad ni vill.

Jag handlar salt och lite socker och betalar med stor tjock portmonnä. Jag erfar en svindlande känsla av frihet, av att allt allt är möjligt och jag går tillbaka till affären och handlar ett hekto rökt medvurst också. Det går bra, trots att övningen egentligen är slut.

Fröken Dodo ger mig nycklar till ett annat eget rum: varsågod – ta dem. Dom är dina. Jag är sju år och jag blir synliggjord och bekräftad bortom vardagsbilden och jag står på tröskeln in till en rymligare värld.

När jag var barn hade vi skapande dramatik på schemat. Jag älskade de där timmarna då jag fick lägga mina vanliga roller åt sidan och vara det andra som också var jag men som inte fick plats i vardagen.

I vardagslag var jag ”den duktiga flickan”, ”lipsillen” och ”frökens fjäsk”, roller som lagts på mig utifrån och som jag axlat och kämpade med i mina försök att skapa mig ett meningsfullt livsrum. Under timmarna med skapande dramatik fick jag uppleva att roller inte bara är något man får utan också något man tar och att de inte är för allom givna. Det finns ett utrymme att förändra det som konstituerar en viss roll och det finns en grad av frihet också i de snävaste av roller.

Också rörelsen mellan de olika rollerna utgjorde en erfarenhet. Jag kunde alltså, genom att använda olika sidor av det som var jag, hitta helt nya och andra sätt att samspela med min omvärld på, vilket i sin tur öppnade för att min syn på mig själv, min blick och känsla för vem jag var förändrades. Jag förstod att själva rollen och förmågan att uppfylla den, spela den väl, utgjorde en grund för min plats i samspelet på den sociala arenan såväl som för mina egna tankar om mig själv.

I detta spel var orden centrala. Orden var ett medel att skapa respekt, få gehör och att förstå både mig själv och tillvaron runt omkring mig. Orden var trollspöet som jag blev allt skickligare i att använda: de ordnade tillvaron såsom jag utsade den och jag kunde få min omgivning att se på mig på olika sätt beroende på hur jag hanterade ord.

I grundskoleåldern lärde jag mig att förflytta mitt språk från det personliga ”jag vill” till det mer opersonliga och allmängiltiga ”det vore bäst” eller ”det är rimligt” vilket jag upptäckte gav mig fördelar. Min vuxenvärld, vid den tiden bestående främst av skolpersonal och föräldrar, lyssnade på ett helt annat sätt till vad jag hade att säga när jag la mig nära ett mer normativt språkbruk som indirekt hänvisade till vad vuxenvärlden uppfattade som rätt och riktigt. Självt upplevde jag att språket gav mig frihet. Jag kunde för det mesta välja att inta olika positioner beroende på vad jag önskade uppnå för effekt. Så blev språk och ord en väg att sätta sig i respekt och få gehör.

Ordens språk blev mitt sätt att bryta igenom vuxnas förutfattade meningar och ta plats. Jag kunde ljuga – vita lögnen: Jag kunde skoja och vända och vrida på orden och jag kunde använda mitt maktspråk, hänvisa till normer, regler, till allt som vi vill vara, ”lojala”, ”sociala”, ”solidariska”, ”det är inte rimligt”. Jag sög på mina ord, men jag sögs också in i dem – jag blev en del av mina ord, mitt språk. Språket förändrade mig.

Här hände något som intresserar mig. Jag blev nämligen väldigt bra på ord. Jag skrev och läste oupphörligt, först var det som ett rus men snart nog smög sig en tomhet in.

Det kom alltid ord, men det fanns ett glapp mellan det jag upplevde att jag sa och det jag upplevde att jag var, som inte kändes bra. Det kändes som om jag missade något. Jag upplevde att jag använde orden så bra att mina känslor och passioner hamnade på undantag. Jag blev fångad i ordens språk. Orden blev i stället för mina känslor, jag använde ord istället för att känna efter, förnimma. Och orden blev som en stor vägg, en mur som stod mellan mig och det liv jag ville både uppleva och uttrycka. Orden som varit en källa till frihet blev nu raka motsatsen: jag satt fast i dem och kom inte loss.

I denna process där orden tog över och styrde min uppfattning och dialog med världen hjälpte jag aktivt till och försvarade mig och mitt språk. Jag hade behov av att hålla fast min bild av världen, att kontrollera den, att ta makt över mig själv och andra, den makt jag upplevde att jag kunde få. Men till slut blev det helt enkelt för tråkigt och för torrt.

Jag hade tappat min *relation* till ordens språk, det där mellanrummet mellan mina sinnesförnimmelser och det jag sa. Till slut blev hela min uppfattning skev för sambandet mellan det jag sa, vad jag menade med det jag sa och vad jag gjorde med det jag sa stämde inte längre med min upplevelse av vad det var jag ville vara och göra, men mitt språk var ironiskt nog utmärkt.

Samtidigt kunde jag allt tydligare se i min omgivning att språket inte stämde överens med min uppfattning om hur det var och vad som skedde och att det fanns ämnen, frågor, som det helt enkelt inte gick att samtala kring. Språket låste sig kring en verklighet som aldrig blev genomlyst och där erfarenheter som jag var bärare av och som var helt avgörande för hur jag uppfattade mig själv och världen inte var intressanta att ta in.

I vissa avseenden var mina erfarenheter direkt hotfulla då de utmanade rådande tabun. Jag stod inför valet att bryta tystnaden och förlora den miljö där jag växt upp eller fortsätta tåga och, som jag upplevde det, sakta dö.

Det förbjudna rummet

Någonstans mitt i det vardagliga och enkla, mellan inköpslistor, matlagning och tvätt fanns det ousägliga och förbjudna, det som inte fick ses och artikuleras än mindre talas om, sättas ord på.

Det ousägliga var oberörbart och skulle undvikas. Jag lärde mig ett slags tassande kring ämnen som jag misstänkte hörde samman med detta förbjudna och jag lärde mig att hålla min mamma borta från det och att hålla henne på bra humör.

Det förbjudna fanns överallt. I telefonsamtalen, i besöken av främmande damer och i mormors förebrående blickar. Delar av det hade något att göra med familjens sammansättning och med det som försiggick inne i vårt hus när omvärlden inte var närvarande i form av kompisar och andra vuxna. Jag anade att jag själv och min fosterbror var en del av detta förbjudna och jag gjorde mitt yttersta för att inte låta någonting sippra ur mig som kunde sätta igång min mammas oförmåga att hantera det ousägliga. Jag var inte helt framgångsrik i detta dygnet-runt arbete. Jag minns min mammas kamp för att med hugg och slag men också med ord och retorik få oss att förstå att det vi tyckte oss se och uppleva inte hade någon som helst relevans och att vi i själva verket var fulla av lögnar och oönskade känslor som skulle undertryckas till varje pris. Det akuta priset jag betalade för att tränga undan mina tankar och känslor var inte högre än att jag klarade av skolan och vardagen, det långsiktiga priset lärde jag undan för undan känna med början några år efter att jag flyttat hemifrån. Jag gjorde efter ett par år ett aktivt val att ägna mig åt att artikulera den kunskap och de erfarenheter som jag är bärare av och upptäckte då hur hand i hand detta mörka, tunga går med de mest svindlande och underbaraste av upplevelser vi som människor kan ha, av glädje, gemenskap och kärlek.

Den anade rummet

I en slags hemlig nästan skamlig överenskommelse med mig själv sparade jag en kammare inuti mig där jag fick plats för alla möjliga tankar och känslor. Jag hade behov av ett inre rum i vilket jag kunde röra mig någorlunda fritt och finna verktyg för att göra livet tydligare, kanske också begripligare men framförallt rikare och roligare.

På teatern fanns berättelserna, forandet, omforandet av människors erfarenheter. Där vidgades livets ramar istället för att, som jag själv börjat göra i livet, krympa dem. Där fanns Gustav Fröding:

*”men strunt är strunt och snus är snus om än i gyllne dosor.
Men rosor i ett sprucket krus är ändå alltid rosor.”*

Och Viktor Rydberg med sin dikt *Tomten* som en av min barndoms hjältar svenskläraren Ove tog i sin mun och levandegjorde för oss skolbarn:

*”Står där så grå vid ladugårdsdörr,
grå mot den vita driva,
tittar, som många vintrar förr,*

*upp emot månens skiva,
tittar mot skogen, där gran och fur
drar kring gården sin dunkla mur,
grubblar, fast ej lär det båta,
över en underlig gåta”*

Tomten gav förhoppningar om ett livsrum som var större än de trånga korridorer och konstruktioner som världen tycktes så fylld av. Författarna delade sina upplevelser med mig och bekräftade min känsla av att livet är besvärligt och underbart och mycket mer än det som fick plats i skolan och vid middagsbordet.

Det vanliga livet – som för mig vid den här tidpunkten var skolan och middagsbordet – var inte intresserad av annat än att jag skulle fortsätta verbalisera och briljera – svara rätt – och vände min sökande hållning ryggen. Men jag behövde släppa taget om ordens språk för att upptäcka vad som skulle uppstå då – vad jag skulle känna, erfara, om jag släppte mitt krampaktiga förhållande till orden. Jag började längta efter att synliggöra, själv få syn på, hur det där skavet mellan de sociala rollerna som jag tilldelats och mina egna minnen, sinnen, erfarenheter och behov, hur det såg ut.

Eftersom orden och tankarna kom alltför snabbt och för enkelt till mig så var jag intresserad av att hitta vägar bort från det verbala in i olika praktiker som sakta men säkert tog mig in i min kropp.

Min relation till kroppen var inte okomplicerad. Som mycket ung utkämpade jag en slags strid med min kropp som vissa perioder beredde mig enorm glädje men som andra perioder tog över min tillvaro med sina behov. I sena tonåren fann jag yoga och kroppsligt orienterade terapier som ett sätt att lyfta mig ut ur dessa tillstånd.

Mentalt var jag helt upptagen av jämställdhet och frihetsfrågor men också av mina kroppsliga upplevelser och erfarenheter. Jag minns att jag tänkte på mig själv som fri, att jag kunde göra vad jag ville, välja vad jag ville, men jag kände mig plågsamt fastlåst i ett slags mönster: Kroppen verkade bära upplevelser och minnen av livet bortom min kontroll och som då och då tog kommandot över mig. Jag drabbades av depressioner och panikångestattacker med plågsamma tvångsföreställningar.

Men kroppen bar också på möjligheten att tona in i något helt annat. Att inte bara befria sig från vardagens elände, utan att genom kroppen göra upptäckter och vinna korn av insikter där det jämngråa eller nattsvarta fylldes av färg, innebörder och mening.

Jag tog något slags beslut om att jag ville gå till botten med vad som nu fanns i min kropp. Jag avskydde att vara styrd av någonting som jag inte ens visste vad det var. Jag började stämma ett slags möte med min kropp och samtala med vad som än kom upp. Jag valde olika strategier för att vara med mig själv, som att sitta helt stilla och tyst eller att ta en lång, snabb promenad helt ensam. På detta sätt, genom att göra mig lyssnande till den information som kroppen kunde ge mig, hittade jag en väg att odla en relation med mig själv och till mina personliga minnen och sinnen, en väg som jag alltså fann genom kroppen.

Så kom jag att allt starkare erfara att allt sker genom kroppen. Kroppen är ordens och röstens resonansbotten. En reservoar av minnen och möjligheter. En källa till njutning, till avsky och äckel, till sensationer.

Ett motstånd och en partner.



MANIFEST för skådespelaren FIA

Vägra att spela roller! Rollspel är för vardagslivet, inte för teatern.

Låt mig manifesteras aspekter av verkligheten som hamnat i bakvatten eller som fördolts av makten och fegheten!

Låt mig alltid vara obekvämt! Också då jag tycks ikläda mig de mest oskyldiga och oförargliga gestalter vill jag punktera upplevelsen av densamma genom en medveten fördröjning i tempot, ett aningen höjt ögonbryn eller en förändring av röstens intensitet och tonhöjd på det att bilden vi trodde att vi kände igen visade sig vara något annat.

Låt mig aldrig helt förvandlas! Låt mig vara en bit jag själv i allt jag gör.

Lär mig att aldrig någonsin låta rädslan och skammen ta över förmågan och modet att göra mig själv synlig!

APPENDIX

Arbetsmanus till underlag för masterredovisningen

Det här är ett fotografi och här är ett fotografi till... det är samma motiv och det är min mamma och det är då jag som är i famnen där... mamma berättade att hon hade en väninna som hon hade bett komma till Vasa sjukhus som då var ett förlossningssjukhus åtminstone delvis och där hon förlöstes... för att ta dom här två fina fotografierna som jag sen fick... jag fick dom här två fotografierna den enda gång som jag såg min mamma och det är 30...ungefär 30 år sen lite drygt faktiskt... nu är hon död, hon är död, hon har dött...

Men då... Jag träffade henne en enda gång och det var en rätt så jobbig gång, jag trodde inte att det skulle bli så jag trodde det skulle bli härligt och fantastiskt och roligt men det blev det inte utan det blev skitjobbigt... å ... å ... ja - skitjobbigt blev det...

Det finns nånting väldigt bra med att det blev av i alla fall och det är att jag fick verkligen se henne på något sätt ja fick se hennes... ja... vem hon var... kan man säga...

Först när hon kom så var hon väldigt bara så där korrekt och ja väldigt kylig och liksom bara tog i hand titta knappt på mig och bara konstatera att jag var lite kort för hon var längre än jag men din pappa var heller inte så lång sa hon då och sen gick hon in i min etta som jag bodde i då ... eh jag var 20 och kanske nåt år till och hon gick in i min etta och gick direkt fram till min hylla där jag hade priser som jag hade vunnit på terrängritt när jag var ung ... väldigt ung eller jag var 12 13 år eller nåt och så vann jag distriktsmästerskapen bland annat i terrängritt jag fick rida på en jättestor häst som jag tyckte var helt fantastisk... och då sa hon jaha, du har ridit det har jag också och jag är svensk mästarinna i terrängritt sa hon då. (Skratt) Och det tyckte jag var liksom helt fascinerande varför vi båda två utan att känna varann skulle vara helt ... Att vi skulle hålla på med terrängritt just liksom när vi inte hade vuxit upp ihop överhuvudtaget... det finns ju... det är ju ändå en rätt smal sport i Sverige ... utan det vanligaste är ju banhoppning vanlig banhoppning... men det var inte det vi ägnade oss åt utan vi ägnade oss åt terrängritt (skratt)

Hmmm. Just det och hon satte sig ner i min... i min soffa eller på en bänk som jag hade en träbänk som jag hade mot mitt piano och jag hade satt fram lite kaffe och nånting så och så satte hon sig där och ö jag frågade ja vad vill du veta och bapabapaba och så där och så plötsligt tog hon upp dom här två fotografierna och när hon tog upp dom så började hon storgråta. Och hon var bara alldeles... förstörd, hon bara grät och det sprutade ur henne och hon sa att du ska inte tro att man lämna bort ett barn och liksom vet hur det är för att man glömmer aldrig det ... Det har inte gått en enda natt utan att jag har tänkt på det här barnet som jag lämnade ifrån mig... och jag har gråtit och jag har saknat och jag har sört det här barnet som jag lämnade ifrån mig och finns det ett helvete sa hon så finns det här på jorden. Och då hade hon ju berättat för mig att hon var gift och att hon... hade fem andra barn, FEM andra barn. Ett av barnen en flicka hade dött strax efter födseln och det var straffet berättade hon för mig då när hon satt där och grät det var straffet att hon förlorade sin lilla flicka därför att hon hade lämnat bort mig.

Jag var både upprörd och väldigt på nåt sätt nöjd alltså det är klart att det var skönt för mig att hon inte bara sa att å det var så enkelt och okomplicerat det är klart att det var skönt för mig att hon sa att det var smärtsamt och att jag fick se på dom där bilderna så kan jag ändå SE att det finns en kärlek och det finns en värme där mellan den här mamman och det där barnet som då är jag.

Det jag tyckte var fruktansvärt det var att hon talade ju till mig inte som det där barnet som hon hade lämnat bort, vilket jag kände att jag var, jag var ju hennes barn som hon hade lämnat bort, utan hon talade

till mig som en annan ... vuxen människa som skulle på nåt sätt förstå hennes smärta i det här, och jag hade inga såna reserver då i alla fall jag hade inte den beredskapen och inte den skulle jag vilja säga kunskapen heller att jag kunde riktigt ta hand om det utan... Ja det blev ju väldigt jobbigt helt enkelt även om jag försökte vara ... jag försökte vara vuxen, jag försökte vara... jag hade jobbat som journalist så att jag visste ju liksom, kunde ju ... så att säga förhålla mig jag kunde göra det men jag hade ingen lust det var väl det jag hade en sån stor längtan en sån stor saknad och jag ville så gärna få kontakt med henne och jag fick inte den kontakten som jag hade önskat utan jag fick... hennes historia fick jag... mera...

Hon... alltså det egendomliga med mycket av den här historien för mig det är. är att jag att det är inte liksom inte riktigt min historia utan jag har tuggat i mig andras historia kan man säga alltså själv har jag inte riktigt förstått kan man nästan säga... den här historien...

Nu är det svårt för nu kommer det här att hon då blev gravid och att min biologiska pappa han som var ja far till mig då han försvann och ö hon träffade en annan man... och det var han då som inte ville att jag skulle finnas. Han var katolik och ö... ja hade väl... ja han var katolik det kanske räcker han var rädd, han var en fegis det var hon också tycker jag dom var fegisar och kunde liksom inte stå för att dom hade... att hon hade blivit gravid med en annan man dom ville väl glömma det på något sätt så då... då trodde dom att dom skulle kunna glömma för att dom lämnade bort mig så dom lämnade bort mig jag var en vecka med Marianne på KK det står i papperna den 30 juni lämnades jag till barnhemmet och sen fick jag besök av min mamma stod det den 2 och den 4 juli och sen fick jag inga fler besök av henne... åö... det är så feigt jag kan tycka att det är så fruktansvärt feigt varför kan man inte behålla ett barn vad är det som är problemet är det... det löser sig ju alltid allting tänker jag...

... när hon hade fött mig så åkte hon med den där mannen som hon hade träffat katoliken åkte hon med honom ner till Tyskland tills hans föräldrar för hans föräldrar var då i Sydtyskland nånstans dom var han var kock och dom hade nåt ställe och han skulle då presentera min mamma och min mamma trodde på något vis att hon ändå skulle kunna ta med mig dit ner, att hon skulle våga säga till dom där svärföräldrarna att jo men jag har ett barn och nånting men så kom hon dit ner och hur det var så blev det inte så... hon vågade inte säga nånting utan sen kom dom hem igen till Sverige och dom hade bestämt att dom skulle gifta sig och åka dit ner och jobba... och då ringer min mamma till min mormor och frågar eller ja säger då att jo mamma jag vill bara säga att jag har träffat en man jag har en fästman och kan jag komma och presentera honom och sen säger hon jo mamma det var en sak till jag har fått ett barn. Å min mormor blev himla förvånad och liksom jaha jaha... så där men ... hur det var så försökte då min mamma få min mormor att ställa upp på och ta hand om mig för det var ju hennes plan då när hon förstod att hon inte kunde ta med mig ner till Tyskland där att det inte skulle kunna bli något bra. Så då försökte mamma övertala mormor och sa snälla hjälp mig ta hand om det här barnet och min mormor var ju inte alls intresserad utav det här hon nå jag ville väl inte ta hand om Mariannes barn nej usch å så så att det kan väl hon ta hand om själv å hon var verkligen inte tillmötesgående kan man säga...(fniss) ... och ... då så hade min mamma ringt till sin bror, för han var nämligen gift och hade inga barn så då ringde hon dit och sa kan inte du ta hand om det här barnet du har ju inga barn och så där och han var säkert sugen han adopterade sen ett annat barn det är helt sjukt herregud det är sjukt alltihopa det är sjukt och så säger man att dom antika dramerna är sjuka men vad är det här (fniss) Jaja min mamma ringer till sin bror och då frågar hon eller ber ta hand om mitt barn, ta hand om henne du får henne liksom och då ringer min mormor som jaa har nån slags beskyddarinstinkt för den här sonen men är väldigt tycker inte om min mamma så ringer hon till sin son då till

min mammas bror och säger nej nej ta inte det barnet för Marianne kommer bara att vilja ha tillbaks det barnet, så fort hon kan ta hand om det... så ta inte det barnet det blir bara problem. Säger min mormor. Så det gör han inte då han tar inte det barnet det vill säga mig utan han adopterar ett annat barn. Det är så sjukt. Och alla tror att dom ska kunna glömma. Så är det inte. Så är det inte alls. Och det visar sig i historien att det glöms inte utan det minns även om man gör allt för att försöka glömma så ligger det där och påverkar hela ens liv. Så är det.

När min mormor blev äldre så ändrade hon sig... hon ville försonas med det här på nåt sätt så hon berättade för mina halvsyskon att det fanns ett annat barn, att jag fanns. Hon hade varit sjuk och trodde hon skulle dö så då ja då fick hon en annan syn på det... Det är ju konstigt att hon som så gärna ville glömma hon det kom tillbaka ändå. Å min stackars mamma där som på nåt sätt hade satsat allt på ett kort och lämnat bort mig och tänkte att nu skulle hon glömma mig och skaffa andra barn. Den där enda gången som vi träffades satt hon och storgrät och sa att det här är det ja det jäkligaste som finns liksom hon hade inte kunnat drömma om att hon inte skulle kunna glömma... å jag ville så gärna ha kontakt med henne men hon pallade inte med det för att då skulle hon va tvungen och tala om för hela sitt liv att hon hade gjort det här och det det klarade hon inte av... Hon erbjöd mig att vi skulle vara kompisar att jag skulle låsas att jag var en hästkompis till henne en ridkompis och att jag skulle komma upp till deras gård och liksom umgås och vara med dom och (smack smack) så där ... öä... men det fixade inte jag det gjorde jag bara inte jag var helt svältfödd på... kärlek och behövde verkligen henne... Jag skrev tre brev till henne i rasande takt och anförtrorde henne allt och sen blev hon arg och sa att nu får du skärpa till dig och göra nåt bra av ditt liv och då kände jag att det är nog så jag kan inte ändra på henne jag kan ju ändra på mig själv... (skratt)

... alltså det är lite komiskt för jag har också verkligen försökt glömma jag har tänkt att nämen nu ska jag göra nåt bra och nu ska allting ja leva livet liksom och ta fasta på mina begåvningar och mina möjligheter och min arbetsförmåga och mitt liv helt enkelt och göra något bra och ändå så har det legat där hela tiden och dykt upp på de mest idiotiska tillfällena och skapat skräck och längtan och gjort mig till en rätt så komplicerad och besvärlig människa på många sätt. Jag kan inte glömma. Så jag berättar. Sätter fingret på saker, hur det funkar på absoluta botten för det är ju vad det är frågan om när man inte ens skulle ha blivit född.

... och jag önskade jättemycket att få träffa min mamma och med jämna mellanrum skrev jag till henne men hennes brev blev bara hårdare och bittrare och det slutade med att hon sa att hon knappt hade sett mig överhuvudtaget och jag fick påminna henne om att jag har två fotografier och att det står i en journal att hon hade besökt mig på barnhemmet och så för det visste hon inte om längre, hon hade "glömt" det ...

Så en dag vad kan det varit för år, tjugohundra... 2005 måste det vart... februari 2005 så ringer min sötaste lilla halvbror ... jag vet att hon hade haft en hjärntumör hade fått den några år innan hade överlevt dom hade opererat och det hade gått hyfsat bra och så... men så ringde min yngsta bror och berättar att hade gått bort. Mamma Marianne. Hon var inte så gammal då. 71 år. Och innan dess hade hon ju då skilt sig från mannen och skaffat sig ett eget hus ... hon försökte liksom skapa ett liv men blev rätt snabbt sjuk med den här hjärntumören då.

Och då undrar jag om det är sånt som har att göra med att man försöker glömma men inte kan. Kroppen minns ju i alla fall. Det går inte att glömma det är inte möjligt att glömma. Tvärtom: genom att se på det genom att hantera det och genom att möta det så kan dom förändras, minnena, förvandlas.

KÄLLFÖRTECKNING

OTRYCKTA KÄLLOR

Stenciler

- Adler Sandblad, Fia (u.å.) *Anteckningar från arbetsprocesser*, stencil (i förf:s ägo)
(1987) *Grotowskis arbetsseminarium*, stencil (i förf:s ägo)
(1999) *Kvinnliga protagonister och deras universum*, uppsats vid Institutet för Högre TV- utbildning, stencil
(2003) *kören i dramat – dramat i kören, En studie i körens kommunikativa potential i Aischylos Agamemnon*, C-uppsats vid GU
(2005) *Att skapa sceniskt liv, En jämförande studie mellan Doreen Cannons och Sören Larssons arbete med skådespelare och texter av Anton Tjechov*, D-uppsats, GU
(2011) Manus till masterredovisningen byggt på minnen och dokument
- Banu, Georges (1987) *le Performer*, efter ett föredrag av Jerzy Grotowski, stencil (i förf:s ägo)
- Brook, Peter (1987) *Grotowski, Art as a Vehicle*, föredrag, stencil (i förf:s ägo)
- Hultberg, Petra (2008) ”*Ett rum där allting finns alltid*”, *En skådespelares ansatser bortom roll och fiktion*, magisterarbete, Teaterhögskolan i Malmö, stencil
- Johansson, Andreas och Nilsson, Gustaf (2009) *Att leva på andras villkor, hur bostadslösa skapar status*, C-uppsats vid GU
- Petrén, Ann (2006) *På spaning efter den tid som är*, magisteruppsats, Teaterhögskolan i Malmö, stencil
- Richards, Thomas (1997) *The edge-point of performance*, intervju av Lisa Wolford, stencil (i förf:s ägo)

Dokument

- Kopior på handlingar från Barnavårdsnämnden (i förf:s ägo)
Kopior på sjukvårdsjournaler (i förf:s ägo)
Privata brev och fotografier (i förf:s ägo)

Föreställningar

- Bergsprängarens dotter, Lo Kauppi, Riksteatern, 2004
Hela Helén, Helén Johnson, Masthuggsteatern, 2004
Min mormor Gladys, Jessica Zandén, Judiska Teatern, 2010
Mormors svarta ögon, Tanja Lorentzon, Dramaten, 2010
Stalins skitiga Näsdruk, Helena Thornqvist, Malmö Stadsteatern 2008

TRYCKTA KÄLLOR

- Aischylos (2010) *Orestien, Bearbetning för scenen av Lars Norén*, Folkteatern, Göteborg
(1988) övers. Emil Zilliacus, Studentlitteratur, Lund
- Alling, Morgan (2011) *Kriget är slut*, Forum, Stockholm
- Alschitz, Jurij, (2003) *The vertical of the role*, ars incognita, Berlin
- Aristoteles (1994) *Om Diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg
- Artaud, Antonin (1964) *Le theatre et son double*, Gallimard, Paris
- Baker, Elsworth F (1967) *Man in the Trap*, Collier books, New York
- Belgrano, Elisabeth (2011) "*Lasciatemi morire*" o farò "*La finta pazza*", *Embodying vocal NOTHINGNESS on stage in Italian and French 17th century operatic LAMENTS and MADSCENES*, Art Monitor, Göteborg
- Björfors, Tilde och Lind, Kajsa (2009) *Inuti ett cirkushjärta* Cirkus Cirkör, Norsborg
- Bornemark, Jonna (2009) *Kunskapens gräns, gränsens vetande, En fenomenologisk undersökning av transcendens och kroppslighet*, Södertörns högskola, Huddinge
- Bornemark, Jonna och Svenaeus, Fredrik (red) (2009) *Vad är praktiskt kunskap?* Södertörns högskola, Huddinge
- Bradley, Karen K (2009) *Rudolf Laban*, Routledge, London/New York
- Brecht, Bertolt (1975) *Om teater*, PAN/Norstedts, Stockholm
- Brook, Peter (1968) *The empty stage*, Penguin Books, Middlesex
(1993) *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, Methuen Drama, London
(1998) *Oxford to Orghast*, harwood academic publishers, Amsterdam
(1998) *Threads of time*, Methuen Drama, London
- Buber, Martin (1995) *Det mellanmännsliga*, Dualis, Ludvika
(2006) *Jag och Du*, Dualis, Ludvika
- Burzynski, Tdeusz och Osinski, Zbigniew (1979) *Grotowski's Laboratory*, Interpress Publishers, Warsawa
- Bäck, Gunnar (1992) *Ord och Kött*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg
- Checkov, Michael (2002) *To the actor*, Routledge, London
- Dahlén, Lena (2012) *Jag går från läsning till gestaltning, beskrivningar ur en monologpraktik*, Gidlunds förlag, Hedemora
- Damasio, Antonio R (2002) *Känslan av att leva*, Natur och Kultur, Stockholm
(1994) *Descartes misstag*, Natur och Kultur, Stockholm
- Diderot, Denis (1963) *Skådespelaren och hans roll*, övers Teddy Brunius, Prisma, Stockholm
- Dropsy, Jacques (1987) *Leva i sin kropp*, övers. Ingalisa Munck, Natur och Kultur, Stockholm
- Elam, Ingrid (2012) *Jag. En fiktion*, Bonniers, Stockholm

- Ekis Ekman, Kajsa (2010) *Varat och varan*, Leopard, Stockholm
- Euripides (1965) *Ifigenia i Aulis*, övers. Tord Baeckström, Forum, Stockholm
- Flodin, Camilla (2009) *Att uttrycka det undanträngda, Theodor W Adorno om konst, litteratur och sanning*, Glänta, Göteborg
- Fridh- Haneson, Britt Marie och Haglund, Ingegerd (red.) (2004) *Förbjuden frukt på kunskapens träd, Kvinnliga akademiker under 100 år*, Atlantis,
- Friberg, Carsten och Parekl-Gaihede, Rose (red.) (2010) *At the Intersection Between Art and Research, practice-based research in the performing arts*, NSU-press, Malmö
- Granström, Helena (2010) *Det barnsliga manifestet*, Ink, Stockholm
- Grimsrud, Beate (2010) *En dåre fri*, Bonniers, Stockholm
- Grotowski, Jerzy (1968) *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro
- Hagen, Uta (1979) *Respect for acting*, Macmillan, New York
- Hagen, Uta (1991) *A challenge for the actor*, Scribner, New York
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha och Vadén, Tere (2005) *Artistic Research – theories, methods and practices*, Academy of Fine Arts, Helsingfors och Art Monitor, Göteborg
- Helander, Karin (2009) *Ämne: scenisk gestaltning*, Carlssons, Stockholm
- Henry, J.P. och Stephens, P.M. (1977) *Stress, Health, and the Social Environment*. New York
- Hjelm, Keve (2004) *Tankar om teater*, Carlssons, Stockholm
- Holmberg, Henric (2000) *En sorts skådespelare*, Bonniers, Stockholm
- Jencks, Beata (1980) *Lyssna till din kropp*, Natur och Kultur, Stockholm
- Johansson, Anna (2005) *Narrativ teori och metod*, Studentlitteratur, Lund
- Josephson, Erland (1989) *Rollen*, Brombergs, Stockholm
- (1990) *Sanningslekar*, Brombergs, Stockholm
- (1991) *Föreställningar*, Brombergs, Stockholm
- Järleby, Anders (2001) *Från lärling till skådespelarstudent*, Theatron-serien, Stockholm
- Khardalian, Suzanne (2009) *Berättandets befrielse*, Dramatiska institutet, Stockholm
- Kemecsi, Ferenc (1998) *Skådespelarens skapande process*, Liber AB, Stockholm
- Koslowsky, Orest (2004) *Att stå och att gå*, Teaterhögskolan i Malmö, Lund
- Kristensson Uggla, Bengt (2002) *Slaget om verkligheten*, Symposion, Stockholm.
- Kristersson, Sven (2010) *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*, Art Monitor, Göteborg
- Lagerström, Cecilia (2003) *Former för liv och teater*, Gidlunds förlag, Hedemora
- (2008) *Det här är bara jag. Om verklighet och teater, dokumentär och fiktion inom scenkonst; att gestalta sig själv*. Art Monitor, Göteborg
- Larsson, Lisbeth (2001) *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedts, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Norstedts, Stockholm
- Larsson, Sören, Bäck, Gunnar och Lönnblom, Tina (1985) *Kroppens poesi, skådespelarens uttryck*, Naturia förlag AB, Solna

- Lecoq, Jacques (2001) *The moving body*, Routledge, New York
- Lindberg, K Sivert (2009) *Con brio! Teatermannen Andris Blekte*, Carlssons, Stockholm
- Lindh, Ingemar (2003) *Stenar att gå på*, Gidlunds förlag, Hedemora
- Linklater, Kristin (2006) *Freeing the Natural Voice, Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*, Drama Publishers, Hollywood
- (2006) *Freeing Shakespeare's voice, The actors guide to talking the text*, Theatre Communications Group, New York
- Lord, James (1986) *Giacometti målar porträtt*, övers. Helena Ridelberg, Alfabetabokförlag AB, Stockholm
- Mark, Eva (1998) *Självbilder och jagkonstitution*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg
- Mark, Eva och Muchin, Pia (2010) *Teorier ur kroppsliga praktiker*, Carlssons, Stockholm
- Merleau-Ponty (1997) *Kroppens fenomenologi*, Daidalos, Göteborg
- (2004) *The world of perception*, Routledge, Oxon/New York
- Miller, Alice (1982) *Det självutplånande barnet och sökandet efter en äkta identitet*, övers. Astrid Andersson, Wahlström & Widstrand, Stockholm
- (1989) *Den bannlysta vetenskapen*, övers. Philippa Wiking, Wahlström & Widstrand, Stockholm
- Molander, Bengt (1996) *Kunskap i handling*, Daidalos, Göteborg
- Newham, Paul (1997) *The Prophet of song, The life and work of Alfred Wolfsohn*, Tigers Eye Press, London
- Norlind, Michael (2002) *Verklighetens magi*, Improvise, MN performing art, Hamburgsund
- Nyqvist, Michael (2009) *När barnets lagt sig*, Norstedts, Stockholm
- Percival (1992) *Artaud, Beckett, Blake: essäer och tolkningar*, Carlssons, Stockholm
- Pikes, Noah (1999) *Dark voices*, Spring Journal, New Orleans
- Piltz, Anders (2000) *Honung ur klippan, Från bibeltext till själaspis*, Artos, Skellefteå
- Platon (1963) *Faidros*, Forum, Stockholm
- Reich, Wilhelm (1950) *Character analysis*, Vision Press, London
- (1953) *The murder of Christ*, Farrar, Straus & Giroux, New York
- (1961) *The Function of the orgasm*, Farrar, Straus & Giroux, New York
- (1970) *The Mass Psychology of FASCISM*, Farrar, Straus & Giroux, New York
- Richards, Thomas (1995) *At work with Grotowski on physical actions* London och New York
- Salomon, Charlotte och Belinfante, Judith C.E. (1999) *Charlotte Salomon, Life? Or Theatre?* B.V. Waanders Uitgeverij, Zwolle
- Schönström, Rikard (2003) *En försmak av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta*, Symposion, Stockholm
- Shyberg, Fredrik (1965) *Skådespelarkonst*, Gleerups, Lund

- Sjöstrand, Lena (2011) *Mer än tecken, Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, Köpenhamns universitet
- Sjöström, Kent (2007) *Skådespelaren i handling*, Carlssons, Stockholm
- Stanislavskij, Konstantin (1951) *Mitt liv i konsten*, övers. Manja Benkow, Fröléens, Stockholm
 (1977) *En skådespelares arbete med sig själv*, övers. Manja Benkow, Tema nova, Stockholm
 (1986) *Att vara äkta på scenen*, övers. Martin Kurtén, Gidlunds förlag, Hedemora
- Stenshäll, Joakim (2010) *På jakt efter den dialogiska estetiken*, Carlssons, Stockholm
- Thorsén, Lotta (2008) *Aldrig som hon*, Forum, Stockholm
- Toporkov, Vasilij (1977) *Stanislavskij repeterar Tartuffe*, Bo Cavefors bokförlag AB, Lund
- Torbiörnsson, Tove, Harding, Anna och Larsson, Camilla (red.) (2010) *Verkligheter, arton dokumentära metoder*, Filmkonst nr 127, Göteborg
- Von Schantz, Philip (1977) *Giacometti* Stockholm, Moderna Museet, Stockholm
- Vygotskij, Lev S (1995) *Fantasi och kreativitet i barndomen*, Daidalos, Göteborg
 (1999) *Tänkande och språk*, Daidalos, Göteborg
- Zarrilli, Phillip B (red.) (2011) *Acting (re)considered, A theoretical and practical guide*, Routledge, London och New York
- Zetterling, Mai (1984) *Osminkat*, Norstedts, Stockholm
- Åkesson, Birgit (1992) *–att ge spår i luften–*, med Horace Engdahl, Propexus, Lund
 (1983) *Källvattnets mask, Om dans i Afrika*, Atlantis, Stockholm

Artiklar

- Böhm, Thomas (2004) ”Wilhelm Reich – fredlös psykoanalytiker och rastlös pionjär”, *Divan* nr 1
- Cannon, Doreen (1986) ”Några personliga synpunkter”, *teatertidskriften entré*, nr 3, övers. Fredrik Sjögren
- Genet, Jean (1987) ”Giacomettis ateljé”, övers. Katarina Frostenson, *Dagens Nyheter* 1 febr ur *Alberto Giacomettis ateljé*, 1963
- Grotowski, Jerzy (1992) ”C'était une sorte de volcan”, intervju i *Les Dossiers H* av Bruno de Panafieu övers. Magda Zlotowska

Elektroniska källor

- Dansk sociologi, ”Metodologiska val i studien av biografiskt material – metodologiska val och deras epistemologiska konsekvenser i studien av biografiskt material”, Vanessa May, <http://cjas.dk/index.php/dansksociologi/article/view/653> 2010-12-25
- Ecole Philippe Gaulier, www.ecolephilippegaulier.com/ 2012-04-20
- Giovanni Fusetti, <http://www.giovanifusetti.com/en/home.php?nav=12&lang=en> 2012-04-20

Göteborgs universitet, sociologiska institutionen, ”Att leva på andras villkor. Hur bostadslösa skapar status” <http://gupea.ub.gu.se/handle/2077/20549> 2011-02-19

Stanford University ”Michael Shanks Archaeography” <http://www.archaeographer.com/Theater> 2012-04-20

University of Michigan ”about Margret Somers”
www.lsa.umich.edu/soc/people/faculty/ci.somersmargaretr_ci.detail 2012-04-20

BILDFÖRTECKNING

Kroppen och berättelsen – repetitionsbild, Bouffon (i förf:s ägo)

1987 – devising föreställningen ”Hål i verkligheten” repetitionsbild, okänd fotograf (i förf:s ägo)

Min historia – okänd fotograf (i förf:s ägo)

Sista bilden – Mamma Marianne och jag sommaren 1959, okänd fotograf (i förf:s ägo)

TACK...

universitetslektor Pia Muchin för engagemang, stöd och välbehövligt motstånd

skådespelaren professor Gunilla Röör för passion och kunnande

universitetslektor Cecilia Lagerström för etablerandet av det undersökande rummet

universitetslektor Kent Sjöström för analyser och sammanhang

sångaren och fil dr Sven Kristersson för entusiasm och kunskapspärlor

kostymör Kristin Johansson- Lassbo för hjälp med Bouffonen

fil dr Eva Mark för inspirerande samtal

mina master-kollegor Rasmus Lindgren, Mia Höglund Melin, Anna Mannerheim, Viktoria Folkesson,

Anna ”Pluck” Söderling och Victoria Brattström för det öppna och generösa samtalet

musikern och kompositören Jonas Franke-Blom för deltagande i det praktiska undersökandet

Helge Ax:son Johnsons stiftelse och Adlerbertska stipendiestiftelsen för ekonomiskt stöd

min familj Aston och Bruno för kärlek och tålamod

... och alla andra som på olika sätt har bidragit till mitt masterarbete!

