

Magisteruppsats i praktisk kunskap, VT 2009, 22,5 p

Södertörns Högskola

Centrum för praktisk kunskap

Handledare: Fredrik Svenaeus

Ett ständigt nu! – om skådespelarens föreställningsförmåga

Av Niklas Hald



Som ärkeängeln Abaddon i "Änglar på drift", Friteatern, 2008

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Sammanfattning	s. 3		
Abstract	s. 4		
INTRODUKTION			
Slutet är bara början...	s. 5		
Ett mål att sträva efter	s. 5		
En beskrivning	s. 6		
GESTALTANDET			
Möte med texten	s. 8		
VDN-testning	s. 10		
Processer	s. 10		
På riktigt och på låtsas	s. 12		
Känslor trots allt	s. 13		
Variation	s. 14		
BERÄTTELSEN			
Att söka mening	s. 16		
Hermeneutiken	s. 16		
Helheten	s. 17		
Att utvecklas och att sladda	s. 18		
Skådespelarens kunskaper	s. 19		
Den tänkande skådespelaren	s. 21		
Inhopp	s. 22		
Inifrån – Utifrån	s. 23		
Att känna sin karaktär	s. 24		
Ta det lugnt	s. 25		
Fungerar – fungerar inte	s. 26		
Skådespelare på drift...	s. 27		
		PUBLIKEN	
		Det skall synas att man arbetar	s. 28
		Avstå	s. 28
		Att försöka ”läsa” publiken	s. 30
		Förnedringstematiken	s. 31
		Det sociala kontraktet	s. 32
		TIDEN	
		Upprepning	s. 35
		Automatisering	s. 34
		Förberedelse	s. 36
		Distans	s. 37
		Allt på en gång	s. 37
		När börjar föreställningen?	s. 38
		Praktiska problem	s. 39
		Tidsaspekten	s. 40
		Fenomenologi som metod	s. 41
		RUMMET	
		Det gemensamma	s. 42
		Rummet som sådant	s. 43
		Konventioner och regler	s. 45
		AVSLUTNING	
		Allt har ett pris	s. 46
		Någon slags sammanställning	s. 47
		Referenser	s. 49

Sammanfattning

En teaterföreställning är en värld i sig. Den utgör teaterkonstens själva grundfundament, skådespelarnas möte med publiken. Samtidigt som det ofta talas om en föreställning som ett existerande objekt så är den inte fixerad. Varje gång måste den skapas på nytt. Essän ”*Ett ständigt nu!*” undersöker det universum som en teaterföreställning utgör ur en skådespelares perspektiv. Den har fem huvudrubriker: Gestaltandet, berättelsen, publiken, tiden, rummet. Ett genomgående tema är upprepning, då teater bygger på att skådespelarna varje föreställning säger samma repliker medan de utför samma handlingar i samma scenografi och kläder. Ändå är och förväntas varje föreställning vara unik. Hur hanterar skådespelaren det? En slutsats är att skådespelaren måste ha en grundad helhetssyn, på pjäsen likaväl som på uppsättningens idé. Dels för att kunna hantera allt det oväntade som trots allt dyker upp under en föreställning och dels för att kunna utvecklas och ha möjlighet att undersöka en uppsättnings möjligheter. En föreställningsperiod är i sig en annan sorts utmaning för skådespelaren än en repetitionsperiod. Medan repetitionerna etablerar en uppsättnings ramar, är en viktig del av föreställningen att undersöka dem. Det viktiga är att kunna och lita till sin pjäs så att skådespelaren kan utvidga sin karaktärs livsvärld utan att tappa kontakten med den gemensamt valda tolkningen av pjäsen.

Essän är baserad på en lång personlig erfarenhet av skådespeleri. Den utgår från egna och andras praktiska exempel på olika föreställningssituationer, en teoretisk diskussion kring skådespelarens arbete med en teaterföreställning samt en hermeneutisk och fenomenologisk syn på skådespeleri.

Abstract

The essay tries to explore the world of a theatrical performance from an actor's point of view. It deals with different aspects as acting, the story, the audience, time and the theatrical room. One consistent theme is the repetitious nature of performing in a play. The fact that the foundation of theatre means repeating the same text while committing the same actions in the same set and costume every time. How can the actor avoid monotony, since each performance is, and has to be unique? One conclusion is that the actor needs to have a comprehensive view of the production. Both to be able to explore the possibilities of the production, and to be able to adjust to everything that occurs during the performance. The run in itself is another challenge than rehearsing. While rehearsals set the boundaries for the production, the performance explores them. The important thing is to know and trust the play so that the actor can continue expanding and modify his or her work without losing focus or contact with the interpretation chosen. This essay is based on a long personal experience of acting. It uses practical examples, both personal and from other actors, as well as theoretical discussions on the theatrical performance and a hermeneutic and phenomenological view on acting.

INTRODUKTION

Slutet är bara början...

Efter premiären kramar svettiga skådespelare om varandra bakom scenen. En i bästa fall gemensam känsla präglar ensemble och övriga medarbetare. ”Vi gjorde det!” Det är en slutpunkt och man tar farväl av varandra. Regissörer, scenografer, kompositörer och kostymörer m.fl. tar farväl och blickar redan mot andra mål. Det som för några veckor sedan bara var trycksvärta på papper har nu fått liv. Orden har fått kött, köttet har fått kläder, kläderna har satts i rörelse och blivit belysta. Meningar har uttolkats, diskuterats, dissekerats. Sammanhang har ifrågasatts, stridits om, gråtits över. Nu är det klart. Produkten är färdig för leverans. Men detta är inte slutet, åtminstone inte för alla. För en del är det inte ens i mitten utan i inledningen av den långa arbetsprocess som en teaterproduktion innebär. Skådespelaren har bara avslutat ett moment och går nu vidare. Uppsättningen skall spelas ett antal gånger, olika beroende på teaterns förutsättningar och den publika framgången. Det kan variera mellan ett trettiotal föreställningar på de regionala och statliga scenerna och 150 – 200 stycken av de fria gruppernas turnerande föreställningar samt ännu fler på exempelvis privatteatrar.¹ Det är ett komplicerat arbete som väntar. Att föreställning efter föreställning säga samma ord, utföra samma handlingar i samma kläder och få det för publiken att framstå som om det vore allra första gången det skedde. Att gång efter annan med exakt samma medel göra något exklusivt!

För mig handlar teater om just själva föreställningarna. Utan dem ingen poäng med teatern. Utan publik blir våra sceniska övningar bara egenerapi. En föreställningsperiod är en värld i sig. Det är den världen som jag på olika sätt tänker undersöka här.

Ett mål att sträva efter

Jag är skådespelare. Under hösten 2008 spelade jag i uppsättningen *Änglar på drift*.² En turnerande föreställning som i huvudsak spelas på bygdegårdar i mindre orter, ju mindre dess bättre. En kväll spelade vi i Hörks hage, en by i Dalarna med ca 350 invånare. Vi kom som vanligt under eftermiddagen och tillbringade ett par timmar med att bära och bygga scenografi och göra i ordning lokalen. Under tiden förberedde arrangören kaffe och fika till pausen.

¹ Den totala extremen är troligtvis Theatre de la Huchette i Paris som spelat Ionescos ”Den flintskalliga primadonnan” oavbrutet sedan 1957. Regissören Nicholas Bataille spelade själv en av huvudrollerna under femtio års tid. Han medverkade inte i alla föreställningar och ingen har koll på hur många han gjorde, men en av nykomlingarna i ensemblen som kom med 1959 påstår sig ha spelat minst 4 500 föreställningar.

² *Änglar på drift – domedagen är nära*, Friteatern, 2008 – 2009.

Framåt kvällen kom folk åkande från trakterna runt omkring. Föreställningen började klockan sju, precis som vanligt. Fyra skådespelare på scenen och ett åttiotal människor i publiken, precis som det skall vara. Men det var inte som vanligt. Vi gjorde visserligen samma saker som vi skulle och brukade göra i föreställningen. Scenografi, kläder, ljus och musiken var likadan. Publiken såg ut som den brukar och satt där de skulle. Ändå framstår den här kvällen i mitt minne som höstens höjdpunkt. Varför? Mot slutet av föreställningen kommer jag på mig själv med att tänka att om jag någonsin tvivlar på varför jag ägnar mig åt teater. Vad som är poängen med det hela, om det är värt det. Då kan jag bara tänka på Hörks hage och ha alla svar! Plötsligt stämde allt så det blev nästan övernaturligt. Där var vi i ett litet hus mitt ute i skogen i en liten by någonstans mitt i ett stort land. Ute var mörkt och kallt, men inne i värmen och skenet av några strålkastare hade människor samlats en kväll för att få sig en historia berättad för sig. En historia som någon, någon annanstans hade totat ihop inspirerat av andra berättelser han hört. Och som sedan ett antal människor ägnat veckor att ge fysisk gestalt och form. Och som ytterligare några andra människor ägnat avsevärd del av sin fritid för att arrangera och förbereda. Och folk kom och hade klätt upp sig lagom mycket och tagit sig tid och allt stämde. Varje ord vi skådespelare sade svävade tyngdlöst genom rummet och in i andras medvetande. Publiken svarade med kollektiv andning och bubblande hjärtliga skratt. Ett ständigt utbyte av tankar och intryck mellan alla närvarande. Allt fungerade som man tänker sig att det skall fungera när man drömmer om hur det skall bli, när föreställningen är klar, när man tänker på hur det är att spela teater. Men det blir inte alltid så. Varför inte? Föreställningen i Hörks hage var bara en i en lång rad. För min del var det fantastiskt, men det behöver faktiskt inte betyda att det var en bättre föreställning än någon av de andra under hösten, eller att publiken hade mindre behållning av de andra. Men den innehöll det som jag under senare år värderat mest av allt när det gäller teater. Det ärliga mötet!

En beskrivning

Jag har en kollega som hävdar att det tar ett fyrtiotal spelningar innan föreställningen satt sig. Innan den har hittat den rätta formen i mötet mellan publik, skådespelare och berättelse. Denna kollega jobbar på en turnerande teater där varje uppsättning som regel spelas minst 200 gånger och är därför van vid att sikta långt fram. Om min spelperiod bara består av 35 föreställningar är det ingen idé att vänta på den fyrtionde och då kommer känslan av att ha hittat rätt troligtvis infinna sig mycket tidigare, kanske redan efter tio föreställningar. Samtidigt ingår detta i förberedelserna. Jag har genomfört skissartade repetitioner för föreställningar som varit fantastiska den enda gång de spelats. Det ingick då i förutsättningarna och alla arbetade med det i sikte: En gång – den enda. De föreställningarna

kan aldrig upprepas med bibehållet resultat och de gånger jag försökt har det blivit fiasko eller på sin höjd mediokert. En lång föreställningsperiod kräver en annan sorts förberedelser. Om man vill uttrycka det grovt kan man säga att man kan satsa allt på ett kort och klara sig på en kombination av tur, talang, adrenalin och charm. Men skall det man gör kunna upprepas över tid hjälper det inte hur adrenalinstinn eller charmig man är.

Men vad är då egentligen en teaterföreställning? Vad är teater överhuvudtaget? Den brittiske storregissören Peter Brook inleder sin klassiska bok *The empty space* så här:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty stage whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.³

Kortfattat beskrivet; Skådespelaren utför en handling inför publik. En annan variant är det ofta citerade uttrycket: "A personifierar B medan C tittar på."⁴ Här tillkommer fiktionen som moment, A personifierar B, men beskrivningen lämnar fortfarande mycket öppet. Själv utgår jag från ett uttalande som skådespelaren och teatermannen Iwar Wiklander använde under en föreläsning om stora scener som jag bevistade i Örebro 1986. Han påstod: "Teater är när en eller flera personer gestaltar en berättelse för en eller flera personer som befinner sig i samma rum samtidigt." Här finns de för mig bärande elementen: Gestaltandet, berättelsen, publiken, rummet och tiden. Gestaltandet är för mig en förutsättning för teater. Det skiljer ut det teatrala från en föreläsning, uppläsning, redovisning etc. Berättelsen är nästa grundsten. Vi skådespelare har som uppgift att förmedla en berättelse. Hur berättelsen sedan i sig är konstruerad, om det finns en klassisk början, mitt och slut t.ex. blir sedan en annan sak. Publiken är ett annat baskrav. Själva anledningen till att vi gör det vi gör. Utan publik ingen teater! Vi skådespelare spelar för deras skull. Inte som ett offer, utan för att vi vill att vår berättelse skall spridas, nå ut. Rummet och tiden hänger ihop. Det är det som är själva basen för det gemensamma mötet. Att vi är på samma plats samtidigt. Vi skapar föreställningen tillsammans. Det faktum att alla närvarande när som helst kan påverka skeendet ger en extra nerv åt hela evenemanget.

³ Peter Brook, *The empty space*, (London, 1984), s 11.

⁴ Willmar Sauter, Curt Isaksson, Lisbeth Jansson, *TEATERÖGON. Publiken möter föreställningen – upplevelse, utbud, vanor*, (Stockholm, 1986), s 40.

GESTALTANDET

Möte med texten

Gestaltandet bor i berättelsen och tvärtom. Första mötet med en pjästext ger mig massor med information. Jag får veta vad min karaktär kommer att säga under pjäsens gång, vilket i sig upplyser mig om rollens språkbehandling. Jag kommer få en smak av pjäsens handlingslinje, en första känsla för pjäsen och det som sedan skall bli en uppsättning. Den första genomläsningen kommer också att ge upphov till krassa mätningar och värderingar om min egen framtida insats. Har jag en stor eller liten roll? Långa repliker, monologer, något roligt att säga? Finns det jobbiga scener, snärtiga kommentarer etc. Jag ser i mitt inre hur det kan komma att gestaltas – besvikelse eller triumf. Jag har fått ett material och jag studerar det. I boken, *Från erfarenhet till text*, beskriver Billy Ehn och Barbro Klein hur en etnolog förhåller sig till sin kommande text redan under själva ”faktainsamlandet”:

För etnologens del skrivs det redan första dagen av fältarbetet, inte bara i anteckningsboken utan även i medvetandet. Intrycken ”textualiseras” i upplevelseögonblicket. Observatören gör ”mentala anteckningar” på osynligt papper. Man talar med sig själv som om man skrev, ”läser” vad man tänkt, ändrar och stryker ut. Att pröva formuleringar i huvudet är ett sätt att förbereda sig för själva nedskrivandet, samtidigt som det är en del av forskarens distans till den verklighet som både skall fångas och omskapas i texten.⁵

Hur gärna jag än vill kan jag inte bortse från orden och den berättelse de formar. När etnologen i sitt inre provar formuleringar och textualiserar sina intryck kommer jag som skådespelare mentalt egentligen göra tvärtom och försöka avtextualisera och mentalt förkroppsliga den text jag läser.

En repetitionstid skulle kunna liknas vid att bestiga ett berg. Om berget är själva pjästexten så består repetitionerna av att studera berget så noga som möjligt och sedan hitta den ultimata klättrvägen upp till toppen. Ju mer jag vet om bergets struktur och håligheter desto bättre kan jag planera själva klättringen. Jag vet vilka klippor som håller att stå på, vilka språng som måste tas, var jag kan spika i mina fästkrokar, var det är lägligt att vila etc. Så småningom kommer jag att ha stakat ut en väg som jag sedan följer gång efter annan. En av de mest fascinerande sakerna med en teaterföreställning är dock att hur väl genomtänkt och instuderad den än är så skall den alltid ge sken av att framföras för första gången. All den rutin och erfarenhet jag har måste döljas noga. Även om jag genomfört en specifik föreställning över hundra gånger skall publikens upplevelse vara att allt här sker för första gången, att saker

⁵Billy Ehn, Barbro Klein, *Från erfarenhet till text*, (Stockholm, 1994), s 39.

händer framför dem som aldrig hänt förut. Detta bygger till stor del på att teater är en slags lek. En lek med bestämda regler. Teatermänniskorna och teatermaskineriet är en del i leken och publiken är en annan. Den traditionella teaterföreställningen framförs på en teater eller någon annan stans där man bestämt att här spelas nu en teaterföreställning. Den publik som är på plats är medvetna om förutsättningarna och våra respektive funktioner som aktörer och åskådare etc. Här finns en outtalad men ändå självklar överenskommelse mellan skådespelare och publik som skådespelerskan Maria Johansson formulerat på följande sätt:

Publiken och skådespelaren, jag, har alltid en underliggande kommunikation där *vi är medvetna om att vi är i en fiktiv situation som vi vill förmedla så att den upplevs som en verklig situation för människor som är medvetna om att vi är i en fiktiv situation som de vill uppleva som verklig.*⁶

Publiken *vill* uppleva den gestaltade berättelsen som verklig. Eventuella krav på ärlighet och äkthet från skådespelarnas sida är baserade på en vision om skicklighet och övertygande inlevelseförmåga hos aktörerna, inte på att skådespelerskan som gestaltar Ofelia faktiskt dränker sig på riktigt under föreställningens gång. Illusion, inte verklighet. Därför är överenskommelsen viktig både för publiken som ”hjälp till” att med sin egen fantasi och inlevelseförmåga bygga ut den historia som gestaltas och för skådespelarna som då inte behöver riskera sin fysiska och psykiska hälsa för att fullgöra sitt uppdrag. Den store ryska teatermannen Konstantin Stanislavskij som banade vägen för en ny och mer naturlig spelstil under tidigt 1900-tal i Moskva har skrivit ett otal böcker om skådespeleri. Man kan extremt grovhugget hävda att på ett sätt kan det mesta han har skrivit om skådespelarkonsten destilleras ner till två ord: *Som om*. Jag som skådespelare skall agera i pjäsens situation *som om* det var på riktigt. *Som om* jag som dansk medeltida prins får reda på att min älskade Ofelia dränkt sig. Här kommer jag alltid att hamna i ett gränsland. Jag har bara min egen kropp och röst som medel. Om jag väljer att gestalta Hamlets förtvivlan genom att kasta mig ner på golvet, sparka med fötterna, slå med nävarna och vråla av ursinne, så är det mina nävar som kommer banka mot golvet, mina stämband som kommer vibrera *som om* jag som Hamlet var förtvivlad. Jag är mitt eget verktyg och medel. Men att med full kraft verkligen uppleva Hamlets urförtvivlan leder snarare till psykos än gestaltning.

⁶ Maria Johansson, Skådespelarens kunnande – motsättningar och förutsägarheter, *Berättelse och kunskap: En samlingsvolym*, (Stockholm, 2006), s 225.

VDN-testning

En repetitionstid är till för att undersöka pjäsens möjligheter och problem. Min strävan är att så småningom välja de uttryck som bäst gagnar publikens förståelse av min karaktär i den berättelse som utspelas. Dessa aktiva val jag som skådespelare gör måste hela tiden avvägas i förhållande till föreställningen som helhet. Dels, berättar den här sceniska handlingen det vi vill att det skall berätta? Dels, är det praktiskt genomförbart i det här läget av föreställningen och går det att upprepa? Utifrån sett är det kanske ett perfekt uttryck för förtvivlan att Hamlet kastar sig som ett barn på golvet och sparkar ur sig sina känslor. Hade det varit på riktigt hade detta skett utan att Hamlet brytt sig om vare sig lemmar eller stämband. Men skådespelaren tvingas samtidigt ta ställning till att det är en lång pjäs som skall spelas och både röst och kropp måste hålla hela föreställningen och nästa och nästa. Alltså måste man ibland kompromissa. En del av repetitionsfasen går helt enkelt åt till att kontrollera om uttryck och sceniska lösningar går att göra om med bibehållen kvalitet. Återigen, man kan chansa en gång, men att lita till sin tur hundra föreställningar i rad kommer att göra den sceniska berättelsen mycket instabil och osäker. Jag tror att en trygg skådespelare som vet att berättelsen fungerar och att de sceniska överenskommelser och handlingar som valts är effektiva, kommer att göra ett bättre jobb än den skådespelare som är osäker på berättelsens bärighet och vill hålla allt öppet för att bestämma sig i sista stund. Risker är då att man tar på sig alltför mycket. En föreställningsperiod handlar om att krympa ramarna för sökandet. Att söka i det lilla, inte uppfinna hjulet varje gång. Repetitionerna *etablerar* ramarna – föreställningen *undersöker* dem, tänjer dem utan att spränga dem. Ibland måste man kanske gå utanför ramarna, flytta eller till och med riva en vägg som man gemensamt har byggt upp. I det läget kan det vara klokt att tillkalla expertis utifrån för att kontrollera att väggen ifråga inte är bärande och hela bygget rasar om den flyttas...

Processer

Maja-Lisa Perby beskriver i sin bok *Konsten att bemästra en process*, arbetsförhållanden och arbetsmetoder hos processoperatörer som har hand om tillverkningen av pappersmassa i modern massaindustri. En av de saker som slår henne är att inget av det som man som utomstående kan se operatörerna utföra i kontrollrummet förmedlar vad dennes arbete egentligen handlar om. Perby motsätter sig också åsikter som att datoriseringen gjort operatörernas arbete enklare och tråkigare. Hon hänvisar till berättelser om besökare som kommit till fabriken och trott att operatörerna utför ett rent övervakningsarbete. Vad besökarna missar är, enligt Perby, hur väl förtrogna operatörerna i själva verket är med *hela* tillverkningsprocessen och deras upplevelse av den. Det som en utomstående tolkar som

obegripliga staplar och färger på en dataskärm blir för operatören konkreta maningar till sinnena hur de kan styra processen, när de skall ingripa. För att förklara tillverkningen av pappersmassa gör en av operatörerna en teknisk ritning:

Det där, säger Jonas, hur det går till att tillverka massa, hur processen är uppbyggd steg för steg och i alla detaljer, det är en *baskunskap*. Det är en grund man står på som operatör, men det är bara en början:

- Det vi håller på med handlar om *tredje och fjärde led*.

Den tekniska ritningen som Claes använde sig av när han berättade om tillverkningen är statisk. Den verkliga processen är däremot i *ständig rörelse*: råvaror rör sig genom processen och förändras steg för steg; kemikalier används, förändras, återvinns, recirkulerar och förändras igen; störningar uppkommer och sprider sig, reglerkretsar svarar – nivåer, tryck temperaturer, flöden fluktuerar, varierar och svänger in sig.

Operatörerna kör en process i rörelse. Tredje och fjärde led handlar om dynamiken i processen/.../, man kan också uttrycka det som: det handlar om att operatören utvecklar en förmåga att *spåra orsaker* och att välja *var* man ska gå in och påverka processen.⁷

En teaterföreställning existerar bara under de ögonblick den framförs. Eller som språkforskaren Walter J. Ong beskriver ljudets tidsrum. ”Ljud existerar bara medan det håller på att försvinna.”⁸ Ändå, när man talar om en föreställning beskrivs den lätt som något statiskt, som en struktur som man kan ställa ut och beskåda. Men precis som med tillverkningen av pappersmassa är teaterföreställningen i ständig rörelse där *nivåer, tryck temperaturer, flöden fluktuerar, varierar och svänger in sig*... Dels skall jag som skådespelare utföra min rollgestaltning med allt vad det innebär, text, scenerier, handlingar, rekvisitabehandling etc. Dels måste jag hålla koll på och i bästa fall inspireras av mina medspelare. Men sedan tillkommer ytterligare en storhet. Hur går det för själva föreställningen? Även om jag själv kan ha en lyckosam speldag kanske jag upplever att föreställningen i sig går trögt, inte når ut till publiken. I det läget kommer jag att parallellt med mitt skådespelande fundera över lämpliga åtgärder. Höja tempo och röstvolym eller kanske sänka? Vara lite lättsammare en stund eller stanna av helt? Operatörerna vid massafabriken gör sig till ett med tillverkningen. Perby beskriver en vaksamhet och lyhördhet inför hela processen där en av operatörerna går så långt som att säga att det på ett sätt handlar om ”/.../att *vara fabriken*.”⁹ Det operatörerna beskriver om tredje och fjärde led av processen

⁷ Maja-Lisa Perby, *Konsten att bemästra en process: Om att förvalta yrkeskunnande*, (Hedemora, 1995), s 30f.

⁸ Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur – Teknologiseringen av ordet*, (Göteborg, 1999), s 87.

⁹ Perby, s 109.

säger mig att ju mer jag vet om helheten, desto mer kan jag värdera och koncentrera mig på detaljerna. Om jag är trygg i och välbekant med en föreställnings förutsättningar kan jag lättare förhålla mig till de förskjutningar som alltid uppstår i ett dynamiskt arbete.

På riktigt och på låtsas

Skådespeleri är på ett sätt en låtsaslek. Det finns en överenskommelse att i teaterrummet leker skådespelarna att de är några andra som hamnar i olika situationer. Allt är på ett sätt på låtsas. Runt omkring finns människor som bidrar till låtsasleken med högst handfast arbete. Snickare bygger rejäla kulisser i trä och metall. Visserligen kulisser, men högst reella föremål. Ljussättarna låtsas inte att de sätter ljus, de sätter ett ljus så att skådespelarnas låtsaslek blir så effektiv som möjligt. Kostymerna finns, mask, regin är konkreta tips och anvisningar – prova det, tänk så, vad händer om...etc. Runt omkring mig som skådespelare är allt verkligt och påtagligt. Publikens bidrar till lekmomentet genom att de accepterar det, genom att de som de egna personligheter de är förverkligar leken i sitt medvetande och lägger till och drar ifrån och tolkar. Föreställningen existerar bara i stunden, inför publikens ögon. Det är också en överenskommelse och en del i leken. Men mitt i denna lek, detta spel står jag som skådespelare och leker inte ett dugg.

När jag väl är på scenen måste allt vara på riktigt. Inte så att jag måste ta livet av mig om det står i manus, inte heller att jag personligen måste vara psykiskt instabil för att gestalta en schizofren rollkaraktär. Men jag måste utföra alla handlingar på riktigt. Jag kan inte låtsas att jag säger en replik. Den måste sägas, det säger sig självt... Jag kan heller inte låtsas att jag går över scenen och sätter mig i en fåtölj. Låtsandet ligger i överbyggnaden, i själva konstruktionen och överenskommelsen om vad teater är. Men när jag agerar utför jag högst reella handlingar. Även om jag på riktigt sittandes i min riktiga fåtölj tar en imaginär klunk imaginär whisky är det ”på riktigt”. Åter igen Stanislavskijs; ”Som om”. Med begreppet ”på riktigt”, menar jag att mitt förhållningssätt som skådespelare i varje ögonblick måste vara att utföra själva handlingen, inte min bild av den. Jag måste spela situationen och inte min tolkning. Det fantastiska är att i och med att jag gör vissa specifika saker så kommer andra saker hända. Jag personligen kommer att ha en fysisk förnimmelse av det jag gjort och gör, vilket i sin tur aktiverar en känslomässig upplevelse. Mina medspelare kommer att se och känna in mina handlingar och min upplevelse av dem och reagera på det. Publikens kommer i sin tur att av skådespelarnas fysiska uppenbarelse på scen, texten, handlingarna och samspelet foga ihop en berättelse som i sin tur påverkar dem känslomässigt på ett eller annat sätt.

För att kunna och kanske framför allt orka spela en föreställning vecka efter vecka är det handlingarna som skall upprepas, inte känslorna. Stanislavskij beskriver det så här:

Dessutom låt oss säga att ni spelat en roll bra i dag, upplevt den riktigt, och jag säger: "Anteckna detta och fixera det", så kommer ni inte att kunna göra det, därför att det inte går att fixera en känsla. Därför skall det vara förbjudet att tala om känslan. Handlingens logik och konsekvens kan ni däremot fixera. När ni fixerar handlingens logik och konsekvens framträder också den känslolinje, som ni söker.¹⁰

Nej, känslorna kan inte fixeras och skall inte heller det. Om jag upprepar handlingar och gör det så ärligt som möjligt, så kommer det att ge upphov till känslor och först när jag accepterar att känslodjupet och känsloutrycket inte kommer att vara exakt lika från dag till dag så kommer jag vara tillfreds med min föreställningsperiod. Det är där dynamiken uppstår och hålls vid liv. Det är där samspelet föds och göds. Idag blev det så här, hur blir det i morgon? Mina skådespelarhandlingar är inte mindre reella än snickarens som bygger kulissen. Skillnaden är att jag bygger mitt verk varje dag. Det kanske ser identiskt ut, men betraktar man det på nära håll ser man nyansskillnaderna.

Känslor trots allt

Men låt oss dröja oss kvar i känslornas rike ett tag till. De är en stor och väsentlig del av en föreställning, alltså måste vi tala om dem trots Stanislavskij's förmaning. Vad jag tror han menar är att jag som skådespelare inte skall koncentrera mig på och fastna i känslorna som uttryck. Låt dramat och dess situationer ge upphov till känslor. Personligen anser jag dessutom att det är mer intressant att publiken "känner", än att jag som skådespelare gör det. Det viktiga är inte att jag verkligen gråter med riktiga tårar på scenen, utan att publiken upplever det som att jag gråter. Den amerikanska filosofen Martha C. Nussbaum har skrivit mycket om emotioner/känslor. Hon menar att emotioner är värdeomdömen och de är individuella:

Vad jag tror är alltså avgörande för emotionens identitet: den upprördhet jag känner kommer inte ensam att avslöja för mig om det jag känner är fruktan eller sorg eller medlidande. Endast en inspektion av mina tankar kan skilja dem åt.¹¹

¹⁰ Konstantin Stanislavskij, *Att vara äkta på scen*, (Stockholm, 1986), s 125f.

¹¹ Martha C. Nussbaum, Emotioner som värdeomdömen, ur *Tanke Känsla Identitet*, redaktörer Ulla M Holm, Eva Mark, Annika Persson, (Göteborg, 1997), s 205.

Jag har bara mig själv att tillgå, när jag gestaltar andras känslor. Alltså måste jag på olika sätt suggerera fram känslouttryck genom de sceniska handlingarna och min lyhörddhet för de situationer som skapas. På samma sätt som handlingens logik genererar känslor finns det en känslans logik som kommer ur en förståelse av situationen som helhet. Det här gäller även för betraktaren. Om publiken inte hänger med i dramats utveckling eller lyckats bli intresserad av densamma, spelar det egentligen ingen roll hur äkta mina upprörda känslor är på scenen. Publikens läsning/tolkning av mina uttryck hänger ihop med deras förståelse av min rollkaraktärs förutsättningar och nuvarande situation. Är de inte med på förutsättningarna kommer de att uppleva min upprördhet som allmän, hur underbyggd den än är från min sida. Hur många gånger har jag dessutom inte i verkliga livet undrat huruvida den ihopsjunkna människan framför mig skrattar eller gråter? Vissa uttryck är så lika att de är svåra att skilja åt. Det intressanta blir då att ge publiken information och upplevelser och låta dem slutföra det emotionella pusslet.

Detta innebär inte att skådespelare är eller bör vara känslökalla, eller att det inte skulle ”kosta något” att stå på scenen.¹² Tvärtom. Grunden för dramatik är att visa människor i olika former av konflikt. Att gestalta någon som är känslomässigt utsatt är alltid komplicerat. Inte bara för att jag kanske måste gräva djupt i mitt inre och visa upp sidor av mig själv som inte känns bekväma, utan också för att insatsen är så hög för berättelsens skull. På ett plan bör jag ekonomisera mina fysiska uttryck och min egen känslainsats så att jag kan genomföra hela föreställningen. Samtidigt måste jag vara öppen och generös med mitt emotionella material och låta det flöda över i min karaktär. Det gäller att hålla balansen mellan rollens jag och mitt eget jag när jag använder mig av mig själv för att illustrera någon annan. Om jag inte lyckas med min gestaltning riskerar hela dramat att tappa i trovärdighet. Detta leder i sin tur lätt till en anspänning som i förlängningen kan göra det svårare för mig att nå mitt mål. Om jag t ex strävar efter att gråta på scenen är det lätt att jag låser mig. Tårarna blir i sig ett självändamål och kan samtidigt hindra mig från att känna av andra nyanser och möjligheter. Trots allt är det en illusion jag skall frambringa. Den i sin tur måste jag ta på allvar och genomföra på riktigt och så ärligt som möjligt.

Variation

Skall det bli ett ärligt möte mellan mig, uppsättningen och publiken måste jag prova. Ge efter för infall och idéer. Annars hindrar jag mig själv och låser min kreativitet. I det läget kommer jag att enbart reproducera. På scenen har vi vår text, våra sceniska handlingar, kostym och

¹² Se även not 32, s 25.

rekvisita m.m. Vi sätter allt i rörelse för att se vad som kan komma ur detta. Publiken svarar på sitt sätt, med sin energi och nyfikenhet. Jag behöver inte ändra på vare sig text eller handlingar för att det skall bli annorlunda. För tillfället spelar jag i en uppsättning av William Shakespeares *Othello*.¹³ Där har jag ännu inte bestämt mig för vilken hållning som jag skall inta i slutet av föreställningen. Jag lutar till dramats uppbyggnad och låter dagsformen avgöra. När jag kliver in för sista scenen påverkas jag av hela stämningen. Min egen, kombinerat med min rollfigurs förutsättningar, publikens intensitet och hur mina kollegor möter mig från den stämning de har jobbat upp. Vissa dagar blir jag lätt road, andra överlägsen, någon enstaka gång barsk eller bara bekymrad. Häromdagen under en föreställning drabbades vi alla av stora känslor. Uttrycken och emotionerna växte och vi hamnade i ett spelläge som antagligen uppfattades som melodramatiskt. Det var intressant och spännande, men inget jag kommer att försöka styra mot igen. Just den tonen i slutet är ingenting jag känner gagnar den berättelse jag vill framföra. Men hade vi i ensemblen inte följt impulserna, hade vi inte tillåtit oss att ryckas med i känslorna, hade vi dels inte varit säkra på att melodrama inte var ”rätt” väg och dels hade vi inte varit ärliga mot publiken, oss själva och hela teatersituationen, som varje gång trots allt skapas gemensamt.

Sedan beror det också på de överenskommelser som gjorts, t ex vilken teatral form man arbetar i; ingår improviserade moment, förekommer publikkontakt etc. I vissa fall finns då möjligheter att aktivt förändra berättelsens förlopp mellan och även under själva föreställningarna. Men även i de uppsättningar där allt bestämts på förhand och sedan spelas lika noggrant som en orkester följer ett musikpartitur, förekommer det naturliga förskjutningar. Skådespelarnas privata tillstånd påverkar givetvis rollen mer eller mindre. Är jag trött kan jag i bästa fall få energi av medspelare, publik och föreställningsrutin och ingen i publiken behöver märka något. Om jag är hes blir dock min rollfigur per automatik också hes. Har jag t ex skadat ett ben kan jag kanske dölja det till en viss del. Men här blir frågan mer om det finns någon scenisk poäng med det. Antingen stör det att min karaktär haltar och då kanske jag skall överväga att inte spela alls, eller så är det okej och då kan jag halta på och försöka utnyttja det nya som kommer av det.

Det är heller inte säkert att jag har möjlighet att välja. En gång under en föreställning skulle min översittarkaraktär örfila upp en underhuggare.¹⁴ Precis innan det momentet hamnade en av mina kontaktlinser på sniskan varvid jag levererade örfil efter örfil medan tårarna

¹³ *Othello*, Friteatern, 2009.

¹⁴ *Mösexan*, Teaterhögskolan i Stockholm, 1986.

strömmade ner för mitt ansikte. Ett fantastiskt uttryck. Det var bara att acceptera att under den föreställningen förändrades min karaktärs komplexitet radikalt. Det gick inte att göra om, eller var ens eftersträvansvärt, men det var ett gyllene ögonblick, just då.

BERÄTTELSEN

Att söka mening

Om nu gestaltandet bor i berättelsen så gäller också det omvända. Det sceniska uttrycket, skådespelarens konstform, är att skapa en berättelse genom gestaltning. Oavsett om historien som gestaltas är förberedd in i minsta detalj eller om den skapas för stunden kommer betraktaren tolka det som förevisas till en berättelse. Jag låter Peter Gärdenfors som skrivit boken *Den meningssökande människan*, (Natur och kultur, 2006), bena ut vad en berättelse är:

En berättelse är en sekvens av ord — eller bilder, rörelser, ljud. Den kan bestå av beskrivningar av handlingar, individer eller skeenden som involverar figurerna i berättelsen. Byggbitarna får mening genom sin plats i den narrativa helheten. Samtidigt måste lyssnaren — läsaren, åskådaren — extrahera berättelsens bärande struktur från elementen i sekvensen.¹⁵

Allt jag som skådespelare gör på scenen får en mening. Det innebär inte att jag själv definitivt kan bestämma vilken meningen är, jag kan bara utgå från mina intentioner. De sceniska val jag och mina kollegor arbetat fram existerar för att de har en plats och en funktion i den berättelse vi vill förmedla. Denna berättelse tolkas sedan av de som betraktar skådespelet, utifrån deras förutsättningar. Detta leder i bästa fall till en mängd fascinerande tolkningar och upplevelser som har sin grund i vår gestaltning. Samtidigt måste jag åtminstone för mig själv bestämma vilken berättelse det är jag spelar.

Hermeneutiken

Den filosofiska inriktningen hermeneutik skulle kunna beskrivas som en tolkningslära. Förståelsen av en helhet kommer ”/.../genom att delarna, som bestäms utifrån helheten, i sin tur bestämmer denna helhet.”¹⁶ Filosofen Hans-Georg Gadamer koncentrerar sig mycket på

¹⁵ Peter Gärdenfors, *Berättelserna hjälper oss att skapa mening*, Tvärsnitt nr 2, 2008, Vetenskapsrådets hemsida, <http://www.vr.se/huvudmeny/tvarsnittnr22008/essaberattelsernahjalperossattskapamening.4.1d4cbbbb11a00d342b080001357.html>.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, ”Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning i hermeneutiken, ur *”Sanning och metod”*, i *”Hermeneutik, en antologi”*, (Stockholm), 1977, s. 88.

just förståelse. Dels i perspektivet, ”/.../att umgås med människor på ett sätt som präglas av förståelse.”¹⁷. Dels i att i förutsättningen för att kunna tolka en text måste själva uttolkaren ingå. Jag som tolkar har en s.k. förståelsehorisont som jag utgår ifrån. Den består av de förutsättningar jag har som människa i mitt liv just nu. ”I förståelsen av en främmande text sker det en ’horisontsammanmältning’, då vi i mötet med den främmande textens förståelsehorisont ändrar vår egen horisont. All förståelse är beroende av dess horisontsammanmältningar/.../”¹⁸

Det här är centralt i skådespelarens arbete. Förmågan att sätta sig in i en annans situation. När jag tolkar en text krävs det att jag försöker känna in pjäsen på fler nivåer. Dels, vad handlar det om rent bokstavligen. Hur betar sig karaktärerna? Vad kan dramatikern tänkas ha varit ute efter? Här kommer jag att tolka utifrån min position som skådespelare och i livet. Samtidigt kommer regissören att läsa pjäsen utifrån sin position och funktion. Repetitionsarbetet handlar till stor del att jämka ihop våra respektive förståelsehorisonter så att vi har en gemensam bild av vad pjäsen handlar om och vad vi vill berätta med just vår iscensättning av den.¹⁹

Helheten

När jag sedan spelar min föreställning vill jag att det skall gå som planerat, som vi tillsammans bestämt under repetitionsperioden. Men liksom var dag är en ny dag är en ny föreställning en annan föreställning. Mitt eget humör och personliga situation den dagen kolliderar och kombineras med mina medspelares. Vår gemensamma energi möter sedan publikens. Här kan massor med saker hända, på gott och ont. Detta är en förutsättning för föreställningen som sådan. Att den lever och förändras, i det lilla. Om jag strävar efter att varje föreställning upprepa allting exakt kommer jag dels antagligen koncentrera mig på fel saker och dels misslyckas med mitt uppsåt. Om jag mot förmodan skulle lyckas, är det i sig en bedrift men också en skrämmande brist på lyhördhet gentemot min omgivning. Vi återvänder till Maja-Lisa Perby och hennes pappersmasseoperatörer:

Det finns mängder av utrustning som inte används normalt i fabriken, sa Jonas. Han sa till och med att de flesta grejor inte används normalt. Det finns ventiler som kanske inte används på år, nämnde han som exempel. Han avrundade: inte *en enda* sak sitter där utan att det är någon mening med den.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*. (Göteborg, 1989), s 64.

¹⁸ *Filosoflexikonet*, red. Poul Lübcke, (Stockholm, 2004), s. 185.

¹⁹ För mig är detta en självklart. Men äldre kollegor berättar om hur de i början av sina karriärer endast tilldelades manuskript där deras egna repliker med respektive stickord var inskrivna. På den tiden vare sig avkrävdes, förväntades eller kanske ens önskades skådespelaren ha någon kännedom om helheten.

– Svårigheten, förklarade Jonas senare, är att veta den rätta anledningen till att en viss grej sitter där, så att man inte använder den i felaktigt syfte. Den skicklige operatören har frågat sig någon gång varför den sitter där – han har aldrig använt den där grejen men han tar reda på varför den är där.²⁰

Att kunna sin föreställning handlar inte bara om att ha lärt sig texten utantill. Det handlar om att känna in helheten. Även om jag precis som pappersmasseoperatörerna inte använder all utrustning som finns i fabriken så måste jag känna till dess funktion och plats i sammanhanget. Operatörerna använder sin kunskap till att leda massatillverkningen, att köra sina processer, att kunna felsöka snabbt och effektivt vid behov. På samma sätt gör jag som skådespelare. En skillnad är dock att vi stoppar ytterst sällan under en föreställning, vi går vidare och felsöker under tiden. Det kan vara så att jag tappat text, hoppat över en replik. Blixtnabbt måste jag göra en värdering; var repliken i sig väsentlig? Kan jag gå vidare eller behövs den för att publiken skall förstå den fortsatta utvecklingen av pjäsen? Kanske någon av mina kollegor på scenen just kommit av sig, kan jag då hjälpa honom eller henne med att ta över en replik, ett skeende. Här gäller det att veta att vi på scenen har en gemensam värdering av vårt material. Att vi kan byggstenarna, ”ventilerna” och till fullo förstår deras funktion i helheten. Hur skall jag annars kunna göra kreativa val i linje med iscensättningens idé? Det här handlar inte bara om tydliga saker som när text försvinner etc. det handlar egentligen om varje situation. Hur förhåller jag mig till vår gemensamma idé?

Jag kan som exempel ha en karaktär vars funktion i en viss scen är att vara enbart stödjande. Om jag då utnyttjar min kreativa fantasi och tar sceniska möjligheter som uppstår kan jag med tiden ha förvandlat min karaktär från perifer till central. Jag kan i det tysta och under pjäsens gång utföra handlingar eller framställa mina repliker på ett sätt som ger mig mer fokus eller kanske rättare ett förändrat fokus än vad som var tänkt från början. Det kan framställa min karaktär i en annan dager, bygga ut min roll och göra den mer substansrik. Det kan berika pjäsen och det kan välta den över ända. En fantastisk rolltolkning är i sig ingen garanti för att föreställningen som helhet är fantastisk eller ens blir bättre...

Att utvecklas och att sladda

Men en föreställning måste utvecklas. Den måste få expandera utan att nödvändigtvis förändras i grunden. Det är som en av Perbys operatörer beskriver det: ”- Man lär sig ett jobb,

²⁰ Perby, s 153.

sen upptäcker man att det går att manipulera systemet utan att det påverkar slutresultatet. Man ställer sig frågan, man undersöker t ex hur långt kan man gå ner i vitluten utan att det märks på hur bra massan blir till slut.”²¹ Perby vidareutvecklar: ”/.../när man lärt sig en sak i jobbet så att man behärskar den, då provar man gränserna.”²² En av Perbys informatörer ger en liknelse med bilkörning. Om det är halt väglag är det bra att veta hur bilen uppför sig vid en eventuell sladd. Alltså bör man prova att sladda under säkrare förhållanden i förväg. Något de andra informanterna och operatörerna instämmer i. Perbys sammanfattande konklusion blir: ”Att prova på att sladda i ett yrke är - ett ansvarstagande.”²³

Som skådespelare använder jag mig av min erfarenhet och min rutin när jag agerar. Under en föreställning har jag stor glädje av att ha varit med förut i liknande sammanhang. Samtidigt ställer varje iscensättning nya krav på mig som skådespelare. Grundsituationen är den samma, skådespelare möter publik, det finns en pjäs som skall gestaltas etc. Men dramats ramar ger olika förutsättningar från iscensättning till iscensättning. En gång kanske jag gestaltar en kung med hög status och stark röstvolym och nästa gång en kungens tjänare vars funktion är att vara osynlig men ändå ständigt närvarande. De situationerna ger mig helt olika förutsättningar för att lösa eventuella sceniska problem under föreställningens gång.

Skådespelarens kunskaper

Den grekiske filosofen Aristoteles funderade för över två tusen år sedan på hur den mänskliga kunskapen såg ut. Han delade in den i fem huvudfäror: Vetande, kunnighet, klokhet, insikt och visdom.²⁴ Är det möjligt att applicera Aristoteles kunskapsbegrepp på mitt skådespelande? I mina anteckningar från en föreläsning i Kunskapsteori hittar jag följande schema över de tre första kunskapsförmågorna:

²¹ Perby, s 162.

²² Perby, s 162.

²³ Perby, s 163.

²⁴ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, (Göteborg, 1993), s 161-166.

Aristoteles kunskapsformer²⁵

	AKTIVITET	FÖRMÅGA	
Att veta att:	Theoria	Episteme	= Vetande. Teoretisk, vetenskaplig kunskap. Möjlig att bevisa
Att veta hur:	Poiesis En planerad form av handling Målet ligger utanför handlingen	Techne	= Kunnighet. Praktisk/produktiv kunskap. Färdighetskunskap
Att veta när:	Praxis Har inte ett mål som är bestämt i förväg Målet är den väl utförda handlingen i sig	Fronesis	= Klokhet. Praktisk visdom. Förtrogenhetskunskap

Spontant väljer jag som skådespelare genast bort Episteme, den teoretiska kunskapen. I teaterns värld finns inga absoluta värden. Förutom pjäsens text är allt subjektivt. Jag kan säga ”fel” replik, men egentligen aldrig säga en replik på ”fel” sätt. Det är bara en tolkning och som sådan icke vetenskaplig och bevisbar. Alltså, bort med episteme.

Techne, den praktiskt produktiva kunskapen är ständigt närvarande. Jag hävdar att jag ägnar mig åt ett hantverk som har ett bestämt mål där teaterföreställningen är min produkt. Efter dryga tjugo år i yrket anser jag mig besitta en praktik, jag vet hur jag skall gå till väga för att uppnå mina mål. Fronesis, klokheten och den praktiska visdomen. Hm, här blir det svårare, kanske för att det känns pretentiöst att säga att jag ägnar mig åt klokskap, så jag tar hjälp av psykoanalytikern Jurgen Reeders formulering om fronesis:

”Fronesis är det praktiska förnuft som kan bistå oss i att fatta väl avvägda beslut på grundval av djup förtrogenhet med å ena sidan de förhandenvarande omständigheterna och å den andra den gemensamma värdegrunden.”²⁶

Omständigheterna är här uppsättningen och den gemensamma värdegrunden är den idé som ensemble och regissör m.fl. har om hur och varför denna text skall iscensättas. I ett repetitionsarbete handlar det hela tiden om att jag som skådespelare söker mig fram på okända vägar. Jag har min praktik, min erfarenhet bakom mig, men måste hela tiden utmana och utsätta mig för det jag inte vet. Alltså kommer jag få användning för min klokhet i alla de sammanhang som jag inte kan planera.

²⁵ Föreläsning med Fredrik Svenaeus, Södertörns högskola, 2007-08-30.

²⁶ Jurgen Reeder, *Psykoanalys i välfärdsstaten*, (Stockholm/Stehag, 2006), s 84.

Om vi tittar på de aktiviteter som enligt Aristoteles leder till de olika kunskapsförmågorna så blir det ännu mer intrikat. Poiesis, den aktivitet som leder till *techne*, den produktiva kunskapen, kännetecknas bl.a. av att den har ett mål utanför sig själv. Praxis däremot, har inget mål som är bestämt i förväg. Själva handlingen är målet och eftersom den skall leda till *fronesis*, klokheten, bör det vara en *god* handling. Inget av det jag gör på scenen är till för sig självt. Allt har, eller bör åtminstone ha, en mening. Varje gest, replik, tonfall eller blinkning skall syfta till att förmedla berättelsen. Poiesis – gesten har ett syfte. Å andra sidan, praxis – gesten är bara sig själv. Den hjälper till att bygga en karaktär och därmed en tolkningsmöjlighet, men är samtidigt bara en gest. När jag repeterar söker jag praxis i det okända. Efter ett tag har jag destillerat fram en gest som jag använder mig av, den har då fått ett uttalat syfte och är därmed inte bara en gest utan ett moment i en berättelse – poiesis. Under föreställningens gång kommer nya impulser och jag accepterar det nya uttryck som blev: - Jaha, så blev det idag! = praxis.

Den tänkande skådespelaren

Men det retar mig att jag som skådespelare bara skulle använda mig av två av tre möjliga kunskapsformer. Ingen teoretisk kunskap!? Har även jag gått i fällan och betraktar konstnären som något slags oreflekterat naturbarn som bara förvekligar sig själv utan kontakt med den övriga verkligheten? Mitt kanske största problem med Aristoteles form av teoretisk kunskap är att han skriver följande: ”Vi antar nämligen alla, att det vi vet inte kan förhålla sig annorlunda/.../”²⁷ När det gäller teater är det inte bara så att ”rätt och fel” inte existerar utanför texten. En av grundförutsättningarna är att allt skulle kunna vara annorlunda, hela tiden.

Samtidigt är det klart att skådespelaren har en teori, en analys. Men den förblir subjektiv, ständigt beredd till omprövning. Jag söker stöd hos Hans-Georg Gadamer. I schemat för Aristoteles kunskapsformer hittar jag bredvid *episteme* den aktivitet som krävs för förmågan *episteme*, nämligen *theoria*. Så här skriver Gadamer.

Följande kallar grekerna *theoria*: hängivenhet inför något som är tillgängligt för alla genom sin överväldigande närvaro och som kännetecknas av att det i motsats till annat inte blir mindre av att delas.²⁸

Här blir det lättare för mig eftersom det här finns en öppning till något som inte måste vara absolut och framför allt, det finns en aktivitet. Här kan jag väva in allt mitt förarbete, min

²⁷ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, (Göteborg, 1997), s 161.

²⁸ Gadamer, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, s 48.

egen analys av texten/pjäsen, min förståelse för pjäsens begreppsvärld, de förhållanden under vilka den utspelas, min karaktärs specifika förutsättningar etc. Om min karaktär är polis t.ex. Vad vet jag egentligen om polisens arbete? Vad kan jag om polisens formalia? Finns det specifika tecken jag bör känna till etc. Allt detta är min egen kunskap som jag sedan delar med mig av till mina medarbetare. Tillsammans skapar vi ett universum av fakta och rena påhitt. En kunskapsbank som vi sedan betraktar som vår sanning. Sådär är det, för oss just nu i den här uppsättningen. Det blir om man vill en tillfällig och bitvis flyktig episteme, men lika mycket som annars, inbillar jag mig, är det en teoretisk bas att vila på.

Dock vilar det som en stark grundförutsättning att allt och alla måste vara beredda att omprövas. Ur en vetenskaplig synpunkt måste fakta kunna bevisas. Förutsättningen för ett vetenskapligt experiments bevisbarhet är att ”Testet av experimentet skall kunna göras om av vem som helst och ändå nå samma resultat.”²⁹ I det perspektivet är skådespeleri ytterst ovetenskapligt. Vår sanning är vår känsla. Vårt ledord är: Fungerar det för oss, för publiken? Regissörens skrivbordsscenerier kanske inte håller på scenen. Skådespelarens idé om en karaktär, eller bara ett sätt att formulera en replik, röra en arm kanske inte fungerar i sitt sceniska sammanhang. Då får det inte spela någon roll hur mycket tid och kraft jag investerat i just det momentet. Ut och leta nytt. Det är inte värt något om det inte fyller sin sceniska funktion, sin sceniska berättelse. Absoluta värden är inte till någon nytta för mig på det sättet.

Inhopp

När jag spelade med i föreställningen *Änglar på drift*, gjorde jag det som ersättare för en annan skådespelare. I stället för normala åtta veckor hade jag fem intensiva repetitionsdagar på mig innan jag mötte publik. Dagen efter en nervös men ändå lyckad premiär var det åter föreställning. Denna gång i en helt annan lokal med radikalt andra förhållanden och vi spelade på en scen som var tre meter kortare och en meter smalare än den jag hade repeterat på. Sålunda tvingades vi göra om ett stort antal scenerier under föreställningens gång. Jag tackade min rutin för att jag klarade kvällen. Men jag hade ju ingen rutin i den här föreställningen, i den här uppsättningen. Den var helt ny för mig. Den rutin som jag tillämpade var min skådespelarerfarenhet. Fronesis... Efter ett par föreställningar av en uppsättning skapar jag även en rutin och kunskap kring dess möjligheter och ramar. Jag blandar en slags allmän fronesis med en mer specifik. Men min rutin måste ses som en plattform från vilken jag kan nå högre, inte som ett släpänkare som håller mig tillbaka. Det är som skådespelaren Jarl Kulle uttrycker det i intervjuboken *Att vara skådespelare*: ”Att spela

²⁹ Föreläsning med Fredrik Svenaeus, Södertörns högskola, 2007-08-30.

med rutin, teknik, är rätt. Att spela *på* rutin är fel. Skillnaden är enorm. Som mellan konst och konster.”³⁰

Inifrån - utifrån

Enligt Stanislavskij skall jag söka efter handlingens logik och konsekvenser för att hitta en känslolinje. Men det behöver inte betyda att jag enbart letar i det yttre. Jag kan också pröva det omvända och försöka förstå en människas handlingar utifrån dess känslouttryck. Martha C. Nussbaum beskriver här hur tankearbete ligger till grund för emotioner.

För att hysa fruktan måste jag – som redan Aristoteles insåg – tro att ledsamma händelser är i antågande; att de inte är trivialt utan allvarligt ledsamma; att jag inte har så fullständig kontroll över skeendet att jag kan avstyra dem; att mitt öde å andra sidan inte är beseglat, utan att det fortfarande kvarstår en viss osäkerhet om vad som ska hända.³¹

Det här ingår i skådespelarens förberedelsearbete; att lista ut karaktärens bevekelsegrunder, prioriteringar och tänkta färor. Denna information kan jag sedan använda mig av för att räkna ut hur karaktären reagerar i speciella situationer. Men Nussbaums formulering gäller även under föreställningsperioden. Om jag under repetitionerna försöker lista ut vad jag fruktar, måste jag sedan under föreställningarna leva med tanken ”att mitt öde å andra sidan inte är beseglat”. Jag som skådespelare vet saker som min rollfigur inte vet. Återigen måste jag spela situationen och inte min tolkning av den. ”Som om...” Det faktum att det ”fortfarande kvarstår en viss osäkerhet om vad som skall hända”, är också det som ger skådespelet en nerv, både för mig på scenen och för publiken. Alla vet under en föreställning om att det sker just nu, att alla närvarande faktiskt har en möjlighet att påverka, även om utgången i sig är given.

Nästa steg blir då jag erfar svårigheten i vems känslor det är som styr. Mina egna eller rollfigurens. Vems obehag är det som kommer i dagen när mina medspelare drar i mig och sliter och rufsar mig i håret? Är det mitt eller rollens? Om jag har en högre integritetströskel än min rollkaraktärs måste jag bli medveten om det. För att sedan kunna hitta rätt handlingslogik etc. Detta gäller även under föreställningen. Hur mycket är det mitt privata jag som önskar dra föreställningen eller karaktären åt ett visst håll, snarare än min rolls jag?

³⁰ Lars Öhngren, *Att vara skådespelare*, (Stockholm, 1963), s 93.

³¹ Nussbaum, s 205.

Att känna sin karaktär

En av mina huvuduppgifter som skådespelare är att lära känna min karaktär. Om pjästexten inte ger tillräcklig information får jag fylla i själv. I *Om teater*, ger dramatikern Bertolt Brecht följande råd:

Kryp in i din rollfigur och gör det bekvämt för dig. Försök att känna hans hud och hur den reagerar inför olika temperaturer. Undersök hans matsmältning och se efter hur mycket hans hjärta tål!.../ Trumpeta med hans röst och glöm inte viskningarna! Ät med honom och applådera hans små funderingar, se med hans ögon! Om han ska dricka ett glas öl i din pjäs måste du också veta hur han bär sig åt när han äter ägg och läser tidningen, hur han ligger med sin fru och hur han dör. Du måste vara lika välvillig mot honom som han själv är, och dina åsikter om hans åsikter betyder bara något i andra hand. Åtminstone hör de inte hemma i karaktäristiken!³²

Under repetitionerna suger jag ständigt in intryck från allt runt omkring. Något jag läser för mitt höga nöjes skull ger plötsligt idéer till sceniska lösningar. En person som jag ser på tunnelbanan kan inspirera till något karaktärsdrag eller sätt att röra sig, etc. Efter hand mattas detta av och jag måste lita till att karaktären framstår tydligt genom min gestaltning. Ändå kan jag lära mig något om min roll varje föreställning om jag är beredd att lyssna. I fall något oförutsett inträffar och jag ve och fasa tvingas improvisera ställs allt på sin spets. Som när jag under föreställningen av Bertolt Brechts *Galilei*³³, kom av mig rejält i sista scenen. Under den stora uppgörelsen med Galilei gjorde min rollfigur Andrea plötsligt en omfattande vändning. Han insåg att han tänkt fel och såg nu ljuset. Jag, Andrea, skulle just förklara för Galilei hur allt låg till och jag laddade för mitt stora tal, när jag totalt tappade text. Min kära medspelare kunde i detta avgörande läge inte gå in och hjälpa mig på traven, utan satt lugnt och stilla och väntade med medlidsam uppsyn medan min panik steg. I detta ögonblick upplevde jag samtidigt laddningen som fanns i dramat. Hos publiken, förväntningarna hos oss alla. Publikens att skådespelet skulle få sin upplösning, min medspelares att jag skulle klara av att komma vidare och min egen att jag överhuvudtaget skulle överleva. Tack och lov var det bara texten, Brechts ord, som var borta. Jag visste var jag var och i vilken situation. Jag visste också vad Andrea, min rollkaraktär, ville säga. Alltså fick jag säga det, med andra ord och egna formuleringar. ”Som om!” Det blev ett slags amalgam mellan rollens åsikter och min egen förståelse av pjäsen, situationen och karaktären. Givetvis inte lika bra, koncist och effektivt som Brecht och publiken kanske hade önskat i det läget av pjäsen, men det fungerade. Dramats tråd kunde obruten löpa vidare.

³² Bertolt Brecht, *Om teater*, (Stockholm, 1975), s 7.

³³ *Galilei*, Fria Teatern, 1994 – 1996.

Ta det lugnt

Förutsättningen för att detta skall fungera är att jag har koll på läget och känner min föreställning, min karaktär och själva grundsituationen. Samt att jag som 1700-talsfilosofen Denis Diderot skrev, kan hålla huvudet kallt:

Med ett skådespel är det som med ett välordnat samhälle där var och en offerar något av sina rättigheter för det helas bästa. Vem förmår bäst avväga denna uppoffring? Entusiasten? Fanatikern? Nej, inte alls. I samhället är det den rättrådiga människan och på teatern är det den skådespelare som håller huvudet kallt.³⁴

Att hålla huvudet kallt innebar för mig under Galileiföreställningen att släppa taget om det förutsatta. Det finns ingen regelbok för sådana här tillfällen. Den enda regel som finns är möjligtvis att inte hamna i den situationen. Vi skådespelare har en fenomenal och ibland märklig förmåga att tåga vidare, oförtrutet. Att inte låta oss nedslås av det som händer runt omkring. Föreställningen måste gå vidare. Repliker försvinner - gå vidare. Kläder försvinner eller förväxlas - ta något annat och gå vidare. Ibland kan kulisser rasa utan att skådespelarna bryter. Svårigheten ligger i att det aldrig är självklart vad man skall göra och vem som skall göra det. Ibland blir det någon sorts ofrivillig strutseffekt där vi stoppar huvudet långt ner i sanden och låtsas som om inget hänt medan publiken blir mer och mer förvirrad och utanför illusionens mottagningsfrekvens. Men vid andra tillfällen är det just att envetet fortsätta som är räddningen.

Maja-Lisa Perby har med ett uttalande av en barnmorska i sin bok *Konsten att bemästra en process*: ”- Egentligen finns det inga oförutsedda eller oväntade situationer vid en förlossning – det finns bara ovanliga.”³⁵ Barnmorskan måste i sin yrkesutövning skaffa sig den rutinen att hon eller han har koll på komplikationsmöjligheterna och helst har varit med om dem för att kunna arbeta så säkert och tryggt som möjligt. För mig som skådespelare är det dock så att det är ganska vanliga ”fel” eller ändrade omständigheter som inträffar under en föreställning. Men de är alltid lika omöjliga att förutse. Att tappa text är i sig inget ovanligt, däremot ställer orsaken till textförlusten och det tillfälle då det sker, helt unika problem på sin spets. Ändå skall min rutin rädda mig. I mitt fall skall det ske utan att jag utåt erkänner att ett fel ens har begåtts eller att ett problem överhuvudtaget uppstått. Som skådespelare är jag upptagen inte bara av ”skadebegränsning” utan även av ”skadeeliminering”. Mitt mål blir att publiken

³⁴ Denis Diderot, *Paradox om skådespelaren*, (Uppsala, 1995), s 19. (Även om jag instämmer med Diderot i ovanstående citat delar jag inte hans åsikt om att skådespelaren är och måste vara kyligt iakttagande och till sin natur okänslig för att med precision kunna gestalta andra.)

³⁵ Perby, s 164.

aldrig skall märka att något hänt som inte var meningen. Valspråket är att inte bryta illusionen.

Fungerar – fungerar inte?

Men hur är det då tänkt att vara? Och hur känns det? Jag låter den engelske skådespelaren Simon Callow ge sin version:

You are above the performance – *it* is performing, not you. You sense the audience's collective identity and you speak directly to it: Oh you liked that, did you? Well just wait till you hear *this* – not what I will do, but what will happen. You are always forward moving: the thread unbroken, no matter how much laughter or what kind of pauses.³⁶

En känsla av lekfullhet genomsyrar allt jag gör. Allt är möjligt och jag kan göra vad som helst. Men det är ingen självbespeglade verksamhet, den största glädjen ligger i att känna att publiken är *i* själva föreställningen. Och motsatsen? Den dåliga föreställningen? Återigen över till Simon Callow:

A sense of being out-of-focus, as if, musically, you were slightly flat or slightly sharp. Uncoordinated. On these performances, you bump into the furniture, trample on other actors' lines, walk through such laughs as there might accidentally be. Above all, the time is out of joint.³⁷

Här handlar inget om föreställningen. Mitt eget handlande eller bristen på detsamma skymmer sikten och jag har ingen aning om hur jag skall komma loss. Min uppfattning om föreställningens kvaliteter trasas sönder eller åtminstone upplever jag att jag förstör möjligheterna för publiken att ta till sig den berättelse jag/vi tänkt förmedla. Skådespelaren Paul Newman har uttryckt sig så här om skådespeleri: ”Rytmen kontrollerar aldrig skådespelaren, skådespelaren kontrollerar rytmen.”³⁸ Känslan av att ha rytmen med sig, i sig genererar oftast en bra föreställning. Känslan av att ha tappat rytmen kommer att göra det otroligt svårt att ”spela bra”. Här är det bara tillit som gäller. Lita till föreställningens inneboende kvaliteter och att berättelsen bär. Sedan får jag i lugn och ro försöka återerövra en bit i taget. Och sedan det kanske viktigaste av allt: Att inte sammanblanda sin egen upplevelse av föreställningen med publikens. Det som jag tyckte var en usel föreställning kan ha upplevts mycket positivt av publiken och tyvärr även tvärtom...

³⁶ Simon Callow, *Being an actor*, (London, 1988), s 199f.

³⁷ Callow, s 201.

³⁸ Paul Newman, intervjuad i Tv-programmet *Inside the Actors studio*, 1995.

Skådespelare på drift...

Den bygdegårdsturnerande uppsättningen av *Änglar på drift* framfördes inte utan problem. Vi skådespelare var väldigt förtjusta i vår pjäs, men det fanns perioder då publiken inte delade vår förtjusning. Det hade varit ett par föreställningar i rad med fåtalig publik som vi inte riktigt nådde fram till. Vi intalade oss själva att de var för få i publiken för att släppa loss, att vi nådde fram men inte den direkta, skrattiga vägen. Så kom då äntligen den fullsatta föreställningen där vi kände att nu kan vi njuta frukterna och få den feedback vi förtjänar. Behöver jag säga att de var helt stumma? De förstod ingenting av föreställningen och det var helt tyst förutom en utsocknes som skrattade ensamt och gällt hela kvällen. Efteråt i turnébussen insåg vi att vi hade två val. Antingen skyller vi allt på publiken och spelar vidare som om inget hänt eller så rannsakar vi oss. Vi valde rannsaking. Det gjorde ont... Vi insåg att vi hade varit gapiga och yviga i vår egen glädje över föreställningen. För att vi själva hade så roligt helt enkelt. Men resultatet blev att vi skådespelare spretade lustfyllt i en pjäs som i sig var lustfyllt spretig och det tog loven ur publikens möjlighet att hitta in i dramat. För att komma vidare bestämde vi oss för att dels tona ner volymen över lag. Dels ta det lugnare men framför allt försöka förmedla själva berättelsen, inte vår iver över den. Vårda varsamt. Det fungerade utmärkt och vi hade en helt annan stämning i publiken efter det. Detta är en klassisk fälla. Paul Newman igen: ”Det är en stor frestelse att försöka vara rolig i en rolig scen.”³⁹

Men även om jag vet när det stämmer, är det inte säkert att jag vet *hur* jag skall få det att stämma. Simon Callow berättar följande legend om den store engelske skådespelaren Laurence Olivier:

He gave a performance of Othello one night long into the run so brilliant that the cast applauded him at the curtain call. When it was over, he tore back to his dressing room in a towering rage and slammed the door behind him. One of the actors timidly knocked on the door and said: ‘What’s the matter Larry – don’t you know you were brilliant?’ And he said, ‘Of course I fuckin’ know – but I don’t know *why*.’⁴⁰

Vi skaffar oss rutiner som skall hjälpa oss till framgång. Men en teaterföreställning trotsar ofta sina egna, oskrivna, regler. Vi kanske gör exakt likadant som förberedelse innan föreställningarna, ändå blir resultatet annorlunda. Jag har varit med om föreställningar som varit lysande trots usla förutsättningar och jag har varit med om motsatsen. Det oförutsägbara

³⁹ Paul Newman, *Inside the Actors studio*.

⁴⁰ Callow, s 201.

är både vår akilleshäla och det som gör teater levande och paradoxalt det som gör det möjligt att upprepa samma handlingar föreställning efter föreställning.

PUBLIKEN

Det skall synas att man arbetar

”Det ska *synas* att man arbetar, det ska vara svettigt och skitigt,”⁴¹ så säger en av pappersmasseoperatörerna i Maja-Lisa Perbys bok. Hon beskriver det som en schablon som har ett visst genomslag i vardagen för både operatörer och arbetsledning. Det är en schablon som spelar in för föreställningen om *när* operatören gör något. Operatörerna beskriver hur de har varit fullt upptagna med att följa körningarna via sina dataskärmar, när utomstående arbetsledare kommit förbi, dragit slutsatsen att operatörerna bara sitter där utan något att göra och därför bett dem utföra andra arbetsuppgifter. ”Operatören möter en schablon som handlar om det yttre, det som syns. Det är en föreställning som ibland går över i att det är viktigast vad något *ser ut som*.”⁴² För mig som skådespelare handlar egentligen allting om vad det *ser ut som*. Men även om själva förutsättningen för mitt yrkesutövande är att andra betraktar mig hela tiden så är jag inte fri från föreställningen om hur arbete ser ut. Det finns hela tiden en risk att jag briljerar med mitt sceniska kunnande så att publiken skall uppskatta mig och min konst. Eller att jag helt enkelt överjobbar situationerna för att skapa en dynamik som egentligen inte är eftersträvansvärd.

Avstå

Så här skriver Callow om sina upplevelser av att ha spelat i en uppsättning som gick flera hundra gånger:

At the end of *Balthazar*, I discovered the secret of acting. This is it: acting demands the suspension of will. Everything that is will-full in a performance comes between the actor and the performance, because it is inherently future-stressed. The actor must simply be. The character must want, the character must will. But the actor must be, with the totality of his being, in the front of the audience *at this moment*.⁴³

Att låta rollen arbeta, att själv avstå från att driva egna viljor kan låta enkelt men är ack så svårt. Ett första problem som dyker upp är att inte bara en yttre publik utan även jag som

⁴¹ Perby, s 123.

⁴² Perby, s 124.

⁴³ Callow, s 204.

skådespelare är kopplad till den schablon som Maja-Lisa Perby beskriver; den att det skall synas när man arbetar. För mig som skådespelare är det kanske mer korrekt att beskriva det som att det skall kännas att jag arbetar. Även om jag själv strävar efter ett dämpat uttryck eller en lågmäld ton i en scen kan jag drabbas av oro att det inte räcker. En märklig tanke kanske dyker upp; Men jag gör ju ingenting!? Risken är här att jag tar i lite för att det skall synas att jag agerar. Ibland genom att göra mer och större, eller helt tvärtom. Att göra för lite kan också vara för mycket ibland...

Här finns också en risk för sammanblandning med det privata. Känslan av att ställa ut sig själv. Min egen upplevelse är ofta att ju mer avskalad och blottad jag är, desto mer visar jag av mig själv. Något som skådespelaren Erland Josephson beskrivit på följande sätt:

Att vara skådespelare är att prostituera sig med bevarat socialt anseende. Vi säljer våra uttryck, våra gestalter, våra tonfall och miner. Ibland när jag filmar blir jag plågad av tanken att de som står mig nära måste känna igen mina personligaste livsytringar, försålda i en läcker förpackning till en miljonpublik.⁴⁴

Eftersom jag är mitt eget instrument har jag bara mig själv och mitt eget känsleregister att tillgå. Kanske jag då frestas att lägga till lite ”utanpåverk”. Dels i ambitionen att dölja mig själv och dels för att det skall synas att jag arbetar. Paradoxalt nog är ändå många skådespelare betydligt öppnare och ”mer nakna” på scen än vad de är privat.

Stanislavskij lär oss att följa den fysiska handlingens linje. Gör det skådespeleri lätt? Enklare, ja, men lätt...nej. Skall skådespeleri vara lätt? Det måste se lätt ut, på ett sätt inte märkas och framför allt får det inte verka svårt. Som när jonglören balanserar på en stor boll och samtidigt håller femtielva käglor i luften. På cirkus applåderar man just svårigheterna, delvis som konventionen att under jazzkonserter applådera efter varje solo. Jag såg i en föreställning en kollega brista ut i en noggrant koreograferad men för publiken oväntad discodans.⁴⁵ Efter dansen fick han en spontan applåd av publiken. De applåderade inte åt någon av de andra scenerna, men dansen fick applåder. Skådespelare förväntas inte kunna dansa disco, alltså måste min kollega i publikens ögon ha övervunnit svårigheter för att kunna genomföra dansen. Då blev det applåder, men den känslomässiga resa som min kollega gestaltade fick inga applåder under föreställningens gång. Det fanns liksom ingen avgränsning. Ingen given

⁴⁴ Erland Josephson, *Rollen*, (Stockholm, 1989), s 76f.

⁴⁵ *Mittilivet*, Friteatern, 2006 – 2009.

punkt där man såg det svåra börja och sedan ta slut. Här kan jag som skådespelare ibland lockas att glänsa och visa min skicklighet. Men om jag demonstrerar hur svårt det är som jag gör, kliver jag ur dramat och påtalar min egen person på berättelsens bekostnad.

Att försöka ”läsa” publiken

Under föreställningen är publiken med, hela tiden. De är en förutsättning och de påverkar, vare sig de vill det eller inte. Från scenen känner vi hur publiken reagerar. Om de är ”med” i föreställningen, om de andas med oss eller sitter stumt och håller tillbaka. Ibland känner vi att publiken stöttar oss och ibland att den på ett sätt stör. Det bisarra blir under de föreställningar när publiken är *för* glad. När känslouttryckarna från salongen inte har så mycket med det som händer på scen att göra. Berättelsen försvinner och kvar blir ett slags överträffande av idéer och intryck och uttryck. Ibland tar publiken över. Som under en föreställning av ”Änglar på drift”, när en dam i publiken hade ett enormt hjärtligt skratt som hon gärna delade med sig av. Bitvis skrattade hon så gott att spelet i sig var tvunget att bromsas in. Stundtals var det hennes inlevelse i föreställningen som den övriga publiken reagerade på. De skrattade ibland åt det roliga på scen och ibland åt det roliga i att damen hade så roligt.

Skratt är i sig en reaktion på det som sker på scen. En väldigt tydlig och eftersträvansvärd reaktion dessutom. Lättläst. Så är det inte alltid. Att det som vi upplever från scenen om publikens intresse och upplevelser av föreställningen inte alltid stämmer är på ett sätt lika självklart som förvirrande. Anna Lund beskriver i sin bok *Mellan scen och salong – en kultursociologisk analys av ungdomsteater*, en situation där en gymnasieelev, Albin, uppträtt störande under föreställningen, men ändå varit positiv efteråt.:

Här ser vi hur en till synes ointresserad elev i en stökig publiksammansättning egentligen varit fokuserad på och intresserad av det som hände på scenen. Både när det gäller gestaltning och teknik värderar han föreställningen förhållandevis högt. Albin satt tillsammans med en kompis och härmade skådespelarna på scenen. Han gav följande svar när jag frågade varför:

Vi gör typ jämt så, vi försöker göra det mesta så roligt som möjligt. Bara man inte stör för mycket så.⁴⁶

⁴⁶ Anna Lund, *Mellan scen och salong: En kultursociologisk analys av ungdomsteater*, (Lund, 2008), s 66.

Detta är en klassisk situation. Troligtvis har detta genererat en ”jobbig” föreställning, åtminstone för skådespelarna. Det låter som en mardrömssituation för mig som skådespelare att ha någon/några i publiken som med jämna mellanrum härmar det jag gör på scenen. Att i det läget försöka behålla illusionen blir extremt svårt. Troligtvis kommer jag känna mig fånig som står där på scenen, alternativt förbannad på eleverna i fråga. Men Albin verkar omedveten om den påverkan hans hyss har. För honom är det ingen skillnad på en skollektion i matematik och en skollektion som innebär att man ser teater. Om jag på scenen är medveten om detta blir det lite lättare att stå ut. Inte så att illusionen blir enklare att hålla vid liv, men adrenalinnivån kanske sjunker tillräckligt för att inse att det inte är personligt. En definitiv svårighet när jag spelar skolteater är att avgöra vem det egentligen är som blir störd. Jag eller publiken eller både och? Kommentarer som jag uppfattar som störande kanske sällas bort av skolelevernas omedvetna störningsfilter. Skolan är en miljö där mycket ljud och många skeenden pågår samtidigt och elever har ofta utvecklat en vana att ”ta in det de behöver”... Publik som sitter och pratar under föreställningen är alltid störande för en skådespelare. Men om det som sägs handlar om själva föreställningen kan det faktiskt också vara ett tecken på koncentration.

Förnedringstematiken

Ett annat problem är att jag från scenen faktiskt inte med säkerhet kan läsa av publikens olika reaktioner. Framför allt inte dem som jag uppfattar som negativa. Albins imiterande skulle antagligen påverka min koncentration. Men risken är att trots att han uppenbarligen var positiv till sin upplevelse av teaterföreställningen han såg, så skulle jag känna mig utställd. Det ingår i mitt jobb att ständigt vara betraktad. Men hur? Känslan av att vara betraktad kan få djupare konsekvenser än att skådespelaren känner sig fånig, vilket Suzanne Osten skrivit om i boken *Mina meningar*, där hon beskriver sin egen erfarenhet av att själv stå på scen med känslan att publiken inte tycker om henne: ”En iskall blick gjorde att jag valde bort att spela teater”.⁴⁷

När jag agerar förställer jag mig och ser det som något positivt, något som publiken också gör. De har sökt sig till en teaterlokal just för att jag skall förstå mig. Men när jag t.ex. under slutscenen av en föreställning av *De oskyldiga*⁴⁸, så naket som möjligt försöker gestalta en man som just insett att han dödat ett barn och en ung man i publiken demonstrativt gäspar samtidigt som han tittar på klockan så blir jag medveten om min förställning och den

⁴⁷ Suzanne Osten, *Mina meningar*, (Hedemora, 2002), s 247

⁴⁸ *De oskyldiga*, Friteatern, 2004 – 2005.

förvandlas till något negativt. Den kalla blicken har trängt igenom och överenskommelsen är bruten. När detta sker och jag inte kan värja mig mot den kalla blickens kraft vill jag bara fly.

Det sociala kontraktet

Susan Bennett beskriver i sin bok *Theatre Audiences* något hon kallar; ”Det sociala kontraktet”:

With this social contract put into place, usually by the exchange of money for a ticket which promises a seat in which to watch an action unfold, the spectator accepts a passive role and awaits the action which is to be interpreted⁴⁹

Publiken har alltså en dubbel roll i detta skeende. De skall både vara passiva och aktiva samtidigt. Passiva i betydelsen stillsamt koncentrerade på det som sker på scenen och aktiva i det att de måste tolka den sceniska berättelsen och på så sätt delta i meningsskapandet av föreställningen. Kultursociologen Anna Lund använder sig av Bennetts term om det sociala kontraktet, men delar också in publiken i tre kategorier utifrån olika stämningar i salongen under föreställningens gång:

Skådespelarna känner att den koncentrerade stämningens publik uppskattar det som händer på scenen. Kontraktet är upprättat. Den stökiga publiken uppfattas däremot vilja störa skådespelarnas arbete på scenen. Den tysta stämningen gör skådespelarna osäkra på om de har med sig publiken eller inte, och tyst publik kan därför vara svårare att möta än en stökig även om deras salongsbeteende tycks leva upp till kontraktets ena sida. Tyst stämning är mer svårtolkad än koncentrerad och stökig stämning.

Konstigt nog får detta till följd att upplevda brott mot kontraktets meningsskapande sida (tyst publik) är värre än mötet med stökig publik, där kontraktets båda sidor verkar brytas. Med en tyst publik ställs skådespelarna inför en svårtolkad undertext. Den stökiga publikens dubbla avståndstagande är enklare att förstå⁵⁰

Hennes kategorisering är på ett sätt möjlig, men en sak jag tycker hon missar är att det så sällan finns en ren, homogen bild av publiken. Dels räcker det med att det bland hundra personer finns fyra fem stycken som är ”störiga” för att skådespelarna skall uppleva publiken som störande. Dels gäller det att skilja ut den stökiga publikens ”stök” mot ”stör”... Det är relativt lätt att skilja ut dem som verkligen är ute för att förstöra, eller bara vill märkas själva,

⁴⁹ Susan Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, (London, 1997), s. 204.

⁵⁰ Lund, s 75.

mot dem som kanske är störande för andra men som själva är inne i föreställningen. Den destruktiva kraften upplevs ofta som starkare. Jag gräver ner mig i varför det inte fungerar i stället för att glädjas åt den kreativa bekräftelsen från de som är positiva. Vissa dagar kan den absoluta majoriteten av publiken utstråla ett stort positivt intresse för föreställningen, men ändå hakar jag upp mig på de av de få som är negativa.

Ibland kan jag känna att jag lyssnar alldeles för mycket på publiken. Visserligen är jag mån om deras upplevelse och försöker vara lyhörd i förhållande till dem. Men min tolkning av publikens reaktioner är ändå ytterst osäker. Det som vi från scenen uppfattar som att störa kanske handlar om att kommentera det som sker eller faktiskt reagera på komplicerade saker som sker på scenen. Vi vill att publiken skall reagera, men vi kan inte styra deras reaktioner. Om vi från scenen förevisar en stark situation med många känslor kan det väcka motsvarande starka känslor hos åskådarna, och deras uttryck kommer att variera. Alltså måste jag som skådespelare vara förberedd på vad som kan komma. Sedan har vi nästa del där publikens sinnesstämning förändras under gång, vilket inte behöver vara deras fel...

Det finns något smärtsamt i att en utmärkt föreställning som åtnjuter ett starkt gensvar från publiken, sällan följs av en lika bra. Jag tror att det har med skådespelarnas förväntningar att göra. På samma sätt som när vi under *Änglar på drift*, en dag hade en fantastisk första akt. Publiken svarade direkt på allt vi gjorde. Vi sade allt som om det verkligen var första gången och blev själva på scen överraskade av de nya infallsvinklarna i spelet som öppnats via nya tonfall och attityder. Under pausen pratade vi skådespelare om hur kul det var och hur lätt allt kändes. Andra akten hade inte alls samma spänst och fräschhet. I stället för att upptäcka nya saker hos varandra, var det som om vi under den andra akten förväntade oss att allt skulle bli nytt av sig själv. Vi slappnade av i förvissningen om att vi gjorde ett bra jobb. Detta behöver i sig inte vara fel, men vad vi glömde var att fortsätta vara nyfikna. Nu blev medvetenheten om vad vi gjorde alltför stor.

Jag som spelar föreställningen om och om igen har råd att misslyckas. Om jag är missnöjd med en föreställning får jag en ny chans. Publiken ser oftast föreställningen endast en gång och aldrig mer. Deras upplevelse bestäms utifrån det som hände just den dagen. Det går inte att göra om. Det är den inställningen jag måste ha. Samtidigt som jag återigen måste sikta framåt och luta mig bakåt. Hela föreställningsperioden angår mig och påverkar mig.

När är en föreställning egentligen som bäst? Runt premiär när alla är som hetast, eller i slutet av spelperioden när uttrycken mejslats fram till fulländning. Svaret är som alltid att det

varierar. Här är ingen uppsättning den andra lik. Det beror på ensemble, på repetitionsperioden, publiktillströmningen, allmänna reaktioner etc. En uppsättning är så bra som den kan vara när publiken går där ifrån med en rik upplevelse även om skådespelarna har ”en dålig” dag eller bara inte är nöjda själva! Vi gör vårt bästa men ibland är en uppsättning bara slut. Det går inte att pumpa in mer energi och liv i den och det bästa är att låta den vila i frid.

TIDEN

Upprepning

På skoj gör jag en internetsökning på ordet upprepning. Vid en åtminstone ytlig genomgång är de flesta resultaten kopplade till något negativt. Att upprepa något upplevs som stelt och förlegat. Inte ens ett exempel på en positiv innebörd fick vara obefläckat. Påståendet var att små barn älskar upprepning. Att leka samma lekar och höra samma sagor kväll efter kväll. Men den trygghet de upplever beskrevs då som tjugig för de vuxna som hela tiden förväntades leverera högläsning ur samma kvällsbok. Ändå upprepar vi oss alla hela tiden. Allt från invanda frukostrutiner, musiklyssning och klädval till ständiga konversationer om väder och vind.

För skådespelaren är upprepningen central. Upprepningen är föreställningens förutsättning och stora fälla. Den får inte synas, märkas. Och däri ligger en av storheterna och svårigheterna med att spela teater. Storheten ligger i möjligheten att gemensamt utforska och utveckla ett konstverk. Hur långt kan vi gå? Svårigheten är att varje gång orka vara nyfiken på något jag redan vet så mycket om.

Automatisering

Jag ser Tv-programmet Hjärnstorm. Det handlar om mänskliga beteenden, uppmärksamhet och förmågan att prioritera. Psykologiprofessorn Gerhard Andersson beskriver begreppet automatisering så här. Starkt fokus kännetecknas av att man klarar att stänga av, inhibera, annan information. Djupt nersjunken i en bok kan man inte samtidigt ha uppmärksamhet åt ett annat håll. Då måste man skifta uppmärksamhet. Automatisering är då människans förmåga att lära sig utföra saker utan att det kräver så mycket hjärnkapacitet. På så sätt kan vi frigöra kapacitet till att fokusera på andra saker. En stridspilots träning går exempelvis ut på att få många saker som möjligt automatiserade, för att frigöra kapacitet och uppmärksamhet till det

som behövs akut.⁵¹ När en föreställning repeteras strävar jag som skådespelare efter att hitta en nivå där jag inte längre behöver anstränga mig för att komma i håg vad jag skall göra härnäst utan kan koncentrera mig på situationen i sig. Även om automation låter skorrande i mina känsliga skådespelaröron så inser jag att det är precis det det handlar om. Men automationen innebär inte robotlighet. Min ambition är inte att vara så lik mig själv från föreställning till föreställning, utan att kunna utnyttja det som faktiskt skiljer dagens föreställning från gårdagens.

Operatörerna som styr tillverkningen av pappersmassa har en arbetssituation där en stor del av tillverkningen är automatiserad. Deras arbete är till stor del övervakande. Men ibland händer det att de måste träda in och ta över själva körningen manuellt och sätta automatiken ur spel en tid. När detta sker finns det ingen plan för vad som skall göras, det är helt upp till operatörens yrkeserfarenhet och skicklighet. Samtidigt menar Perby vore det felaktigt att skilja mellan arbetsnivåer där den ena är det långdragna övervakandet och det andra en plötslig krissituation med intensivt arbete som följd. ”Man kan uttrycka det så här: Från operatörens synvinkel ingår vardagen och det oväntade i en *obruten helhet*. Det rör sig om två sidor av samma mynt.”⁵² Det är också en beskrivning av min skådespelarsituation under en föreställning. Jag kan inte förutse vad som skall hända under spelets gång. Allt från minimala förskjutningar av tonfall eller ensemblens tillfälliga humörkurvor till stora avbrott och försvunnen rekvisita eller ointresserad publik. Allt påverkar mig på scenen och det som gäller är hur jag handskas med det. Huruvida jag kan göra det till något kreativt eller om jag tillåter avvikelserna att bli destruktiva.

Tyvärr är det lätt att fastna i monotonifällan. Att spela intensivt under en period och känna ledan av att det snart är dags igen. Eller när man spelar föreställning 227 och folk runtomkring skojar med en om att: ”Ja, nu kan ni det här i alla fall!” Och allt jag själv känner är panik. För jag vet inte hur jag skall ta mig igenom alltihop en gång till och minnesluckorna står som spön i backen. Det är alltid värst innan. Sedan står man där och skapar i alla fall. Men ibland kommer man bara av sig och har då ingen aning om någonting alls. Någon slags utomkroppslig upplevelse inträder och jag ser mig själv röra mig och hör mig säga saker utan att förstå att det är jag som sagt det. Den koncentration som i början av en föreställningsperiod håller en vid liv men som också stundtals kan hämma en, har vid det här laget mattats av. Detta gör att fascinerande saker kan hända. Plötsligt kan föreställningen bli hur ojämn som

⁵¹ Anteckningar från Hjärnstorm, SVT, 2009-01-15.

⁵² Perby, s 155.

helst. Om något oväntat händer kan jag gladeligen följa det tankespåret bara för att sedan komma av mig helt. Energin räcker inte. Ryggradsreflexerna som normalt sätt skulle ha räddat mig har lagt sig ner för att vila för länge sedan. Det jag enda kan göra är att försöka vara så alert som möjligt och andas med min föreställning. För nästa föreställning kan plötsligt vara den bästa hittills, utan att någon vet hur...

Förberedelse

En av de saker jag upplevde i samband med mitt inlägg i *Änglar på drift*, var att jag fick helt andra problem med texten än jag tidigare haft. Utan att ha haft tid vare sig till förberedande läsning av pjäsen eller att undersöka den praktiskt tillsammans med andra under en längre repetitionsperiod tvingades jag nu lära mig utantill. Jag bankade in texten som till ett gammaldags läxförhör och begav mig till repetitionerna. Även där gick allt i en rasande fart. Istället för att långsamt kunna tillägna mig text genom att undersöka rollens sceniska möjligheter handlade det om att följa en färdig mall. Det här handlade om att härma. Tack och lov hade jag sett föreställningen innan och tyckt om den. Alltså kunde jag härmas med gott mod. Men texten satt aldrig som den skulle. Under hela spelperioden var det som om en slumpgenerator förde mig åt olika håll. Jag bytte plats på meningar och ord och lyckades inte genomföra en enda föreställning utan att något i texten förändrades. Dessutom hade min inlärningsprocess gjort att jag inte helt kunnat frigöra mig från manus. Och nu menar jag själva manussidan. Vissa partier såg jag hela tiden för mitt inre. Detta är inget jag är ensam om. Skådespelaren Henric Holmberg skriver så här:

Ibland hör jag skådespelare dra en dialog som inte har knådat tillräckligt/.../ När jag hör deras replikföring ser jag manussidan framför mig, hur den ser ut. På det sätt på vilket de påbörjar en replik hör jag om det är en enmenings- eller en sju meningsreplik som är på väg. Medspelaren som inte lyssnar utan tänker på sin egen kommande replik visar upp manussidan för mig. Jag ser hur han eller hon siktar, om det är kort eller gott om tid, kort- eller långhållsbana.⁵³

Så fort vi haft speluppehåll på mer än tre dagar var jag tvungen att läsa manus igen innan föreställningen för att inte gå vilse helt och hållet, något jag aldrig tidigare behövt. Jag hade inte den grundtrygghet i materialet jag var van vid. Samtidigt skapade den korta repetitionstiden också möjligheter. Skådespelaren som haft rollen innan mig var missnöjd med vissa partier i föreställningen, relaterat till den repetitionsperiod som jag nu inte alls varit

⁵³ Henric Holmberg, *En sorts skådespelare*, (Stockholm, 2000), s 121.

med om och därmed var fri ifrån. Där han styrde nogsamt undan grynnorna kunde jag nöjesåka eftersom de inte existerade för mig.

Distans

Att köra fast i sina egna problem är inget ovanligt, desto skönare när problemen löser sig själv. Stundtals händer detta i samband med att en föreställning vilat en period och skall tas upp igen. Lena Nyman beskriver i Jan Guillos intervjubok *Artister*, om när hon spelade i Ingmar Bergmans uppsättning av *Vildanden*. Hennes rollkaraktär Hedvig skulle sitta uppgiven och alldeles still och gråt skulle välla fram. Hon spände sig inför uppgiften och kände aldrig att hon lyckades:

Men året efter togs "Vildanden" upp igen och då hade det hunnit hända en massa saker i mitt liv och plötsligt kunde jag göra den där scenen utan några problem. Det som året innan varit omöjligt att få till – nu fanns det bara där.⁵⁴

Ibland krävs det distans till sin egen uppgift. Om jag så att säga ligger före och väntar in problemen som jag vet brukar dyka upp, är risken stor att mina farhågor besannas. I samband med en upprepetition kan jag, (om jag tillåter mig det), ofta överraskas av en ny friskhet i replik och situation. Eftersom det var så länge sedan allt gjordes och sades känns det som om allt sker på nytt. Men för att slippa vänta på att föreställningar skall behöva läggas ner innan de blir bra kan jag under tiden utnyttja variation som medel. Inte så att jag nödvändigtvis behöver krysta fram nya varianter hela tiden, men jag kan låta det som sker ske och använda mig av det. Följsamhet är ett annat ord som kan beskriva den processen. En barnmorska uttryckte det så här under ett seminarium kallat *Det genuint svåra*: ”- Varje förlossning är ett unikt tillfälle, sa Siiri. Man kan inte spekulera om hur det skulle vara utan nu är det så här, man får följa förlossningen som den är.”⁵⁵ En skådespelarkollega benämnde detta som ”Dagens uttryck”!

Allt på en gång

Jag spelade en gång en enmansföreställning för en publik i åldrarna tre till fyra år.⁵⁶ Det var tio grader minus ute, snö och halt så jag anlände till spellokalen med lite mindre tid än jag hade önskat. I scenografin ingick bl.a. pappfigurer i fullstorlek som jag flyttade runt och spelade med/mot under föreställningen. På grund av kylan var de extra sköra och när jag

⁵⁴ Jan Guillo & Jan Håkan Dahlström, *Artister*, (Stockholm, 1979), s 115.

⁵⁵ Maja-Lisa Perby, *Det genuint svåra: Dokumentation från ett seminarium med barnmorskor i april 1995*, s 8.

⁵⁶ *Nasse hittar en stol*, 4:e teatern, 1989.

lastade in tappade en av dem huvudet, bokstavligen. Jag kämpade på med mitt bygge och försökte samtidigt laga min ”motspelare”. Allt drog ut på tiden och jag fick slita rejält för att hinna med. Jag lyckades limma ihop och stadga min partner precis innan det var dags att släppa in. Med andan i halsen och svetten lackande tog jag emot publiken och började sedan spela. Cirka fem minuter in i föreställningen hörs en späd barnröst; ”När börjar teatern?”

I det här fallet insåg jag att jag övertrasserat mitt stresskonto vad gäller effektivitet. Jag hade löst alla praktiska problem runt omkring, men glömt bort mig själv. Teknikern och turnéledaren Niklas hade jobbat för fullt, men skådespelaren Niklas hade inte hunnit med sitt förberedelsearbete vilket ledde till att föreställningen antagligen framfördes på ett ”icke kommunikativt sätt”. Samtidigt, frågan är berättigad: När börjar teatern? Föreställningar brukar börja när ridån går upp eller ljuset släcks eller när skådespelarna säger; Nu börjar vi. Men teaterupplevelsen är redan igång sedan länge. För en sedvanlig föreställning med scen och salong är det en speciell upplevelse för publiken att komma in i salongen och börja ta in atmosfären. Sedan sätter de sig ner, småpratar och väntar tills ridån går upp etc. I en skolteatersituation med ett klassrum eller gymnastiksal som scen och salong ingår alla i föreställningsatmosfären. Det är vi skådespelare som tar emot publiken, visar dem tillrätta, ser till att alla har en bra plats etc. Vår föreställning börjar i och med insläppet. Men egentligen har den redan startat längst bak i huvudet för länge sedan...

När börjar föreställningen?

Jag har en inre nedräkning innan varje föreställning. Den börjar ett par timmar innan, eller dagen före eller rentav en vecka i förväg. Förväntningar, visst. Men framför allt, jag vet när mitt instrument måste vara stämt. Varje skrapning på rösten, varje antydning till stopp i näsgångarna föranleder en tanke; När spelar jag härnäst? Tidpunkten för föreställningen spelar också roll. Om jag spelar på kvällen går jag hela dagen i väntan på det som komma skall. Inte så att jag är i koma, men hela mitt väsen förhåller sig till det faktum att jag skall stå på scen om X antal timmar. Det behöver inte nödvändigtvis vara så att jag avstår från att göra saker, men i så fall sker de med en viss försiktighet. Om jag spelar skolteater på morgnar och dagar, blir det kvällen innan som planeringen sker. Visst, jag kan köra ett hårt träningspass om jag vill, det är en hel natt emellan, men om jag sträcker mig... Jag räknar hur länge jag kan sova innan jag måste gå upp. För när morgonen väl är där, då är tiden obönhörlig. Nedräkningen innebär också ett visst tunnelseende. Därför är det knepigt när en arrangör kommer och säger: ”Alla barn är redan på plats, kan vi inte börja lite tidigare?”

För några år sedan skulle jag spela på kvällen och hade lejt min kusin som barnvakt. Hon, som känt mig hela mitt liv, kom och åt middag med min son och mig. Under middagen undrade hon plötsligt om jag var sjuk eller om det hänt något. ”Jag var inte som vanligt.” Först förstod jag inte vad hon pratade om, men till sist insåg jag. Nedräkningen hade börjat, det var knappt två timmar kvar tills jag skulle stå på scen...

Praktiska problem

I den skolensemble som jag tillhör på Friteatern i Sundbyberg har vi alltid ett s.k. ”efterarbete” direkt efter föreställningarna, där vi genom olika frågeställningar belyser pjäsen tematik och innehåll från olika perspektiv. Här kan vi hamna i allt från totallåsta situationer där ingen av eleverna säger någonting överhuvudtaget till enormt djuplodande samtal om livet. Vi vet aldrig i förväg. Min roll är förutom att spela i föreställningen även att leda efterarbetet.

För en tid sedan skulle jag spela en mellanstadiepjäs⁵⁷ i en lokal som används som bio, teater och godtemplarlokal. Vi hade varit där förut och visste om att det innebar en del jobb att få i ordning till en bra spellokal för oss. Arrangören var på plats och vi slet med stolar och bänkar, väl medvetna om att det var något överbokat och att det skulle bli rejält trångt om sittplatser. Till sist känns det som om vi har läget under kontroll. Publiken är på plats och det är dags att släppa in. Jag går ut i foajén, hälsar publiken välkommen och börjar slussa in eleverna några åt gången. Ute i foajén har vi det ganska lättsamt, men jag märker snart att inne i spellokalen är det en annan temperatur. Ett par grabbar vill visa sig kaxiga och mina kollegor får ägna stor energi åt att hålla dem i schack. Nåväl, vi får in samtliga barn och gör oss klara att börja. Ändå hör jag ljud utifrån. Jag går och kollar och utanför dörren står trettiosju elever tillsammans med en lärare från en skola långt bort ifrån. De har abonnerat en buss och tagit sig till spellokalen, redo för ett heldagsevenemang. Problemet är att de inte är antecknade för den här föreställningen. Tack och lov är arrangören på plats och får ta den jobbiga delen av förklarande. Jag börjar under tiden fundera på hur vi skall kunna få in dem ändå, för att alla skall bli nöjda. Sådan är min läggning och min position, jag vill att alla skall vara nöjda. Jag inser svårigheterna men försöker ändå tänka ut hur vi skall kunna lösa dem, går in i spellokalen och känner att stämningen där inne inte är okomplicerad, samma gäng grabbar ser fortfarande till att höras och synas. Jag meddelar mina kollegor om att det står en hel skolklass utanför. Vi går ut, och än en gång förklarar arrangör och skolfröken vad som hänt. En av mina kollegor säger, helt korrekt, att vi måste ha ett snabbt beslut och att det inte går att ta in några

⁵⁷ *I andras ögon*, Friteatern, 2006/2007.

fler. Hans position från insidan av spellokalen gör att hans bedömning av situationen är mer krass och realistisk än min mysiga drömvision om att allt är möjligt.

Ok, vi bestämmer oss för att dumpa klassen utanför, lämnar arrangören att lösa det praktiskt med dem och går in för att spela en föreställning. Men i vår frånvaro har publiken hunnit bli än mer orolig, och redan i inledningssnacket med eleverna märker jag dessutom att min kollega är något agiterad på grund av allt som hänt. Från den ena situationen rätt in i den andra kör vi gång. Ingen tid bakom ridån, inga privata loger att samla sig i. Allt sker helt öppet inför den publik vi skall spela inför. Medan vi spelar noterar jag hur mina kollegor reagerar på den uppkomna situationen, att vi inte har lyckats skaka den av oss. Jag noterar publikens reaktion på att det är trångt, på att de har fått vänta, på den uppenbara kraftmätningen mellan en av skådespelarna och några av deras egna innan föreställningen. Jag känner att ingen av oss på scen har något självklart flyt. Föreställningen fungerar, vi har trots allt spelats den ca 150 gånger förut. Allt är som det skall, men det svänger inte. Samtidigt som jag noterar publiken och mina egna och mina kollegors reaktioner, funderar jag på vad som händer ute i foajén, på inläppet, på om jag gjort ”fel”? Vad skulle jag i så fall ha gjort annorlunda? Kort sagt jag utvärderar det uppkomna. Jag jobbar nu på två plan, ett uppehållande nu, *föreställningen*, och ett bakåtblickande då, *min egen utvärdering*.

Tidsaspekten

Ytterligare en dimension läggs nu till. I min analys av situationen dyker de störiga grabbarna upp. Jag ser och känner deras blickar hela tiden. De gör sitt bästa för att inte slappna av, med demonstrativa gäspningar och suckar. Hela tiden balanserar de på en mycket subtil gräns, de har varit med förr, och jag undrar för mig själv hur jag skall hantera dem i eftersnacket. Samtidigt som jag funderar på vad som hänt, *dåtid*, och spelar en föreställning, *nutid*, är jag redan inne i det som skall komma sedan, *framtiden*. Hur skall jag utnyttja den uppkomna situationen på bästa och mest kreativa sätt? Finns det något sätt att komma runt grabbarna, eller kanske involvera dem? Kommer de att vara motsträviga, fantasin skenar, måste jag köra ut dem? Undrar om vi blir tvungna att bryta föreställningen, det var länge sedan vi tvingades till det. Tvingades förresten, vem tvingar oss till det? Vems tröskel av krav är det som gäller? Om jag bryter p.g.a. några stökiga i publiken är det för att jag har fått nog oavsett om jag gör det i mitt eget namn eller för den övriga publiken bästa. De reser sig inte upp som en man och kräver att vi slänger ut bråkstackarna, utan det är jag/vi som för deras talan oombedda. Kanske har vi rätt, men ändå, det är våra lagar och känslighet som styr. Ja, sådär håller jag på... Nu jobbar jag alltså på tre nivåer samtidigt, *då*, *nu* och *sedan*. Gör jag ett dåligt jobb? Tror inte

det. Jag gör allt jag kan... En dålig föreställning då? Inte det heller. Föreställningen är inte dålig, men den är hämmad av omständigheter utanför vår kontroll och vi bränner mängder av energi på scenen med att försöka förhålla oss till dem.

Så småningom är själva föreställningen klar och vi går in i eftersnacket. Där finns bara ett *nu*. Alla mina tankar och funderingar kring hur jag skulle styra det hela respektive utnyttja det som hänt tidigare under insläpp och föreställning visar sig spricka. Dels för att jag i stunden inte kommer ihåg hur jag tidigare tänkt och dels för att publiken inte är samarbetsvillig. All min energi och kapacitet går åt till att hålla koll på det som sker *just nu* i rummet. Jag jobbar nu på att behålla mitt lugn och att vara så saklig som möjligt. På att faktiskt få ut något kreativt ur situationen. Föreställningen handlar om självbild och hur man skapar sig sin identitet, ett tema som brukar generera många intressanta diskussioner. Men i dag är det stopp. Några flickor säger saker längst fram och jag försöker förmedla deras tankegångar vidare, det går sådär. Grabbarna är så starka i sin obstruktion som nu är helt öppen och uppenbar. De leker en lek och jag talar om att jag identifierat leken och ber dem sluta med den. Det gör de inte, mer än tillfälligt. Hursomhelst, under eftersnacket finns ingen annan tid än just nu. Under föreställningen kan jag i rutinens namn vila i tre olika tidsdimensioner samtidigt eftersom hela förloppet är planerat och inrepeterat. Självklart har jag under eftersnacket nytta av min vana att leda sådana här samtal. Jag har en erfarenhet att ösa ur och jag försöker hela tiden återkoppla till vad eleverna säger under vårt samtal för att leda diskussionen vidare, så jag har en slags dåtidssituation med mig, men inte alls lika stark. Ur ett bilförarperspektiv motsvarar själva föreställningen en motorväg. Visserligen kan det vara fullt med trafik i hög fart, men allt flyter på i två stadiga filer och jag kan under tiden tänka på annat. Eftersnacket är däremot en slingrig landväg med nyblivet istäcke där jag när som helst kan hamna i diket eller krascha mot ett träd i skogen. All koncentration går åt till att hålla bilen kvar på vägen.

Fenomenologi som metod

I den fenomenologiska filosofin är utgångspunkten den praktiska erfarenheten. Roten till kunskap ligger i mötet mellan subjektet och världen. Alla världar är upplevda och uttolkade, samtidigt som det inte finns någon strävan efter att hitta en objektiv värld *utanför* oss själva. Den som upplever och uttolkar måste tänkas in i kunskapsprocessen. Livsvärlden kommer först. Fredrik Svenaeus skriver så här i sin bok *Sjukdomens mening* apropå det som kallas fenomenologisk reduktion:

Reduktionen är inte till för att reducera bort världen, utan för att få oss att se världen på ett nytt sätt. Vi inriktar oss på våra egna upplevelser och erfarenheter för att studera deras grundstruktur. Vi intresserar oss för upplevelsena själva i stället för att genast ta klivet över till den värld som de handlar om. Vi sätter världen inom parentes, för att studera hur vi bygger upp den.⁵⁸

Min arbetsprocess som skådespelare påminner mycket om det fenomenologiska tänkandet. Jag har till uppgift att tolka en roll i en pjäs. Bara det faktum att det är just jag som skall göra det påverkar hela processen. En annan skådespelare skulle kunna ha exakt samma tolkning och förståelse som jag av karaktären ifråga, men resultatet kommer att bli annorlunda beroende på vem av oss som spelar. Våra personligheter går inte att tänka bort. *”Den som upplever och uttolkar måste tänkas in i kunskapsprocessen.”* Om pjäsens universum, själva föreställningen är min livsvärld då är teaterarbetarnas uppgift som ett enda stor parentes, (Epoché), där vi undersöker karaktärernas intentionalitet och studerar alla möjligheter som dramat har att erbjuda.

Samma sak gäller i mitt arbete med elever. Efter en föreställning delar vi en gemensam upplevelse vars grundstrukturer vi nu studerar. Genom att ställa frågor försöker jag få även dem att se rollfigurerna och sambanden mellan val och handling, mellan handling och konsekvens t.ex. Min uppgift är inte bara att som skådespelare väcka deras empatiska förmågor, utan också att öka deras möjligheter att observera och utifrån det, reflektera.

RUMMET

Det gemensamma

Att spela teater är på ett sätt väldigt pretentiöst. Jag påstår i det ögonblick jag ställer mig på scen att jag är intressant och att jag har något att komma med. Kanske är det en av anledningarna till att jag är så känslig för ”Den kalla blicken” och den känsla av förnedring som den kan utlösa hos mig. Men det är inte bara hos mig som skådespelare som upplevelsen av vanmakt kan sprida sig. Även som publik har jag svårt att värja mig mot det jag upplever som undermåligt. Av någon anledning har jag extremt svårt med att betrakta sceniska situationer som jag själv uppfattar som pinsamma. Det kanske är en yrkesskada i och med att jag identifierar mig så starkt med de som agerar att jag vill hjälpa till rent fysiskt. Om aktörerna inte andas ordentligt på scenen kan jag inte andas normalt i salongen heller. Om jag

⁵⁸ Fredrik Svenaeus, *Sjukdomens mening*, (Stockholm, 2003), s 46.

känner, alternativt inbillar mig att jag känner, att aktörerna är otrygga i det de gör kan jag inte slappna av en sekund. Jag sitter där på samma sätt som när jag ser läskiga filmer på TV och kisar eller tittar lite bredvid scenen för att förta effekten av det hemska. Samtidigt är det inte alls lika fysiskt ansträngande att se genant skådespeleri på film eller TV. Jag tror att det är som Erland Josephson beskrivit det, upplevelsen av det gemensamma i rummet som spelar in.

Dålig teater är alltid plågsam. Och genant, tråkig, förolämpande för både skådespelare och åskådare. Dömda att uthärda varandra i samma lokal. Usel film kan både vara intressant och underhållande. Man betraktar smörjan och iakttar kallsinnigt hur smörja ser ut nu för tiden. Men teater! Dessa artister som man i det längsta anstränger sig att omfatta med lojalitet och sympati. Vreden och skammen stiger i en. Och man drar sig för den yttersta och mest rimliga förolämpningen: att gå därifrån.⁵⁹

En kollega formulerade ett av teaterns stora fenomen som möjligheten att ge både publik och ensemble en utomtidslig upplevelse, samtidigt. Nukänslan. En av de kraftigaste skiljelinjerna mellan teater och film. Underbart positiv när allt stämmer. Men lika förödande när det inte gör det. Just vetskapen om att detta pinsamma skeende som jag just nu upplever från scenen eller från salongen faktiskt skulle kunna stoppas. Alla har vi möjligheten att förändra hela situationen radikalt. Det är den gåva som vi ger varandra i och med att vi söker oss till ett gemensamt rum för att framföra eller uppleva en teaterföreställning. Allt är verkligt, allt påverkar.

Rummet som sådant

Om en föreställning är ett möte mellan aktörer och publik, så är rummet det som gör mötet möjligt. På en teater är spelrummet ändamålsenligt, helgat åt föreställningen. Allt strävar efter att göra föreställningsupplevelsen så stark som möjligt. När jag spelar skolteater hamnar jag ofta i situationer där rummet snarare motverkar än hjälper. Ingenting i skolans värld existerar för att maximera just en teaterupplevelse. Jag har genom åren stött på alldeles för många onödigt stora och slitna aulor där någon tänkt att vi skall vara, eftersom där brukar det vara teater. Själv föredrar jag klassrummen som spellokal ute i skolorna. De är inte heller konstruerade med tanke på teater, men de rummen har en personlighet. Dessutom innebär deras storlek att skådespelare och publik ofelbart kommer nära varandra. Det är enormt fascinerande att kliva in i ett klassrum och genom att flytta några stolar och bänkar transformera elevernas ”vardagsrum” till ett teatertrum för ett litet tag. Rent praktiskt innebär det att jag som skådespelare inte kan förlita mig på att ett teatermaskineri kommer stödja mig

⁵⁹ Josephson, s 38.

i min berättelse. Jag kommer också att se var och en i publiken hela tiden. Jag kommer att höra deras kommentarer även om de viskas fram. Det finns ingenting att gömma sig bakom, för någon av oss. Då gäller det att vara alert. I de lägena är det extra viktigt att vi i ensemblen har en gemensam överenskommelse om hur vi förhåller oss till föreställningen och dess spelrum. I skolornas värld kan vi aldrig förvänta oss att få jobba ostört. Inte bara publiken kommer att påminna oss om deras ibland stökiga närvaro. Vi har alla ljud och skeenden utanför klassrummet, ringande skolklockor, elever som kommer för sent och lärare som bara skall in och hämta något i klassrummet där vi just spelar. Hur gör vi då? Kan vi använda rutinen som en trampolin att ta oss över de höga hinder som uppstår eller låter vi oss sjunka ner i dess enformiga frid för att orka stå ut?

Även om klassrumsteater på det sättet är en extrem i sin närhet har rummet stor inverkan på både skådespelare och publik. Är det en välbekant lokal? Om jag turnerar får jag ständigt anpassa mig till nya spelplatser med allt vad det innebär av ny akustik, scenstorlek, avstånd till publiken, möjligheter till ljussättning etc. Det möte som rummet ger upphov till innehåller också förväntningar. Under en skolföreställning i ett klassrum är det ytterst sällsynt att publiken själva fått välja den föreställning som presenteras. Ofta har de ingen förkunskap om pjäsen men de är hemma i sitt klassrum. Även en ”vanlig” publik påverkas av sitt förhållande till teaterrummet. Några i publiken kanske är där för första gången eller är motvilligt ditsläpade. Andra är där för att de älskar teater som sådan, de kanske sett pjäsen förr och har köpt biljetter för ett halvår sedan. Någon vet inte så mycket om föreställningen i sig men har hört att den skall vara fantastisk. Sedan kan traditioner och förhållningssätt till teatertrummet och till teater som sådan spela in. Som i detta exempel med sovande publik från Erland Josephsons Japanturné med Tjechovs *Körsbärsträdgården*;

All ambitiös kraftutveckling på scenen hindrar inte de små simultantolkningsapparaterna från att falla i golvet när folk i publiken somnar. Vi räknar krascherna som jägaren räknar nedlagda byten. Vi försöker skoja om det men är alla smått deprimerade.⁶⁰

När jag berättar för poeten Ooka Makoto, ordförande i japanska PEN-klubben, att vi har vissa indikationer på att en del publik somnar under *Körsbärsträdgården* nickar han uppskattande. Det är bara usla teaterföreställningar som berövar japanen hans rättighet att då och då ta sig en lur, säger han. Han förstår nu att *Körsbärsträdgården* är väl värd ett besök.⁶¹

⁶⁰ Josephson, s 140.

⁶¹ Josephson, s 193.

Än en gång visar det sig att det är vanskligt att bestämma publiken upplevelser baserat på våra egna tolkningar av deras reaktioner.

Konventioner och regler

Olika uppsättningar har olika förutsättningar vilket givetvis påverkar ramarna för mitt förhållningssätt som skådespelare. Ibland står jag på en scen i en gammaldags guldpyntad teatermiljö med tydligt markerad scen och salong och en ridå däremellan. Publik och aktörer är effektivt åtskilda. Ibland står jag i ett klassrum i lysrörsbelysning och har direkt ögonkontakt med alla i rummet. En annan gång kanske det är sommarteater utomhus med hundratals, kanske tusentals åskådare som passar på att ha picknick medan de tittar. Eller slamrig krogmiljö, kontorsrum, bygdegårdar m.m. I vissa föreställningar förväntas publiken vara enbart passiva betraktare, medan de vid andra tillfällen tilltalas direkt och kanske till och med interagerar med det som sker på scen. Oavsett detta är mitt skådespelararbete märkbart likt. Jag har förberett mig. Tänkt och läst och repeterat och konfererat och omvärderat och läst och tänkt och så vidare.

Det finns egentligen inga regler som styr teaterarbete. Ändå är vi märkbart regelstyrda. Mängder med oskrivna och stundtals även outtalade regler existerar sida vid sida. Den enda godtagbara anledningen till att ställa in är i princip att skådespelaren inte kan ta sig till teatern. Vi kan ha kräksjuka, brutna revben, lunginflammation, yrsel, stämbandsinflammation etc. Skådespelarna står där ändå, i ur och skur. Föreställningen går före allt. En blandning av heroiskhet och ren idioti. Man bryter heller inte om man inte absolut, absolut måste. Här är gränsen givetvis högst individuell hos skådespelarna för när vi känner att vi måste, men ändå. Jag har sett publik lämna salongen på löpande band utan att skådespelarna verkat bry sig. Folk har kommit inklampande tvärs över scenen, scenografi har gått sönder, scener och ibland hela akter har hoppats över och spelet har gått vidare. Personligen ångrar jag än i dag att jag inte startade om en föreställning för mer än tjugo år sedan.⁶² Jag inledde ensam på scenen och kände direkt att det inte stämde. Hela mitt medvetande skrek inom mig. ”Gå ut, börja om. Ge dig själv en ny chans!” Men givetvis fortsatte jag medan publiken krampaktigt höll andan eftersom jag själv slutat andas för länge sedan. Först efter en timme kunde jag lämna scenen och börja andas igen. När jag kom in igen svarade den lättade publiken genast med ett avspänt skratt. ”Äntligen!” Någon märklig konvention hade hållit mig tillbaka trots att jag hade alla möjligheter på min sida. Ingen i publiken hade ens märkt att något varit annorlunda. Och så

⁶² *En sommar dag*, Teaterhögskolan i Stockholm, 1987.

här i dag inser jag dessutom att de hade uppskattat tilltaget som sådant och att det i sin tur dessutom berikat deras teaterupplevelse.

Jag tror att det vilar en överdriven vördnad för illusionens makt i det här uttalade regelverket. Vi tänker att vi gör det för föreställningens skull, för publiken. Men publiken kanske inte alltid uppskattar att ha skådespelare som famlar omkring på scenen i feberyra och därmed inte når den konstnärliga nivå man skulle kunna förvänta sig. Om saker händer under spelets gång som ligger utanför pjäsen men som hela publiken registrerar är illusionen ändå bruten. Varför inte erkänna det då? Samtidigt, om jag skulle stoppa för varje mobiltelefon som ringde i salongen, eller så fort något gick snett skulle jag ibland inte komma vidare. Svårigheten ligger i att bedöma när oförutsägheter stör respektive berikar den gemensamma upplevelsen av föreställningen.

AVSLUTNING

Allt har ett pris

Det kostar att spela, ingen idé att låtsas som något annat. Att göra om och göra om och varje gång ladda på nytt. Det finns en gräns för hur mycket och ofta man kan spela en föreställning med bibehållen kvalitet. Av erfarenhet vet jag att det går att göra två föreställningar om dagen, inte mer om man vill kunna göra ett bra och seriöst jobb. Jag har en enmansföreställning för 3-4-åringar som jag spelat till och från under fjorton års tid.⁶³ Den tar knappt trettio minuter att spela. På ett plan kan jag göra den i sömnen. På ett annat kräver den fortfarande all min koncentration och energi. Trots min rutin och erfarenhet av att ha framfört denna pjäs ett par hundra gånger kostar det att spela två föreställningar på en dag. Om jag sedan spelar mellan åtta och tio föreställningar på en vecka sliter det rejält. Detta säger jag inte för att beklaga mig, inte alls. Det är bara det att det är viktigt att påpeka att varje gång jag kliver in på en scen, innebär det en ansträngning, hur van jag än kan verka, hur rutinerad jag än är och hur stor eller liten min insats än är i föreställningen. Sedan har varje roll och uppsättning sina speciella förutsättningar. En stor och aggressivt utlevande roll kräver alltid mycket, men det betyder samtidigt inte att en mindre och mer återhållsam roll med nödvändighet är enklare eller mindre krävande att framföra. Allt beror på individen och förutsättningarna. Här spelar givetvis rutin in, men också dagsform, mitt förhållande till rollen, pjäsen och uppsättningen. Är jag nöjd med mitt arbete, med mina kollegors insats? Hur

⁶³ *Mannen med den olydiga kroppen*, Fria teatern, 1995 – 2009.

är de praktiska förutsättningarna för att spela, fast scen, turné, bra eller dåliga spellokaler? Kommer det publik, verkar de nöjda etc.

Att jag upplever det som ett misslyckande och en besvikelse när publik och recensenter inte tycker om eller sympatiserar med en föreställning som jag gör är kanske inte så konstigt. Men det har till och med hänt att jag känt mig sviken av publiken för att de tyckt om en föreställning som jag själv haft problem med. Jag spelade en gång i en pjäs där jag inte var nöjd med iscensättningen.⁶⁴ Hela repetitionsarbetet hade präglats av problem. Det hade blivit uppskjutet, vi hade olika åsikter, ensemblen var inte nöjd med regissörens uppsättningsidé m.m. Vi inom ensemblen var inte riktigt överens heller och drog åt olika håll. Jag tyckte att uppsättningen läckte som ett såll och jag väntade med viss fasa på recensionerna. Till min förvåning var de positiva, liksom många av publikens reaktioner. I stället för att bli lättad, reagerade jag med en blandning av förvirring och avståndstagande. Efteråt kan jag se att jag längtade efter bekräftelse på min egen dystopiska bild av föreställningen, men just då var jag bara sur. Att spela en föreställning som jag själv inte står för, inför en betalande publik är komplicerat. Hur mycket ansvar har jag och hur mycket skall jag ta? Måste jag vara helt nöjd med allt för att stanna kvar, eller skall jag hoppa av i samma stund jag känner mig missnöjd? I det här fallet tyckte jag att jag personligen gjorde en bra insats, men att föreställningen som helhet inte hängde ihop. Jag anser att varje skådespelare måste ta sitt ansvar för att just helheten, det som publiken upplever, skall bli så bra som möjligt. Samtidigt kan jag inte styra allt. Här, där jag endast kunde stå för min egen del, tvingades jag böja mig. Att ändra på det skulle kräva att jag hoppade av uppsättningen och det steget var jag inte beredd att ta. Hade jag däremot inte ens varit nöjd med min egen insats hade det blivit olidligt. Då hade det handlat om en blandning av civilkurage, arbetsmarknadspolitik, lojalitet mot teatern och kollegorna, möjligheten till att försörja mig på annat sätt etc.

Någon slags sammanställning

I låten *Try Again*, smyger rockgruppen The Hives in en formulering som tillskrivits bl.a. Albert Einstein: ” They say the definition of madness is doing the same thing and expecting a different result...”⁶⁵ Kanske är det en smula galenskap som krävs för att ställa sig på scen och göra om och göra om. Grunden för en teateruppsättning är i de flesta fall att allt är förberett och skall göras om. Vad jag måste göra är att acceptera att jag aldrig *kan* göra likadant som

⁶⁴ *Vi var sju*, Fria teatern, 1996 – 1997.

⁶⁵ The Hives, Try again, från *The black and white album*, A&M/Octone, 2007.

jag gjort förut. Om jag håller mig till Stanislavskijs råd och utför de sceniska handlingarna kommer saker att hända. Liknande de som hänt förut, men ändå inte. Det är detta faktum att jag gör samma saker och faktiskt bitvis får ett annorlunda resultat som gör det så spännande att spela. Kan jag verkligen glömma det jag redan vet? Nej, men jag kan låta det vara och leta efter det som är annorlunda, det som skiljer sig från dag till dag istället för att söka likheterna. Skillnaden är mellan att aktivt söka ta reda på hur det bör vara och att fascineras av det som blir/blev. Från att skapa situationer till att reagera på dem. Ibland måste man påstå och driva en situation, men målet måste vara att inte ha förutbestämda meningar om hur reaktionerna skall bli. Att glädjas åt det nya. Allt bygger då återigen på att vi skådespelare har en väl grundad känsla för pjäsens/berättelsens helhet samt gemensamma referensramar så att vi inte far ut åt olika håll på egna upptäcktsfärder. Det nya kan uppstå i mig, men måste konfirmeras tillsammans med andra. Om jag sedan lägger till den storhet som publiken utgör blir det riktigt intressant. Strävan efter det ärliga mötet.

Att bara upprepa innebär döden. Dramat måste på något märkligt sätt pånyttfödas varje gång. Likt en hantverkare som vant snickrar en stol, kocken som panerar en rödspätta eller bilmekanikern som byter avgasrör så skaffar jag mig rutin och vet efter ett tag hur jag skall ekonomisera mitt arbete så att det flödar lättare. Men där deras rutin får och kanske till och med bör synas för att skapa förtroende hos kunden/gästen, så faller teaterupplevelsen platt om publiken upplever att skådespelarna går på rutin. Kanske är det så enkelt som att vi också måste visa passion? Vad jag definitivt måste göra är att påminna mig själv om varför jag spelar teater överhuvudtaget. I mitt fall är det för att jag vill förmedla berättelser till andra människor. Olika berättelser till olika människor. Jag kanske har gjort det förr, men för de som sitter i publiken är det troligtvis helt nytt. Det är för dem jag spelar. Igen och igen. Som för första gången...

Referenser

Litteratur:

- Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, (Göteborg, 1993)
- Bennett, Susan, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, (London, 1997)
- Brecht, Bertolt, *Om teater*, (Stockholm, 1975)
- Brook, Peter, *The empty space*, (London, 1984)
- Callow, Simon, *Being an actor*, (London, 1988)
- Diderot, Denis, *Paradox om skådespelaren*, (Uppsala, 1995)
- Ehn, Billy / Klein, Barbro, *Från erfarenhet till text*, (Stockholm, 1994)
- Filosoflexikonet*, red. Poul Lübcke, (Köpenhamn, 2004)
- Gadamer, Hans-Georg, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, (Göteborg, 1989)
- Gadamer, Hans-Georg, Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning i hermeneutiken, ur *Sanning och metod, i Hermeneutik, en antologi*, (Stockholm, 1977)
- Guillo, Jan / Dahlström Jan Håkan, *Artister*, (Stockholm, 1979)
- Holmberg Henric, *En sorts skådespelare*, (Stockholm, 2000)
- Johansson, Maria, Skådespelarens kunnande – motsättningar och förutsägbarheter, ur *Berättelse och kunskap – en samlingsvolym*, (Stockholm, 2006)
- Josephson, Erland, *Rollen*, (Stockholm, 1989)
- Lund, Anna, *Mellan scen och salong: En kultursociologisk analys av ungdomsteater*, (Lund, 2008)
- Nussbaum, Martha C., Emotioner som värdeomdömen, ur *Tanke Känsla Identitet*, redaktörer Ulla M Holm, Eva Mark, Annika Persson, (Göteborg, 1997)
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*, (Göteborg, 1999)
- Osten, Suzanne, *Mina meningar*, (Hedemora, 2002)
- Perby, Maja-Lisa, *Konsten att bemästra en process*, (Hedemora, 1995)
- Reeder, Jurgen, *Psykoanalys i välfärdsstaten*, (Stockholm, 2006)
- Sauter, Willmar / Isaksson, Curt / Jansson, Lisbeth, *TEATERÖGON. Publiken möter föreställningen – upplevelse, utbud, vanor*, (Stockholm, 1986)
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen*, (Stockholm, 1986)
- Svenaesus, Fredrik, *Sjukdomens mening*, (Stockholm, 2003)
- Öhngren, Lars, *Att vara skådespelare*, (Stockholm, 1963)

Övrigt material

Anteckningar från Hjärnstorm, intervju med Gerhard Andersson, SVT, 2009-01-15

Föreläsning med Fredrik Svenaeus, Södertörns högskola, 2007-08-30

Gärdenfors, Peter, *Berättelserna hjälper oss att skapa mening*, Tvärsnitt nr 2, 2008,

Vetenskapsrådets hemsida, hämtningsdatum 2009-05-09,

(<http://www.vr.se/huvudmeny/tvarsnittnr22008/essaberattelsernahjalperossattskapamening.4.1d4cbbb11a00d342b080001357.html>)

Perby, Maja-Lisa, *Det genuint svåra* – Dokumentation från ett seminarium med barnmorskor i april 1995

Inside the Actors studio, TV- intervju med Paul Newman, 1995

The Hives, Try again, från *The black and white album*, A&M/Octone, 2007