

Titel: *Skådespelarens kunskap.*

En skådespelares reflektion över sin praxis.

Förf. Fia Adler Sandblad, skådespelare, dramatiker, fil mag.

fia@konstepidemin.se, +46 708 401563

Följande artikel är skriven efter en reflektionsprocess i samband med Sören Larssons och mitt arbete med föreställningen *BERTHA – en annan historia om kärlek*, vars text skrevs direkt för mig av författaren Malin Lindroth.

Artikeln är ett försök att kommunicera och dokumentera erfarenheter av min konstnärliga arbetsprocess: att skapa teori ur en praktik. Den är publicerad i antologin *At the intersection between art and research* som gavs ut sommaren 2010 av Nordiska Sommaruniversitetet, NSU, vars studiekrets *Practice-Based Research in Performing Arts* jag deltog i mellan 2007- 2009.

Mitt intresse för *practice based research in performing arts* (förkortas PBR) kommer ur min önskan att som scenkonstnär undersöka och skärskåda de verktyg jag har och de val jag gör samt relationen mellan innehållet/ temat, "det jag talar om" och hantverket/ tekniken, "hur jag bär mig åt". Det jag gör på scenen säger något om mig och om samhället, om min förståelse och om min hållning. Förutsättningen för att jag ska kunna använda mig av ögonblicket så fullt som möjligt är att jag känner mina verktyg och mina intentioner och att jag kan använda mig av dem. En annan orsak till intresset i PBR är att jag vill stärka skådespelarens position, både inom teatern men också i samhället: Jag tror att skådespelaren har, eller *skulle kunna ha* något mycket viktigt att säga i världen: något som har att göra med människokroppen och minnet, med upplevda till skillnad från inlärd erfarenheter och samspelet mellan de båda.

Många människor undviker att förhålla sig till känslor och emotioner. Jag vill inte undvika dem, jag vill hitta sätt att hantera dem. Eftersom känslor och emotioner *är* komplicerade behöver man finna former både i repetitionssammanhang och i föreställningar som tjänar känslornas funktion, nämligen att känslor och emotioner spelar en stor roll i den sceniska kommunikationen och att deras betydelse i konsten är fundamental.

Denna artikel är ett försök att artikulera mitt arbetssätt och mina tankar kring skådespelarens möjligheter att bidra till teaterkonstens utveckling och till en mer angelägen teaterkonst. Den tar sin utgångspunkt i ett samarbete där jag och regissören Sören Larsson utvecklat tankar och arbetsmetoder. Tidigare på 1980- och 90-talet arbetade vi samman under många år i *Teaterkompaniet* och på *Larssons teater* (not 1). Vi vill förena ett klassiskt införlivningsarbete av text såsom jag utvecklat mitt arbete utifrån Doreen Cannons arbete med skådespelare, med de speciella erfarenheter vi båda två hade av att arbeta med den fysiska träningen så som Sören Larsson utvecklat sitt

arbete med Jerzy Grotowski, där han var elev i Polen under andra halvan av 1960-talet (not 2).

Sommaren 2006 beslöt vi att påbörja ett samarbete med dramatikern och författaren Malin Lindroth som arbetade på en text som hon och jag samtalat om sedan året innan: Ett arbete med en nyskriven text men en känd romanfigur, *Bertha Mason* – den galna kvinnan på vinden – ur Charlotte Brontës roman *Jane Eyre*. Den fråga vårt inledande gestaltande arbete med texten tog sin utgångspunkt i var följande:

Vad är det för kvaliteter som skådespelaren tillför texten som varken författaren, regissören eller någon annan kan tillföra? Hur kan vi i vårt arbete med skådespelaren och texten få tag i dessa?

Vi förstod att vår fråga skulle påverka skådespelarens position inom ramen för teaterkollektivet och denna första fråga ledde snart till fler:

Hur skulle ett iscensättningsarbete kunna se ut om uppsättningsarbetet utgår från att det finns något ännu inte upptäckt och uttalat: i texten, i skådespelaren, i regissören m.fl. medarbetare och som skådespelaren genom att ställa sig själv och sitt instrument till förfogande kan uppfånga och ge kropp?

Hur skulle en föreställning kunna byggas upp så att denna öppna hållning till materialet bibehålls och det gemensamma utforskandet av materialets möjligheter fortsätter också efter föreställningens premiär, då med åskådarna som "medsökande", vilket öppnar för ett mer aktivt deltagande?

Bakomliggande drivkrafter.

Som ung skådespelare skolades jag i den amerikanska laborieteatertraditionen. Jag arbetade med känslominnen och med trovärdighetsbegreppet i uppbyggnaden av en rollfigur och upplevde en otillfredsställelse i den psykologiska realismens begränsningar att gå bortom de ramar som själva texten/rollen/pjäsen sätter för skådespelet,

(not 3). När jag bara ett par år senare mötte den europeiska laborieteatrtraditionen kom mitt arbete att fokusera på den fysiska träningen, på att undersöka och lyssna till vad min kropp säger till mig och på att separera min kropp och mitt språk från mitt vardagliga sätt att vara och att uttrycka mig. Att arbeta fysiskt och musikaliskt också med språk och text och frigöra ordflödet från sina logiska betydelser öppnade nya möjligheter att upptäcka mig själv bortom det jag redan visste och att *förhålla* mig till texten. Nya betydelser uppstod i mellanrummen *mellan* orden och mig som uttalade orden. *Varifrån* jag talade kom att spela roll. Likaså blev min kropp, rummet jag befann mig i och förhållandet mellan ord, kropp och rum betydelsebärande eftersom texten inte längre tvingade in gestaltningen i sin logik.

Samtidigt uppstod hos mig en slags tveksamhet då ordmusiken lånade sig till vad för uttryck som helst. Ordens innehåll och textens uppbyggnad tenderade att tappa sina innebörder. Liksom ordens och textens betydelser tidigare hade fjättrat mig med sitt krav på underordning var det nu jag själv eller regissören som pressade texten in i en av oss bestämd struktur.

Omkring år 2000, efter 15 års yrkesverksamhet som skådespelare, regissör och dramatiker tog behovet av att fördjupa min egen relation till dessa båda traditioner överhanden i syfte att stärka min position som skådespelare. Mina erfarenheter sa mig att jag antingen trillade in i ett psykologiskt trovärdigt spel med begränsad förmåga att skapa ett gemensamt rum med åskådarna och att stå i dialog med sig själv och de andra, eller att jag blev en slags akrobat som kunde jonglera mig fram tekniskt men på bekostnad av tillgången till mina egna erfarenheter. Hur skulle jag kunna förena dessa båda sätt att arbeta: skapa en stark fysisk struktur med plats för innebörder och en trovärdighet som inte stänger utan öppnar?

Fokus på skådespelararbetet.

Som skådespelare och regissör har jag upplevt att skådespelaren i sig bär möjligheter att i sitt instrument finna ett material som inte bara gestaltar texten utan förankrar den i en specifik kropp och upprättar ett dialogiskt förhållande till texten, till dess innebörder och så småningom också till åskådarna. Denna förankring och detta förhållande är ingenting som kan regisseras eller skrivas fram utan tillhör skådespelarens kunskap. Lyhörda regissörer och författare kan i sitt uppsättningsarbete använda sig av denna skådespelarens kunskap liksom oinitierade regissörer och författare kan ta död på densamma.

Utgångspunkter

Ett problem i relationen mellan medarbetarna i teaterkollektivet är att författare och regissör ofta har förberett sig i månader, kanske år innan de påbörjar arbetet, men att skådespelare inte ges utrymme till samma fördjupning. I vårt arbete med *Bertha* bestämde vi att jag skulle arbeta under sex månader ensam med förberedelser inför det gemensamma arbetet. Inför denna period var jag tvungen att hitta ett sätt att själv arbeta med materialet. Eftersom jag har lätt att fantisera, fabulera och dra snabba slutsatser sökte jag en form som skulle göra det omöjligt för mig att göra det jag kan alltför bra. Jag behövde en långsam, konkret form som skulle ge mig möjligheten att koncentrera mig på det fysiska arbetet för att se om själva uttalandet av orden och ord- ljuden skulle ge mig kroppsliga erfarenheter att jobba vidare med. Jag behövde också ett fysiskt arbete som skulle sätta mig i rörelse utan att ta för mycket av koncentration och uppmärksamhet men som skulle hjälpa kroppen att fungera som resonans till mitt vokala arbete. Inspirerad av Jerzy Grotowskis *via negativa* (not 4) formulerade jag följande utgångspunkter:

1) Enkla fysiska handlingar (gå, stå, sätta sig, resa sig, etc.) i samband med artikulerandet, ljudandet av textens ord. Dessa handlingar

skulle – hoppades jag - bidra till att jag kom bort från min ytligare kunskap om vad jag är, bör vara, bör göra, till en punkt bortom allt detta brus, där det råder en viss stillhet och där andra, djupare liggande erfarenheter i mig tar över och ger nytt material. Till den ytliga kunskapen hör invanda mönster och tankesätt och konstruktioner av kön, ålder och klass.

2) Att inte låta mig vägledas av mina idéer och infall innan jag nått denna punkt där de djupare liggande erfarenheterna i mig tar över, men att sedan, då denna punkt är nådd, bejaka och låta mig vägledas av dessa djupare erfarenheter.

3) Att söka mellanrummet mellan mig själv och texten för att kunna etablera dubbelheten och finna den punkt där jag på en gång är den som gör och den som lyssnar in och ser vad jag gör. Detta mellanrum, denna dubbelhet kan vara/är frihet – ett område där jag kan välja mellan olika impulser som dyker upp, impulser som kommer från egna erfarenheter och som uppstår i mitt möte med materialet.

4) Att inte spela, inte låtsas, utan att vara under vissa specifika omständigheter angivna i materialet och som jag själv bestämmer hur jag förhåller mig till. Jag införlivar texten genom att uttala orden om och om igen men på ett sådant sätt att jag engagerar min kropp i detta uttalande av orden. När jag kan börja förhålla mig till, inte (bara) texten som sådan utan till det som texten väcker i min kropp, när dubbelheten uppstår, kan jag börja kommunicera med mig själv och med åskådarna.

5) Att komma bort från förförståelsen av texten, likaså från förförståelsen av vilka vi själva är och vårt sammanhang. Detta har ingenting att göra med att ta bort eller döda det personliga, egna uttrycket. Tvärtom tror jag att det som kommer fram när jag arbetar mig bortom min föreställning om mig själv är djupt personligt och egenartat.

6) Att fysiskt utsätta mig för upplevelser, också de som är ovana för mig och undersöka vad som händer i mig "om" jag exempelvis öppnar och stänger min näve. Jämför med Stanislavskijs magiska "om"

som också har en idémässig aspekt, att skådespelaren föreställer sig något, till skillnad från detta konkreta "om", något som skådespelaren faktiskt gör (not 5).

Då jag gjorde min magisteruppsats 2005- 2006 fascinerades jag av neurologen Antonio Damasio beskrivning av emotionernas funktion och relationen mellan emotion, hjärna och kropp (not 6). Damasio arbete bekräftade de kroppsliga processer som jag som skådespelare kan förnimma: att jag kan uppfatta olika nivåer av varande i kroppsliga förnimmelser som kan medvetandegöras.

Det konkreta arbetet med att införliva texten *Bertha* påbörjades våren 2007. Parallellt med mitt arbete har jag fört en egen arbetsdagbok. I dagboken har jag antecknat vad jag gör, de tankar och förnimmelser detta görande väcker, de frågor Sören Larsson och jag under hand diskuterar, och de beslut jag tagit, ensam och tillsammans med Larsson.

Arbetet med gestaltningen, som fortfarande pågår, kan delas in i fyra tidsperioder, där olika tidsperioders moment delvis överlappar varandra och där vissa moment pågår mer eller mindre kontinuerligt. Dessa tidsperioder delar jag in i 1)den inledande fasen: att bygga ett gemensamt erfarenhetsrum, 2)den fördjupande fasen: skådespelaren, textarbetet och dialogen med omvärlden, 3)transformationsfasen: att hantera den värld som uppstår, samt 4)föreställningsfasen: relationen text – skådespelare – åskådare.

Arbetet kan också inledas i olika kvalitativa nivåer som avspeglar på vilken nivå jag som skådespelare är engagerad, tankar som jag utvecklade i mitt magisterarbete. Jag delade in dem i: 1)den sociala nivån: gemensamma överenskommelser och normer/moral; *jag förstår*, 2)den personliga nivån: den individuella skådespelaren och hennes minnen och sinnen; *jag upplever*, 3)den ärvda nivån: kultur, tradition, psykiska attityder samt våra kroppar och dess funktioner; *jag erfar*, samt 4)den livsgemensamma nivån: basala vegetativa funktioner, emotioner kopplade till överlevnad; *jag tillhör*. Nedan följer en schematisk skiss över

de olika faserna i gestaltningensarbete.

Inledande fasen:

- Läsa texten i närvaro av regissör, författare mm. Fria associationer allihop.
- Säga orden ensam. Undviker associationer. Fysiskt: ljudande, uttalande.
- Parallellt med ovan: Jag antecknar frågor och tankar.

Fördjupande fasen:

- Läsning/presentationer för åskådare.
- Röstarbete. Jag sjunger, ljuder, letar efter en röst, en själ. Fritt, kroppsligt och långsamt. Jag gör också upp med mina egna föreställningar om texten och det texten väcker i mig.
- Orden börjar komma inifrån. Väcker sinnliga impulser.

Transformations fasen:

- Var tar språket slut? Vilka upplevelser gestaltas inte i orden? Innebörderna i orden? I texten? Vilka tillför jag?
- Processen som orden i kroppen föder – hur tar den gestalt? Hur mycket kan jag bära upp det jag känner/ erfar/ tänker utan att agera på det?
- Varifrån talar jag? Här/nu? Där/då? Min relation till det jag säger... minns jag, har jag lagt till rätta, överrumplas jag, återupplever jag? Hur kan jag använda mig själv inom/ utom ramen för rollfiguren och min relation till texten i teatersituationen?
- Presentationer för åskådare, 2. Jag lyssnar efter en gemensam andning och rytm tillsammans med texten och med åskådarna.
- Hur ska jag transformera det texten väcker? Sång? Dans? Gest? Rörelse? Handling? Jag arbetar mer medvetet med rytm och med klang. Här kommer REGIN in.
- Vart i rummet för mig mitt arbete med texten?
- Att finna och etablera grundbilderna, renodla, tydliggöra. Var i rummet och vart riktar jag mig?

Föreställnings fasen:

- Relationen mellan det vokala, mentala, rytmiska och rumsliga.

- Samspelet med åskådarna.

Inledande fasen – att bygga ett gemensamt erfarenhetsrum.

Vi börjar i januari 2007. Jag säger texten högt i närvaro av författare och regissör. Därefter följer associativa samtal mellan oss tre där vi refererar till det som hänt i oss när vi hörde texten. Vi utbyter också bilder, foton, inspirationsmänniskor.

Vi samtalar. Anförtror varandra de ställen i texten som skakar oss och som fångar oss. Sedan vi delat det som finns, nu, så glömmar vi. Inte förtränger, men släpper, så att andra ännu inte artikulerade och av oss upptäckta innebörder kan få bli synliga.

Fördjupande fasen – skådespelaren, textarbetet och dialogen med omvärlden.

Jag fortsätter ensam med ett intensivt arbete med texten. Jag promenerar och uttalar orden, från början direkt från pappret. Jag undviker att associera utan tar det som en fysisk uppgift. Jag ljuder ord. Det är tungt, som ett jättelikt träningspass.

Jag avstår från att svara på en enda fråga. Parallellt för jag anteckningar över mina upptäckter, tankar och frågor. Exempel på fråga är varför hon gifter sig med Edmund Rochester och jag kommer ihåg en av min ungdoms kärlek.

Jag går in i texten och frågar mig vad det är jag gör när jag uttalar orden. Jag avvaktar med att svara.

För att stämna av kommunikationen mellan oss och åskådarna har vi lagt in flera readings och öppna repetitioner. Den första är på Stadsbiblioteket i Göteborg. Där presenterar Malin sin text och jag läser valda delar högt. Åskådarna blir berörda och nyfikna. Vi vet att vi har en stark text.

En del av min text i *BERTHA* består av kreolska sånger som jag sjungit tidigare och som jag vill ha med i arbetet. Sören och jag åker i

slutet av april 2007 ner till Roy Hart och jobbar med Ulrik Barfod och Rossignol under två veckor i sökandet efter en röst, en själ (not 7).

Därnere arbetar jag med att röra mig och låta, låta sångerna få låta, låta kroppen få röra sig. Jag stryker mig mot golvet, tar med fingrarna. Jag går vidare med att arbeta med ett mjukt ord som jag kan associera mig/Bertha med och jag väljer ordet "ömhet". Arbetet väcker upplevelsen av att jag är klumpig och av att jag känner varenda golvspringa, varenda fluga, vartenda dammkorn. Jag frågar mig hur jag relaterar till dem, som till det de är eller som till levande varelser? Tankar kommer på utsattheten, att bli så förnekad och på hatet som föds när ens röst tas ifrån en. Här väcks också en upplevelse av att jag har relation till djur, att jag känner släktskap med djur och frågan om hur jag försöker delta i livet i världen omkring mig innan jag låses in. Jag får också en stark upplevelse av att Bertha sjunger, jag sjunger och låter. Alla dessa upplevelser och tankar kommer ur det fysiska arbetet med texten. Jag kollar att de har stöd i manus.

Hemkommen fortsätter mitt gående och uttalande av orden. Jag är tillbaka i det tyngre arbetet med att bara säga och har lagt allt jag upptäckt hos Roy Hart åt sidan tills vidare.

Transformationsfasen: Att hantera den värld som uppstår.

I mitten av juli börjar texten sitta. Jag säger orden och jag börjar få "inifrån"-bilder, tankar och känslor som om jag var Bertha.

Varifrån kommer dessa "inifrån"-bilder? Jag, som i arbetet hittills medvetet har avstått från att stödja mitt arbete på det jag som person kan förstå och uppleva, som avstått från att skapa struktur och sammanhang som botten i min förförståelse av texten, mig själv och världen, upptäcker plötsligt att jag befinner mig som mittpunkt i en annan värld som kommer till mig genom min kropp och mina sinnen. Kan själva uttalandet av orden, själva ljudandet av vokaler och konsonanter väcka de ordlösa minnena i min kropp som jag nu kan lyssna till och låta mig

vägledas av?

I slutet av augusti närmar vi oss reading nummer två, i teaterateljén. Nu hänger orden igen som tussar och allt blir tungt. Inför åskådarna vaknar min relation till texten. Jag lyssnar till det jag säger och till det som uppstår. Det kommer emotioner, de spretar och drar, jag håller mig nära texten, och tar det långsamt. Åskådarna börjar ställa frågor: Vem är hon egentligen, Bertha, vad är det för kärlek hon vill ha, handlar texten om kärlek egentligen? Vi lyssnar och noterar att det finns ett engagemang, men vi svarar inte på frågorna utan associerar.

Efter den readingen får jag själv en obetvinglig lust att ställa frågor och spalta upp och ordna till: Vem är jag för mig själv, vilka är åskådarna för mig, vad jag kan tillåta mig, etc. Jag skriver ner frågorna, men bestämmer mig för att inte besvara dem, för att fortsätta avstå från att skapa struktur och förståelse.

I mitten av september låg reading nummer tre, också den i teaterateljén. Den upplever jag som jobbig. Då hade jag kommit så långt att texten väckte mycket i mig men jag hade inte hunnit undersöka det i lugn och ro. Jag var grymt medveten om att jag inte hade någon relation till det jag sa. Responsen är ändå positiv och intresserad, från åskådarna. De får bilder och tankar, vilket jag gläds åt.

Jag börjar söka mellanrummen. Stannar till inför orden. Hur känns det att ha TVÅ historier om kärlek? Men tur att BÄGGE är till salu...? Jag undrar hur jag relaterar till min egen historia när jag berättar den, och om det är så att det finns delar av den som jag aldrig tidigare rört vid, som nu kommer till mig/Bertha för första gången. Slås av min självuppfyllelse: det är bara jag jag jag. Slås av att det finns en punkt där språket tar slut. Man kan skapa sin värld genom sitt språk till en viss punkt, men sedan håller det inte...

Det finns punkter i texten där orden inte räcker till och där minnena motsäger de språkliga utsagorna. Vad gör jag/Bertha med orden, med språket? Försöker förstå, fånga, fastställa historien, men också

öppna mig för det ofattbara, för det ordlösa. Jag sitter hemma och lyssnar till orden och till den resonans orden väcker i min kropp. Vad för hemligheter röjs genom texten nu? Är jag som skådespelare en lindansare mellan det kända, orden/texten och det okända, det som orden väcker?

Hittills har jag spelat våra andra föreställningar parallellt med arbetet med BERTHA, men nu, en bit in i oktober, finns tid bara för BERTHA. Sören Larsson och jag börjar arbeta tillsammans på golvet.

I samma rum som regissören säger jag mig igenom texten och vi lyssnar till innebörder och övergångar, hittar förflyttningar som korresponderar med innehållet. Varifrån talar jag? Hur är min relation till det jag säger? Jag/Bertha berättar hur det var, jag är också sinnligt närvarande i rummet som jag talar om, jag sätter in åskådarna i fakta, jag minns och jag drabbas av/ återupplever det som hänt.

En fråga som nu sätts på sin spets är hur mycket jag kan bära upp känslan, förkroppsliga minnet, utan att agera på känslorna. Först går jag in i texten genom uttalandet och sedan – vad är det jag gör? Jag låter mig sättas i förbindelse med ordens och textens emotionella innehåll, impulser som ligger bortom de intellektuella. Detta arbete behöver jag inte göra för att kunna framföra texten så att texten och historien blir begriplig, men för att låta texten få en klangbotten i min (skådespelarens) specifika kroppsliga erfarenhet. Som på ett eller flera plan är *alla* kroppars erfarenhet. Som på ett annat plan är just min, unika: det är jag som varit med om detta. För att denna unika erfarenhet ska bli tillgänglig också för mig själv, måste jag komma åt de kroppsliga minnena men också något med mig själv i relation till mig själv: jag måste till fullo uppleva och erfara min egen unika historia. Jag måste kunna *bära* innehållet – inte *spela* det – utan medvetet vara det och veta att jag kan ge det fria tyglar för att jag kan lita på att jag kan släppa utan att förlora kontrollen. Här hjälper mig arbetet med rytm och klang: jag börjar mer medvetet kunna använda mig av att jag från början arbetat med införlivandet av orden som en fysisk uppgift förankrad i kroppen.

Regissören och jag anar att *Bertha* tar plats socialt. Att vara lite mer, utan att bli obehaglig. En utmaning för mig att finna och töja på gränsen mellan det socialt acceptabla och det obehagliga.

Texten väcker vrede och sorg, dess emotionella innehåll gör sig påmint. Hur gör vi om det? Det måste ges ny gestalt, omformas. Jag börjar artikulera delar av texten i sång, i toner, höga toner, som i opera.

Öppen repetition: Vi tar igenom hela med åskådare. Nu sitter nästan all text, jag tar fram manuset som stöd under de sista tio minuterna. Ingången fungerade allt gick bra. Jag "bestämde" eller valde lägen och hållningar intuitivt, huller om buller. Dramaturgin börjar komma inifrån. Skulle vilja artikulera mer i sång.

Regissören påminner mig om de bilder som uppstår hos åskådarna, som jag inte får ta sönder genom att pilla med tröjan. Det finns en fara i att göra för mycket i stället för att låta åskådarna se och vara med i lugn och ro. Tänk STILRENT. Att hitta grundbilden så att jag kan släppa resten. Jag promenerar och tar torrt, berättarmässigt mig igenom för att pröva grundhållningen – var är jag i rummet och riktning – på ett ungefär i varje scen och för att repa text.

Föreställningsfasen: relationen text – skådespelare - åskådare.

Två dagar innan premiären: Vi tar igenom och gör en slags grundstruktur för allt, scen för scen, vad som händer, bit för bit.

Identifierar problem: skörhet kontra grovhet, när, var, hur?

Jag måste satsa på distansen och släppen. Låta mig fyllas av släppen. Åka med ner i släppen, ända ner i fötterna, och göra tydliga övergångar. Tänk på disponeringen så att inte allt blir lika mycket värt, utan i en båge fram till kreolsången.

Jag har att förhålla mig till de olika rummen: när jag är på väg till London och vill ha pengar (är det det jag vill?), när jag är i mitt minne, återupplever, när jag är den som förhåller mig till mitt minne, minns. Jag sjunger mycket – det är också ett sätt att få tag i mitt förhållande.

Något nytt händer, min frihet blir större, både i att jag snabbare kan svänga mellan minnet och berättandet och mitt behov av att få åskådarna att förstå det som jag upplevt, blixtnabbt. Men också att jag tar mer egen tid. Mina fingrar fingrar. Jag ser och är. Balansgången mellan att gå in i minnet och ut i berättandet.

Sammanfattning

Arbetet att reflektera över min egen praktik och min arbetsprocess kom till i en önskan att djupare förstå, att kunna samtala om och bättre använda min skådespelarkunskap, både på och vid sidan av scenen.

Jag märker att min ökande medvetenhet om hur min inifrån – kunskap ser ut och om de verktyg jag förfogar över ger mig ökat självförtroende och större möjligheter att vara kreativ i arbetet med iscensättningen. Det jag som skådespelare kan tillföra konstnärskollektivet kring en teateruppsättning sträcker sig vida utöver en rolltolkning och kan, ja, bör genomsyra hela läsningen av texten, hela uppsättningens själ. En förutsättning för att det ska kunna ske är en arbetsmiljö där lyssnandet till det som väcks i skådespelarens konkreta, fysiska arbete får spela roll för övriga i kollektivet.

Reflektionsprocessen har hjälpt mig att fånga upp sådana frågor som är särskilt viktiga för mig i mitt arbete. Det handlar t.ex. om att synliggöra de kvaliteter som just skådespelaren tillför texten och hur man kan bibehålla ett öppet förhållande till föreställningsmaterialet, såväl ur ensemblens perspektiv som ur åskådarens.

Jag har kunnat få syn på hur jag arbetar för att kommunicera det konkreta uttalandet av texten, de fysiska handlingar och de fysiska processer texten väcker i mig som skådespelare. Jag inser hur central det är för mig i mitt arbete att hitta vägar bort från att kommunicera textens innehåll eller min uppfattning om textens innehåll (det klarar en bra text själv, utan min hjälp). De fysiska handlingarna är något som jag *gör*, de

fysiska processerna är något som jag *tillåter att ske* inför åskådarna. Jag låter mig sättas i förbindelse med ordens och textens emotionella innehåll, att låta texten få en klangbotten i min (skådespelarens) specifika kroppsliga erfarenhet. Som skådespelare vill jag inifrån närvara och upplåta rum i min kropp och i förlängningen mitt medvetande för att låta det som sker ske. Kvalitén hänger ihop med min förmåga att tillåta/upplåta mina inre rum. På så sätt kan jag ställa mig själv till förfogande och skapa ett gemensamt rum varje gång en föreställning genomförs.

En fråga som sattes på sin spets i processen var hur mycket skådespelaren kan bära upp känslan, förkroppsliga minnet, utan att agera på känslorna. Det är inte sinnena i sig utan det faktum att jag kan *förhålla* mig till sinnena, att jag och, som det tycks, alla närvarande i rummet kan känna av de ordlösa, kroppsliga processer som jag vill komma åt; att alla kan se de handlingar dessa processer leder till och – i bästa fall – också se mellanrummet mellan process och handling. I det mellanrummet, i ögonblicket innan jag handlar, finns en möjlighet att uppfatta hur jag väljer mina handlingar och de andra utvägar jag skulle kunna ha valt men inte gjorde.

Våra öppna repetitioner visade att orden och mitt uttalande av de i min kropp införlivade orden skapade betydelser utöver de i texten uttalade och de av oss som ensemble uttänkta. Genom att jag som skådespelare arbetade med min teknik, mitt ljudande av ord, med klang, rytm och med de vibrationer ord- ljuden gav upphov till och under föreställningen närvarar med hela mitt jag delade jag med mig av de erfarenheter texten väckte i min kropp. Jag måste här erfara min egen unika historia, för att kunna bära innehållet istället för att spela det.

Det finns en bro mellan det fysiskt konkreta, tekniska arbetet och det skådespelaren kallar inlevelse eller upplevelse. Det fysiskt tekniska arbetet leder helt enkelt till att skådespelarens kropp svarar på arbetet och ger tillbaka bilder, känslor, tankar och upplevelser. Här vill jag som skådespelare ta ansvar och offra de första, andra och kanske tredje

förslagen som kommer och som, för det mesta, är allmängods – och om så inte är fallet lita på att det offrade alltid går att återfinna – för att nå bortom det allmänna in till det specifika.

Det specifika är alltid personlig och ställer stora krav på mod och på självförtroende. Att våga vara på samma gång helt unik och helt universell: att upplåta sin kropp som ett kärl för emotioner, för kroppsliga erfarenheter och minnen och att bruka sin person till att vara i rörelse och att samtala. Att aldrig svika sin konstnärliga uppgift: att gå vidare och våga också det som känns obekvämt och ovant för att nå bortom det redan uppenbara.

Not 1: *Teaterkompaniet och larssons teater*, två fria teatergrupper i Göteborg, som startade sin verksamhet under 1980-talet. Teaterkompaniet drevs bl.a. av skådespelaren Wiveka Warenfalk och teaterpedagogen och regissören Sören Larsson. 1976 hade Sören Larsson grundat Studio Kroppens Poesi i Höganäs men flyttade sedan till Göteborg där han via *Teaterkompaniet* påbörjade det arbete som kom att bli larssons teaterakademi och *larssons teater*. Utbildningen vid larssons teaterakademi förlades under ett antal år till norra Bohuslän och fick under en period högskolestatus, Sotenäs teaterakademi.

Not 2: *Doreen Cannon* (1930 – 1995) utbildades av Uta Hagen på HB studio i New York och undervisade själv vid såväl Drama Center som vid RADA (Royal Academy of Dramatic Art) i London. Från 1975 och fram till sin död var hon gästlärare på svenska teatrar och teaterskolor. *Jerzy Grotowski* (1933 - 1999), polsk teaterledare, regissör och dramapedagog. Grotowski studerade vid Teaterhögskolan i Krakow. Efter examen 1955 for han till Moskva för att studera regi vid GITIS. Efter studierna återvände han till Polen och anställdes som teaterchef och regissör vid Teatr 13 Rzedow i Opole. På 60-talet flyttades teatern till Wroslaw. Teatern blev internationellt känd som Teatr Laboratorium.

Not 3: Den psykologiska realismen är ett samlande begrepp för en teatersyn sprungen bl.a. ur *Konstantin Stanislavskij* och hans verk *En skådespelares arbete med sig själv*, Rabén & Sjögren, 1977. Stanislavskij beskriver en metod för att skapa rollfigurens inre logik genom yttre handlingar. Generellt betonar den psykologiska realismen en avbildning av verkligheten om också i förhöjd form.

Not 4: *Via negativa* användes av Grotowski bl.a. i *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Förlag 1968, s 17 ff, för att understryka att skådespelarens väg framst är att undanröja hinder än att samla på sig olika färdigheter.

Not 5: Stanislavskij föreslår ett ”magiska om” där skådespelaren föreställer sig olika förutsättningar för att framkalla reaktioner och handlingar, exempelvis att vattnet i glaset är gift eller att skinnhandsken är en liten mus. Se vidare *En skådespelares arbete med sig själv*, s. 70 ff.

Not 6: Magisteruppsatsen skrevs vid Göteborgs Universitet, litteraturvetenskapliga institutionen, avd. för dramatik. Jag fann Damasios beskrivning av relationen mellan emotion och medvetande i boken *Känslan av att leva*, Bokförlaget Natur och Kultur 2002.

Not 7: *Roy Harts* arbete finns beskrivet i boken *Dark Voices*, av Noah Pikes 2004, Spring Journal Books, New Orleans, Louisiana.