

Att leda studenterna mot en rationell och kunnig inställning i ett yrke som är fullt med mystik och obestämda begrepp

Birgitta Vallgård är professor i scenframställning och prefekt på Teaterhögskolan i Malmö.

Texten handlar om man kan organisera och leda utbildningen för att nå de uppsatta utbildningsmålen.

Birgitta nås på Birgitta.vallgarda@thm.lu.se eller på 040-325579

De konstnärliga utbildningarna inom universitetet omges ibland av en nimbus av mystik. Det kan vara svårt att se och förstå hur en konstnärlig begåvning kan ledas och utvecklas. Ofta är det i hård konkurrens studenterna fått tillträde till en utbildningsplats och urvalet har skett genom bedömning av deras begåvning inom området. Hur kan man arbeta för att denna begåvning ska utvecklas i riktning mot såväl i utbildningsplaner fastställda som personligt uppsatta utbildningsmål. Birgitta Vallgård, professor i scenframställning och prefekt på Teaterhögskolan i Malmö, berättar hur man kan organisera och leda utbildningen för att nå dessa mål.

Det som skiljer skådespelarutbildning från annan utbildning på högskolenivå är den starka kopplingen skådespelaren måste ha mellan intellekt och det fysiska, sinnliga uttrycket. Skådespelaren måste spela på sig själv som ett instrument.

Den sceniska berättelsen är inte något som uttrycks genom samtal eller analytiska diskussioner. Den gestaltas i kroppsliga handlingar och förhållningsätt, men likväl går inget sceniskt arbete fritt från läsning, diskussioner och analys, alltså de samtal som oftast är startpunkten för arbetet. Utifrån dessa ska skådespelarstudenten skapa fysiska strategier som bildar den sceniska berättelsen. Det är *på golvet*, som det heter, som det avgörs vilken typ av kunskap och tänkande som bidrar till gestaltningen och vad som förhindrar den.⁶

6 Kent Sjöström (2007).

Pedagogisk ansats – de fysiska handlingarnas metod

Skolans tidigare professor Radu Penciulescu förklarade i en intervju: "Mitt arbete handlar om att leda eleverna mot en rationell och kunnig inställning i ett yrke som är fullt med mystik och obestämda begrepp". Lärarkollegiet, som redan tidigare påbörjat och utvecklat en tradition av metodiskt uppbyggande av utbildningen, enades kring denna målsättning.

Det finns många olika sätt att bedriva skådespelarutbildning på. Några menar att studenterna bör få möta så många olika tekniker och metoder som möjligt.

När vi tillsammans med professor Penciulescu började bygga upp vår skolas gemensamma pedagogik valde vi en annan väg. Genom att erbjuda *ett* förhållningssätt, *en* hållning, och fördjupa detta, ville vi ge studenterna en fast grund att stå på och utgå ifrån. Hur ser då detta förhållningssätt ut? Skådespelarens process är förstas mycket komplicerad, men jag ska försöka beskriva vad jag menar är själva "hjärtat" i arbetet.

Det jag söker är själva kopplingsimpulsen, samspelet mellan fantasi/psyke och den konkreta fysiska rörelsen. Det som påverkar förmågan att kunna spela vilken roll som helst utan att tappa sitt eget jag.⁷

Begåvning, kreativitet och kommunikationslust är förutsättningar för skådespelaren. I början styrs arbetet av intuitionen. *Hur kan man göra arbetsprocessen medveten utan att den förlorar sin autenticitet?* Att forska i skådespelarens process är att forska i mänskligt beteende, hur vi människor fungerar i "levande livet". En människa möter något, upplever något, *får en impuls*. Det kan vara en doft, man får syn på någon eller man minns plötsligt något. *Detta sätter igång en process*. Hjärtat börjar slå fortare, man rodnar. *Ett behov väcks som leder till handling*. Doften av kaffe gör kanske att man går ut i köket, synen av en person gör att man gömmer sig, man minns plötsligt något och börjar leta efter ett brev. Denna process upplevs av skådespelaren som fysisk, sinnlig. *För att kunna uppleva och ta emot impulser måste man vara öppen och beredd*. Man måste öva sin koncentration. *Koncentration för en skådespelare betyder att ha uppmärksamheten riktad utåt*. Att vara öppen och relaterande till de omständigheter man befinner sig i.

Men processen måste också leda vidare till handling. *Handlingen måste ha ett uppsåt, ett mål*. Jag smyger för att inte bli upptäckt. Jag letar för att hitta något. Jag ber någon stanna kvar för att inte behöva vara ensam. Detta är vad teaterpedagogen Konstantin Stanislavskij definierade som "De fysiska handlingarnas metod".

En dramatisk situation, en scen, består av en serie handlingar. Dessa är nödvändiga för skådespelaren. "Jag måste veta vad jag gör". Skådespelarens verktyg är inte i första hand hennes känslor, utan hennes handlingar. Känslor finns naturligtvis men är flyktiga och behöver handlingar för att bli avläsbara. Genom mitt sätt att handla kan en publik förstå om jag är förläskad eller bruten av sorg. Handlingar är konkreta. *För att handlingen ska bli levande måste man göra sig medveten om den impuls, det behov som utlöste den*. Skådespelarens konst är inte improvisation utan konsten att återupprepa, kväll efter kväll, utan att hamna i död rutin och mekaniska handlingar. Att göra sig öppen, relaterande och med-

vetenheten om de behov och impulser som driver rollfiguren framåt, är första steget mot att uppnå detta. *Utbildningen måste medvetandegöra denna process*.

Hur går vi då tillväga rent praktiskt? Vilka pedagogiska verktyg har vi? Det är viktigt att utbildningen bygger på progression och studenten upplever tydliga mål för varje moment. Målet är att utveckla ett flexibelt tänkande, medvetenhet om skådespelarens process, som jag beskrivit den tidigare, samt vilja och förmåga att kommunicera. Den studerande måste lära sig att samla material till sitt handlande på scenen. Arbetet sker med övningar, lekar och improvisationer. Integrationen mellan scenframställningsämnet och de tekniska ämnena, röst och rörelse måste, så som jag ser det, vara stor. Övningarna måste syfta till att göra studenten öppen och disponibel för att ge och ta emot impulser. Lekarna och improvisationerna har en överenskommelse, regler och ett problem som måste lösas. För att kunna lösa detta problem måste man handla på ett specifikt sätt. På så sätt har dessa lekar många likheter med den dramatiska situationen.

Exempel: I en lek som "Mördarleken" utses en "mördare" som sedan "mördar" sina offer genom att blinka med ett öga. För de medagerande gäller det att upptäcka "mördaren" och avslöja denna, utan att själv bli "mördad." För "mördaren" gäller det att "mörda" så många som möjligt utan att bli avslöjad. Alla har sin uppgift och måste ge sig in i leken för att kunna lösa den. Man måste ha sin uppmärksamhet riktad utåt, på spelet. Man måste utveckla strategier. Hur gör man för att kunna iakttä utän att dra uppmärksamheten till sig? Hur ska man kunna "mörda" utan att avslöja sig? Kanske man drar sig undan lite, håller en "låg profil". Kanske man som "mördare" agerar med lika stor förvåning som alla andra när någon "dör". Man brottas med många av de frågeställningar som skådespelaren ställs inför under repetitionsarbetet. Men man får göra det utan blockerande prestationsskrav under lekfulla, frigörande former. Att leka "Mördarleken" har många likheter med att spela William Shakespeares "Richard den tredje". Det är naturligtvis en stor skillnad i nivå och svårighetsgrad men inställningen och problematiken för skådespelaren kan till att börja med vara densamma.

I det fortsatta arbetet med scener ur pjäser, så kallade etydarbeten, finns denna grundinställning kvar. Men mötet med skriven text bjuder på nya svårigheter. Studenten måste lära sig att analysera och upptäcka vad som döljer sig bakom orden. Orden, replikerna, är slutresultatet av en process. Skådespelarens uppgift är att förstå och åskådliggöra denna process.

En dramatisk situation är summan av de omständigheter som figuren befinner sig i. För att kunna handla på ett specifikt sätt måste man som skådespelare göra sig medveten om dessa omständigheter. Dessa omständigheter är förutsättningarna för det som händer. Vad gör rollfiguren, varför, varför just nu och hur? Det är viktigt att de första etydarbetena är hämtade ur realistiska pjäser och med rollfigurer som ligger nära studenten i erfarenhet. Detta för att studenten inte ska behöva ta ställning till formmässiga problem eller för att hon/han inte ska behöva gå så långt utanför sina egna erfarenheter utan just kunna ställa sig frågan: Hur skulle jag handla om jag var i denna situation?

7 Orest Koslowsky (2004).

Detta arbete är en kombination av praktiskt och teoretiskt arbete. Den hypotes man skaffar sig vid läsningen måste prövas på golvet och i samspel med sin partner/medspelare. När man så börjar få en uppfattning om handlingslinjen måste man gå vidare och fråga sig vad som utlöser dessa handlingar, vilken vilja och vilket behov. Vad har rollfiguren för uppsåt? Detta kan vara fördolt och omedvetet för rollfiguren, men för skådespelaren måste det vara medvetet. Detta uppsåt, denna vilja fungerar för skådespelaren som en "motor" genom scenen. Skådespelaren får en uppgift och denna uppgift håller skådespelaren närvarande och koncentrerad scenen igenom.

Allteftersom utbildningen fortskrider ökar svårighetsgraden. Valet av scener och texter gör det nödvändigt för studenten att gå utanför sina egna erfarenheter och kunskaper. Ofta hämtar man material från den klassiska repertoaren. Detta medför att det blir nödvändigt med mera djupgående teoretiska studier för att förstå de omständigheter rollfigurerna lever och agerar i. Det är också viktigt att studenten nu börjar förstå hur helheten/berättelsen påverkar skådespelarens valmöjligheter. Därför arbetar man med hela pjäser eller större delar ur pjäser.

Den klassiska repertoaren ställer höga tekniska krav på skådespelaren, krav på en ökad kunskap om textens andning och rytm i den sceniska situationen och om arbete med förhöjt språk. I all välskriven dramatik har rollfigurerna sin specifika talrytm och andning, sitt eget sätt att uttrycka sig på, precis som vi människor. Vi andas på olika sätt beroende av hur vi mår och i vilka omständigheter vi befinner oss i. Vi andas tungt av sorg, tappar andan av rädsla och andas med en känsla av lätthet när vi är förälskade och lyckliga. Allt detta, menar jag, kan man få insikt i och kunskap om genom att medvetet försöka andas och tala så som texten är skriven och beakta kommatecken och punkter. Genom att se på texten så som ett partitur ungefär som en sångare ser på noterna. Skådespelaren upplever ofta en kamp mellan huvudet, det logiska och intellektuella å ena sidan och kroppen, den sinnliga organiska å andra sidan. Att arbeta medvetet med andningen är ett sätt att komma förbi spänningar och blockeringar. Det blir också lättare att skaffa sig en sinnlig förankring i den sceniska situationen.

Medvetet arbete med andning, rytm och tempo gör att skådespelarstudenten snabbare tillskansar sig en förståelse för hur rollfiguren upplever sin situation men också på ett tydligare sätt blir varse hur den egna kroppen är det instrument man har att spela på.

Mot slutet av utbildningen går studenten ut på praktik på någon teater. Målet för praktikterminen är att skaffa sig en orientering i hur en teater fungerar och prova sina färdigheter och möta de krav som en professionell teater ställer. Genom att tvingas lösa sceniska uppgifter självständigt och formulera sig praktiskt och teoretiskt kring konstnärliga frågor får studenten inte bara syn på sin kunskap utan kan också börja identifiera och precisera sitt behov av ytterligare utbildning. Detta ligger sedan till grund för detaljplaneringen av den återstående studietiden.

Att arbeta i team för att nå gemensamma mål

Studenter kan ha svårt att bära med sig kunskaper från ett ämne till ett annat. En student kan vara levande och organisk på rörelselektioner men stel och stum i kroppen i det

sceniska arbetet. Likaså kan en student ha full kontroll på sin röst på röstlektioner men inte på scenframställningslektionerna. Många lärare i röst och rörelse kan också vittna om att man tidigare ofta haft tillträde till sceniska lektioner under förevändning att det konstnärliga arbetet skulle störas av det tekniska arbetet. Det fanns ett stort behov av att konstruera en "brygga" mellan de tekniska lektionerna och scenframställningsämnet.

Genom att inrätta lärarteam som arbetar gemensamt med ett projekt kan vi överbrygga dessa fördomar och motsättningar. Genom att arbeta tillsammans kan man lära av varandra, utveckla ett gemensamt språkbruk och ytterligare förstärka pedagogiska samband mellan de olika ämnena. Meningen är att studenterna ska uppleva att alla lärare arbetar mot samma mål men med olika fokus.

För att kunna förverkliga tanken på lärarteam var vi tvungna att bryta mot en undervisningskultur som innebar att flera lärare inte kunde undervisa på samma lektion. Många skolor strävar efter integration mellan de tekniska ämnena och scenframställningsämnet men få skolor har lyckats genomföra det med samma framgång. För att utveckla ett så nära fungerande samarbete krävs att man har tålmod och att man har ett lärarteam som är villiga att utvecklas och intresserade av att sudda ut gränserna mellan de olika ämnena. Detta arbetssätt ses numera som en självklarhet hos oss både av lärare och studenter.

Precis som en människas liv kan vara fyllt av mystik och irrationella behov och handlingar kommer skådespelaren alltid att ha rum i sitt innersta som inte så lätt låter sig förklaras. Kanske bor en del av skådespelarens konstnärliga drivkraft i något av dessa rum. Begåvning och kreativitet låter sig inte så lätt analyseras och detta måste man respektera. Men på en skola måste man syssla med det som kan förklaras och söka, så långt som det är möjligt, efter en objektiv grund för arbetet.

Att utbilda skådespelare är att tillsammans, lärare och studenter, forska i mänskligt beteende. Vi människor drivs av intentioner och vi handlar för att uppnå mål. Livet på scenen och i verkligheten är en rad uppgifter som ska lösas. Det är lärarens uppgift att hjälpa studenten att hitta dessa uppgifter. "Uppgiften skall väcka skaparkraften och hålla den igång. Uppgiften är ett lockbete för vår känsla." som Stanislavskij uttrycker det i sin bok *Arbetet med rollen*.

Referenser

Biggs, John. *Teaching for Quality Learning at University*. Maidenhead, 2001.

Morgan, Gareth. *Images of Organization*. Thousand Oaks, 2006.

Sjöström, Kent. *Skådespelaren i handling. Strategier för tanke och kropp*. Stockholm, 2007.

Koslowsky, Orest. *Att stå och gå. Rörelselära enligt Orest Koslowsky*. Malmö, 2004.

Weaver, Robert och Qi Jiang. "Classroom organization and participation: College students' perceptions" i *The Journal of Higher Education*. Ohio, 2005.

www.lu.se