

Henry Stiglund

Här och nu

- att börja från början

Om pedagogisk utveckling
inom scenframställningsämnet
vid Teaterhögskolan i Malmö

Konstnärligt utvecklingsarbete

Maj 2010



LUNDS UNIVERSITET
Teaterhögskolan i Malmö

Innehåll

1. Inledning	3
1.1 Att vara här och nu	3
1.2 Hur börjar man?.....	4
1.3 I begynnelsen var Radu.....	6
2. Förväntningar och psykologiska förutsättningar	8
3. Undervisningen	10
3.1 Första terminen handlar om intryck.....	11
3.2 Leken som redskap	13
3.3 Handling och omständigheter	15
3.4 Om uppmärksamheten.....	21
3.5 Objektivitet	25
3.6 Djurobservationer.....	27
4. Förändringar hösten 2008	28
4.1 Förhållningssätt till de nya studenterna	31
4.2 Studenternas reflektioner.....	31
4.3 Genusperspektiv i undervisningen	32
5. Slutsatser	38
Källor	40

1. Inledning

Hösten 2007 började jag att dokumentera min undervisning i syfte att undersöka hur den förändrats under senare år. Mitt spontana intresse handlade om de förändrade förutsättningarna för första terminens undervisning, både i relation till de studenter som söker till skådespelarutbildningen och anpassningen till den sk Bolognamodellen. De flesta av mina kommentarer i texter härrör från undervisningen i termin 1, hösten 2008. 2009 ansökte jag om och fick KU-medel i form av arbetstid för att sammanställa denna rapport. Den ska ses som en dokumentation av min undervisning och pedagogiska hållning, men kan även läsas som en dokumentation av skolans basundervisning och hur den förändrats under de senaste åren. Den innehåller också en del tankar om hur man kan utveckla undervisningen i framtiden.

1.1 "Att vara här och nu"

Scenframställningsundervisningens mål under den första perioden handlar om att definiera och undersöka olika begrepp som studenterna kommer att möta under sin utbildning. Att skaffa en gemensam erfarenhet av de moment som är centrala för skådespelarens arbete och att utveckla förmågan till samarbete och samspel.

Min pedagogiska metod grundar sig på praxis på Teaterhögskolan i Malmö, där jag blev utbildad 1985-1988, som skådespelare och senare som pedagog, och där jag huvudsakligen arbetat sedan återvändandet 1993. Metoden har sin utgångspunkt i en syn på människan som en relationistisk varelse, utan en förutbestämd eller fast karaktär. Människans handlingar styrs av en intention i en bestämd situation, och formar sig utifrån givna omständigheter och värderas och avspeglas i mötet med andra människor. Det jag gör – det är jag – just nu. Metoden har beröringspunkter till både Stanislavskij och Brecht, som jag skulle vilja beskriva som teaterhögskolans grundpelare när det gäller skådespelarkonsten. Jag kommer att referera till dessa två i den följande texten. Skådespelarens arbete består av så många fler aspekter än de jag kommer att beskriva, så som föreställningsförmåga, fantasi, gestaltning, rytmkänsla, känsloutlevelse mm., men jag menar att vi genom att fokusera på vissa konkreta detaljer hela tiden är i kontakt med hela skådespelarens arbetsfält. Jag tänker här beskriva min undervisning genom några "nyckelövningar" som öppnar upp flera fält genom indirekt verkan.

Det specifika med teater är att skeendet äger rum "nu", i realtid framför levande betraktare. Varje föreställning återskapar det dramatiska skeendet mellan personerna på scenen – oavsett form och genre. Berättelsen äger rum "här och nu". Detta "nu" tänker jag mig som det som publiken befinner sig i. Det publiken ser och upplever. Inte nödvändigtvis skådespelarens upplevelse alltså, som ibland kan ligga före och innehålla en medvetenhet om vad som ska ske i nästa ögonblick – eller lite efter då, skådespelaren värderar sin insats. Någon har beskrivit detta samspel som en bordtennismatch där motståndarens slag förflyttar mig längs bordet, och "bestämmer" hur jag slår tillbaka bollen. Jag kan inte planera i förväg hur jag ska agera – jag bara "svarar". Men någon måste serva bollen för att detta spel ska flyta. Man kan för sin inre syn se alternativet: två spelare som är fullständigt upptagna att värdera vartenda slag och förtjusas av sin egen förträfflighet, kanske tom med var sin boll. Vilken hopplös match att följa och försöka förstå. Vem leder? Vad gör de? och Varför? Ärligt talat ser jag alltför ofta ett sådant spel på teatern idag.

1.2 Hur börjar man?

Det är faktiskt den största svårigheten, att prioritera vad man bör introducera först, vad kommer därefter. Det är val som står i relation till både den fastslagna studieplanen, och till de enskilda individernas utveckling, och till studenternas förmåga att omsätta kunskap i sitt arbete. Genom att arbeta med övningar, tränas studenterna i att praktisera olika synsätt och tekniker som är grundläggande för allt arbete under studentens tid på skolan. Samtidigt måste jag påpeka att övningar bara är ett instrument för att synliggöra och träna olika moment av skådespelarens process. Det man får ut av övningen handlar om hur mycket man investerar i den och vilka slutsatser man drar. En enkel lek som "Tomtesmyg" är en social lek och ett tidsfördriv i småskolan – och kan vara en avancerad skådespelarträning som handlar om fokus, ekonomisering av energi, samspel, och balansövning. Att bara göra övningar leder inte per automatik till insikter, men att diskutera svårigheterna på allvar, hitta alternativa vägar och att kunna ge exempel på svårigheter ifrån det sceniska arbetet gör att kopplingen till skådespeleriet blir tydlig. Att arbeta med övningar ger en möjlighet att studera detaljer i ett så mångfasetterat arbete som det en skådespelare utför. Genom att pedagogen tydligt beskriver målet med respektive övning får studenten ett fokus i arbetet: - Den här övningen handlar om att rikta uppmärksamheten på ett objekt utanför dig själv.

Skådespelarstudenten skall efter genomgången kurs/termin:

- ha erövrat ett metodiskt arbetssätt, dvs kunna undersöka en sak i taget, och kunna göra medvetna val,
- kunna analysera och definiera en dramatisk situation, d v s de samlade omständigheter som rollfiguren handlar utifrån,
- kunna konkretisera rollens mål och medel genom fysiska handlingar och medvetna ordhandlingar.
- kunna hitta metoder för att vara närvarande i nuet,
- kunna skapa förutsättningar för samspel och
- kunna finna de organiska impulser som utlöser handlingen.

”Impulser” och ”nuet” är ord som återkommer i texten. Med impulser menar jag momentet innan en handling. Viljan föder ett behov att agera. Något inom mig eller utanför mig utlöser handlingen. I samspelssammanhang hämtar jag intryck utifrån något som min partner gör eller säger och som tvingar mig att agera.

Efter en utförd handling kan man gå tillbaka i minnet och definiera vad (vilken impuls) det var som utlöste det jag gjorde eller sade. Det kan också vara så att jag oberoende av andra i en situation tar ett initiativ som leder till en handling, då kan denna impuls vara ett resultat av en associationskedja, eller ett övervägande, som leder till att jag handlar just nu.

”De önskningar och strävanden som uppstår i mig väcker naturligtvis impulser till handling. Men en impuls att handla är ännu inte själva handlingen. Det är en skillnad mellan impulsen till handling och själva handlingen. En impuls är en eggelse, en ännu icke förverkligad önskan, medan själva handlingen är ett inre eller yttre förverkligande av en önskning, ett tillfredställande av ett inre begär. Impulsen framkallar i sin tur en inre handling (inre aktivitet) och den inre handlingen framkallar en yttre handling.”¹

”Senare har Stanislavskij kommit med en väsentlig korrigerings av sin formulering... [...] Om skådespelaren inte omedelbart via känslan hittar en inkörsport till rollen, kan han närma sig den från det yttre till det inre istället för från det inre till det yttre. [...] Med den ”mänskliga kroppens” linje avsåg Stanislavskij framförallt logiken i människans handlingar och förehavanden, genom vilka vi lättast kan tränga in i gestaltens inre värld och behärska den. ’Om du handlar rätt kan du omöjligt känna på något annat sätt’ hävdar Stanislavskij.”²

Från en teoretisk synpunkt kan man tycka att ovanstående inte borde vara speciellt krångligt att lära ut – för en teaterstudent är allt detta närmast självklarheter och ganska lätt att förstå. Men när man börjar arbeta ”på golvet” med aspekter av dessa begrepp visar det sig att omsätta detta i praktiken inte är helt enkelt. För att förstå helt måste det till en kroppslig erfarenhet – en upplevelse av allt detta, och det tar längre tid.

¹ Konstantin Stanislavskij, (1997) *Arbetet med rollen*, s. 110

² Kurténs anm. till Stanislavskij, (1997), s 110.

1.3 I begynnelsen var Radu

När jag fem år efter utbildningen återvände till teaterhögskolan i Malmö, som undervisande timlärare i rörelse, fick jag möjligheten att genom auskultation hos huvudlärarna i scenframställning, under ett och ett halvt år, utbilda mig till scenframställningslärare.

Jag satt redan då i antagningsjuryn till skådespelarutbildningen som en del av utbildningen och har sedan dess kunnat följa det allra första mötet med de sökande. När det gäller just undervisningen i den första terminen var det dåvarande professorn Radu Penciulescu som ledde den, en lärare som jag själv haft under utbildningen 1985-88. Man skulle naturligtvis kunnat skriva en hel bok om denne mans betydelse för skolans och undervisningens utveckling - men mina kollegor må förlåta mig denna korta referens.

De studenter som på den tiden sökte till skolan representerade en heterogen bakgrund; från dem som hade utbildat sig på privata skådespelarutbildningar med ett nästan musealt skådespelarideal med affekterat tal och stora gester – till dem som härmade det känsloutlevande spel som syntes på teaterscenerna under åttiotalet. Där fanns folk med förberedande utbildningar i form av fysisk teater på folkhögskolor till ungdomar utan någon utbildning i teater, mer än skolteater på fritt valt arbete. Det som bedömdes var studentens förmåga till kommunikation och utvecklingspotential under utbildningen.

När undervisningen startade var det viktigt att hitta några gemensamma utgångspunkter, vissa basbegrepp som man gemensamt behövde formulera. Det var viktigt att betona att man i första hand inte lärde sig "teaterestetik", utan att man undersökte mänskligt beteende.

Det är också detta som fortfarande gäller, att undersöka mänskligt beteende genom observationer av verkliga händelser, och genom att undersöka mänskligt beteende i en given dramatisk ram. Men förutsättningarna är idag ändrade. Dels har utbildningens struktur ändrats från en då 4-årig – till dagens 3+2-åriga. Tre grundutbildningsår skall förbereda studenterna för yrkesverksamhet samtidigt som de ska göras redo att studera vidare i två år på avancerad nivå.

Dels har referensramarna för hur skådespelariet ser ut förändrats. Det är tydligt att förebilderna för skådespelarstudenterna snarare hämtas ur filmens värld och estetik, snarare än ur teaterns värld. Mer Al Pacino och Meryl Streep än Jarl Kulle och Inga Tidblad alltså. Kanske speglar det också dagens trender inom teaterns estetik.

När jag blev prefekt för skolan 2002, placerades min undervisning framförallt i den första terminen, så att jag mellan 2002 och 2008 kunde följa utvecklingen i det första mötet mellan studenten och undervisningen. Ur mitt eget perspektiv kopierade jag i början Radus övningar och gjorde dem ungefär som han gjort men med egna kommentarer och slutsatser.

Jag upptäckte också att studenterna ofta hade gått förutbildningar där de gjort olika teaterövningar, och ibland redan arbetat med just de övningar som jag introducerade. Jag ville förtydliga övningarnas funktion – att de inte bara fanns där för sin egen skull. Jag ville exemplifiera hur övningarna kunde användas på ett konkret sätt i deras skådespeleri, och vad syftet med den specifika övningen var.

Konsekvensen blev bland annat att utveckla observationsövningar där verkligt beteende i specifika situationer studerades, och att samtidigt arbeta med delar av dramatiska scener där man hade användning av det man tränat. Det blev också viktigt att studenterna med egna ord formulerade vad det var de arbetade med, och så uppstod reflektionsamtalen, idag s k fredagssamtal, där studenterna med egna ord berättar vad de arbetat med GENOM att göra övningar, inte bara vilka övningar de gjort.

Så här kunde undervisningen se ut första terminen 2002:

Grundövningar:

2 veckor	lekövningar
4 veckor	gruppimprovisation, sinnesträning, relation till partner, rum och föremål
2 veckor	berättari
4 veckor	improvisationer i par, "att driva sin vilja", samarbete med partner
4 veckor	kortare improvisation utifrån skriven text (en kombination av gestaltning och berättari)

Idag ser undervisningen ut ungefär så här:

ETYD 1:

2 veckor	improvisation i par och grupp, vilja, mål och handling
4 veckor	observationer och övningar av fysiska handlingar och omständigheter, analys av enklare dialog, val av handling
1 vecka	utvärdering och reflektion
1 vecka	att skriva dramatik, eget skrivande av scen som kamraterna gestaltar

ETYD 2:

1 vecka	genusperspektiv, seminarium
6 veckor	möte med dramatisk text, analys av situation; vilja, handling och mål i en given dramatisk situation; redovisning och utvärdering
1 vecka	genusmedveten gestaltning, reflektion

Inslagen av reflektion har ökat och med dem en större medvetenhet om vad syftet med övningarna är och vad studenten tränar genom att göra övningar. Reflektionerna rör under den första terminen alla ämnen som de studerande haft under veckorna – och på så vis får de själva en bild av arbetet som helhet. Viktigt är att studenterna själva får formulera sin process, och ställa frågor kring arbetet.

2. Förväntningar och psykologiska förutsättningar

Vi har alla starka upplevelser av den första dagen, i skolan, på det nya jobbet: att möta nya kamrater, nya lokaler, den pirrande känslan i magen, det lite för ansträngda leendet, självupptagenheten och rädslan för felsägningar och dumma kommentarer.

”Hur uppfattar de mig?”, ”Vad gör jag för intryck?”

Att börja scenskolan innebär också i en mening att byta liv, identitet och stad. Ofta efter år av försök att ”ta sig in” är man plötsligt där. Det som var en önskedröm är plötsligt allvar. Nu är det klart: jag ska alltså bli skådespelare. Det är ett faktum som är överväldigande, kanske lite skrämmande.

”Passar jag in? Har jag gjort rätt? Alla andra verkar så säkra på sin sak.”

Första mötet med skolan är en omtumlande upplevelse. För studenten innebär det att återvända till en miljö som man ofta har ganska vaga minnesbilder av. Antagningsproven är en intensiv och anspänd upplevelse där många inte har så mycket annat i huvudet än att ”ge järnet” för att ta sig igenom alla gallringar. Efter antagningsbeskedet kommer en fas av omställning där man försöker förstå vad man har ställt till med samtidigt som man ska hantera alla kamraters och släktingars förväntningar och gratulationer. Ofta har de som söker till ”scenskolorna” bara ett mål: att komma in! När det är uppfyllt uppstår en tomhet, som nästan kan liknas vid en lindrigare depression, som man ofta tror att man är ensam om: varför är jag inte glad? Jag har ju kommit in!

”Jag har i tre veckors tid innan vi började skolan varit djupt deprimerad. Jag klarade inte att vara närvarande i de situationer jag befann mig. Jag kände en stor likgiltighet och meningslöshet. Det skrämde mig [...] Jag anade att det kunde ha att göra med spänningar inför skolstarten, men eftersom den låg i framtiden kunde jag inte möta problemet [...] dagen innan vi började skolan var det något släppte. Äntligen skulle jag ta tjuren vid hornen.”³

Det finns en beskrivning av denna tomhetskänsla, ”post doctor blues”, som forskarstudenter kan drabbas av när det intensiva arbetet med avhandlingen tar slut. På samma sätt går våra nyantagna studenter in i en omställningsfas, från hetsen i antagningsproven till ”vardagen” på skolan. Det tar olika lång tid för denna fas att verka ut och för studenten att börja omformulera sina mål för arbetet på skolan, med Teatern. Det är ett omfattande arbete för var och en på det mentala planet.

Min undervisning har de senaste fem åren ägt rum mot denna bakgrund, eftersom jag undervisat i första terminens grundövningar, Etydarbete 1.

Detta etydarbete innebär en start för studentens treåriga grundutbildning då skolans arbetsätt och tankar kring skådespelarens arbetsprocess introduceras genom olika former av teaterövningar. Den första terminens undervisning har speciella förutsättningar. Studenterna kommer till skolan med erfarenheter från teaterutbildningar, vissa har arbetat yrkesmässigt, några har arbetat med film, andra tar sina första steg på tiljorna.

³ Student åk 1, reflektionstext första veckan

Hur ska man börja? Vad gör jag först? Vilka begrepp är viktiga att fokusera på? När bör detta ske? Hur kan jag organisera övningarna så att studenterna vinner kroppsliga erfarenheter? Efter en tid kunde jag upptäcka att, trots noggranna val av de begrepp som jag introducerade, fastnade inte så mycket av undervisningen. Det pågick många andra psykologiska processer som tog fokus från arbetet. Jag upptäckte att studenternas fokus snarare låg på att jämföra sig med alla andra, ifrågasätta sin egen plats och att prestera i relation till någon annan klasskamrat eller pedagogen istället för att undersöka. Det tar tid att på allvar anamma det nödvändiga perspektivet att jobba för sin egen skull – att göra egna upptäckter, att fascineras och förundras över sina egna upplevelser. I samband med att jag bestämde mig för att skriva om min undervisning, beslutade jag mig för att göra vissa förändringar i starten för att se om jag kunde hitta ett sätt att undvika dessa fallgropar och hjälpa studenterna att snabbare anta detta perspektiv. Jag kommer att redovisa några av dessa förändringar längre fram.

Studenternas instinktiva utgångspunkt är att bevisa för pedagogen och kanske framför allt sina kamrater att man är bäst – eller i alla fall inte sämst! Jämförelser haglar hela tiden i det tysta eller i förtroliga korridorsamtal. Att göra fel blottar en, och ångesten rider en på kvällen – ”nu inser de vilket misstag de gjort i juryn!!” Denna prestationsångest måste man ta på allvar och steg för steg arbeta med i övningarna, i samtalen enskilt och i grupp.

Jag brukar fråga vad det är för en skola som de har kommit till. De får huller om buller kasta ut ord som beskriver deras syn på Teaterhögskolan i Malmö.

”Jag ber studenterna beskriva sin bild av skolan genom enstaka ord som jag skriver upp på tavlan:

FYSISK, BRED,

KOLLEKTIV, VARIERAD,

NOGGRANN, KONSEKVENT,

KONKRET, KONTINUITET,

OSTÖRD, GALEN, VILD

FAMILJÄR, RESURSRIK,

Jag konstaterar att det var övervägande positiva ordalag, och ber dem lyfta fram något negativt, eller farhågor:

SEKT, PRETENTIÖS, TRADITIONELL⁴

Svaren visar tydligt att studenterna inte är oskrivna blad som man ska fylla med innehåll. De har erfarenheter före skolan, av skolan (genom deras intryck i proven), och förväntningar på vad som ska komma.

⁴ Mina egna dagboksanteckningar, (2007)

3. Undervisningen

Min utgångspunkt är att vi undersöker *mänskligt beteende* och inte teaterestetik. Men paradoxen är att man härigenom kan exemplifiera principer som gäller i många olika teaterkonventioner, och på så sätt närma sig kärnan i skolans metodik och syn på vad skådespelarens roll i teatern bör vara.

Jag brukar hävda att det vi tränar kan användas i vilken teaterform som helst. Med det vill jag betona att arbetet med att finna organiska impulser inte handlar om (en estetisk form av) vad som brukar kallas naturalistiskt skådespeleri. Många studenter hämtar sina förebilder från filmens värld – snarare än teaterns. Där blir ett psykologiskt realistiskt spel ett ideal. Upplevelsen av att skådespelaren "är" rollfiguren, trovärdighet prisas och eftersträvas.

Under mina tio år i antagningsjuryn kan jag se en förskjutning i de sökandes estetik. Förr såg man mer av gestaltande eller representativ gestaltning. I dag är ett tydligare (medvetet?) val att vara trovärdig, utan att falla utanför ramen. En äkta "ton" snarare än ett starkt utspel, en mumlande naturlighet, som ibland gör det svårt att höra tre meter ifrån, snarare än en vilja att berätta och kommunicera. Det handlar också om skiftningar i trender på teatrarna, vilken estetik som bjuds.

Men organiska, direkta impulser, reaktioner, reflexer är lika nödvändiga för clownen, eller grotesken. Farsens komik bygger på ett flöde av att ge och ta, på direkta impulser oavsett storleken på uttrycken. Ibland kan jag se studenter glömma detta när man tar sig an mer förhöjda uttryck i formmässiga föreställningar. De större och medvetna uttrycken tenderar då att fästa studentens uppmärksamhet för mycket på sig själv istället för på medspelaren – eller publiken.

Min ambition har varit att försöka etablera två perspektiv kring arbetet. Dels i relation till den upplevda verkligheten, livet och iakttagelser därifrån bl a genom observationer, och dels i förhållande till den fiktiva sceniska konstruktionen, genom arbete med dramatisk text. Övningarna vi använder oss av kommenteras eller diskuteras utifrån dessa två referenser.

Hur kan det vara *i livet*? Hur kan det vara när vi arbetar *på scenen*?

Jag tycker att det är viktigt att kunna formulera frågor – inte nödvändigtvis ge svar. Jag ser det ofta som att man måste fördjupa sig i allt som man tror sig veta, s a s "slå in de öppna dörrarna". Vad menar vi med närvaro? Vad är "äkta"? Vad betyder samspel? Vad är omständigheter och handling? Osv.

Det gäller att arbeta för att skapa en atmosfär där fiaskon är välkomna, dumma frågor är viktiga, och tråkiga val öppnar frågan: Hur kan det bli mer intressant?

3.1 Första terminen handlar om intryck – snarare än uttryck

Från början har det varit viktigt att tona ner prestationen – till förmån för nyfikenhet, och upptäckarglädje. Det är inte så enkelt som det låter. Det gäller som pedagog att låta processen ta tid, att ha tålamod. Att i samtalet efter en övning betona om och om igen att "misslyckanden" i själva verket är livsviktiga erfarenheter som man måste välkomna, istället för att straffa sig själv för att man inte klarar av allt hela tiden.

Att vinna lekfullheten och den nyfikna undersökande attityd som krävs tar tid, den utmanas alltid av nya sammanhang, nya utmaningar och prestationskrav – hos omgivningen eller studenten själv. Därför är det viktigt att studenten hittar och upplever sitt "rum", den tid och det utrymme som hon tar på scenen, som sitt.

Det gäller att hitta perspektivet att finna något genom sitt arbete och inte för att "behaga" någon annan. Leken ger i bästa fall en sådan fristad, där entusiasmen och glädjen gör att man "glömmer" sig själv och har all uppmärksamhet riktad utåt, på det som ska göras.

Paradoxen med ett sådant tänkande är ju att skådespelaren i det ögonblicket blir "genomskinlig", transparent, upplever och uttrycker, utan att tänka på det, en direkt känsla, och relaterar till en specifik händelse utan förutbestämda attityder, på riktigt.

Återigen är detta inte ett idealtillstånd för teatern. Senare i processen, i den färdiga gestaltningen krävs medvetna val av skådespelarna in i minsta detalj. Man kan se hela första terminens arbete som en övning i principer kring *förberedelser* i ett konstnärligt arbete. Slutmålet är inte det färdiga teaterarbetet, men ett sätt att samla material, som skådespelaren kan göra val utifrån. Detta att *lämna sig ifred* med sin upplevelse, att dra slutsatser, att skapa ny kunskap, att pröva hypoteser snarare än att vara medveten om vad man uttrycker och hur det "går ut" i salongen, är utgångspunkten för ett sant undersökande. Stanislavskij beskriver detta med termen "offentlig ensamhet".

"Public Solitude:

What the actor experiences when fully within the 'circle of attention'. The sensation of intimacy and isolation created by concentration on objects solely within the circle, irrespective of the presence of the audience."⁵

En sann undersökning kräver mer än vad jag redan vet. Jag kan med hjälp av min föreställningsförmåga föreställa mig hur det är i en viss situation, antingen genom att minnas en upplevelse av en liknande situation eller med hjälp av fantasin tänka mig hur det skulle vara i den situationen. Jag kan känna igen mig i en annan människas beteende, genom erfarenheter av mitt eget handlande eller med hjälp av "om". Om jag befann mig i en sådan situation vad skulle jag då göra?

⁵ Carnicke, *The System's Terminology; A Selected Glossary*, (1998), s 178.

Genom att dessutom **pröva ett beteende** i ett repetitions-sammanhang skaffar jag mig nya kunskaper, nya konkreta upplevelser av rollens situation, och en uppfattning om vilka möjliga tankemönster som finns bakom handlandet. Jag kan uppleva känslor och tankar som faktiskt skapas av de handlingar jag utför och de handlingar som jag utsätts för.

”Förbindelsen mellan kropp och själ är obrytbar. [...] I varje fysisk handling, såvida den inte är mekanisk utan väcks till liv inifrån, ligger latent en inre handling, en upplevelse.”⁶

Erik Rynell har i sin bok *Action Reconsidered*, pekat på kopplingar till den moderna hjärnforskningen, redan i observerandet av en målrelaterad handling aktiveras samma delar av hjärnan, som när vi faktiskt utför handlingen själva:

”The idea of *mirror neurons* is important, not least because it provides evidence of a neurological substrate underlying mental phenomena traditionally addressed within psychology and the philosophy of mind.[...]The upshot is that action observation implies action simulation. In addition: ‘It appears therefore that when we observe goal-related behaviors executed with different effectors, different specific sectors of our pre-motor cortex become active. These cortical sectors are those same sectors that are active when we actually perform the same actions.’⁷

Här kommer ännu en paradox. Upptäckandet gäller även studenten själv, hur denne fungerar, tänker, andas, hur kroppen är van att röra sig, hur dialekten låter. Allt detta är också föremål för undersökningen under den första terminen, speciellt i ämnena röst och rörelse. Det gäller alltså att återupptäcka sig själv, sina sinnen, sin rytm, något som ofta blir tydligt i ovana situationer, som t ex observationer av djur (se djurobservationer) – vad är skillnaden mellan min kropps möjligheter, och erfarenheten av hur djurets rörelsemönster känns. Det är inte ett arbete som primärt handlar om personlighetsutveckling, men i mötet med övningarnas uppgifter, med röst och rörelse teknik är det ofrånkomligt att man konfronteras med sina egna ”personliga mönster”, hur JAG brukar göra, och i så måtto når studenten en större självkänedom. Det är denna kamp om medvetande som studenten/skådespelaren ständigt lever med:

Det gäller att ”reflektera över sin handling – men *inte i handling*”⁸, att placera analyserandet före eller efter det praktiska försöket.

Förmågan att ”glömma” mig själv och lägga allt fokus på min partner på scenen, är det som möjliggör samspel. Därför blandas praktiska försök med efterföljande frågor: Vad var det som hände? Vilka strategier uppstod? Vad kan du pröva mer?

Att lägga fokus utanför sig själv övas i varje moment av undervisningen. Också i övningar där man är ensam på golvet agerar skådespelaren i relation med något objekt, som relaterar till något denne vill uppnå.

⁶ Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, övers. Kurtén, s. 366

⁷ Rynell, Erik, (2008), *Action Reconsidered*, Helsinki: Acta Senica, s 154 -155

⁸ Donald Schön. (1983), *The reflective practitioner*

3.2 Leken som redskap

Under de två första veckorna använder vi lek-övningar som redskap för att börja introducera begrepp som används. Det tjänar ett dubbelt syfte eftersom det även blir ett sätt att lära känna varandra socialt, men leken är i sig en metafor för ett repetitionsarbete. Ju mer vi leker leken, desto mer lär vi oss om den. Vi skapar *gemensamma erfarenheter* som vi kan klä i ord. Vi får syn på handlingens beståndsdelar – vilja, motstånd och anpassningar.

Ju mer vi definierar svårigheterna, problemen, desto tydligare blir uppgiften, och fokus flyttas från det egna jaget till aktionen/handlingen, och till partnern. Samspel uppstår.

Min handling påverkar min partner, som reagerar med en ny handling som påverkar mig. Jag reagerar osv. Vi kan förändra omständigheterna och skärpa till förutsättningarna. Man kan också igenom leken tala om skådespelarens arbete på scenen: *Vad ville du uppnå? Vad var din uppgift? Vilken strategi/taktik uppstod? Vart var din uppmärksamhet riktad? Vad kan du förbättra?*

Genom att leken hela tiden innehåller konkreta uppgifter för var och en går det att analysera hur verksam den ena eller den andra strategin var.

Två exempel:

Tomtesmyg är en "klassisk" övning på vår skola. Det är egentligen en lek som många lekt ända sedan dagis.

En person, "Tomten", står vid ena sidan av rummet, vänd mot väggen. Alla andra startar i andra änden av rummet och har som uppgift att ta sig fram till "Tomten", utan att bli upptäckta. Denne får vända sig om när som helst – och då gäller det för alla som smyger sig fram att stå absolut stilla. Upptäcker Tomten att någon rör sig, säger hon namnet – och personen får gå tillbaka för att börja om. Den som först tar sig fram till väggen där Tomten står har vunnit, och får bli Tomte nästa vända.

Ett exempel på diskussion under övningen:

Efter ett par försök ställer jag frågan: *Vad är er uppgift?*

Smygarna: Att ta sig fram först – men utan att bli upptäckt.

Vilka svårigheter stötte ni på?

Smygarna: Att stanna i tid, lätt att förlora balansen om man måste stanna tvärt.

Vad kan ni göra för att förbättra ert arbete?

Smygarna: Att ta kortare steg. Försöka upptäcka när tomten vänder sig.

Bra! Vart kan er uppmärksamhet riktas?

Smygarna: Tomtens axlar!

OK. Pröva igen.

Olika Tomtar är olika petiga, och bidrar på så vis till nya motstånd. En sträng Tomte kräver också mer av smygarnas sätt att ta sig fram. Ju svårare motstånd, desto mer skärpa i handlingen.

Mördarleken går ut på att gruppen ska upptäcka och avslöja en utsedd "mördare" bland sig.

Alla går runt i rummet. Man måste hela tiden hålla sig i rörelse och ta ögonkontakt med varandra. Morden sker genom blinkningar, varpå det stackars offret efter en fördröjning på fem sekunder under teatrala konvulsioner faller ihop på golvet. Så snart man misstänker vem som är mördaren räcker man upp handen och säger "Jag anklagar". Får man ytterligare någon med sig, räknar man till tre och båda två pekar ut sin misstänkte. Det gäller att båda pekar rätt för att mördare ska avslöjas. Pekar man på fel person utesluts man automatiskt och får lämna leken.

Exempel på diskussion:

Vilka strategier uppstod?

Hur tänkte du som mördare?

Att försöka blinka i det ögonblicket då jag hade någon isolerad i rummet, och de övriga var bakom min rygg.

Hur tänkte ni andra?

Jag försökte se vem som såg säker ut. Jag försökte komma ihåg vem som var nära offret fem sekunder innan hon "dog".

Vad kan man göra mer? Vilka andra sätt kan ni tänka er?

Så fortsätter leken och man kan skärpa förutsättningarna genom att låta exempelvis alla sitta stilla i en ring.

Alla har tydliga "uppgifter" att lösa i leken. Övningen är omöjlig utan samspel/samarbete, där deltagarnas olika aktioner i samma ögonblick ger varandra motstånd att övervinna.

Här är ett tydligt arv från Penciulescu, att handling alltid är verklig i det sceniska rummet – inte på låtsas.

"For Penciulescu the work of the actor always has to do with the circumstances given in a play. Penciulescu also stresses that action on stage is not pretence, but something that takes place in real time[...] 'The way you fight to attend your objective' is not a matter of representing the fight, but of engaging in an actual fight in the situation"⁹

"There is no more question of make-believe for its own sake, nor for realism, but of making reality itself in the form of the actors' factual apprehension of reality work directly on the scenic events."¹⁰

⁹ Rynell, (2008), *Action Reconsidered*, s.94

¹⁰ Rynell, (2008), *Action Reconsidered* (2008), s.98

3.3 Handling och omständigheter

Från den första övningen ligger fokus på handling, genom att hela tiden få studenterna att formulera handling genom att ställa frågor: *Vad gjorde hon? Vad ville hon uppnå? Vilka strategier uppstod?* Generellt kan man beskriva (scenisk) handling som det skådespelaren/rollen *gör*, både som mentalt projekt, och via fysiska åtbörder och tal. Handlingen är intimt förknippad med hennes *vilja* och *mål* i en specifik *situation*. Den är samtidigt inre och yttre – en psyko-fysisk process.

Studenterna är inte oskrivna blad. De kommer med erfarenheter och idealbilder av vad bra teater är, bra skådespeleri. De har egna erfarenheter av att arbeta på scenen när det "känns bra" och när det "känns dåligt". De är verbala och har lätt att uttrycka sina tolkningar och upplevelser av vad kamraterna gör på scenen. Istället för att primärt fokusera på sina tolkningar ber jag dem i början att beskriva vad kamraten gjorde, hur denne handlade, *vad som gjorde* att de fick sin bestämda upplevelse. När det gäller arbetet med handling blir på så sätt **de fysiska handlingarna** ett första steg att hitta en objektiv utgångspunkt för ett samtal. Vi kan alla se vad som görs i en bestämd situation och diskussionerna utgår också därifrån. Det är genom de fysiska handlingarna som vi upplever rollens strävan på scenen. De är ett medel för att berätta, men för skådespelaren också ett sätt att utforska rollens vilja, strategier och drivkrafter. Genom att göra det rollfiguren gör, får skådespelarna en konkret upplevelse – en fysisk erfarenhet av handlandet, och når en fördjupad kunskap om den specifika situationen, som rollen befinner sig i. Ett sätt att börja utforska handling och omständigheter kan vara att göra *observationer* av verkligheten, att undersöka ett beteende genom att iakttä och prova.

Var är jag? Det är en frågeställning som definierar relationen till rummet. Följande dialog kan inleda ett samtal om relationen till rummet, som inledning på en observationsövning:

– *Hur vet vi att vi befinner oss i en kyrka? – Nämn några detaljer.*

– Det är högt i tak!

– *Finns det kyrkor med låga tak?*

– Det är klart...

– *Om vi föreställer oss en by i Afrika med likadana hus – hur vet vi i vilken byggnad kyrkan ligger?*

– Det finns ett kors!

– *Om det är en kristen kyrka – ja.*

– Människor BER, visar vördnad kanske.

– *Just det – Det finns specifika föremål och människor GÖR saker på ett speciellt sätt. Man förhåller sig till rummet på ett speciellt sätt.*

Observationer

Studenterna kan delas in i grupper som får till uppgift att studera människor i ett offentligt rum. Det kan vara på järnvägsstationen, på banken, i en hotellobby, på biblioteket osv. Uppgiften är att noga iaktta vad specifika personer gör där i en serie handlingar.

Studenterna måste först skriva ner handlingarna och sedan pröva dem för att senare redovisa dem, för sina kamrater. Uppgiften är att utföra handlingarna så exakt som möjligt, ju fler specifika observationer desto bättre.

Detta noggranna studium för oss närmare det sakliga arbetssättet att iaktta gester och handlingar, som Brecht förordar när han beskriver skådespelarens arbete med "fjärmning":

"Skådespelaren är därigenom förpliktad att inte framkalla inlevelse. Ändå behöver han inte helt avstå från inlevelsen som hjälp i sin strävan att framställa bestämda personer och visa deras beteende.[...] Detta att visa andra personers uppförande sker dagligen vid otaliga tillfällen (vittnen till en olycka förevisar nyanlända den förolyckades beteende, skämtare imiterar en väns löjlige sätt att gå och så vidare), utan att man försöker på något sätt ge sina åskådare någon falsk föreställning."¹¹

"Iakttagelsen är något väsentligt i skådespelarkonsten. Skådespelaren studerar sin nästa med alla hennes muskler och nerver i en akt av återgivning som tillika är en tankeprocess."¹²

Redovisningen blir en kavalkad av handlingar som utförs av gruppen. En student kan utföra flera handlingar av olika personer som hon observerat. Någon går tvärs genom rummet, en annan sitter och läser, en tredje knappar på ett imaginärt tangentbord osv.

Gestaltningen är stum, det vill säga inget tal hörs. När gruppen visat sina observationer får de övriga gissa var de befinner sig, och varför de tror det.

"Jag tror de är på biblioteket!"

"Varför tror du det?"

"Därför att hon gjorde först så och sedan så."

Genom diskussionen försöker studenterna *analysera handlingarna* och detaljer de sett för att ringa in rummet. Sedan får gruppen, som just redovisat, berätta vilken plats de varit på, och svara på frågor:

Vad var igenkännbart? Är det typiskt för just en sådan plats? Upptäckte ni något nytt? Var det något som förvånade er?

Det som blir tydligt igenom övningen är att handlingar skapar förhållningssätt som blir avläsningsbara.

Den fysiska handlingen är skådespelarens alfabet. En scenisk handling hela innebörd kan också förstås genom detaljer. Jag behöver inte alltid ha hela den teoretiska överbyggnaden innan jag går

¹¹ Brecht, *Om teater*, (1975), s.94-95

¹² Brecht., *Liten hjälpreda* (1966), s. 38

upp på golvet. Det vill säga, när jag arbetar med att undersöka en scenisk situation kan jag som skådespelare också starta med att undersöka en konkret fysisk handling.

Det är viktigt att inte bara iaktta handlingen innan man redovisar den – man måste också pröva den fysiskt, få en kroppslig erfarenhet av den. Ibland upptäcker man nya detaljer genom att utföra handlingen – som jag inte kunde förstå genom att bara observera den. Själva utförandet med min kropp ställer nya frågor till mig, och sökandet blir fysiskt och mentalt, och preciseras steg för steg.

Efter det provar vi relationen till rum genom andra övningar, ”**att komma in i ett rum**”.

Studenterna får föreställa sig att övningslokalen är exempelvis en konsthall. De lämnar lokalen och kommer in efter en liten stund. De har fått instruktionen att förhålla sig till den omständigheten, att det finns andra människor i rummet som de inte känner. (Det vill säga här vill jag undvika att studenterna fokuserar för mycket på att skapa psykologiska relationer med kamraterna – något som lätt blir fallet.) Studenterna rör sig ganska långsamt runt i rummet och betraktar de kala väggarna. Ofta uppstår olika förslag vid första försöket: en student intar tydligt en ”konstnärshållning”, armarna i kors, handen på hakan eller på kinden, en annan skrider försiktigt fram och kollar in kamraternas beteende, andra pillar sig i håret eller drar i kläderna för att mana fram någon slags ”naturlighet”. (De har ingen tydlig uppgift för sitt handlande.)

Vi pratar om försöket: Vad hände? Vilka handlingar utförde ni? Vart riktade ni er uppmärksamhet?

Vi pratar om att man i teatern kan ha olika formspråk för att visa mänskligt beteende, allt ifrån de realistiska nyanserna, så som vi uppfattar verkligheten i vardagen till mim eller dans.

Jag låter ibland studenterna ”leva ut” sin gestaltningslust genom att uppmana dem att överdriva så mycket som de kan, med stora gester visa sina fördomar om konsthallsbesökare, att göra karikatyrer om man så vill. Det brukar bli kaotiskt och flamsigt men också befriande.

Sen går vi den andra vägen – att lägga all uppmärksamhet på alla de faktiska föremålen som finns, med uppgiften att acceptera dessa som ”konstinstallationer” och att undersöka vad konstnären kan ha menat. En grupp stolar – till synes slumpmässigt utplacerade formar ett mönster, eller plötsligt upptäcker någon skrapmärket på väggen. Uppmärksamheten på rummet blir starkare, studenterna rör sig mer avspänt. Idén om konstföremålen färgar deras kroppsliga förhållningssätt och tillsammans skapar deras beteende en bild av konsthallsbesökare.

Jag påminner dem om att övningarna vi gör i början handlar om att *undersöka* mänskligt beteende – inte att spela teater. Vi måste först veta **vad** vi ska gestalta innan vi funderar på **hur**.

På samma sätt brukar vi gå vidare med att studera **relationen till andra människor**.

Frågan ”**Vem är jag?**”, kan med fördel formuleras: ”**Vem möter jag?**”, för att redan från början rikta in uppmärksamheten på partnern. Istället för att anstränga mig att spela hur en lillebror är, förhåller jag mig till min stora syster! Jag förändrar min partners identitet – inte min!

Ett dockhem

I samband med undersökningen av relation till rum, partner och föremål brukar jag välja pjästexter som motpol till observationer av "verkligheten", och kombinerar övningarna med scener ur en pjäs. Det här exemplet kommer från en termin när vi hade Ibsens "Ett dockhem" som modellpjäs.

Vi läser första scenen i "Ett dockhem" av Ibsen, mellan Nora och Helmer.

Vi diskuterar vilken bild vi får av deras relation utifrån hur de talar med varandra, scenanvisningarna och de omständigheter vi kan utläsa ur texten.

Vi konstaterar att de är gifta men också, baserat på scenanvisningarna som vi prövade praktiskt, ("Hötter med fingret") eller ("slår ner blicken samtidigt som hon pillar på hans knappar"), att de har en relation som påminner om far-dotter, eller lärare-elev.

Nästa dag får studenterna dela in sig två och två, gå ut på stan och observera en relation mellan en man och en kvinna. Det kan vara far-dotter, mor-son, eller ett kärlekspar.

Jag uppmanar dem att noggrant studera vad de gör, hur de förhåller sig till varandra och varför man får uppfattningen om vilken relation som de kan ha? *Är de nyförälskade? Har de varit ihop länge? Hur kan man se det?*

Sedan går redovisningen till på samma sätt som observationerna av rum.

Det brukar bli en fascinerande kavalkad av "short-cuts", som visar mer än man kan tänka sig. Vardagliga tecken på relationer blandas med häpnadsväckande avslöjanden.

Dessa observationer kombineras med olika typer av partnerövningar.

"Från noll till nånting"

Studenterna sitter på var sin stol, frontalt placerade en bit ifrån varandra. Uppgiften är att genom att ta impulser av den andra, det vill säga att fästa all uppmärksamhet på partnern, reagera på dennes handlingar och därigenom förstå vilken situation eller relation man befinner sig i – utan att på förhand bestämma något.

Exempelvis korsar en av dem sina ben, den andra svarar med att luta överkroppen framåt. Den första tittar bort. Den andra reser sig och går fram till den andre.

I början är gesterna och rörelserna "tomma", utan mening, men så småningom börjar associationer om vilja dyka upp och handling uppstår.

Improvisationen görs utan ord, det gäller att hämta idéer av den andre, att undvika att styra kamraten och samtidigt våga ta initiativ när man får impulser.

När man får lust att yttra något, att använda ord så gör man det – och då avbryts improvisationen.

Studenterna försöker därefter svara på frågor: *Vad var det för relation mellan er? Vad ville ni uppnå? Var befann ni er? Var blev tydligt och varför?* Sedan prövar man om igen.

En annan variant är att använda enstaka fraser, s k frasimprovisationer:

- *"Kom till mig!"*
- *"vänta lite..."*

Man gör det utan att bestämma vilken fras som startar dialogen. En student kan säga sin fras flera gånger innan den andra svarar med sin text. När det uppstår behov av att använda andra ord, avbryts övningen, som ovan. En student kommenterar dessa övningar så här:

*"Handlingar går ihop med viljan. Viljan föder handlingar och handlingar uttrycker viljan. När vi gjorde 'från noll till nånting' utan tal märkte jag hur viktigt det var att ha en tydlig vilja, men också hur viktigt det var att uttrycka sin vilja i handlingar. När uppgiften var att tillsammans med sin medspelare komma fram till en konkret situation utan att använda text var ju handlingarna det enda verktyget. Därmed blev det också tydligt hur mycket man kan förstå varandra genom handlingar."*¹³

En annan övning som belyser de fysiska handlingarna är stumfilmsövningen. Den innebär på sätt och vis ett "baklängesarbete" från detaljer till helhet. Vanligtvis gör vi ju tvärtom: definierar vad som händer, formulerar vilja, prövar strategier, väljer fysiska handlingar, lägger scenerier, fastlägger gester och tonfall. Här går vi in i mikrodetaljer, som sedan ger en helhetsbild av en scen.

Stumfilm

Med bilden av den gamla stumfilmsregin, där en kolerisk regissör skriker ut sina anvisningar via en megafon och skådespelaren tar in och agerar utifrån dessa i samma ögonblick som de utropas, utvecklades en lek kring handling och omständigheter: Uppgiften kan ha givna handlingar, jag brukar föreslå tre. En person kommer in(eller ut) genom dörren. - Sätter sig på en stol - Går ut(eller in) igen Var och en får hitta på en situation, och fundera igenom omständigheter som kan vara viktiga. Som stöd för detta föreslår jag Penkas¹⁴ V:n som grund: *"Varifrån kommer jag? Vem är jag? Var är jag? Vad gör jag? Vart är jag på väg?"* Därefter skriver studenten (regissören) ner ett scenario/protokoll av fysiska handlingar.

(Nästa dag)

Var och en får en skådespelare, som har till uppgift att förstå så mycket som möjligt genom att utföra dessa anvisningar, utan förkunskaper om den tänkta situationen.

1. "Skådespelaren" börjar utanför dörren, och "regissören" startar: *"Du kommer in genom dörren, stänger den försiktigt bakom dig. Stannar till lyssnar. Går sakta in i rummet några steg, osv."* Med fördel kan en vändpunkt markeras i partituret med "plötsligt".
2. "Skådespelaren" upprepar handlingarna en gång till och säger med ord vad han/hon gör: *"Jag kommer in genom dörren, stänger den försiktigt..."* Denne kan begära hjälp av regissören, som då korrigerar ordningen av handlingar genom att läsa ur sitt protokoll.
3. "Skådespelaren" får berätta vad han/hon tror och varför, gissa sin handling och sitt mål, sin relation till rummet.

¹³ Student Åk 1, reflektionstext efter Etyd 1

¹⁴ Rudolf Penka, östtysk skådespelare och pedagog

4. "Publiken" får gissa situationen.

5. Regissören avslöjar vad denne tänkt, med alla omständigheter, skådespelaren kan ställa kompletterande frågor, och därefter, får skådespelaren "fria händer" att undersöka situationen på nytt (dvs förändra tempo/rytm, energi men behålla handlingarna).

6. Alla ställer sig frågan vilka fler omständigheter som skulle vara viktiga att ta hänsyn till? Vad kan vi undersöka härnäst?

Jag har själv, när jag arbetar som skådespelare behov av att "komma upp på golvet" tidigt i processen, för att "känna på" situationen. Den här övningen föddes av att jag ville sätta fokus på just de fysiska handlingarnas betydelse som kommunikationsmedel, men också peka på vägen från det yttre till det inre: att genom logiska och avslutade fysiska handlingar förnimma rollens "inre liv". Det fanns ett behov av att peka på att betydelsen av handlingarna skiftar i relation till *omständigheterna*.

Stanislavskij belyser vikten av arbetet med de fysiska handlingarna i sina senare arbeten:

"Det kan tyckas, att det endast behövs en handling för att skriva på ett papper, men för skådespelaren kan det vara nödvändigt med etthundraen handlingar beroende på omständigheter. Själva underskrivandet behöver ibland inte ha någon betydelse, och en utförlig detaljering av denna enkla handling kan då endast framkalla förtret.

Men i ett annat fall är det kanske för skådespelaren det intressantaste momentet i hans roll, och då behöver han hundra och fler möjliga nyanser för att gestalta denna i grunden enkla handling. För att upprepa vad jag redan sagt: I sitt arbete med skådespelarna under den sista tiden stödde sig Stanislavskij framförallt på en metod som han kallade de fysiska handlingarnas metod."¹⁵

"Ni har själv sagt, att den yttre handlingen, kroppens liv är mer tillgängligt. Är det då inte bättre att börja arbeta med det mest tillgängliga dvs med den fysiska handlingen, med dessa handlingars fasta linje, med den 'mänskliga kroppens' hela 'liv'. Ni säger att känslan följer handlingarna i den färdiga, väl utarbetade rollen. Men också i början av den ännu inte färdiga rollen följer känslan de logiska handlingarnas linje.[...] På handlingen följer av sig själv, som något helt naturligt genom det intima sammanhanget med kroppen, det som i ögonblicket är tillgängligt för känslan."¹⁶

En student kommenterar övningen så här:

"Genom arbetet med stumfilmsövningen fick jag upp ögonen för hur mycket fysiska handlingar kan berätta, om bara skådespelaren fyllt dom med en tanke. Ju mer konkreta tankar runt omständigheter och intention ju tydligare blir betydelsen av handlingen och också trovärdigheten."¹⁷

¹⁵ Toporkov, *Stanislavskij repeterar Tartuffe*, s 24-25.

¹⁶ Toporkov, *Stanislavskij repeterar Tartuffe*, s 96.

¹⁷ Student Åk 1, reflektionstext efter Etyd 1

3.4 Om uppmärksamhet

”Att stå på en scen innebär en kroppslig utsatthet. På en scen blir kroppen offentlig, självmedvetenheten ökar och kroppen får en påtaglighet som den inte har i vardagen. I den utsatta situationen börjar vi tycka saker om våra kroppar, och det ger i sin tur upphov till spänningar eller rörelser vi inte har till vardags [...] Vardagens automatik ersätts av en självreflekterande granskning.”¹⁸

När jag talar om uppmärksamhet istället för koncentration, är det en medveten styrning av språket – bort från det yogaliknande inåtvända lyssnandet på sig själv, och mot en öppen, aktiv och nyfiken riktning utåt i rummet, likt idrottsmannen på fotbollsplanen, eller barnets nyfikenhet på föremål och personer i dess närhet. I skådespelarens ambition att prestera en bild av sig själv som ”bra”, faller noggrannheten och fokus bort, och den begåvade studenten blir som vilken otränad, ”vanlig” människa som går upp på scenen utan en specifik uppgift, stel, nervös, överenergetisk och ofokuserad.

Tre exempel på övningar:

Att titta och se

Det gäller att *aktivt* rikta sin uppmärksamhet mot någon eller något utanför sig själv, och att förhöja den. Jag ber studenterna gå runt i rummet, och att fästa sin uppmärksamhet på så många detaljer som möjligt.

Stanna och blunda. Hur många fönster finns det i rummet?

Svara högt. Öppna ögonen och kontrollera.

Gå igen. Stanna. Blunda. I rummet finns två högtalare. Peka ut dem. Öppna ögonen och kontrollera. Gå igen. Osv.

Den här övningen följs kanske av en dialog av följande slag:

- Jag kan märka en påtaglig skillnad *efter första frågan* som jag ställde, när det gäller er uppmärksamhet.
- Kan ni förklara vad som hände?
- Det blev på riktigt.
- Hur menar du?
- Först visade jag att jag tittade. Efter ett tag blev jag uppmärksam på detaljer – såg nya saker i rummet som jag inte hade tänkt på först.

¹⁸ Sjöström, *Skådespelaren i handling*, s. 20.

Som packade sillar

Studenterna står i en tät grupp utan att ha fysisk kontakt men så nära att man kan känna de andra kropparna:

Tänk på ett nummer mellan 1 och 9. När jag säger ert nummer, sjunker ni sakta ihop mot golvet. Det gäller för alla övriga att fånga dem som sjunker ihop. När ni fångas – ställer ni er upp igen.

Att desarmera bomben – eller jätteplockepinn

Vi samlar ihop en mängd föremål i en stor hög. Pinnar, käppar, liggunderlag, bollar, stolar, hopprep.

Studenternas uppgift är att demontera denna hög och placera föremålen i ordning i andra änden av rummet. Minst två personer på varje föremål, och utan det minsta ljud. Genom tysta överenskommelser börjar arbetet. Så snart ett ljud hörs stoppar leken och föremålen läggs tillbaka.

Efter det första misslyckandet ställs återigen frågor:

Vad är svårigheterna? Vad kan man göra?

Diskussionerna gör uppgiften tydligare för var och en. Strategier växer fram.

Gruppen arbetar med en extrem uppmärksamhet i varje steg.

Varje övning som görs skall ha en tydlig **uppgift**, något som binder studenter vid **vad** de gör – inte **hur** de gör det. Det gäller att undvika värderingar: var det bra eller dåligt?

Ett lysande exempel är övningen med myntet.

”Studenten får noga undersöka ett mynt för att sedan ur en mängd mynt identifiera detta mynt.

När studenten pekat ut det rätta myntet, frågar pedagogen åskådarna om de tyckte att studenten ’var bra’, och detta ordval brukar väcka förvåning. Handlingen att lösa den lekfulla uppgiften förväntas inte gå in under kategorin ’vara bra’.

[...] det visar handlingens och uppgiftens centrala roll för sceniskt arbete. Man kan inte vara bra i allmänhet, eller genom att ha en viss utstrålning, energi eller charm, utan kvaliteten ligger i att lösa uppgiften som den var ställd.”¹⁹

Att ha en stimulerande uppgift befriar studenten från den självcentrerade uppmärksamheten och tillåter en identifikation med handlingen i sig. Fokus riktar sig utåt mot den värld som hon försöker förändra eller anpassa sig till. **Att formulera sin uppgift på scenen är skådespelarens primära redskap, och går igen i allt.**

¹⁹ Sjöström, *Skådespelaren i handling*, s 136.

Stanislavskij beskriver i *Skådespelarens arbete med sig själv* **koncentrationscirklar** eller **uppmärksamhetscirklar** som ett redskap för att avgränsa fokus. Den minsta cirkeln avgränsar alla objekt som finns i din omedelbara närhet.

Den mellersta cirkeln täcker in det rum du är i tillsammans med dina medspelare.

Den yttre cirkeln rör det som finns utanför rummet.

”Hittills har ni haft att göra med objekt i form av punkter, sade han. Nu ska jag visa er en s k *uppmärksamhetskrets* eller *koncentrationscirkel*. Den omfattar inte bara en punkt utan en mindre sektor av rummet och innesluter i sig många självständiga objekt. Blicken kan förflytta sig från det ena till det andra, men den går inte utanför koncentrationscirkelns gränser.”²⁰

Såväl i arbetet med scener, som i livet, växlar uppmärksamheten mellan dessa ”rum”.

Studenterna får undersöka detta:

Studenterna sitter på stolar utspritt i rummet. Uppmärksamheten riktas till den egna kroppen. Kläderna, kontakten med stolen, doften av tröjan, så många sinnen som möjligt involveras. Därefter får de, fortfarande sittande, rikta sig till den mellersta cirkeln, rummet, alla människor, fönstren, ljudet från fläkttrumman. Slutligen ber jag dem fokusera på världen utanför – lyssna på vad som händer ute i korridoren, titta ut genom fönstren.

Till sist får de växla fritt mellan de olika cirkelarna, men jag ber dem vara medvetna om vad som fångar deras uppmärksamhet: plötsligt kliar det på benen, en stol knarrar i rummet, någon öppnar ett fönster i huset mitt emot.

Vi pratar efteråt om huruvida de kan känna igen sig i växlingarna.

– Till exempel när man sitter på ett café. Uppmärksamheten växlar mellan kaffet, folk på caféet, människor utanför.

När man talar i telefonen, samtidigt som man gör något – handlar t ex.

När man ligger i badkaret, och kan höra ljud från en annan lägenhet, värmen av vattnet, de tända stearinljusen.

Oftast när vi arbetar med övningar befinner vi oss i den mellersta cirkeln, ”tar in” gruppen i rummet, fäster all uppmärksamhet på partnern etc.

Uppmärksamheten på scenen är aldrig allmän, den är – precis som handlingar – sammanlänkad med vad rollen vill uppnå.

Därför brukar vi arbeta med ännu större avgränsning – **koncentrationspunkter**.

Uppmärksamheten riktas mot detaljer (objekt) inom cirkelarna, ett bestämt ord fångar mitt intresse i det du säger, kaffekoppen jag håller i handen, din beröring mot min kind.

²⁰ Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*, s. 124.

Här är en variant av **spegelövning** som belyser denna koncentrationspunkt:

En person är originalet (subjektet), den andre spegeln (objektet) som följer subjektets rörelser så exakt som möjligt.

– I verkliga livet, när vi ser oss i spegeln – ”är vi det vi ser”. Det jag ser – det är jag.

Arbeta på samma sätt med din ”spegel”, partnern som står framför dig.

Titta på din spegel. Se vilka kläder som du har på dig. Justera någon detalj.

Var nyfiken på att undersöka det du ser.

Studenterna arbetar och byter senare ”roller”.

Efter övningen kan den här typen av kommentarer förekomma:

Fanns det ögonblick när ni var ”ett” med spegeln?

... i vissa sekunder fanns bara spegeln – medvetenheten om vad som var ”jag” försvann. Det enda som var intressant var det jag såg....

(Jfr. Stanislavskijs ”Offentlig ensamhet” - se avsnitt 3.1)

3.5 Objektivitet

Som ett resultat av att vi undersöker *mänskligt beteende* snarare än *teaterestetik* gäller det att lära sig att öppna sina ögon och sinnen mot det föränderliga och överraskande i tillvaron, snarare än att gå efter "säkra kort", och att skaffa sig en hållning till yrket som hjälper en att hålla sig ifrån sina egna fördomar om "hur det är" och en skyddsvall för att inte upprepa sig och begränsa sig av sitt eget behov av trygghet.

Objektivitet är ett vanskligt begrepp som ofta används i samband med detta.

I vilken mening kan man tala om objektivitet? Existerar det någon objektivitet i teaterarbetet? Bär inte alla sin sanning? Tolkar inte var och en ett skeende på sitt sätt? Associerar man inte fritt? Ser man inte det man vill se? osv. Just för att det subjektiva perspektivet är så dominant, så nära till hands, krävs en motvikt, ett redskap för att få syn på saker på ett nytt sätt.

Det är svårt att tala om *hur det känns* på ett konstruktivt sätt. Hur en skådespelare (subjektivt) upplever en situation kan beskrivas i ord men för att kunna tala om arbetet behövs en objektiv utgångspunkt att relatera till. Det som känns naturligt relaterar ofta till ett igenkännande, en vana. När jag gör som jag alltid brukar känns det naturligt, det känns "bra".

Problemet med denna måttstock är, i förlängningen, att jag som skådespelare riskerar att fastna i mönster och uttryck och upprepa dessa, gång på gång, så att varje roll ges uttryck som jag är van vid, och i en mening gestaltar jag "mig själv".

Ett objektivt betraktande distanserar studenten från sin egen upplevelse och tvingar denne till nya perspektiv, liksom en målare som arbetar med detaljer i en tavla, ibland behöver ta ett steg tillbaka för att se helheten. Brecht förespråkar en form av kreativ (kritisk) distans till rollfiguren:

"För att en alltför 'impulsiv', friktionsfri och okritisk gestaltning av personer och händelser ska kunna undvikas kan man hålla fler läsrepetitioner än normalt. Skådespelaren bör undvika alltför tidig inlevelse och så länge som möjligt fungera som läsare (inte uppläsare). Av stor betydelse är memorerandet av de första intrycken [...]"

Skådespelaren bör när han läser sin roll, inta en undrande och motsägande hållning. Han måste lägga i vågskålen och förstå inte bara tillkomsten av de händelser som han läser om, utan också rollgestaltens beteende bör han pröva och förstå i all sin egendomlighet, ingenting får han ta för givet, som något som 'absolut inte kunde bli annorlunda', eller som man 'måste vänta sig av en person med en sådan karaktär'.²¹

²¹ Brecht, *Om teater*, s. 95

Objektivitet kommer vi in på redan när vi gör våra lekövningar, t ex i leken att beskriva föremål:

Studenterna sitter i en ring med ryggarna utåt och med händerna bakom ryggen. Läraren lägger ett litet föremål i händerna på en av studenterna som får försöka skaffa så mycket information om föremålet som möjligt enbart med känselsinnet.

Efter en liten stund börjar hon beskriva saken:

Det här föremålet är ungefär tre centimeter långt, tillplattad i båda ändorna, i mitten av de platta delarna känns det som en prick! Det är samma i den andra änden.

Materialet är av plast tror jag, det väger lätt.

Kamraterna kan efter en stund hjälpa till med frågor.

Vad är det mellan de platta ytorna?

Det känns som ett rör. Som alltså avslutas av de platta skivorna.

Så småningom kompletteras beskrivningen av en tom trådrulle – och stor munterhet brukar uppstå när man kommenterar beskrivningarna. Nya märkliga poetiska och surrealistiska beskrivningar av vardagsföremål uppstår. Att beskriva verkligheten på ett nytt sätt för att göra den synlig är kanske just konstens viktigaste uppgift!

Ibland känner studenten direkt igen föremålet – och då blir det utmanande att inte försäga sig, att beskriva vad det används till osv. Arbetet går ut på att förhålla sig så objektivt som möjligt. Att lämna så exakta beskrivningar som man bara kan när det gäller vikt, mått, struktur, eller material.

Ibland kan en exakt beskrivning uppstå just när man inte vet vad man fått i handen, och uppgiften blir extra svår. När skådespelaren hamnar i konflikt – skärps handlingsbenägenheten, i detta fall detaljbeskrivningen.

En objektiv hållning är också nödvändig för att kunna analysera fakta i en text, för att kunna se de föreslagna omständigheterna, rollens handling, vilja och strategier. Genom att välja objektiva handlingar och pröva dessa tvingas skådespelaren att ta ställning till rollens perspektiv, vilja och mål och strategier. I det praktiska arbetet "på golvet" blir de fysiska handlingarna det objektiva redskapet. Handlingen är det som går att diskutera och fokusera på. Därför har jag lagt stor tonvikt vid att diskutera det i praktiskt taget varenda övning vi gör.

Kommentarer från kamraterna som rör publikens perspektiv, t ex "du var så arg när du kom in i rummet!", möter jag med frågan "vad gjorde hon som gav dig den känslan?" eller "hur såg du det? Vad gjorde han?"

"Hon smällde igen dörren och kastade jackan hårt i golvet".

Eller från ett annat håll "vad är din vilja – just nu?" "Jag vill att han ska gå härifrån".

"Så vad kan du göra?"

En skådespelare är en som agerar – gör. Så konkretiseras skådespelarens handling och studenterna får upp ögonen för detaljer i skeendet.

Ett sätt att träna detta är observationer av beteende. Studenterna iakttar, prövar och redovisar handlingar – utan att på förhand tolka psykologiskt. En bra utgångspunkt för ett sådant förhållningssätt är att studera djur.

3.5 Djurobservationer

I tredje eller fjärde veckan får studenterna till uppgift att göra observationer av djur, vanligtvis genom ett besök på Zoo i Köpenhamn, eller Skånes djurpark.

Uppgiften går ut på att studera ett djur så objektivt som möjligt. Hur det rör sig, hur djurets kropp är konstruerad, likheter och skillnader mellan djur och människa. Vilka sinnen är dominant, genom vilket sinne uppfattar djuret omvärlden. Med vilken tyngd, tempo och rytm rör det sig? Det gäller att inte tolka in någon form av psykologi eller känslor hos djuret, vilket inte är helt lätt.

Studenterna observerar och antecknar, sedan får de till hemuppgift att träna in rörelsemönster och redovisa dessa inför klassen.

Pedagogen hjälper studenterna att bli exakta med detaljer, genom att ställa frågor kring arbetet: "Du använde handen på ett speciellt sätt när du plockade upp något – kan du visa det igen?" eller "Djurets ryggrad rör sig på ett speciellt sätt – kan du undersöka det på nytt?"

Genom att göra handlingen och uppleva den med sin kropp skapas en större kunskap, genom själva arbetet. Den yttre observationen (när jag betraktar), kompletteras genom en inre observation (hur känns det).

Innan kamraterna gissar vilket djur som visas, får de precisera det de ser.

– Är det ett stort eller litet djur? Varför tror du det? Hur kan man se det?

Djurobservationerna används också vidare i improvisationer, där man t ex behåller några av djurets egenskaper men ger det en mänsklig kropp. Det är en associativ lek som ger mänskliga karaktärer, eller hållningar i en bestämd situation.

Björnen blir kanske ett "fylla" på stan, ökenråttan ett nyfiket barn som utforskar en stol, osv.

Diskussionerna kan komma in på vilka sceniska situationer som kräver arbete med ett specifikt sinne, eller hur teaterkaraktärer kan ges vissa egenskaper som blir dominant.

4. Förändringar hösten 2008

Under hösten 2008, undervisade jag återigen den första årskursen under hela termin 1, alltså både Etyd 1 och Etyd 2. Just genom att jag börjat dokumentera mitt eget arbete fick syn på min undervisning och ville pröva några förändringar

Jag kunde inte motstå möjligheten att – utan att avvika alltför mycket från tidigare mål – pröva lite andra vägar och betoningar. För det första fanns det andra förutsättningar från starten. Jag hade inte haft speciellt mycket kontakt med studenterna när de gjorde sina antagningsprov. (Flera år tidigare har jag suttit i juryn.) Det resulterade i att jag intog en ny hållning till studenterna. Eftersom jag inte visste något om dem på förhand gjorde jag ett antagande att de kunde arbeta åtminstone på samma nivå som de gjort i mina övningar och i scenerna i workshopen.

Etyd 1

Första dagen gick vi igenom kursplanen för den första terminens arbete och hade ett samtal om etik och arbetsmoral, där ett "avtal" slöts med studenterna om hur vi skulle hantera förövningar och sena ankomster för att inte störa varandras arbete.

Deras första uppgift blev – att istället för att sitta i ring och berätta om sig själva, vilka utbildningar de gått, så fick de direkt en egen observationsuppgift: "Gå ut på Møllevångstorget under en timme. Öppna era ögon och sinnen och observera 'nånting', det kan vara en person, det kan vara ett sinnesintryck, vad som helst och kom tillbaka och berätta eller visa detta." Denna märkliga instruktion kom sig av en önskan att studenterna skulle få presentera sig själva genom sitt konstnärliga arbete, sin fantasi, och i samma ögonblick få en vink om att allt är möjligt, att det inte finns färdiga mallar om hur man gör just den här uppgiften. Samtidigt skapades en situation där det var omöjligt att "vara bra". Det var en bred palett av intryck som redovisades. Allt ifrån mannen som pratade i mobiltelefonen, och som förändrade sin gångrytm på ett speciellt sätt, till den virvlande påsen som gestaltades med en handrörelse. På en gång poetiskt och konkret.

Observationer stod också i centrum under de första tre veckorna, nästan ingen skriven text mer än fraser som användes vid improvisationer. Dels har de arbetat med att studera handlingar i rum, observationer av människor i offentliga rum, t ex Folkets park, Triangelns köpcentrum och apoteket. Nästa uppgift var att studera parrelationer. En man och en kvinna, studenterna parade ihop sig i grupper om två och valde sedan ut ett par som de studerade och kopierade deras handlingar.

Parallellt med dessa observationsövningar gjorde jag ännu färre övningar kring begrepp som uppmärksamhet, frasövningar kopplat till samspel, vilja och anpassningar, till förmån för samtal kring arbetet. Stumfilmsövningen gjordes redan i den andra veckan. Detta gav mig en chans att problematisera handling och redan från början sätta fokus på det konkreta arbetet på scenen. De fick också vid ett par tillfällen arbeta med en dialog där vare sig situation, relation eller kön var specificerade – men uppgift att själva uppfinna omständigheter. Detta beredde nästan alla grupper svårigheter, som vi diskuterade och som de genom arbete försökte lösa. Ambitionen att "lösa" scenen kom i vägen för att undersöka den. Det visar sig att det finns en förståelse för teorin bakom övningarna – men en ovana att sätta denna kunskap i relation till de "gamla" upplevelsorna av

”flöde” i spelet. Det gav oss anledning att börja prata om handling i större mening, och vi återvände till frasövningarna med uppgiften att undersöka viljor och motstånd.

De två sista veckorna hämtades material ur Tjechovs ”Måsen”.

När jag såg deras övning med Erik Rynell (lärare i teori och dramatiskt författande), där de fått i uppgift att skriva en kort scen, och sedan spela upp varandras, imponerades jag av deras förmåga att förstå motsättningar i den dramatiska situationen och att arbeta med dessa så avspänt trots tidsbrist – men även deras konstruktiva sätt att tala om svårigheterna i arbetet.

Nästa steg blev att utforska inte bara yttre motstånd utan även inre motstånd, och en väg att kämpa mot dessa genom handling istället för att ”visa” dessa. Alltså att hitta ett alternativ till att spela sitt motstånd.

Etyd 2 (Från text till handling, att undersöka viljor, motstånd, anpassningar)

Två olika pjäsmaterial valdes:

”Namnet” av Jon Fosse

Valet av material föll på Fosse, eftersom dialogerna bygger mycket på en oförmåga att kommunicera med varandra, rollernas medvetna strävan inte alltid ligger i linje med deras handling. Man gör det man *inte* vill, eller säger inte öppet *vad man vill*. Efter läsning vid bordet konstaterade vi tillsammans att det var många omständigheter som var oklara eller outtalade. Vad var det som hade hänt flickan när hon lämnade sitt hem? Varför gav hon sig av – hur påverkar det relationen till föräldrarna?

Resultatet blev ett undersökande arbete där hypoteser prövades praktiskt på golvet, handling omständigheter och möjliga viljor. Vi arbetade bara med texten i två veckor, för att just hitta ett sätt att ta de första stegen på golvet. Studenterna valde själva rollfigurer som de tyckte var intressanta, utan hänsyn till kön. Handling stod i fokus, inte gestaltning och det gällde att vinna förståelse för rollfigurernas situation.

Att gå från läsningen av texten till handling kan ske på olika vägar. Här valde jag följande:

1. Gemensam läsning av pjäsen som helhet. Analys av handling, mål och omständigheter, rollernas relationer och genomgående handlingslinjer.
2. Studenterna väljer vilka roller de vill undersöka – jag väljer ut scener.
3. Praktiskt undersökande på golvet. Studenterna får gemensamt med sin partner förbereda vilka möjliga handlingar de vill undersöka utifrån möjliga mål. På golvet prövas dessa i kortare avsnitt av scenen. Där handlingen är tydlig ställs frågan: Varför? Vad vill jag uppnå? och där motivet är tydligt: Vad kan jag göra?
4. Efter varje undersökning analyseras handlingen igen utifrån de föreslagna omständigheterna. Därefter går studenterna iväg och prövar ytterligare möjligheter.

5. Efter varje vecka sätts scenerna ihop kronologiskt och spelas upp för varandra, så att händelseförloppen genom pjäsen växer fram steg för steg. Det blir en kollektiv process där möjliga vägar för rollerna kan diskuteras.

Efter dessa två veckor hade vi ett genomdrag tillsammans där vi diskuterade vad vi hade hittat.

”Många scener har öppnat sig och blivit tydligare. Man förstår rollerna nu på ett helt annat sätt än vid läsningen. Relationen mellan pojken och flickan utvecklas på ett tydligare sätt – det tänkte jag inte på när vi läste.”²²

”Tio exempel på kärlek” av David Hare

Under andra halvan av hösten hade vi diskuterat om vi på något sätt kunde få in årets genustema ”kropp och intimitet” i scenframställningen. Det började med en tanke om en temavecka i slutet på terminen, där studenterna skulle få undersöka scener ur ett genusperspektiv. Utifrån höstens diskussioner om intimitet och sexualitet på film, och de dramaturgiska och etiska diskussioner som förts i seminarieform, valde jag David Hares ”Tio exempel på kärlek”.

Pjäsen beskriver en slags kärlekskarusell av erotiska möten mellan olika personer, A möter B, B möter C, C möter D osv. En episk berättelse där alla omständigheter är tydliga för varje möte. Viljan hos rollen är tydlig likaså omständigheterna. Här gällde det att göra val av handlingar som föder texten och som gör den nödvändig. Dessutom innehåller scenerna möjligheter att arbeta med stor sinnlighet. Detta tog vi fasta på. Det var alltså ett mer detaljorienterat arbete än med ”Namnet”.

I detta arbete arbetade vi tre veckor på vanligt sätt. Könsbundna roller och jag valde rolluppgifter som studenterna skulle undersöka. Den sista veckan ägnades åt att kasta om rolluppgifterna, enligt ett bestämt genusperspektiv. (Se avsnitt 4.3)

Genom studenternas eget undersökande av etiska och moraliska frågor kring skådespelarens arbete i sådana situationer nådde vi en stor känslighet i de fysiska mötena. Är det OK att kyssas på scenen, kan jag röra vid min partners bröst osv. När säger jag ifrån? Är det OK att markera gränser eller kommer de andra att tycka att jag är låst och okroppslig? Hur värderar jag pedagogens/regissörens förslag på intimitet? (Det förutsätts ofta i teater och film att skådespelare, i alla fall de av kvinnligt kön, ska vara beredda att kasta kläderna och hångla ohämmat bara utifrån det faktum att man är skådespelare.)

Dessa frågor diskuterades och prövades praktiskt inom rörelse/röst ämnet under temat ”Kropp och intimitet”. Studenterna gjorde övningar som förutsatte fysisk närhet och fick stoppa så fort man upplevde obehag av något slag. Då stannade övningen upp och alla fick ”lufta” sitt obehag eller sina frågor.

Detta arbete blev en ventil för de eventuella spänningar som uppstod i arbetet med scenerna. Den intressanta konsekvensen för arbetet var att varje fysiskt möte i scenerna genomfördes med en hudlös känslighet och stor uppmärksamhet på partnern och laddade på så vis rollernas möten.

²² Student åk 1, muntlig utvärdering

4.1 Förhållningsätt till de nya studenterna

” – När jag talar med er, färdiga skådespelare, är det lättare för mig att gå från slutet till början, sade Arkadij Nikolajevitj. Ni vet hur den skapande konstnären känner det i den av honom slutgiltigt utarbetade rollen. Denna känsla är obekant för eleverna.”²³

Som jag beskriver i förändringarna under hösten förändrade jag alltså *min syn* på studenten. Jag valde att inta en annan hållning. Istället för en syn på studenten som lärling som ska fyllas med kunskap, såg jag dem mer som medskapande av ytterligare kunskap. Deras erfarenheter bryts mot min. Deras upplevelser och erfarenheter på golvet mot mitt seende ”utifrån”.

Stanislavskij beskriver här han introducerar ”De fysiska handlingarnas metod” att förutsättningen för det är att han vid det tillfället arbetar med erfarna skådespelare, ” som redan har erfarit processen av att skapa rollens inre sanning och konsekvens, och fixerat rollens liv genom konkreta fysiska handlingar.” Han säger vidare att det vore omöjligt att göra det med oerfarna studenter.

Jag valde alltså denna gång – i motsats till ”Torzov ”och ”Arkadij Nikolajevitj” – att utgå ifrån att eleverna hade erfarenhet av teaterarbete, dels genom deras kontakt med skolans arbetssätt genom workshopen, men också av tidigare utbildningar. Att de också hade genomgått den skapande processen någon gång i en tidigare föreställning – även om de kanske inte varit medvetna om alla detaljer i den.

Jag ville ge en större vikt åt deras personliga uttryck och berättarlust – snarare än att fokusera på deras bakgrund och tidigare utbildningar. Så istället för en halv dags presentation av sig själv – kastade vi oss huvudstupa in i arbetet. Än i dag har jag dålig koll på vilka förutbildningar dessa studenter genomgått.

4.2 Studenternas reflektioner

Efter första veckan fick studenterna *en första reflektionsuppgift*: Att skriva ner sina första intryck av mötet med skolan. Syftet med detta arbete är att låta studenterna *själva formulera sin kunskap och erfarenheter*, med egna ord och inte bara svälja mina och andras beskrivningar av moment i skådespelarens arbetsprocess.

Även här förutsatte jag att deras skrivförmåga var i nivå med den teoriuppgift de fick utföra under proven: Att skriva om en pjäs och diskutera två av rollernas drivkrafter. Jag ville inte introducera skrivandet som ett problem, utan som något som var en självklarhet i deras process. Många skådespelare har ett, i början, komplexfyllt förhållande till att skriva om sitt arbete. Jag kan vittna om att det går att övervinna.

Reflektionssamtal införde jag i undervisningen för flera år sedan och dessa samtal finns nu med i schemat för alla klasser i grundutbildningen, s k fredagssamtal, då veckans övningar diskuteras gemensamt. Det gäller inte bara scenframställningen utan även rörelse och röst och övriga ämnen studenterna haft under veckan.

²³ Toporkov, *Stanislavskij repeterar Tartuffe*, s. 95.

Men med tanke på de kommande kraven på reflektion i skriftlig form i kandidatexamensarbetet har studenterna efter varje block fått skrivuppgifter, för att vänja sig vid detta. Dessa reflektionsskrifter citeras i relation till övningar i denna rapport.

Det skapar sammantaget en bild av studenternas utveckling och tänkande kring sitt arbete genom hela utbildningen. På så vis har det också gett mig som pedagog en större kunskap om vilken grad av *förståelse* studenten har kring frågeställningar som formulerats. Studentens *förmåga* att omsätta kunskap – ser jag praktiskt på golvet.

4.3 Genusperspektiv i undervisningen

Den tredje observationen blev kopplad till genus-temat den veckan, att studera två personer/av två kön för att undersöka förväntade beteenden i verkligheten. Varje student hade fortfarande fokus på handling utan att "spela figur". Det slående var att det var bara två personer av 26 iakttagna som tydligt genom handling visade könstillhörighet på ett förväntat sätt.

Kanske är det så att det faktum att flera personer var ensamma, och därför inte hade behov av att producera kön. En fundering kommer från Brecht om att "gestus" – om man kan relatera genus till det begreppet – bara existerar i relation till någon annan:

"Och skådespelarnas instudering av figuren måste äga rum tillsammans med de andra skådespelarnas instudering, hans uppbyggnad av figuren tillsammans med uppbyggnaden av de andra figurerna. För den minsta sociala enheten är inte en människa utan två människor. Också i livet bygger vi upp oss ömsesidigt."

" Men det är också bra om för skådespelarna, om de möter sina figurer i kopia eller också i andra gestaltningar. Spelad av en person av det andra könet, kommer figuren att tydligare förråda sitt kön. Spelad av en komiker, tragiskt eller komiskt, att vinna nya aspekter."²⁴

Översikt över aktiviteter kring genusperspektiv i scenframställning hösten 2008:

Grundövningarnas observationer där man studerar handlingar i rum och relationer mellan människor, med utgångspunkt i handlingar, gavs ett särskilt tema i år. Inför Gunillas²⁵ workshop fick studenterna i uppgift att studera en man och en kvinna var, för att undersöka olika typer av maskuliniteter och femininiteter. Alla redovisade och vi diskuterade vad vi såg, vilka förväntningar och fördomar som fanns bland "publiken". Vi beslutade oss för att låta denna uppgift ersätta *observationerna av djur* – och vänta med den övningen till nästa termin, då blocket med sinnesövningar skulle genomföras. I undersökningen av scenerna i "Måsen" arbetade studenterna utan fokus på kön. T ex kunde Nina spelas av en man och Konstantin av en kvinna. Målet var att undersöka den dramatiska situationen.

²⁴ Brecht. *Liten hjälpreda* (1966), s.41

²⁵ Gunilla Edemo. Projektledare för Att gestalta kön-projektet.

Etydarbete 2 med genusinslag

Under etydarbete 2 arbetade vi med två texter: "Namnet" av Jon Fosse och "Tio exempel på kärlek" av David Hare.

I arbetet med "Namnet", fick studenterna själva välja en roll som intresserade dem. Jag praktiserade en könsblind rollsättning så att en manlig skådespelare kunde välja en kvinnlig roll och vice versa. Skälet till det var att rollens handling låg i fokus, snarare än gestaltning. Det gällde för studenterna att förstå vad rollfiguren ville och vad den gjorde för att uppnå detta. Den friheten har vi arbetat med under alla grundövningar under hösten, så det var heller inget speciellt överraskande för dem i deras arbete. Vi arbetade med att utifrån analys av en text börja undersöka en situation.

Under de tre följande veckorna bytte vi material till "Tio exempel på kärlek", som bygger på en dramaturgi som fungerar som ett slags kärlekskarusell, där rollfigur A möter B. I nästa scen möts B och C, sedan C och D osv. Varje scen innehåller ett sexuellt möte (som inte visas); vi ser personerna före och efter. Denna intimitet ställde speciella krav på skådespelarna och gav oss möjlighet att forska lite kring temat "Kropp och intimitet".

Jag valde att först arbeta med en traditionell gestaltning, d v s som pjäsen är skriven och med "rätt" könstillhörighet. Tanken var att olika frågor kring gestaltning av sexualitet och könsroller skulle komma upp under arbetet som kunde prövas den allra sista veckan. I erotiskt laddade situationer, tenderar könstillhörigheten att bli förstärkt, och ganska snabbt hittade vi ett förhållningssätt att arbeta med: "genus som gestus", d v s rollfigurerna skapar sitt genus för att framstå som något, att vinna något, och kunde genom att visa sprickorna i fasaden visa konstruktionen i detta beteende. Mycket spännande och inspirerande ur gestaltningssynpunkt.

Den sista veckan ägnades åt fritt experimenterande där studenterna dels arbetade vidare i sina grupper två och två – men utifrån andra rollsättningar, dels fick en ny scen att undersöka – ur "Fedras kärlek", scenen där Fedra suger av Hippolytos.

Uppgiften såg ut så här:

"Att gestalta sexualitet på scen"

1. "Fedras kärlek" av Sarah Kane

Hur kan man gestalta scenen? Vilka alternativa lösningar kan man tänka sig utifrån vad man vill berätta?

2. "Tio exempel på kärlek" av David Hare

Problematisera – och undersök vad som händer med berättelsen om ni: (A) byter kön på rollerna (den gifta kvinnan – den gifta mannen); (B) har samma kön på rollerna; (C) byter kön på skådespelaren (den gifta kvinnan spelas av skådespelare av manligt kön). Vilka skådespelarmässiga problem uppstår?

Vilka konsekvenser får det ur publikens perspektiv? Hur tolkas det? Pröva fritt – ta hjälp av era "publikkamrater" och resonera tillsammans. Sedan samlar vi upp era erfarenheter.

Arbetet redovisades praktiskt och vi diskuterade gemensamt svårigheter och vinster i arbetet. Studenterna fick även skriva ner tankar kring arbetet.

Här följer några exempel på de reflektionsskrifter som följde på arbetet:

UPPTÄCKTER I DET SCENISKA ARBETET²⁶

(K=kvinnor, M=män)

K: När vi sedan bytte roller och prövade olika konstellationer uppstod situationer som var helt nya och utforskade för mig. Jag har inte tänkt alls i genusform tidigare i teaterarbetet, eller i livet för övrigt.

K: De teoretiska kunskaper jag har om genusvetenskap, från universitet, har jag nu fått uppleva i min egen kropp och fått möjlighet att studera när mina klasskamrater har arbetat.

K: Arbetet kring temat "Kropp och intimitet" har för mig betytt att undersöka vad som händer med min kropp när jag är fysiskt nära en annan person, samt hur jag arbetar med det på scenen.

M: Jag känner mig nog tryggare nu efteråt om vi hamnar i en likadan scen igen. Jag har ett sätt som jag kan agera på och det tror jag även hjälper min medspelare, om jag har ett tydligt sätt så det inte blir så mycket osäkerhet i vårt skådespelarförhållande.

K: Hela tanken med medvetna val blev tydligare för mig. Att de handlingar jag gör på scen syns och väldigt små skillnader förändrar situationen och hur publiken uppfattar den helt.

M: Jag provade på att både spela en manlig skådespelare och en kvinnlig skådespelerska och skillnaderna jag upplevde då var att jag som manlig skådespelare var tvungen att tänka på mina närmanden. [...] Jag blev mer medveten om mina rörelser och vad just rörelserna kan betyda. Jag kände att jag var tvungen att vinna ett förtroende först innan jag närmade mig, medan jag som den kvinnliga skådespelerskan har lättare att närma mig och vara mer fysisk.

M: Jag kände att oavsett om jag spelade man eller kvinna så var min vilja det viktigaste.

K: Det som var mest betydelsefullt var upptäckten av att det inte behöver vara en självklarhet för mig som kvinna att alltid gestalta kvinnor på scen. Jag tydliggjorde för mig själv att jag inte behöver tro att jag gestaltar mig själv när jag gestaltar en kvinna, utan gestaltar genus som gestus. Jag kan stå utanför och se de två könen som alternativ.

HETERONORMATIVITET

M: Under hösten har vi diskuterat, problematiserat och ökat medvetenheten om genus och hur samhället ser ut nu och då. Detta har förändrat mitt sätt att tänka och se på saker och ting.

Dock är jag uppväxt och uppfostrad ur ett oerhört heteronormativt perspektiv.

Och det har satt sina spår. Just normens inflytande, vad man i bakhuvudet anser som standardalternativet, det "vanliga", har gjort sig väldigt påmind under den här tiden.

K: När vi arbetade med att byta kön på rollerna märkte vi att vi omedvetet gav personerna heteronormativa förutsättningar.

²⁶ Ur Material till slutrapport – AGK (Att gestalta kön - de svenska teaterhögskolornas gemensamma genusprojekt), dokument om aktiviteter i projektet på Teaterhögskolan i Malmö, sammanställt av Sven Bjerstedt.

M: Allting utgår ifrån det heteronormativa och det är vår skyldighet att ifrågasätta den. Men visst fan är vi fast i den vi med. Detta var en start och nu kan vi fortsätta.

M: När båda våra scener spelades samkönade så blev det något slags trevligt, ömsint skimmer över dem. Jag förstår ärligt talat inte varför. [...] Samkönad scen – kompisar. Tvekönat – potentiell romantik. Fan vad förlegad man är.

M: När vi växlade roller och hade två killar så blev det genast en lite mer grabbig jargong. Det var lite som att vi hela tiden försökte "toppa" varandra statusmässigt. Om roll 1 knuffade så knuffade roll 2 tillbaka fast hårdare. När det var två tjejer blev det tvärt om. De försökte lägga sig under varandra och det slutade med att konflikten försvann och de båda pratade tyst och var väldigt försiktiga i sina rörelser.

K: Förförandet handlar mer om energier och makt. Kanske är det bara fördomar. Kanske beror det på att alla vi i min grupp som arbetade med scenerna är heterosexuella. Jag vet inte riktigt. Vi märkte snart att vi behövde lägga in maktskillnader i de nya rollerna. När de gamla rollerna hade olika kön kom maktskillnaden naturligt. När det var likakönade roller fick vi lägga till åldersskillnader och klasskillnader för att konflikten skulle träda fram tydligt, tyckte vi i alla fall.

KONVENTIONER

K: På grund av vårt samhälles konventioner så blir historien en annan även om gestaltningen i stort sett är den samma. För att komma åt att berätta samma historia krävs därför *olika* konstnärliga val beroende på om det är en man eller kvinna som ska spela rollen. Det samma förstod vi av att låta två personer av samma kön spela scenen. [...] Vi upptäckte att konflikten i den ursprungliga scenen byggde mycket på samhällets föreställningar om kön och maktfördelningen mellan man och kvinna. Det var närmast omöjligt att berätta samma konflikt med samkönade partner därför att konflikten bygger på sociala strukturer som inte är de samma för samkönade som för olikkönade. Vad blir konflikten då?

M: Jag upptäckte att jag hade ett sätt som jag tror att killar förför på. Att killen för och kvinnan följer efter. Jag märkte att jag kände mig lite förvirrad i scenen när det skulle vara så att hon tog initiativen. Vi jobbade på så och upptäckte att det faktiskt går att göra scenen på det sättet utan att det behöver bli konstigt. Nya gestaltningsmöjligheter öppnades.

K: En annan sak som var intressant i genusarbetet var att det blev väldigt tydligt vilka repliker som förändrades eller som helt enkelt inte fungerade om vi bytte kön på rollerna.

DE INTIMA HANDLINGARNA

M: Jag har insett att styrkan och spänningen i intima handlingar inte alls behöver hänga ihop med kvantitet, hur mycket man tar i varandra, hur mycket kläder man tar av sig, hur djupt man kysser varandra på scenen etc. Det går att närma sig från ett annat håll. [...] Jag är väldigt fascinerad över just detta; när man på en scen/i en teatersalong lyckas komprimera och omvandla krafter och energier på det sättet att man med hjälp av "enbart" små gester, förändringar i tonfall och relationer till varandra kan skapa stämningar och laddningar i luften som både publiken och skådespelarna kan "ta på".

M: En av mina stora utmaningar är att hålla ihop tanken i längre bågar och få med mig hela kroppen i de fysiska handlingarna. Och det jag märkte under arbetet när jag spelade kvinna var att jag närmade

mig det. Jag vet inte helt vad det beror på, men jag tror att jag när jag inte behövde spela [M] som prostituerad utan en kvinna/femininitet som var prostituerad, vågade jag testa och utmana mig utan att tänka på om jag är "bra"...

FRÅGESTÄLLNINGAR OCH INSIKTER – VAD BÄR VI MED OSS?

K: Det var en utmaning att som man spela objekt och dansa "sexigt" och att som kvinna få uppgiften att spela ett betraktande subjekt i en laddad sexuell situation. En situation där maktobalansen är väldigt tydlig.

M: Att utföra något "sexigt" är en regianvisning jag aldrig har fått, men som mina kvinnliga klasskamrater har brottats med länge. Jag kände mig löjlig, som att jag stod och låtsades. [...] Jag som man har sällan, nästan aldrig i mitt privatliv känt på hur det är att vara ett objekt. Objekt i den meningen när vi talar om sex. Därför har jag som skådespelare inte det i min "verktygslåda". Jag kan inte ta fram några snabba knep. Skrämmande men viktig upptäckt. Resultatet blev att vi var tvungna att vara extremt noggranna. Varje fysisk handling fick enorm betydelse. Detta är något man skulle kunna ta med sig som repetitionsteknik, kasta om rollerna för att tydliggöra de fysiska handlingarna.

K: Det var konstigt att man hela tiden hade en åsikt om att det vi provade var tvunget att "funka". Funka utifrån vems synvinkel? Stämma överens med folks tidigare erfarenheter? I arbetet kunde jag ofta uppleva att man försökte spela logiskt, stereotyp. Frågeställningar väcktes kring varför vi valde att gestalta på ett visst sätt. Det var befriande att förstå att jag spelar en femininitet i alla mina roller och hela tiden i mitt liv. Det förstod jag genom att spela maskulinitet.

K: Det var som att min (en) maskulinitet fick undersöka situationen och inte "jag". På samma sätt kan mina olika femininiteter i fortsättningen få bli till just femininiteter och inte till ett jag. Jag såg plötsligt alla möjliga masker som ligger utspridda vilka kunde befria mig ifrån föreställningen om vad man kan spela fram eller inte.

K: Det jag tar med mig till kommande arbeten är tanken kring alla möjligheter av femininiteter jag kan prova. Att göra medvetna val i vilka medel karaktärerna väljer och utmana mig själv att bryta mina egna och andras förväntningar kring hur hon eller han ska gestaltas. Jag tänker också ta med mig tanken på att jag när som helst kan koppla på maskulinitet i huvudet och då kanske tillåta mig att t.ex. ta mer tid på mig. Men det jag mest av allt vill ta med mig är känslan av att ifrågasätta allt. Den kritiska blicken som gav mig ny mat hela tiden. Nya frågeställningar.

K: Vi i gruppen kunde tillsammans helt tydligt se statuskillnader och andra små eller stora förändringar i historien som berodde på kön. Allt blev så påtagligt.

K: Det visade sig att en kvinna måste anstränga sig mycket mer än en man för att få högstatus i en scen.

K: Reflektionsveckan var väldigt befriande för mig. Jag kände mig mycket friare i mitt arbete än jag gjort under hela terminen. Det finns nog fler anledningar till det. Dels låg fokus på ytterligare en uppgift som kändes konkret och ledde till att jag kunde släppa tanken på resultat. Dels upplevde jag en befrielse i att vara i situationer där det inte var klart från början vad som förväntades av mig och vad jag förväntade av mig själv.

K: All den kunskap som vi samlade på oss under genusveckorna tror jag har bidragit till att vi har blivit rikare skådespelare. Jag förstår nu, mer än tidigare, att jag inte måste låsa mig till femininiteter om jag spelar kvinna. Jag är alla kön! Det där är ju något som lätt går att förstå intellektuellt, men för att verkligen kunna göra "nya" val måste man ha provat det i sin egen kropp först.

K: En annan sak som jag tänkte på efter att vi avslutat genusveckorna var hur lekfullt och nyfiket vi arbetade tillsammans. Den inställningen till arbetet är verkligen något jag vill ta med mig i min fortsatta utbildning.

K: Det känns svårare än innan, men det känns kul att det finns så mycket att utforska. Går man utanför könsrollerna finns det väldigt mycket nytt att pröva. Det finns heller inga regler och därför finns risken att man som publik försöker läsa in saker ur de könsroller som vi är vana vid. Vi måste bryta mönstret!

M: Projektet har fått många att öppna sig, man har fått samtalat om frågor som gör oss förvirrade, irriterade eller euforiska... Och ofta går tankar emot varandra, men det har då lett till nya insikter istället.

M: Man borde alltid ha snacket innan man börjar jobba på golvet. Gå igenom var gränserna går, att det är ok att säga nej och att det i så fall görs tidigt och ingen människa jobbar vidare med något de inte trivs i för att det förväntas av dem.

K: Jag är glad att vi fick tillfälle att jobba så fokuserat med dessa frågor så tidigt under vår utbildning.

Kommentarer:

Man kan lugnt säga att dessa fyra dagar av "experimenterande" öppnade studenternas ögon för sitt eget och kamraternas arbete. Det som jag tror var en viktig förutsättning var att de arbetat med scenerna på ett konventionellt sätt och hade gjort konkreta fysiska erfarenheter i scenerna. Här kommer återigen den kreativa distansen till rolluppgiften fram som något berikande. Ett objektivt förhållningssätt till rollens handlingar öppnar ögonen för möjliga val på ett annat sätt än när studenten oreflekterat "lever sig in" i situationen. Men det är bara en del av repetitionsarbetet. När valen väl är gjorda måste de presenteras med en känsla av lätthet och med improvisationens flöde.

Att oreflekterat söka efter uttryck i det som är mest bekvämt, det som känns bra riskerar att begränsa skådespelaren till det invanda handlandet, som inte sällan bär på värderingar som denne inte alltid avser lyftas fram. Genom att göra som man är van riskerar man att bekräfta maktpositionerna mellan könen, även om det inte var tanken.

Genom att studenterna fick möjlighet att undersöka andra möjliga val av handlingar och berättelser i sina scener, ställ även deras spontana val under lupp, vilket man kan avläsa i ovanstående kommentarer.

5. Slutsatser

Rapporten har blivit en granskning både av förändringar i skolans undervisning, men också av förändringar i min roll som pedagog i mötet med studenterna och i hur den utvecklats under de senaste fem åren. Det är svårt att välja vad man ska ta fram och beskriva av hela den komplexa process som den första terminens arbete och omställning från sök-hets till vardag innebär för det kvalitativa arbetet. Jag hoppas att genom delarna ge läsaren en bild av vad som försiggår.

Jag har bytt strategi under de senaste åren. Min syn på studenterna som medskapande i en kunskapsutveckling snarare än de sköra elever som vi hittar i Stanislavskijs exempel är kanske den tydligaste. Det betyder inte att jag möter dem som färdiga skådespelare eller övervärderar deras kunskaper. Fortfarande är det så att många öppna dörrar måste slås in för att nå en gemensam utgångspunkt. Med det menar jag att inte ta det för givet att, när man exempelvis talar om närvaro, menar detsamma. Istället måste alla begrepp tydliggöras: - När jag talar om närvaro menar jag...

Min hållning till min roll som pedagog är fortfarande att vara en fluga på väggen i någon mening. Inte att lära ut men att följa upp, utvärdera och kritisera. Stötta och uppmuntra. Ställa frågor och ställa krav, utveckla övningar och ge nya uppgifter. Jag möts varje år av någon som menar att jag har en alltför passiv hållning – att man behöver veta vad som är rätt och fel. Drivas på och få tydligare kritik. Det är möjligt att det ligger en sanning i det, att undervisa en hel grupp kan innebära för många generella kommentarer. Ofta kompenseras det av övningarna där man är ensam eller två och två i taget på golvet.

Men det handlar också om ett medvetet val från min sida. Om jag skulle driva på studenterna – fösa dem framför mig med hugg och slag skulle jag förmodligen nå snabba resultat, jag har arbetat så i begynnelsen, men ett snyggt resultat betyder inte per automatik att studenten når kunskap. De upplever ett "lyckat" resultat, kamraterna är nöjda, likaså pedagogerna, allting "blev bra", men hur de tog sig dit eller hur de ska kunna upprepa ett sådant resultat förblir ett mysterium. En sådan hållning skapar också ett beroendeförhållande till pedagogen, där studenten arbetar för att få lärarens bekräftelse istället för att koncentrera sig på sin egen process och att formulera sin kunskap.

Det finns ofta en strävan att "bli klar" med de olika momenten, "nu kan jag det här, nu går vi vidare". Men erfarenheterna visar att dessa verktyg som vi tränar är ständigt återkommande i arbetena oavsett om det handlar om första, tredje eller femte årets arbeten. Här finns en fara i att tänka kurs efter kurs, inläringen är inte linjär från A till B, trots att det ser ut så i utbildningsplanen. Jag skulle beskriva inläringen snarare i spiralform där man genom att upprepa cirkel efter cirkel når en djupare förståelse av de olika momenten. Det gäller också för oss pedagoger att inte stressa undervisningstempot i utbildningen, att hinna med så många lektioner eller övningar som möjligt – i vissa fall är det bättre att strunta i den planerade övningen till förmån för t ex ett samtal som kommer upp och som i slutändan skapar en större förståelse för något moment i undervisningen. Speciellt med tanke på "den nya högskolan", den sk Bologna-modellens införande, gäller det att inse denna långsamma mognadsprocess som krävs för att utbilda sig till skådespelare.

Personligen tror jag inte att man blir "färdig" efter tre års utbildning, den ger bara baskunskaper för skådespelarens teknik. De två avancerade åren är tänkta att ge studenten en konstnärlig hållning till sitt yrke – och därefter har man en god bas att utveckla sin konst. Sedan handlar hela skådespelarlivet om att utvecklas vidare, för att använda en gammal klyscha.

När det gäller undervisningen har jag koncentrerat arbetet på handling och omständigheter, dvs inte på "rollen" eller "karaktären", vilket har inneburit öppningar för det vi kallar identifikation. *Identifikation med handlingen* innebär att jag genom att utgå från mina erfarenheter och föreställningsförmåga inte behöver relatera rollen till kön eller ålder, nationalitet eller sexuell läggning. Det innebär att vi arbetat fritt från dessa snarare med en inledande distans till "figuren". Den fysiska gestaltningen i form av kroppsspråk, rösthållning mm., har inte varit central. Första terminen handlar om intryck snarare än uttryck. Jag kan ändå inte veta något bestämt om en människas situation innan jag utforskat den fysiskt, intellektuellt och emotionellt. Genom att koncentrera mig på handlingen och omständigheterna frigör jag mig från mina uppfattningar om rollen och kraven på att visa upp den. Rollen blir en del av omständigheterna kring handlingen. Därför spelar det inte någon roll i början vem som spelar vad.

Ett sätt att effektivisera undervisningen redan under de första veckorna kan vara att arbeta vidare med just de texter som användes vid antagningsproven. Under de senare åren har de sökande fått läsa minst en pjäs i samband med teoriprovet. Då svarar de skriftligt på frågor kring pjäsens huvudgestalter och teman, och diskuterar detta med en lärare. Som sista arbetsprov får de spela en scen ur samma pjäs. Vi skulle alltså kunna starta direkt med dessa scener – vid sidan av övningarna. Det ska vi pröva nästa höst!

De reflekterande skrifter som lämnas in av studenterna borde sammanställas i slutet av utbildningen. Det skulle ge dem själva, skolan och kanske omvärlden en unik inblick i det arbete och de inre processer som skådespelarstudenten genomgår under sin utbildning.

Slutligen:

Att undervisa är som allt kreativt arbete en process, som ständigt förändras utifrån olika omständigheter. Varje år är en ny grupp av studenter – med sina unika erfarenheter och behov. Nya sammansättningar av pedagoger, som betyder olika temperament, uttryck och betoningar. Det finns alltid en fara med rutinen, speciellt när man som pedagog upprepar samma kursmoment. Såväl i det pedagogiska som i det konstnärliga arbetet riskerar rutinen att lägga sordin på nyfikenheten och upptäckarlustan som är så central i den kreativa processen. Det gäller att komma ihåg att varje möte är unikt; varje föreställning, varje lektion, den enskilda studenten eller pedagogen. Alla dessa möten är möjligheter att, tillsammans, utveckla ny kunskap.

"Det gäller att skapa en revolution varje år – även om den är liten, för att inte bli rutiniserad!"²⁷

²⁷ Radu Penciulescu, citat från ett kollegiemöte.

Källor

Litteratur

Brecht, Bertold (1966), *Liten hjälpreda för teatern* (övers. Herbert Grevenius) Stockholm: Bokförlaget Aldus.

Brecht, Bertold (1975), *Om teater*, Texter I urval av Leif Zern(övers. Brita Edfelt) Stockholm: Pan/Nordstedts.

Carnicke, Sharon M.,(1998), *Stanislavskij in Focus.The System: A Glossary* , London:Harwood Academic.

Rynell, Erik, (2008), *Action Reconsidered*. Helsinki: Acta Senica

Schön, Donald, (1983), *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: Basic.

Sjöström, Kent, (2007) *Skådespelaren I handling*, Stockholm: Carlsson Bokförlag.

Stanislavskij, Konstantin,(1997) *Arbetet med rollen* (övers. Martin Kurtén), Helsingfors: Sahlgrens.

Stanislavskij, Konstantin, (1982) *En skådespelares arbete med sig själv* (övers. Manja Benkow), Stockholm: Rabén & Sjögren.

Toporkov, Vasilij, (1977), *Stanislavskij repeterar Tartuffe* (övers. Vera och Julius Rolander) Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag AB.

Övrigt

Skriftlig dokumentation från "Att gestalta kön" 2007-2009, projektledare Gunilla Edemo .

Muntliga utvärderingar samt reflektionsskrifter av studenter I årskurs 1, Hösten 2008

Erik Rynell, forskarassistent, lärare i teori och dramatiskt författande.

Sven Bjerstedt, lektor i musik

Kent Sjöström, forskarassistent

Gunilla Edemo, projektledare i Att gestalta kön.

Radu Penciulescu, regissör, pedagog, fd professor och "arkitekt" bakom den nuvarande utbildningen, som tillsammans med Birgitta Vallgård, professor i scenframställning, och Marek Kostrzewski, lektor i scenframställning blev den första fast anställda scenframställningsgruppen. Bildandet av denna grupp skapade en kontinuitet inom ämnet.

Otaliga samtal kring undervisningen med pedagogteamen:

Hösten 07- Rickard Kolnby rörelse,

Harald Emgård, röst

Kent Sjöström, SF, Henry Stiglund, SF

Hösten 08- Barbara Wilcek –Ekholm, Rikard Kolnby, rörelse

Margareta Unné-Göransson, röst

Henry Stiglund SF

Hösten 09- Rickard Kolnby, Linda Ritzén, rörelse

Harald Emgård, röst

Henry Stiglund, Linda Ritzén, SF

Tack till alla kollegor på skolan.

Ett stort tack till Sven Bjerstedt och Kent Sjöström för handledning av skrivandet.

Tack till alla studenter som bidragit med era kloka reflektioner i samtal och i skrift.

Malmö den 14 maj 2010

Henry Stiglund