

Att skapa sceniskt liv

*En jämförande studie mellan Doreen Cannons och Sören Larssons arbete
med skådespelare och texter av Anton Tjechov*

av Fia Adler Sandblad

D- uppsats vid Göteborgs universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen,
avd. för dramatik
Handledare: Robert Lyons.
Hösten 2005.

Innehåll

Förord		5
Inledning	Introduktion	6
	Min teater	
Syfte		7
Bakgrund	Grundmaterialet	8
	Två viktiga erfarenheter	9
	Mitt eget sökande utanför teatern	11
Teori och metod	Samtalet som form för forskning	13
	Språk som hinder och möjlighet	15
	Modell över fyra nivåer av varande	17
Några personliga erfarenheter av att utgå från Doreen Cannons <i>det personliga</i> respektive Sören Larssons <i>det livsgemensamma</i> i skådespelararbeten med texter av Anton Tjechov.		21
	Utgångspunkter	22
	Om relationen till Tjechovs texter	23
	Två vägar att söka kunskap om texten	24
	Med avstamp i <i>det personliga</i>	25
	Med start i <i>det livsgemensamma</i>	26
Slutsatser		27
Sammanfattning		30
Litteraturlista		32
Efterord		33

(Foto 1, Sören Larsson)

Foto: ?

(Bildtext:)

Sören Larsson, född år 1940 och uppvuxen i Stockholm där han under 1950- och 60-talen deltog i teaterlivet vid Marsiateatern. Gick på Skara skolscen år 1966-67 där han träffade Jerzy Grotowski och erbjöds en plats vid teaterlaboratoriet i Wroslaw, Polen.

Sören Larsson har arbetat med otaliga scenpersonligheter genom åren och undervisat i sitt teaterarbete under hela sin yrkesbana. Ur den skola som han startade i Göteborg år 1986 växte *Sotenäs teaterateljé* fram, en tvåårig alternativ teater- högskoleutbildning inom konstnärliga fakulteten vid Göteborgs Universitet. Under 2001 inleddes samarbetet med Fia Adler Sandblad, som tidigare var elev till Larsson. De båda driver sedan våren 2006 *larssons & ADAS teater* på Konstepidemin i Göteborg.

(Foto 2, Doreen Cannon)

(Foto från Dee Cannon)

(Bildtext:)

Doreen Cannon, född år 1930, växte upp i New York. Som ung student drogs hon till Uta Hagen och *HB studio*, där hon fann den skapande process med fokus på människans inre liv som hon letat efter. Flyttade till London, där hon på 60-talet byggde upp stadens första skådespelarutbildning med Stanislavskij- profil.

Doreen Cannon undervisade under nära tre decennier vid teaterhögskolan i Göteborg och var under sina sista tio år ansvarig för en del av skådespelarutbildningen vid *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA) i London.

Pistolen längst ner t.h. i bild var en leksak, med vilken Cannon hotade skjuta ner sina elever när de inte gav sitt yttersta.

(Foto 3 – färgfotot)

Foto: Gustavo Perillo.

(Bildtext:)

Fia Adler Sandblad på affischbilden till föreställningen *ADA berättar en TJECHOV-novell: Ta fast tjuven!*. Föreställningen växte fram ur ett renodlat textarbete och blev en framgång. ”*Stor skådespelarkonst i det lilla formatet... utgångspunkten har hela tiden varit att förankra texten, eller erfarenheten av den, i minsta nerv och muskel. Det är inte alltid Sören Larsson haft tillgång till rätt skådespelare för finstilta klassikerstudier. När en sådan bjuds händer det stora saker i det oerhört lilla.*” skrev Kristjan Saag i GT. ”*En liten föreställning blir stor ... det är skickligt, som berättare har hon både distans och omedelbar närhet till historien...känslig scenkonst*” skrev Michaéla Marmgren i GP. ”*Hon räds inte expressivitet. Riktningar tas ut med stor tydlighet, rösten modereras med väldig amplitud, ögonen arbetar som på en indisk kathakalispelare. Efteråt har man inte bara sett eller hört Tjechovs novell. Man har varit där*” skrev Mikael Löfgren i DN

Föreställningen hade premiär på ateljéteatern, Konstepidemin i Göteborg, den 26 augusti 2005. Den spelades därefter på Stadsteatern i Göteborg, runt om i Västra Götalandsregionen och spelas fortfarande på turné.

Förord

Denna uppsats tillkom i en önskan att genom mitt yrke som skådespelare komma närmare, förstå och kunna samtala om mänskliga erfarenheter av liv och dess mångfaldiga aspekter. Det är den intensiva upplevelsen av liv i realtid: NU, och möjligheten att dela upplevelser/erfarenheter med andra människor inom ramen för den sceniska situationen, som står i centrum för mitt arbete.

Kunskapen om det levande är ofta överskuggad i vårt samhälle där mycket är målinriktat. Arbetet med uppsatsen har stärkt min uppfattning att man som scenkonstnär inom vilken tradition man än arbetar, kan behöva finna vägar att skapa sig ett rum där man kan arbeta fritt, utan ett i förväg bestämt eller ens känt mål. 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 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 mindre 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.

Det är min förhoppning att uppsatsen/delar av uppsatsen ska kunna sätta igång en och annan tanke eller fundering kring teaterns som konstform, vad teatern i sig kan förmedla och hur den relaterar till livet och de mänskliga erfarenheterna.

Fia Adler Sandblad i oktober 2006.

Arbetet med att presentera innehållet i denna uppsats stöds av Längmanska kulturfonden. Mitt övriga arbete i *larssons & ADAS teater* stöds av Stiftelsen framtidens kultur, Västra Götalandsregionen, Göteborg Stad Kultur, Konstnärsnämnden och studieförbundet Sensus. Dessutom har Helge Ax:son Johnsons stiftelse lämnat mig stöd till att utveckla röstarbetet.

Inledning.

Introduktion:

Som yrkesverksam inom teatern sedan 20 år, först som skådespelare, sedan som dramatiker och regissör, fick jag i samband med att jag födde barn ett starkt behov av att gå till botten med varför jag ägnar mig åt det jag gör. Jag hade just börjat undervisa och funnit en drivkraft och lust till det pedagogiska arbetet. Denna nya aspekt på mitt jobb tvingade mig till ett förhållningssätt där jag behövde formulera delar av mitt arbete som jag tidigare utfört intuitivt.

Detta ledde till att jag började fundera kring inte bara mitt yrkesval utan också huruvida jag och mitt arbete gjorde någon skillnad i världen. Jag skrev en sorts handbok baserad på mitt jobb med människor verksamma inom svenska kyrkan, jag tog kontakt med universitetet för att ta upp och fortsätta mina studier och jag sökte upp en av mina lärare, Sören Larsson, som betytt mycket inte bara för mitt arbete utan också för min syn på livet. Jag påbörjade också ett konstnärligt arbete tillsammans med vännen och kollegan Stina Hedberg i syfte att penetrera mina egna drivkrafter och undersöka relationen mellan dessa högst personliga nycklar och mitt eget skapande arbete.

Min teater.

Det som driver mig i teaterarbetet är behovet av att upptäcka om och om igen vem jag är, nödvändigheten att lyssna till, undersöka och utforska det mänskliga stämt på de specifika sätt som min kropp och mina möjligheter tillåter och att ställa det i samklang med andras kroppar, andras liv. Min teater är ett uttryck för glappet mellan mina egna upplevelser av mig själv och omgivningens syn på vem jag är. Den är ett sätt att undersöka vårt behov av lögn och självbedrägeri, av sanningslidelse och ärlighet, och en möjlig väg att finna det som är gemensamt för oss alla. I detta skav, mellan dessa motsägelsefulla behov och önskningar uppstår min teater. Den är en strävan efter kommunikation i föreställningsögonblicket, att i stunden manifesteras den överenskommelse som finns mellan scen och salong: att vi på en gång bevittnar hur liv uppstår samtidigt som skådespelaren går balansgången mellan att helt lägga sig själv i händerna på det som sker men ändå upprätthålla en distans till samma ögonblick.

Som barn hade jag lyckan att möta en insiktsfull dramapedagog som lät oss barn uppleva den frihet som är möjlig då vardagens krav lyfts av en och man får tillåtelse att låta

sig ledas av sin inre kompass. Som ung tappade jag lusten inför teaterlivets förkonstling och sociala grymhet men återfann den igen i ett möte med Doreen Cannon som då var gästlärare på Teaterhögskolan i Göteborg. Doreen blev min mentor fram till sin död tretton år senare. Ett par år efter vårt första möte och efter att ha studerat på Ecole Jacques Lecoq i Paris, träffade jag Sören Larsson som skulle starta en utbildning för skådespelare i Göteborg. Jag blev en av Larssons elever.

Syfte.

Mitt intresse är att utifrån min utbildningsbakgrund, mitt arbete och mina erfarenheter undersöka arbetsprocessen hos en skådespelare som i upphovsrättslig mening arbetar skapande, med att skapa teater, vare sig kreationen är en del av en färdig pjäs eller någonting nyskrivet/nygjort.¹ Jag har valt att begränsa ämnet i uppsatsen till början, uppkomsten eller grunden till arbetet snarare än de former, produktioner eller föreställningar det kan leda till. I huvudsak kommer jag att ägna mig åt det förberedande arbetet, alltså åt det arbete som har med det som *föregår* den färdiga föreställningen att göra, men relatera detta arbete framåt till mötet med publiken, då jag valt att formulera huvudfrågan för denna uppsats på följande vis:

Vad är det i skådespelarens arbete som skapar förutsättningar för att sceniskt liv uppstår?

För att undersöka detta och för att hantera mitt arbetsmaterial, som främst omfattar gjorda erfarenheter inom Stanislavskij- traditionen (Cannon) och Grotowski – traditionen (Larsson), samt för att kunna samtala kring *vad* det är som gestaltas, har jag skisserat en modell som kan tjäna som raster i samtalen om vilken eller vilka *nivåer av varande* som skådespelaren arbetar med.

Jag kommer att jämföra Doreen Cannons och Sören Larssons arbete med skådespelare och relatera det till ovan nämnda modell för att se vilka beröringspunkter som finns i Larssons respektive Cannons arbetsmetoder.

Omfångsmässigt ligger uppsatsens tyngdpunkt mer på arbetet med Larsson än med Cannon, och det av två skäl. Det ena är att det skrivits mycket – och bra – om skådespelarens arbete inom Stanislavskij- traditionen, inte minst av honom själv och av Uta

¹ För upphovsrätten, se Svensk Författningssamling, SFS, lag nr 1960:729.

Hagen, och att Cannon arbetade mycket nära den tradition som finns nerskriven. Larssons relation till såväl Grotowski som laboratorieteatern och Stanislavskij är mer komplex och har krävt en slags verbal uppspjälkning och utforskning som sedan legat till grund för detta uppsatsarbete. Det andra är att jag yrkesmässigt arbetat och arbetar tillsammans med Larsson under många år bland annat med en Tjechovföreställning, *Ta fast tjuven!* Mina arbeten med Cannon var enbart i workshop- form eller under utbildning och aldrig särskilt långvariga, mellan en och tre veckor, alternativt en dag i veckan under ett antal månader.

Bakgrund.

Grundmaterialet.

Både Doreen Cannon och Sören Larsson understryker vikten av att använda sig själv i konsten: att söka en personlig arbetsmetod som inte bara tillåter utan kräver av dig själv att du ställer dig till förfogande för arbetet. Ett sådant arbetssätt ställer också stora krav på arbetsmiljön: att respekten för konsten och för medarbetarna genomsyrar arbetet och att det gemena människor emellan ställs utanför arbetsplatsen.²

Cannon och Larsson kommer från två olika teatertraditioner, men med en gemensam nämnare: Konstantin Stanislavskij. Doreen Cannon utbildade sig hos Uta Hagen på HB Studio i New York och arbetade i en psykologisk realistisk teatertradition. Uta Hagen hade en nära koppling till *the American Laboratory Theatre*, som startades av två av Stanislavskijs skådespelare på 1920-talet, och Cannon själv beskrev sitt eget arbete som ”basic Stanislavskij”. Sören Larsson har sin bakgrund hos Jerzy Grotowski i Wroslaw, Polen, och har under större delen av sitt liv varit verksam inom den europeiska, fysiska laboratorieteatertradition som vuxit fram i Grotowskis spår. Grotowski hade emellertid redan under sin elevtid vid institutet i Krakow startat en studio för att undersöka Stanislavskijs arbete. Efter sin examen i Polen studerade han regi vid GITIS i Moskva under åren 1955 – 56³. Grotowski tog djupa intryck av Stanislavskij och uttryckte senare i livet att hans eget arbete var en fortsättning på det arbete som Stanislavskij ägnade sitt liv åt⁴. Larsson har också, inte minst genom samarbetet med Ingemar Lindh och Institutet för Scenkonst, influerats av den franska tradition som Etienne Decroux odlat. Både Cannon och Larsson har arbetat som teaterpedagoger på hög nivå – båda har varit knutna till konstnärliga högskolor –

²Konstantin Stanislavskij har skrivit om Etik bl.a. i *Att vara äkta på scen*, Gidlunds Bokförlag 1986.

³ GITIS, ”Lunacharsky Institute Of Theatre Arts”, är den ryska teaterakademin där bland andra Meyerhold och Knipper fick sin utbildning av Stanislavskij vid förra sekelskiftet, omkring år 1900. Från www.gitis.net

⁴ Thomas Richards, *At work with Grotowski on physical actions*, Routledge 1995, s 93 ff.

med fokus på den kreativa skådespelaren, det vill säga på henne som själv skapar, tar ansvar för och utvecklar sitt material och sin konst.

Hos Doreen Cannon var kravet på äkthet, autenticitet, absolut. Hennes arbete utgick från att skådespelaren skulle lära känna sig själv genom att sätta sig i olika situationer och att följa sina inre impulser snarare än de yttre bilderna av sig själv och av det som skulle gestaltas. Cannon utgick alltid från det *personliga*, från den specifika skådespelarens egna, inre upplevelser i form av minnen och känslomässiga reaktioner. I enkla, realistiska situationer undersökte skådespelaren det som faktiskt skedde med henne och det som uppstod då hon lämnade sig själv i fred och hängav sig åt de sinnliga upplevelser som Cannon eftersträvade.⁵ Sören Larssons arbete tog oss bortom de vardagliga realiteterna till upplevelser av oss själva som vi inte kände till och övade oss i att använda de resurser, både materiella och personliga, som vi faktiskt hade. Larssons arbete började med elementära övningar som tog fasta på det *livsgemensamma*, det som vi människor har gemensamt med allt levande, exempelvis arbetet med *tyngden*, vilket ledde till upptäckten av mer arketypiska mönster, *ärvda* antingen genom vår kultur, vår släkt, genom mycket tidiga erfarenheter eller genom våra biologiska förutsättningar.⁶ Cannons arbetsätt applicerades oftast på en färdig pjästext, ett litterärt verk, medan Larssons arbete födde fram embryon till föreställningar ur grundarbetet och som utgjorde basen för det dramaturgiska, dramatiska och regimässiga arbetet vilket växte fram parallellt med skådespelarnas process.

Två viktiga erfarenheter.

Jag vill nämna två vändpunkter i mitt arbete som båda har fungerat som katalysatorer för min förståelse av teatern. Den första inträffade då jag tillsammans med Doreen Cannon som ung skådespelare deltog i en workshop bestående av i huvudsak rutinerade skådespelare. Vi skulle improvisera för att finna vad Doreen kallade *the action* och hade alla förberett varsin enkel handling. *The action* motsvarar i Doreen Cannons terminologi det skådespelar-jaget vill uppnå, behovet eller en önskan. I mitt fall hade jag valt aktionen att få min son att stanna hemma och hjälpa mig på gården istället för att resa bort.

De yrkesskickliga skådespelarna var spännande att se på, men Doreen var inte nöjd. Hennes ”I don’t believe you” ekade i lokalen och gjorde oss alla pressade. Jag minns att

⁵ Cannons uttryck var ”leave yourself alone” och med det avsåg hon att skådespelaren måste lägga missriktade ambitioner, prestationskrav, och sina egna bilder av hur saker och ting förhåller sig åt sidan till förmån för att undersöka sig själv inom ramen för övningarna.

⁶ Larssons arbete med *tyngden* innebär att skådespelaren övar sig i att upptäcka, uppleva och ge efter för sin egen kroppsliga tyngd, att passivt delta i detta skeende men utan att göra sig okänslig eller omedveten. Det är att gradvis släppa kontrollen över sin kropp för att inifrån erfara vad och hur kroppen är.

våra försök att lista ut vad hon ville kom på skam efter alla hennes ”I don’t believe you”. När jag till sist äntrade scenen hade jag ingenting kvar att hålla mig i, mer än de enkla förberedelser jag gjort: Jag hade tagit med mig några kläder som skulle ge mig en känsla av tyngd och stadga och en gryta med potatis som jag tänkte skala. Eftersom jag inte begrep vad hon var ute efter så försökte jag inte göra något annat än det jag hade förberett: Jag började med mina potatisar. Min motspelare, ”min son”, kom in och såg egendomligt frånvarande ut. Jag såg en möjlighet att få honom att hjälpa mig så jag bad honom hugga in i skalandet. Han fortsfor med sitt inåtvända sätt. Jag hade absolut inte planerat det, men hans bortvändande från mig som stod i kallvatten och skalade tre kilo potatisar väckte min vrede och utan att begripa varifrån orden kom så välldde en svada av anklagelser ut över honom. Motspelaren försökte lugna mig, men jag ville inte låta mig lugnas: jag ville ha hjälp. Han började skala. Då smalt jag. Jag tog tag i hans hår och luggade honom kärleksfullt och förklarade för honom vad hans stöd och hjälp betydde för mig.

Genom att jag inte hade tänkt ut i förväg hur det skulle gå och vad som skulle ske utan att jag förutsättningslöst hade satt mig själv i en situation med föremål som väckte något till liv i mig och satte mig *in action* så hamnade jag rätt. Jag kunde vila i den enkla aktiviteten att skala potatis och jag kunde använda mig av min *personliga* aversion mot att stå ensam med ansvar och tungt arbete. Jag *spelade* ingenting, jag var den jag är men i andra omständigheter än mina egna, privata.

Den andra vändpunkten kom fem år senare under ett arbete som Sören Larsson och jag gjorde tillsammans med ytterligare tre elever vid det som skulle bli *larssons teaterakademi*, arbetet med föreställningen *Hål i verkligheten*. Under en period av sex veckor gjorde vi ingenting annat än ett grundarbete. Vi lade alla ambitioner andra än att sätta oss själva i enkla, fysiska strukturer åt sidan och gav efter för det som Larsson kallar tyngden. Vi övade oss i att släppa vår rationella och viljemässiga kontroll av uttrycken men att bibehålla och rent av förstärka närvaron, det vill säga varseblivningen av samspelet mellan inre processer och yttre ting⁷. Vår uppgift var att i full kontakt med oss själva och med omgivningen omkring oss lyssna till kroppens impulser och se vad som uppstod. Vi låg på golvet, alla i samma läge, och undan för undan kom impulserna till oss. De kom som en rytm, en rörelse, en andning, impulser som är *livsgemensamma*, mer eller mindre lika för allt liv. Dessa impulser satte igång vår sceniska fantasi och fyllde oss med sensationer. Vi agerade

⁷ I Cecilia Lagerströms avhandling, *Former för liv och teater*, Institutet för Scenkonst och tyst kunnande, Gidlunds förlag 2003, använder hon naturvetenskapsmannen och filosofen Michael Polanyis definition av varseblivning: som en dialog mellan en inre process och yttre ting, s 46.

emellertid inte på dem, utan samlade på dem och samtalande kring dem under strukturerade former. När vi reste oss upp från golvet och började improvisera övergick den stora tyngden paradoxalt nog i en euforisk lätthet och vi fann var och en för oss okända sidor. Vår fredsaktivist hade inom sig en skrikande ap-liknande vulgofigur, ur en annan snäll kille hoppade en maktlysten sadist fram, ur min kvinnliga kamrat kröp en sensuell vällusting och ur mig själv en sexhungrig, erövrings- sugen Amazon. Dessa figurer uppstod *som ett resultat av arbetet med de livsgemensamma* impulserna, och hade på det medvetna planet ingenting med våra personliga erfarenheter och upplevelser att göra. Däremot kunde vi känna igen figureerna som en slags arketyper som fanns inom oss på grund av specifika förutsättningar och betingelser som vi i någon mån kunde sägas ha gemensamt och dela men som ändå hos var och en av oss fann sina säregna uttryck. Senare kom jag att kalla dessa egenskaper och erfarenheter för *ärvda* då de finns inom oss men bortom våra personliga referensramar.

I och med *Hål i verkligheten* stod det klart för mig att det finns vägar att arbeta för att komma bortom det som vi med förnuftet vet, det vi rationellt kan önska oss och begripa och att dessa vägar inte bara föder en rollgestaltning utan också öppnar för ett arbete med komposition.

Mitt eget sökande utanför teatern.

Parallellt med mitt arbete som skådespelare, dramatiker och regissör har jag under stora delar av mitt liv gått i psykoterapi och intresserat mig för religion och för österländska discipliner såsom budo och yoga. Skälet till att jag sökte mig därhän bottnar i paradoxen mellan det som jag som barn fick höra och det jag upplevde av tillvaron. Jag led av panikångest från sex års ålder. Man ansåg mig vara insiktsfull och duktig, men jag plågades av tvångstankar och depressiva tillstånd. Jag var framgångsrik och social men kände mig tom och trött. Samtalsterapi hjälpte mig inte: jag har alltid haft lätt för att uttrycka mig och talade mig förbi och undan problemen. Orden sved inte. Det gjorde däremot kroppen. Vid 20 års ålder träffade jag en terapeut som sa åt mig att hålla tyst. Då kom känslorna och då kom också undan för undan upplevelsen av att det fanns nivåer inom mig själv som jag inte hade haft tillgång till. Under tio års tid genomgick jag en behandling som har sina rötter i Wilhelm Reichs medicinska orgonomi, och som enklast kan förklaras som en slags regressionsterapi.⁸ Under de åren kom jag i medveten kontakt med inte bara upplevelser och minnen som hade

⁸ Wilhelm Reich var lärjunge till Sigmund Freud och är förgrundsgestalt inom de kroppsorienterade psykoterapierna. Den behandling jag genomgick tar sin utgångspunkt i Reichs senare arbete och som efter hans död fortsattes av M.D. Elsworth F. Baker. Den medicinska orgonterapin finns beskriven bland annat i boken *Man in the trap* av Baker, Macmillian Publishing Co, New York, 1967.

förträngts, utan med något som jag skulle vilja kalla andra nivåer av varande. Förutom mitt vakna, rationella jag och mitt undermedvetna som jag utforskade allt mer grundligt, så erövrade jag upplevelser som jag inte visste fanns. Ett exempel på en sådan upplevelse är när jag första gången upplevde att jag *såg*. Tidigare hade jag naturligtvis sett, men jag hade ändå inte *sett*. Skillnaden kan närmast beskrivas som skillnaden mellan att uppleva världen i två eller i tre dimensioner. Fysiskt förklarades detta i min behandling med att jag återfått det som terapeuten kallade det binokulära seendet, samspelet mellan båda mina ögon. Ögonen är spädbarnets första kontakt med omvärlden och är starkt knutna till hjärnans båda halvor, vars samspel är vitalt för att kunna *se* och rätt uppfatta världen. Störningar i ögonsegmentet är vanliga i befolkningen som helhet⁹, vilket gör att vi socialt och kulturellt vant oss vid att acceptera ett seende som bara utgör en del av det vi som människor har tillgång till. Senare kunde jag också hänge mig till upplevelsen av att *tillhöra* världen, till insikten om och upplevelsen av att det liv som bultar i mig också pulserar i allt levande.

Min erfarenhet är alltså att det finns en konkret, fysisk sida av livet *i* oss människor som är avgörande för inte bara *hur* vi förnimmer världen men också *vad* vi förnimmer och har tillgång till. Denna erfarenhet är grundläggande för min förståelse av skådespelarens arbete.

Förutom själva terapisesionerna har jag under åren satt mig in i psykologiskt och psykoterapeutisk litteratur, främst i Reichs arbete, men också i Freuds, Jungs, med fleras. Reich levde i Europa under nazismens framväxt och såg hur människor från den ena dagen till den andra förändrades och blev kapabla till de grymmaste handlingar i namn av exempelvis ”friheten” eller ”samhällets bästa”. Reich upptäckte och resonemang kring människans oförmåga att leva i enlighet med sin grundnatur, att arbeta, söka kunskap och att älska, är utmanande men samtidigt hoppingsivande. Människans djupare önskan *är*, enligt Reich, att leva i kärlek men vi är alla – samtliga - infekterade av vår oförmåga att ge efter för den, vilket öppnar för att den kan vända sig till sin motsats.¹⁰

Reich har varit och är kontroversiell på flera olika punkter, inte minst på grund av hans intresse för UFO och för sina experiment med det som Reich kallade *orgonenergi*, en energi som Reich ansåg går att bevisa i allt levande. Han dog i fängelse i USA, 1957, dömd för brott mot ”the Food and Drug- Administration”. Senast förra året beskrevs han som

⁹ Baker, s 141 ff.

¹⁰ Reich återkommer till detta tema i de flesta skrifter, men särskilt kan nämnas *The Murder of Christ*, Farrar, Straus & Giroux, 1953, och *The Mass Psychology of Fascism*, Farrar, Straus & Giroux, N.Y. 1970.

”fredlös psykiatriker och rastlös pionjär” i tidskriften *Divan*¹¹ av psykoanalytikern m.m. Tomas Böhm.

Också neurologen Antonio R. Damasio böcker om känslan, förnuftet och den mänskliga hjärnan har varit till glädje för att komma närmre förståelsen av den komplexitet med vilken människokroppen och sinnena hänger samman med hjärnans olika delar och funktioner.¹²

Teori och metod.

Samtalet som form för forskning.

Utgångspunkten för mitt uppsatsarbete är egna erfarenheter gjorda under utbildning och i arbete. Jag har fört anteckningar, gjort arbetsdagböcker och i vissa fall dokumenterat arbetsprocesser. Det mesta av detta material samlades långt innan denna uppsats var aktuell. Det som tillkommit senare har jag kunnat strukturera på ett mer medvetet sätt, vilket jag återkommer till.

Utifrån detta personliga bakgrundsmaterial har jag sökt mig till skriftliga och dokumentära källor, men jag har också använt mig av intervjuer och samtal, där jag själv deltagit.

Att vara en del av den kunskap och det material man forskar i erbjuder såväl problem som möjligheter. Å ena sidan kan man som delaktig i en arbetsprocess tappa distansen till den: det blir svårt att ”se” arbetsprocessen och man riskerar att bli alltför lojal mot det man forskar på. Å andra sidan besitter man kunskap och kännedom om materialet som är genomlevd och beprövad: erfaren.

Inom sociologin och den antropologiska forskningen har begreppen *insider* respektive *outsider* varit föremål för diskussion.¹³ Förespråkarna för de extrema varianterna av begreppen hävdar å ena sidan att outsiders aldrig kan förstå på grund av sitt utanförskap och sin brist på gemensam erfarenhetsram med det som studeras. Insidern kritiserar å andra sidan för sin brist på distans och objektivitet. Men också en uppmjukning av de båda doktrinerna förespråkas, där alla människor är både insiders och outsiders i olika situationer.

¹¹ Thomas Böhm, ”*Wilhelm Reich – fredlös psykoanalytiker och rastlös pionjär*”, *Divan* nr 1 2004. *Divan* är organ för Psykoanalytiskt Forum i Sverige.

¹² Se bl.a. Damasio *Descartes misstag*, Natur och Kultur 1999, och *Känslan av att leva*, Natur och Kultur, 2002.

¹³ I sin avhandling *Former för liv och teater, om Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*, resonerar teaterforskaren och regissören Cecilia Lagerström med hjälp av *the American Journal of Sociology*, och artiklar bl.a. av Robert K Merton och Kirin Narayan, kring sin egen roll som forskare vid Institutet för Scenkonst, s 37 ff.

Människan befinner sig ständigt i ett växelspel mellan avstånd och närhet, mellan betraktande och deltagande. Det intressanta blir därför att erkänna sina relationer och att försöka se de interaktiva rollerna som varje människa har i sitt sökande efter sanning.

Om jag skall applicera insider – outsider – begreppen på mig själv så kan jag konstatera att jag har fäste i två olika teatertraditioner. De flesta deltagarna i Cannons klasser var skådespelare som arbetade vid institutionsteatrarna eller vid institutionsteaterliknande arbetsplatser, med färdiga pjäser. De sökte och fick roller i olika teater, film och TV-sammanhang. De tillhörde den traditionella institutionsteater- världen, där skådespelare och pjäser väljs, produceras och spelas i hela det maskineri som den stora scenen med scenografi, teknik, administration m.m. erbjuder. Även om jag i någon mån arbetat i riktning mot institutionsteatern så är jag ändå i de sammanhangen en outsider, då jag i huvudsak har arbetat med egna teaterprojekt vid sidan om huvudfåran. Samtidigt stod jag nära Cannon som jag hade ett pågående samtal med, vilket gjorde mig till insider.

Hos Larsson har jag arbetat länge och arbetar fortfarande med. Till Larssons skola sökte sig människor med inte bara ett teaterintresse utan i många fall också med en trötthet på det invanda, färdiga, genomtänkta, och en skepsis mot ordet och dess betydelser. Larssons skådespelare och elever sökte innebörder *bortom* orden, bortom orsak – verkan, i en utbildningskultur som tillät människor att upptäcka de mer grundläggande aspekterna på sceniskt arbete. I det sammanhanget var jag som Cannon – elev en outsider: jag var en del av den traditionella teatern, jag älskade ord och skrev själv dramatik. Samtidigt hade jag personligen i min psykoterapi upplevt hur orden kunde fungera som ett skydd mot att ta in nya aspekter av tillvaron och jag hade en längtan till dessa underliggande aspekter på scenkonsten. Först var jag elev och sedan assistent till Larsson, vilket gjorde mig till insider.

Kanske tack vare att jag har en bakgrund inom två traditioner och arbetar inom fyra olika yrkesområden (förutom skådespelarens och dramatikers, också regissörens och pedagogens) är jag beroende av att föra en dialog om vad jag arbetar med, hur arbetets olika delar är länkade till varandra och hur dessa olika delar kan *samtala* med varandra för att nya innebörder och kontaktytor skall kunna uppstå. Detta samtal har jag under de senaste sju åren försökt att systematisera och föra mer konsekvent, både med mig själv kring min egen arbetsprocess, men också med andra, framför allt då med Sören Larsson. Jag deltar också sedan ett par år tillbaka i seminarieverksamheten vid Göteborgs Universitet, Institutionen för litteraturvetenskap, avdelningen för dramatik.

Sedan 2001 driver Sören Larsson och jag *Öppen träning*, som Larsson leder och som för oss två format sig till ett samtal om det elementära inom teatern. År 2004 fick

samarbetet fastare konturer då vi beslöt oss för att göra två projekt med två olika material i syfte att fördjupa vår förståelse för arbetsprocesserna. Det ena arbetet skulle börja som ett renodlat textarbete där vi skulle undersöka skådespelarens arbete med texten och ta det vidare till skådespelarens och textens möte med en publik. Ingen föreställningsproduktion eller premiär planerades i detta första arbete vid den tidpunkten. Så småningom kom arbetet dock att utvecklas till något som vi ville gå vidare med, till en bredare publik, vilket jag avhandlar i ett senare avsnitt. Texten vi utgått från i detta arbete är en av Anton Tjechovs noveller, *Ta fast tjuven!*, från 1886. Det andra arbetet är ett så kallat *devised work*, som vi gör tillsammans med performern, koreografen m.m. Annika B. Lewis och Kassandra Production i Århus, Danmark. Annika är också hon Larsson- elev som har gått vidare i eget arbete men också vidareutbildat sig vid GITIS i Moskva. I det sistnämnda projektet utgår vi från Larssons arbete med teaters grunder i skapandet av en teaterföreställning. Dessa arbeten och samtalen om dem tjänar som en viktig utgångspunkt för uppsatsarbetet.

Mitt deltagande i Doreen Cannons klasser pågick under tretton års tid, till hennes död 1995. Vi hade utvecklat en relation där hon mycket bättre än jag själv begrep vilka utmaningar som jag stod inför, och hon var ett enormt stöd för min personliga och yrkesmässiga utveckling. Tyvärr finns hon inte längre här ibland oss, att samtala med, vara hos och lära av. Jag har utgått från mina arbetsdagböcker och anteckningar, tillika en del av de stenciler och scheman som Cannon ställde upp och delade med sig av. Jag har också bett några av hennes äldre elever och kollegor att läsa igenom det jag skrivit om hennes arbete.¹⁴

Språk som hinder och som möjlighet.

Det finns inom teatern en känslighet för vad som för en själv är ett riktigt respektive ett felaktigt arbetssätt och ett starkt behov av en arbetsmiljö som värnar ens möjlighet att arbeta i enlighet med det önskade sättet. Denna känslighet för det för en själv konstruktiva respektive destruktiva i olika arbetsmetoder är central i en arbetsmiljö där man arbetar med sig själv bortom de gränser för självkänedom som egot sätter. Ofta är skådespelare hänvisade till arbetsförhållanden som innebär att de tvingas lösa de flesta arbetsuppgifterna på egen hand, vilket skapar behovet att kunna lita på att man har ett arbetssätt som fungerar och att man befinner sig i en miljö där det finns acceptans och förståelse för ens arbete. Samtidigt finns faran att man blir så tillvand vid att arbetet ska se ut

¹⁴ Främst har Gunilla Gårdfeldt, professor vid Högskolan för scen och musik vid konstnärliga fakulteten i Göteborg, varit behjälpligt med uppmuntran, upplysningar och stöd. Tack också till Per Nordin, lärare i scenframställning vid samma skola och, för givande samtal till forskaren Cecilia Lagerström.

på just ett sätt – som passar och fungerar för en själv – att man får svårt att kommunicera med de kollegor som har en annan ingång i arbetet. Skådespelaren kan intuitivt värja sig mot arbetssätt som utmanar de egna gränserna och därmed skapar oordning. Detta skapar en grogrund för missförstånd och fördomar som kan hindra oss i vårt arbete att göra angelägen teaterkonst.

En stor del av skådespelarens arbete kan sägas omfattas av det som naturvetenskapsmannen och filosofen Michael Polanyi kallar *tyst kunskap*.¹⁵ Polanyi var kritisk mot tendensen att se all kunskap som opersonlig, att skilja fakta från värdering och vetenskap från mänsklighet. Han presenterade en modell där allt kunnande är djupt personligt och integrerat i individen och utnämner kroppen som det ultimata instrumentet för kunskapsinhämtning: det tysta kunnandets struktur innebär att också tanken ryms i den underliggande medvetenheten, i kroppen.

Det skådespelaren ”kan” och ”gör” kan till stora delar läsas mot det tysta kunskapsbegreppet. För det första att skådespelarens arbete handlar om alla de komplexa nivåer som ingår när en person lär sig en färdighet, exempelvis att cykla. För det andra att skådespelaren är en del av yrkeskulturer vars innebörder man införlivat men kanske inte alltid är helt medveten om. För det tredje är skådespelarens perspektiv ett tyst perspektiv, den kunskap som inte fått röst och således inte äger giltighet i samhället.¹⁶ Denna sista tredje aspekt kan man fundera över när man betänker hur teatersituationen ser ut på de flesta håll i världen, vilka som har makten över teatrarna och hur villkoren för arbetet ser ut.

När det gäller terminologin inom skådespelaryrket så är den inte sällan en källa till kommunikationsproblem. Förutom dualismen inbyggd i själva språket, alltsedan Platon¹⁷ och Descartes¹⁸, och som får oss att se processer och företeelser i termer av antingen – eller, svart eller vitt, så är teaterns förgrundsgestalter, som Stanislavskij och Grotowski men även Strasberg i USA, Doreen Cannon i London, Ingemar Lindh i Italien samt Sören Larsson i Sverige, förknippade med många olika aspekter av yrket. De har alla en längre konstnärlig bana bakom sig, de har betytt oerhört mycket för många människor och är samtliga föremål för både fördomar och idealisering på nivåer som ligger bortom det rationella. Ofta kan man i en repetitionsprocess få höra som förklaring eller förtydligande till en uppmaning, en referens till någon av de ovan nämnda auktoriteterna på området men i så grovt förenklade ordalag och ryckta ur sitt sammanhang att deras gärning kommer att förknippas med de uppfattningar som

¹⁵ Lagerström, om tyst kunskap, s 42 ff.

¹⁶ Ibid, s 54 ff.

¹⁷ Se exempelvis Platons *Faidros*, Forum 1963.

¹⁸ Lagerström, s 283 f.

ligger inbäddade implicit i den rådande kulturen, för att återknyta till begreppet tyst kunskap. Det kan därför vara svårt att förstå och förhålla sig till vad de gjort och sagt, till vad som är de bärande delarna i deras respektive arbete och till hur deras vägar korsar och befruktar varandra.

Modell över fyra nivåer av varande.

Hur ska man då kunna förstå och jämföra traditioner som utvecklats på olika håll under olika omständigheter med varandra, vars arbetsmetoder och arbetskulturer tillika terminologi, uttryck och språkbruk är helt eller delvis olika?

Jag har valt att utgå från det gemensamma ursprunget, från Stanislavskij, för att söka likheter Grotowski och Stanislavskij emellan. Detta är naturligtvis vanskligt, då båda dessa storheters livslånga arbeten knappast låter sig enkelt jämföras, och det är heller inte min avsikt att försöka mig på något sådant. Det jag söker är snarare en fingervisning om vari deras drivkraft till arbetet bestod, till vad de ämnade med sitt arbete.

En sådan punkt finner jag kring deras resonemang om den *organiska* skådespelaren. Stanislavskij skrev på 1920- talet att ”en skådespelares organiska liv skall sjuda av det han diktat, att hela hans väsen skall ge sig hän åt rollen inte bara psykiskt utan även fysiskt”¹⁹. Grotowski skrev 70 år senare också om det organiska:

What is organicity? It is to live in agreement with natural laws, but on a primary level. One mustn't forget, our body is an animal. I am not saying: we are animals, I say: our body is an animal. Organicity is linked to a *child-aspect*. The child is almost always organic. Organicity is something which one has more of when one is young, less of as one gets older. Obviously, it is possible to prolong the life of organicity by fighting against acquired habits, against the training of common life, breaking, elimination the clichés of behaviour. And before the complex reaction, returning to the reaction which was primary.²⁰

Det organiska har enligt Grotowski att göra med en primär nivå av livet som minskar när vi blir äldre och som vi måste kämpa för att bibehålla kontakten med. Hans beskrivning av det organiska som något underliggande den vuxna människans komplexa reaktioner stämmer väl in med modern forskning inom psykiatri, neurobiologi och psykologi. Damasio skriver bl.a. i *Känslan av att leva*, att forskare inom kognitionsvetenskap och

¹⁹ Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*, s 108. I bokens inledande kapitel understryker Stanislavskij att det är skådespelarens *organiska natur* som är den stora tillgången och att hans arbete går ut på att hitta vägar att stimulera och leda den.

²⁰ Jerzy Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, intervju i *Les dossiers*, Paris. Editions l'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu, 1992, s 102, övers. Magda Zlotowska.

neurologi numera utgår från en komplex, mänsklig organism där motsättningen mellan tanke och känsla inte accepteras.²¹

Kan vi tala om olika nivåer av mänskliga erfarenheter? Kan vi i så fall resonera kring skådespelarens arbete också i termer av vilken nivå av mänskliga erfarenheter vi rör oss inom?

Damasio beskriver de grundläggande livsprocesserna i en modell som delar in de olika processerna i nivåer, enligt följande:²²

Utvecklat förnuft	komplexa, flexibla och invanda reaktionsmönster som formuleras med hjälp av medvetna föreställningar och som kan omvandlas till beteende.
-----medvetenhet-----	
Upplevelser	Sensoriska mönster som signalerar smärta och obehag; känslorna blir föreställningar.
Känslor	Komplexa och stereotypa reaktionsmönster som inbegriper sekundära känslor, primära känslor och bakgrundskänslor.
Grundläggande reglering av livsprocesserna	Relativt enkla och stereotypa reaktionsmönster som innefattar ämnesomsättning, reflexer och det biologiska maskineri som ligger till grund för det som kommer att bli lust, olust, behov och motivation.

Enligt Damasio förser känslorna på ett automatiskt sätt organismen med överlevnadsinriktade beteendemönster. Hos de organismer som erfar känslor, det vill säga som har upplevelser, kommer dessa att påverka medvetandet. Hos en organism som är utrustad med medvetenhet, det vill säga i stånd att känna till sina upplevelser, uppnås en nivå till. Medvetenheten gör att upplevelserna blir kända och förstärker den interna effekten av känslorna och leder till att de via upplevelsenivån tränger in i tankeprocessen. Medvetenheten leder till att alla objekt *kan* (i bemärkelsen har potentialen att) bli kända och ökar organismens förmåga att anpassa sig och vara uppmärksam på de behov som organismen i fråga har. Känslorna är ägnade åt organismens överlevnad, något som också gäller för medvetenheten.²³ Det intressanta med detta resonemang, som är helt schematiskt och där de individuella variationerna är otaliga, är att det vilar på insikten om sammanhanget mellan det gemensamma för allt liv å ena sidan och dess högre funktioner å andra. Enligt modellen hör

²¹ Damasio, *Känslan av att leva*, 2002, s 56 ff.

²² Ibid s 73.

²³ Ibid s 72 f.

allt det som är att vara människa ihop med inte bara det mänskliga utan också med andra organismers liv, ända ner till den encelliga amöban.

Jag började jämföra Damasio's modell med en egen abstrakt modell som jag laborerat med, och som skulle kunna tjäna som bollplank kring frågor som rör *vad* det är som gestaltas respektive inte gestaltas, vilka aspekter av tillvaron som skådespelaren kommer åt och uttrycker. Modellen är grovt tillyxad och kan aldrig förklara vad som sker, än mindre bör den tjäna som en slags facit för något som skall uppnås. Den talar heller inte om *metod*, även om jag oundvikligen kommer in på det i mitt resonemang kring mina erfarenheter av Cannons och Larssons arbete, där man kan se en viss skillnad mellan Cannons *konstruktion* och Larssons eliminerande, *via negativa*.²⁴ Nedanstående modell ska ses som ett sätt att tala om och resonera kring teaterns komplexa textur samt för att kunna hantera gapet mellan de verbala utsagorna, vad vi önskar/anser/vill att skådespelaren ska utföra i form av arbete, med det som skådespelaren gör, som faktiskt sker.

I modellen utgår jag från att vi människor fungerar, förnimmer och upplever tillvaron på flera olika plan, olika nivåer, och att dessa kan objektifieras enligt följande:

Det sociala.

Den yttre arenan där vi skall fungera tillsammans med andra. Överenskommelser vi gör och har gjort kollektivt, medvetna och omedvetna. Rationell retorik och förståelse. Normer, moral, kroppsliga attityder som reflekterar de psykiska attityderna (se nedan), och språk. *Vi förstår.*

----- medvetenhet -----

Det personliga.

Den individuella människan. Alla hennes specifika erfarenheter och hur hon fungerar: hur hon ordnat in sig med hela sig själv, sitt ego, sina inre behov och sitt överjag, i tillvaron. Personliga beslut och personliga erfarenheter som vi kan minnas och uppleva i form av mentala bilder²⁵ med hjälp av våra fem sinnen, både behagliga och obehagliga. *Vi upplever.*

Det ärvda.

Erfarenheter som är gjorda antingen innan vi utvecklade vårt psyke²⁶ eller under graviditeten. Det arv vi har i form av överförda kollektiva mönster, såsom kultur, tradition och psykiska attityder, det vill säga hur vi bemöter världen mentalt (exempelvis med nyfikenhet eller med misstänksamhet), men också i form av hur våra kroppar och deras funktion (biologi, fysik, kemi, m.m.) påverkats av tidigare anförvantes och släktens emotioner. *Vi erfar.*

²⁴ *Via negativa* användes av Grotowski, bl.a. i *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Forlag 1968, s.17 ff, för att understryka att skådespelarens väg snarare är att undanröja hinder än att samla på sig olika färdigheter. Uttrycket har sedan använts också av Ingemar Lindh och Sören Larsson, m.fl.

²⁵ Damasio, 1999, s 115 ff. Bilderna behöver inte vara visuella, utan Damasio talar också om ljudbilder, luktbilder, o.s.v.

²⁶ Hos spädbarnet är psyke – soma odifferentierat, vilket gör att det lilla barnet införlivar gjorda erfarenheter både kroppsligt och mentalt. Under uppväxten sker differentieringen fortlöpande. Se bl.a. Sigmund Freud *Der Urgegensatz des vegetativen Lebens*, Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualekonomie nr 1 1934, s. 125 -142.

Det livsgemensamma.

Basala funktioner gemensamt för allt levande, från amöba till djur och människa. Funktionerna är mer differentierade hos djuret och människan än hos amöban, men i grunden är de desamma. Det är vegetativa funktioner, som andning och puls, det är tarmfunktionerna, m.m. Det är också emotioner (vrede, rädsla, glädje, sorg, längtan) som är kopplade till överlevnad: till fortplantning, till beredskap för att agera eller fly, etc. När människan har kontakt med sina emotioner upplever hon att hon är en del av ett större sammanhang. *Vi tillhör.*

Jag utgår i min modell, liksom Damasio gör i sin, att vi är förmögna att medvetet uppfatta också de nivåer som ligger under medvetande - strecket. Funktionerna är mer allmängiltiga ju närmre basen de är, men däremot är de inte nödvändigtvis tillgängliga för oss. Att falla i gråt eller att bli arg är exempel på basala, mänskliga beteenden som inte sällan hämmats eller sublimerats i den moderna människan. Längre upp, i de *ärvda* respektive *personliga* nivåerna, är funktionerna mer komplexa och individuella, men det kan också vara så att dessa nivåer inte längre har kontakt med basen, med de *livsgemensamma* funktionerna, utan att dörrarna dem emellan har stängts till. Ovanför medvetande - strecket finns en slags resultat eller konsekvens av de underliggande nivåerna där vi i samspel med vår omgivning gör rationaliseringar och överenskommelser.

I detta resonemang, som bygger på en slags pyramid där funktionerna blir alltmer sammansatta ju närmre toppen vi kommer, är för skådespelaren det sammansatta inte alltid det önskvärda. Målet är det *organiska*, de underliggande nivåerna men med sig själv som utgångspunkt. Det komplexa kan fjärma sig från basen men rationaliseras och bekräftas ovanför medvetandestrecket. Dessa rationaliseringar kan hålla oss och våra organismer inklusive våra tankar och uppfattningar i ett sådant järngrepp att vi inte förmår att befria oss från dem. Eftersom rörelsen mellan nivåerna går åt båda håll, alltså både nerifrån och upp och uppifrån och ner, så kommer också basen att påverkas av ”beslut” som ovanliggande nivåer tagit och vice versa. Dessa ”beslut” kan vara ett resultat av yttre påverkan, exempelvis en personlig katastrof (trauma), av kulturella/sociala tabun eller av extremt ogynnsamma betingelser för det nyfödda barnet, såsom svält, törst, stark kyla eller värme.²⁷ Det kan också vara frågan om medvetna val som vi gjort, fortfarande gör och/eller försvarar för att nå fördelar på den personliga och sociala nivån. Upplevelsemässig kontakt med de två djupare nivåerna kan då uppfattas som störande då vi får motsägande information från dessa andra nivåer. Därför kan det som ser så enkelt ut på pappret – att vara i medveten kontakt med de olika nivåerna och att kunna särskilja dessa från varandra - vara oerhört svårt och komplicerat,

²⁷ Jag sätter ordet ”beslut” inom citationstecken, då man inte kan tala om att vi alltid fattar medvetna beslut. Ofta anpassar sig organismen omedvetet efter betingelserna, men denna anpassning i sin tur kommer att påverka människan i sitt beteende och sina beslut, vilka i sin tur påverkar organismen, etc.

ibland kanske omöjligt att uppnå. Vi har genom vår bakgrund, våra erfarenheter och upplevelser vävts in i en komplex väv där det är skådespelarens uppgift att hitta vägar att öppna kanalerna mellan de olika nivåerna för att på så sätt kunna låna så stor del som möjligt av vår organism till vårt gestaltande arbete, samt att låta åskådarna delta i denna process.

Min hypotes är:

- Att man i livet och på scenen kan befinna sig i kontakt med en eller i flera av de olika varandenivåerna samtidigt.
- Att kontakt med den grundläggande nivån i det sceniska arbetet är väsentlig för relationen mellan livets basala principer och det som gestaltas.
- Att kontakt med den översta nivån i det sceniska arbetet är betydelsebärande när det gäller relationen till åskådarna, där kommunikationsfältet mellan scen och salong uppstår.²⁸
- Att en yrkeskunnig skådespelare förmår reflektera och vara i kontakt med tre eller fyra nivåer samtidigt.

Några personliga erfarenheter av att utgå från Doreen Cannons *det personliga* respektive Sören Larssons *det livsgemensamma* i skådespelararbeten med texter av Anton Tjechov.

Jag vill undersöka relevansen i min modell av varandenivåer genom att återge några iakttagelser och frågor som jag brottats med under arbete med Cannon och Larsson. Jag har valt att gå tillbaka till två arbetssituationer där några av Tjechovs texter varit en av utgångspunkterna.

De två arbetsperioderna ägde rum dels under två tvåveckors sommarkurser hos Doreen Cannon i London somrarna 1989 och 1990, respektive under ett par månaders deltidsarbete 2004- 2005 med Sören Larsson i Göteborg.

De båda perioderna har som synes olika förutsättningar. Det skiljer femton år mellan dem, och de är också olika till omfång. På Cannons sommarkurser var vi en grupp om tio ibland upp till femton personer, med Larsson har jag i Tjechov- arbetet i huvudsak varit

²⁸ Gunnar Bäck, *Ord och kött*, Daidalos 1992, skriver i sin avhandling om Sören Larssons uppsättning av Kyrklunds *Medea från Mbongo*, där Bäck för in begreppet *kommunikationsfält*, s 41, f, för att tala om det momentana fält som utgör mötet mellan skådespelare och åskådare och som inbegriper en slags ömsesidighet.

ensam. Medan jag utvecklingsmässigt under Cannons arbete befann mig i en fas då fokus låg på att erövra, bli ett med samt att fördjupa kunskapen om mitt yrke, har jag under de senare årens arbete med Larsson befunnit mig i en reflekterande fas. Samtidigt vill jag understryka att betydelsen av en gjord erfarenhet inte alltid står i proportion till mängden nedlagd tid och koncentration: ibland kan mycket hända på kort tid och ibland ingenting alls under en längre tid.

Syftet med arbetena var likartade: att undersöka en arbetsprocess med skådespelaren (= i detta fall mig själv) och Tjechovs texter som utgångspunkt för att lägga grunden till ett föreställningsarbete. Med Cannon arbetade jag med en dramatisk text och karaktären *Olga* i *Tre systrar*, med Larsson Tjechovnovellen *Ta fast tjuven!* skriven 1886 och med en tematik som starkt påminner om den i *Tre systrar*. Novellens form av berättelse kräver en berättare, den som framför historien, och ett omväxlande rolltagande, då novellen till en del består av dialoger mellan två eller flera av figurerna i historien.

Utgångspunkter.

Larssons och min ingång till Tjechovs text var att ”bara berätta historien vokalt och se om den fungerar” och att involvera åskådare under arbetsprocessen som en slags övning i tilltalet på den *sociala nivån*. Hos Cannon var ingången att hitta det *personliga* som får just mig att förstå Olga, älska henne och bli henne, genom att arbeta med de tio frågorna och objektsövningar utifrån de förutsättningar som finns i pjäsen.²⁹

I Cannons arbete fanns en inbyggd dualism. Vilka är de givna förutsättningarna och var finns jag och mitt personliga material i allt detta? Skådespelaren måste arbeta för att frigöra sig från att något skulle uppnås, något som var en gång för allom givet, nämligen regissörens/ensemblens/ens egen *bild* av eller uppfattning på den *sociala nivån* om Tjechovs rollgestalt, vilket kunde verka hämmande för den egna fantasin. Cannon underströk att de enda förpliktelser vi hade var mot vår egen, organiska sanning, inte mot ”scenen” eller ”åskådarna”. Arbetet hos Cannon bestod i en första fas att få dessa två element: rollen och en själv, skådespelaren, att klinga unisont.

Med Larsson var arbetet från första stund konkret och fysiskt påtagligt. Arbetet skulle *kännas, erfaras* i kroppen. Där handlade det om att äta sig in i en text, att säga orden och att låta en själv, ens kropp och sinnen långsamt påverkas av orden. Larsson arbetar helt

²⁹ Cannons tio frågor utgick från Stanislavskijs fem frågor som skådespelaren använder för att strukturera sitt sceniska skapande, *En skådespelares arbete med sig själv*, s 108 f. Objektsövningarna utarbetades av Uta Hagen, *Respect for Acting*, s 81 ff., men nämns också av Stanislavskij som en hjälp till koncentration i *En skådespelares arbete med sig själv*, s 128 ff.

utan fiktion: där finns ingen roll, inga givna förutsättningar, ingenting för ens aktiva tankar att slå ner i, annat än att observera det som sker med en rent kroppsligt; enbart det konkreta: jag själv i bemärkelsen min kropp med dess *livsgemensamma* och *ärvda* funktioner tillika egenskaper, samt texten. Skådespelaren uppmanas att avstå från alla impulser att *sticka iväg*, att lägga till och färga arbetet med att utsäga orden med sin personliga inbillningsförmåga. Intresset ligger i att fånga Tjechovs *ord* och vad utsägandet av dem gör med mitt instrument, inte i denna första etapp i min personliga relation till det som orden hos mig väcker. Därför är *lyssnandet* till det som är eller som skulle kunna vara centralt i Larssons arbete.

Både i Cannons och i Larssons arbete handlar det på ett sätt om att avstå från de första, snabba impulserna. Skådespelaren behöver ofta inte mycket information förrän hon blir tänd och låter sig svepas med, men denna första inspiration är ett hinder för att upptäcka vad som finns i materialet. Den *sociala nivån* tenderar att komma in i grundarbetet och bilden av det som skall gestaltas – att den är relevant, politiskt korrekt eller liknande – kan då stå i vägen för skådespelarens egna erfarenheter. I Cannons arbete bestod vägen i att göra den sceniska aktionen verklig *för mig själv*, göra den *personlig*, att översätta den med något specifikt och för mig själv igenkännbart och att på grundval av detta *konstruera* de sceniska handlingarna som ligger implicit i texten. I Larssons arbete handlade det om att finna det konkreta fysiska arbetet på de basala nivåerna med att säga orden med sig själv som instrument och att *avstå från allt annat*, att *eliminera* alla de impulser och (o)vanor som uppstår som ett svar på arbetet i syfte att nå djupare in i texten innan konstruktionen av de sceniska handlingarna tar sin början.

Om relationen till Tjechovs texter.

Både Larsson och Cannon hyser en stark tilltro till och nyfikenhet på Tjechovs texter. Larsson anser att Tjechov är innanför skinnet på människorna, att han är så inne på detaljerna att människoskildringarna blir väldigt närgångna. Han menar att Tjechov går över gränsen för det närgångna: att han *vet* mycket och lämnar ut människorna, men utan att bli plump. Denna närhet uppfattar Larsson som erotisk. Som sådan är närheten kopplad till hur människan fungerar som erotisk varelse, d.v.s. också till hennes djupare nivåer av varande.

Cannon uttryckte att alla i Tjechovs historier är kära i varandra och längtar efter något som inte längre finns. Därför ser de inte vad som faktiskt händer, verkligheten. Alla strävar efter att bota sig, med arbete, med giftermål, med kunskap, en hypotes som är mer relaterad till de *sociala* och *personliga* nivåerna av varande.

Två vägar att söka kunskap om texten.

Cannon utgick från tio frågor, som bygger på Stanislavskijs fem ”v-n”: Vem, var, vilken tid, varför samt för att uppnå vad. För att kunna svara på dessa var det nödvändigt att studera pjäsen utifrån ett slags förstående och fakta- perspektiv. Skådespelaren måste få klart för sig vilka förutsättningar som gäller för att kunna påbörja arbetet med dessa fakta som grund. Här infinner sig ett slags antagande, en tolkning av det som står i texten, vilken ofta görs eller har gjorts av regissören, vilket i sin tur på gott och ont begränsar skådespelarens egen rörelsefrihet. Skådespelaren får en ram att hålla sig till och att ta spjörn emot inom vilken hennes eget arbete med att erövra materialet, att göra det specifikt och *personligt*, tar fart. Cannon uppmanade oss att själva skaffa oss det utrymme vi behövde utan att argumentera med regissör och medarbetare. Hon var medveten om att idéer och yttre bilder, den *sociala* nivån kunde spela oss spratt och att vi kunde hamna i ändlösa diskussioner, istället för att ta fram och ge ett *personligt*, sceniskt förslag som regissören kunde ta ställning till.

Hos Larsson ligger fokus över huvud taget inte i de inledande skeendena på innehållet i texten utan på det konkreta arbetet med den. Skådespelaren står på golvet, söker i avspänning sin fysiska tyngd och sitt nolläge och säger orden: ofta bara ett par ord i taget, och lyssnar till ljuden och den resonans som så småningom uppstår.³⁰ Orden ska förankras i kroppen, vibrera i ryggen och bäckenet: vibrationen fortplantar sig ut i rummet till åskådarna.

I arbetet med att säga orden är det inte innehållet i dem som står i fokus, utan språkljuden, bokstävernas uttal. Att överdriva artikulationen, inte minst konsonanterna och få ut texten mot läpparna. Skådespelaren ska *vara hos* alla bokstäverna, inte rusa iväg till slutet av ordet eller mentalt redan ha påbörjat nästa ord. Orden i sig ska få möjlighet att tala till skådespelaren och till hennes varande på nivåer bortom det *sociala* och *personliga*. Varje ord, varje del av ordet måste få sin plats. Denna plats är i början av textarbetet okänd. Nya saker kan dyka upp på vägen och de hinns inte med om skådespelaren är för fixerad vid vart den ska. Skådespelaren är *före*.

I Larssons arbete består en av svårigheterna att inte bli låst vid hur det låter och hur man ser ut. Skådespelaren uppmanas att vara *amoralisk*, att gå förbi sin vanliga ram där hon känner sig bekväm och nudda vid det hon inte kan nudda vid i det vanliga livet. Hon kommer nära en farlig gräns, gränsen för vad som går an, hon går förbi moralen, och där blir kroppen intresserad. Dess organiska reaktion på orden/ljuden – inte vad skådespelaren vet eller kan på den *sociala* nivån, utan på att kroppen konkret väckts till liv på den *ärvda* och

³⁰ *Nolläget* är för Larsson en skådespelarens utgångspunkt, där hon är i balans mellan sig själv och rummet, mellan sitt passiva medvetande och de kroppsliga impulserna, mellan sig själv och medspelarna.

livsgemensamma nivån, att skådespelaren tillåtit kroppen att ta över – leder arbetet vidare. Inte sällan uppstår dock motstånd, både av fysisk natur och av psykisk: det kan vara en oförmåga att tillåta sig att gå över vissa gränser, att stå ut med att göra på ett visst sätt, och det är motstånd som skådespelaren måste ta sig över. När impulserna börjar rusa till uppstår nästa problem med att inte agera ut dem utan att hålla igen, att vidga sig och att låta dem färga ord och röst. Att vara långsam, att stanna upp så att det som finns där skall hinna vakna.

Med avstamp i *det personliga*.

Under mitt arbete med *Olga* hos Cannon så kunde jag konstatera att *jag är*³¹ rationell, sträng – inte minst mot mig själv – praktisk, omhändertagande och en mycket ansvarstagande person. Allt det finns det stöd för i texten och i mina sceniska aktioner: det jag gör i rummet (i första akten rättar Olga skolböcker)³². Men *jag* talar om mina drömmar, minnen och min längtan, vilket också pekar på att *jag är* romantisk, passionerad, sentimental, idealistisk, känslig och empatisk. Så småningom kom jag också fram till att *jag är* kontrollerad, lojal och melankolisk. Men *jag är* också den äldsta av systrarna och giftasmogen med råge. Vem är mannen jag fantiserar om? Vem eller vilka ogillar jag och varför? Hur gör jag livet ljus, för mig själv och för de övriga? Vad får mig att resignera? Jag gör en lista med alla frågor och tankar som dyker upp när jag läser pjäsen. Efter ett par genomläsningar där jag läst som *Olga*, läser jag för att se vad de andra säger om *mig*. Vem är jag för dem? Cannon uppmuntrar mig att skaffa mig en upplevelse av tiden och platsen, av texten och författaren. Hon avrådde från att läsa in sig i bemärkelsen att skaffa sig fakta, pluggandet skulle relateras till sinnen. Vad åt de, såg de, lyssnade på?

Jag valde ut några musikstycken och konstnärer som gjorde mig upphetsad och som jag använde hemma i mitt rollarbete. På samma sätt närmade jag mig aktionen: vad vill *jag* åstadkomma, uppnå? Jag valde verb men bara sådana som fick mig att uppleva något, som kittlade mig.

Första repetitionsdagen arbetade vi med en genomläsning. Vi skulle testa vårt hemarbete och uppmanades att odla en avspändhet, att lyssna och ta in motspelaren för att se vad det som sägs/görs får för betydelse för mig. Det partnern säger måste påverka mig, annars blir det meningslöst. Vidare skulle vi markera vad som händer emotionellt och psykologiskt. Kaos uppstod omgående. Vi fick problem med i stort sett allt: antingen klamrade vi fast oss så vid det vi själva kommit fram till att vi inte tog in eller lyssnade, eller så glömde vi bort vår

³¹ Cannon lät oss använda *jag är* för att bryta med och komma över dualismen rollfigur – skådespelarjag.

³² Tjechov, Anton: *Anton Tjechov Dramer*, Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm 1986, s. 256 f.

egen aktion. Vårt sceniska liv blev allt mindre avspänt och allt mer fullt av att söka efter just avspänningen, vilket blev krystat. Vi stegade omkring åt höger och vänster och försökte förkroppsliga vår hemläxa som känts så inspirerande hemma i ensamheten.

Vi återvände hem med uppmaningen att trots kaoset vila i det vi kommit fram till, men att arbeta med objektövningar och karaktärsaktionerna så att de blev alltmer våra egna, alltmer *personliga*.

Repetitionerna förflöt med att vi genom improvisationer undersökte vad som fungerade för var och en av oss. Det märktes omgående när skådespelaren kunde släppa taget om sig själv och låta sig ledsagas av de organiska impulser eller intentioner som uppstod som ett svar på konkreta handlingar. Med avstamp i det *personliga* kom vi då åt djupare nivåer som vi på scenen och så småningom åskådarna kunde erfara. Vi strukturerade också den sceniska handlingen tillsammans och övade scenerna bit för bit med olika fokus. Här uppmanades vi att ta det lugnt och inte rusa iväg, vilket skulle omöjliggöra för det som händer att utvecklas organiskt, av sig själv som en följd av något. Ofta överraskades vi av att det som fungerade inte alls var vad vi på förhand trott eller anat, utan något helt annat som uppstått plötsligt, utan att vi riktigt visste varifrån det kommit. Cannon brukade säga att det kom från ”the right side of your brain”, från den högra, omedvetna, sidan av hjärnan.

Undan för undan lärde jag mig att det i mångt och mycket handlade om att finna de små fysiska handlingarna specifika för just mig såsom min rollfigur. För *Olga* hittade jag ett sätt som hon skrev i de olika elevernas böcker, koncentrerade mig allt mer på riktningar och på ordens *verkan*, snarare än på att säga orden, spela och vara på ett visst sätt. Mot slutet av arbetet bekymrade jag mig inte så mycket om ord och aktioner: författaren fanns ju och hade redan lagt ner det som skulle sägas i orden och regissören skulle tala om för mig om jag missat något. Jag ägnade mig i huvudsak åt dessa mina små handlingar i vilka jag kunde lägga ner alla mina passioner, min stränghet, det jag tyckte om och det jag inte tyckte om, alltmer ju säkrare jag blev i situationerna. Så uppstod en *Olga* som fick sitt eget liv inom ramen för Tjechovs text, med utgångspunkt i det *personliga*.

Med start i *det livsgemensamma*.

I Larssons Tjechovarbete underströks enkelheten: att skådespelaren gör sig till ett medium för Tjechovs text, utan tolkningar, utan avsikter. De impulser som uppstår under arbetets gång tas senare tillvara; i Tjechov- arbetet smög sin en göteborgsk intonation in och den gick vi vidare med. Därefter kom en rytm, en lust att rytmisera ordflödet. De olika impulser som uppstod spontant, det vill säga icke uttänkt, fick lov att inspirera till nya

upptäckter och uttryck. Exempelvis fick en av husorna i novellen nytt liv i och med göteborgskan och en del tidsaspekter i historien blev tydligare i och med rytmiseringen.

Textarbetet fortskred med att vi sökte oss ut till en skolsal där jag skulle berätta historien för eleverna. Jag skulle börja med att skriva upp de komplicerade, ryska namnen på tavlan, lägga texten synligt på katedern och ta det lugnt. Eleverna blev omedelbart med på noterna med de ryska namnen: långsamt och noggrant uttalade väcker de alla möjliga associationsbanor och hos eleverna också en slags igenkänning i svårigheten att enkelt säga dessa namn. En respons på mitt tempo uppstod genast: var hängde de med och var förlorade jag dem. Där de försvann gällde det att gå tillbaka till det långsamma, till att ta tid och att låta det som skulle uppstå få möjlighet att göra det, i stället för att frestas av att skynda än mer.

I samspelet mellan åhörarna och mig själv formades en slags dynamik som inte var på förhand uttänkt utan som var resultatet av *just det* mötet. Hela mitt skådespelarjag blev på utsökt humör av att – efter veckor av texttraggel i ensamhet – stå inför levande människor. Det blev också tydligt att texten fanns där, att jag kunde vila i historien inför åskådarna. Fokus låg på att *förmedla* Tjechovs ord, inte min uppfattning, mina eller regissörens tankar eller något annat *om* Tjechov och hans text, utan det som faktiskt stod där och det *just då* väckte hos mig och hos åskådarna. För övrigt gällde det att inte göra annat än att lyssna både till mitt eget instrument och till de konkreta, fysiska intentioner och impulser som uppstod och till åskådarna, hur de hade det. Den *sociala* nivån i detta arbete uppstod först i och efter mötet med åskådarna.

Efter denna första upplevelse inför åskådare följde ytterligare tre- fyra stycken, där utmaningen fortfarande låg i långsamheten och enkelheten. Därefter började Larsson och jag att gå in i detaljerna, att samtala kring det som händer i novellen och vilka personerna i den är. På bas av vad som hade hänt under repetitionerna inför åskådare började vi reflektera och fabulera *personligt* och *socialt*, mejsla ut textstrukturen och gå in i de olika möjligheterna, vars grund uppstått enbart i det konkreta arbetet, först ensam och sedan inför åskådare.

Slutsatser.

Både Cannon och Larsson poängterar vikten av att skådespelaren tar avstamp i och använder sig själv i sitt arbete: det är enbart genom sitt eget instrument, de specifika förutsättningar som var och en av oss har, som organiskt liv kan uppstå. Skådespelarens arbete ämnar enligt båda till att det ska fungera på *det sociala* planet, att åskådarna ska kunna

se, uppleva och på något plan *förstå* vad som händer. I vilken utsträckning och på vilket sätt sker detta och hur förhåller sig de bådas arbete till de övriga nivåerna av varande?

Lite grovt kan man uttrycka det som att Tjechovs text för Cannon blev en språngbräda inåt, till djupare nivåer, då texten i sig öppnar möjligheter att få tag i arketypiska mönster som rör vid de mer basala nivåerna av varande. Hos Larsson är Tjechovs text en språngbräda utåt, fram mot publiken, mot det personliga och sociala, då texten är förhållandevis enkel och lättfattlig samtidigt som den med knappa medel är oerhört rik i persongestaltningen.

Larssons sätt att arbeta, där fokus ligger på det konkreta, på skådespelaren och på dennes arbete i rummet bortom det signifikativa, det som utsägs i texten och det vi förstår i form av tecken och koder som valts av regissör och scenograf, med fleras, rör sig omgående ner mot de djupare nivåerna. Skådespelaren uppmanas att avstå från att agera på och referera till sin inbillningsförmåga, det vill säga sina *personliga* erfarenheter och *sociala* referenser, så att de underliggande nivåerna, de *ärvda* och de *livsgemensamma*, kan komma till uttryck. Skådespelarens personlighet visar sig i *relationen* till det som sker och uppstår i arbetet med de basala nivåerna, där skådespelarens förmåga att närvara, att ha sin uppmärksamhet både inåt i de inre processerna och utåt i rummet, hos åskådarna, är en förutsättning för att denna relation skall uppstå. Det till synes givna: orden och skådespelaren, kan komma att ta annan form än den normativa, det som vi är vana vid att se och höra, då formen påverkas av de *ärvda* och de *livsgemensamma* nivåerna. Huruvida dessa uttryck och former klingar samman med den *sociala* nivån eller inte, är till stor del avhängigt huruvida det som skapats tillåts klinga tillsammans med åskådarnas rytm, ges tid att låta åskådarnas uppmärksamhet närma sig och uppfatta det som sker. Det konkreta, det som faktiskt sker här och nu, rör alltid vid den *sociala* nivån, då det utgör grunden för mötet med åskådarna. Finns inte skådespelarens öppning/lyssnande utåt, där åskådaren bjuds in att utgöra den del av teaterhändelsen som alltid fattas innan detta möte äger rum, så blir åskådaren snarare betraktare än medskapare i teaterhändelsen och ett slags främlingskap uppstår. Men finns öppningen och lyssnandet utåt så kommer åskådarnas *kroppar* att uppleva det som sker och de kommer erfarenhetsmässigt att känna igen sig och känna sig som en del av teaterhändelsen, *bortom* de vanliga, vardagliga uttrycken och åtbörderna, på de *ärvda* och *livsgemensamma* nivåerna.

I Cannons arbete, där skådespelaren uppmanas att arbeta med sin *personliga* inbillningsförmåga, ställs stora krav på *äktheten*, det vill säga att skådespelaren kommer bortom attityder och uppfattningar, det *sociala*, och grundar sitt arbete på sin egen *personliga* organiska sanning, vilken i de fall den uppstår alltid, medvetet eller omedvetet, rör vid en

djupare nivå än den personliga. Då referensen och utgångspunkten utgörs av det ordinära livet och skådespelaren arbetar med utgångspunkt i tankar, vilka i de flesta fall medvetet eller omedvetet är styrda av ens uppfattningar, moral, obligationer etcetera, allt det som är resultatet av vår relation till de djupare nivåerna men som inte är en del av dem, så kommer en stor del av arbetet att kretsa kring det *personliga* och det *sociala* och bara undantagsvis röra vid de djupare nivåerna. Huruvida det organiska tillåts ta plats under arbetet blir i mycket en fråga för den enskilda skådespelaren och för regissören, vad hon vill låta komma till uttryck eller vad hon kan tillåta skådespelaren att göra, då själva basen för arbetet ligger på den personliga och sociala nivån. På det *personliga* planet kan skådespelaren genom ett noggrant arbete med objektövningarna lägga märke till sina organiska reaktioner för att använda sig av dem i föreställningsarbetet. På det *sociala* planet kan åskådaren känna igen sig och känna sig tilltalad, då det sceniska språket är tydligt igenkännbart med referenser till tillvaron så som vi ser den från vår egen vardag. Men graden av fördjupning, känslan av att ha fått uppleva något annat, unikt, som bara teatern och i viss mån dansen kan erbjuda, kan utebli eller hamna i skuggan av det redan kända, det åskådaren sedan tidigare känner till och har sett. I den mån ensemblen kan komma bortom det uttänka och uttalade genom att använda det som en slags avstamp in mot djupare erfarenheter och tillåta sig att ta fasta på dessa senare, så kan åskådarna få se en verklighet som de känner igen men med bråddjupa komplikationer som åskådarna kan erfara och som i vardagliga fall inte är synliga.

Cannons teater betonar *människoödet*, Larssons *mänsklighetens öde*. I Cannons teater kan människoödet öppna sig ner mot våra gemensamma rötter, men utgångspunkten är det individuella, specifika. Hos Larssons kan mänskligheten, det för oss alla gemensamma, få specifika och personliga drag genom skådespelarens personliga relation till materialet, samt hennes och regissörens förmåga att relatera till det sociala planet, det plan där teaterhändelsen utspelar sig, men utgångspunkten är det kollektiva, ”vi människor”. Där Cannons teater tar avstamp med frågor och svar i den vardagliga sfären arbetar Larssons med det komplexa i den mytiska sfären.

Larssons textarbete är konkret fysiskt, som en bagare bakar sitt bröd. Språklätena, som kan sägas tillhöra den *livsgemensamma* nivån, blir föremål för ett arbete där de förankras i skådespelarens kropp, liksom de mer arketytiska språkljuden, som kan härledas till den *ärvda* nivån. Detta arbete görs innan arbetet med att lyssna in de *personliga* och *sociala* nivåerna av texten, vilka också fysiskt arbetas in i ett handfast jobb med lätena, ljuden, orden och meningarna. Hos Cannon fanns inte detta konkreta arbete på orden direkt. Hos henne var orden en utgångspunkt för ett undersökande arbete på det *personliga* planet.

Sammanfattning.

Jag har, genom att jämföra mina erfarenheter av arbete inom Stanislavskij-traditionen (Doreen Cannon) med arbetet inom Grotowski-traditionen (Sören Larsson), undersökt vad det är i skådespelarens grundarbete som skapar förutsättningar för att sceniskt liv uppstår.

En av utgångspunkterna är det gemensamma ursprunget hos Stanislavskij och Grotowski: deras resonemang kring den *organiska* skådespelaren, där ordet *organisk* avser det som är levande.

Jag började laborera med en modell som skulle vara till hjälp i förståelsen kring vad det är som skådespelaren gestaltar, vilken eller vilka *nivåer av varande* som hon arbetar med. Detta tänkande kring *varandet* har bland andra neurologen Antonio Damasio utvecklat i sitt arbete med att undersöka den komplexitet med vilken människokroppen och sinnena hänger samman med medvetenheten och hjärnans olika delar och funktioner.

Den översta nivån i modellen är *det sociala*, den yttre arenan där vi skall fungera tillsammans med andra. Därefter kommer *den personliga*, den individuella människan med sina fem sinnen och specifika, egna erfarenheter. Under den personliga nivån finns *den ärvda* som omfattar överförda kollektiva mönster och arv i form av kultur, tradition och överförda psykiska mönster men också av det genetiska arvet. Den understa nivån är *den livsgemensamma* som är basala funktioner gemensamt för allt liv, från den encelliga amöban till oss människor.

För skådespelaren är målet *det organiska*, de underliggande nivåerna men med sig själv som utgångspunkt. Arbetet består i att hitta vägar att öppna kanalerna mellan de olika nivåerna för att på så sätt kunna låna så stor del som möjligt av sin organism och sig själv till det gestaltande arbetet, samt att låta åskådarna delta i denna process. Det förutsätter ett stort kunnande och en skicklighet i att vara i medveten kontakt med de olika nivåerna, att kunna särskilja dessa från varandra och att kunna låta dem samspela.

Både Cannon och Larsson har en önskan att teaterarbetet ska fungera på den *sociala* nivån, att det skall kommunicera i mötet med åskådarna, men båda betonar vikten av att komma förbi, bortom denna nivå i skådespelarens grundarbete. Cannon styr rakt in i den *personliga* nivån och kräver att skådespelaren ställer hela sin person med alla dess förmågor till förfogande för arbetet med sin egen, *personliga* sanning genom objektsövningar och arbetet med de fem till tio frågorna som härrör från Stanislavskij och Uta Hagen. Larsson går in i ett konkret arbete med skådespelarens kropp och med att säga orden

där kroppen långsamt genom sinnena och minnena påverkas av orden. Där finns ingen roll, ingen fiktion eller några givna förutsättningar för skådespelarens aktiva tankar att slå ner i, annat än att observera det som sker med en på de *livsgemensamma* och *ärvda* nivåerna av varande, samt själva texten.

Både Cannon och Larsson betonar ett visst mått av långsamhet. För Larsson kräver arbetet att skådespelaren undviker att *sticka iväg*, då kontakt med de *livsgemensamma* och *ärvda* nivåerna i de flesta fall förutsätter en viss tid för att kunna släppa taget om de *sociala* och *personliga* nivåerna där vi i det vardagliga livet vistas. Också Cannon betonade *lyssnandet* till sin egen *organiska* sanning där skådespelaren måste låta sig involveras *personligt*, bortom den allmänna, *sociala* nivån.

I relation till arbetet med några av Tjechovs texter kan man uttrycka det som att Tjechovs text för Cannon blir en språngbräda inåt, till djupare nivåer, då texten i sig öppnar möjligheter att få tag i arketypiska mönster som rör vid mer basala nivåer av varande. För Larsson är Tjechovs text en språngbräda utåt, fram mot publiken och de *personliga* och *sociala* nivåerna, då texten är förhållandevis enkel och lättfattlig samtidigt som den med knappa medel är oerhört rik i persongestaltningen.

Huruvida Larssons arbete, som tar avstamp i de djupare nivåerna av varande, klingar samman med den personliga och sociala nivån eller inte är till stor del avhängigt hur skådespelaren förmår inkorporera *lyssnandet*, både till sig själv under främst slutskedet av grundarbetet och därefter till åskådaren i teatersituationen. Finns inte skådespelarens lyssnande också utåt så kan åskådaren snarare bli betraktare än medskapare i teaterhändelsen och ett slags icke önskat främlingskap uppstår. I Cannons arbete, där referensen utgörs av det ordinära livet, kommer en stor del av arbetet att kretsa kring de översta nivåerna och mer undantagsvis röra vid de djupare nivåerna. Graden av fördjupning, känslan av att ha fått uppleva något unikt som bara teatern kan erbjuda kan utebli eller hamna i skuggan av det redan kända, där teatern är bekräftande snarare än berikande.

Litteraturlista

Baker, Elsworth F. *Man in the Trap*, Collier books 1967.

Bäck, Gunnar *Ord och Kött*, Bokförlaget Daidalos AB 1992.

Damasio, Antonio R. *Känslan av att leva*, Natur och Kultur 2002.

Descartes misstag, Natur och Kultur 1994

Grotowski, Jerzy *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Forlag 1968

Hagen, Uta *Respect for acting*, Macmillan 1979.

Lagerström, Cecilia *Former för liv och teater*, Gidlunds förlag 2003.

Platon, *Faidros*, Forum 1963.

Reich, Wilhelm *The murder of Christ*, Farrar, Straus & Giroux 1953.

The Mass Psychology of FASCISM, Farrar, Straus & Giroux 1970.

Richards, Thomas *At work with Grotowski on physical actions*, Routledge 1995.

Stanislavskij, Konstantin *En skådespelares arbete med sig själv*, Rabén och Sjögren 1977.

Att vara äkta på scenen, Gidlunds 1986.

Svensk Författningssamling, SFS, lag nr 1960:729.

Tjechov, Anton *Ta fast tjuven*, FIB Folket i Bild 1958:36, s 6 – 7, 41, övers. Asta Wickman.

Tre systrar, Almqvist & Wiksell Förlag AB 1986.

Artiklar:

Doreen Cannon: "Några personliga synpunkter", *teatertidskriften entré*, nr 3 1986, s 9 f.
övers. Fredrik Sjögren.

Sigmund Freud: "Der Urgegensatz des vegetativen Lebens", *Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualekonomie*, nr 1 1934, s 125 – 142.

Thomas Böhm: "Wilhelm Reich – fredlös psykoanalytiker och rastlös pionjär", *Divan* nr 1 2004.

Jerzy Grotowski: "C'était une sorte de volcan", intervju i *Les Dossiers H* av Bruno de Panafieu 1992, s 102 f., övers. Magda Zlotowska.

Efterord

Efter arbetet med uppsatsen och med TJECHOV- texten har Sören Larssons och mitt samarbete fortsatt, både med grundforskning och föreställningsarbete. I ett försök att formulera var vi nu står och vart vi är på väg skrevs följande punkter ner, som det känns roligt att avsluta den här skriften med.

Den konkreta teatern

- 1) Teater är en akt av kommunikation, där skådespelaren ställer sig själv till förfogande för att med sig själv som medium kunna dela erfarenheter med åskådarna.
- 2) Vad är det som kommunicerar? Förutom orden, bilden, ljuset och teaterns tecken som talar till åskådarnas förståelse och sinnesförnimmelser, är det de erfarenheter som skådespelaren förkroppsligar.
- 3) Skådespelaren och teatern ska tillfredsställa åskådarnas behov av att beröras av det okända och undanträngda, att se djupare in i vardagens vanlighet och att upptäcka nya öppningar bortom det självklara.
- 4) Skådespelaren arbetar igenom sitt material med utgångspunkt i det konkreta, vare sig det konkreta är ett minne, ett ord, en kroppslig rörelse, en sinnesförnimmelse etc., för att komma till det som faktiskt finns där, hur det än ser ut.
- 5) Skådespelaren måste finna passager in till de erfarenheter som finns förborgade i det konkreta materialet: passager som kan ledsaga skådespelaren bortom det redan kända till ett möte på materialets villkor, där materialet kan börja tala till henne genom att de förborgade erfarenheterna får påverka inte bara hennes uppfattningsförmåga och intelligens men också hennes djupaste emotioner.
- 6) Skådespelarens arbete är i grunden ett konkret och tekniskt arbete där skådespelaren måste finna öppningar i sig själv. Öppningar där hon kan låta sina egna konkreta erfarenheter och emotioner komma till uttryck bortom de uppfattningar och den moral som hon besitter.
Hur gör hon det? Genom det konkreta arbetet där hon måste avstå från allt annat än just det för att djupare nivåer inom henne själv ska kunna bli engagerade.
- 7) Ju mer åskådaren får tänka själv, vara ifred, desto bättre. Skådespelarens gör det konkreta för att ge åskådaren möjlighet att delta i något för henne/honom på samma gång känt och okänt.

Göteborg oktober 2006

Fia Adler Sandblad och Sören Larsson.