

Magisteruppsats i praktisk kunskap vt 2009, 22,5 p

Södertörns högskola

Centrum för praktisk kunskap

Handledare Fredrik Svenaeus

Spela roll: FILMREGISSÖR
Om tolkning, kommunikation och duktiga flickor

av

Gunila Ambjörnsson

Innehåll

	Sid
Abstract	4
Sammanfattning	5
Filmregissör: Bilden av regissören	6
Om bakgrunden	7
Om manusets berättelse	8
Om manus och färdig film	9
Regirollen, en arbetsbeskrivning	10
Om ord, timing och undertexter	12
Om förståelsevärldar och kreativa möten	14
Om hinder, och om spänningen mellan det yrkesmässiga och det privata	18

	3
Regissör eller terapeut	22
Om mod, övermod och optimism	25
Om att kompromissa	27
Regirollen - en roll som måste spelas	31
Om lekfulla män och duktiga flickor	33
Minervas ugglor flyger först när skymningen faller	38
Källor	44

Abstract

Playing a role: film director. On interpretation, communication and "Sensible Girls."

This text deals with the shooting of a movie comedy. The author of this text was script writer as well as director. The film was extremely dependent upon the interpretation of the role of the leading female character, but the director and the leading actress, in spite of their willingness to cooperate, were unable to understand each other, and no creative meeting ever occurred.

The film dealt, in amused distance, with male and female strategies and shortcomings, but the lack of understanding between the director and the leading actress caused the subtleties of the text disappear, so that when the film was ready it was possible to interpret it in a way that partly opposed its intentions.

From the director's point of view different aspects of the situation are investigated: what could she /should she have done? What are the obstacles for a better understanding? Is "understanding" dependant only upon that which is verbal? Should the director not only be a director but also a kind of therapist? What is professional and what is private? Could a director who wasn't also the script writer have seen other solutions? And how does it affect you as a female director never to have role models, only a very clear idea of what you *don't* want your professional role to look like.

The director thought she was being constantly compromising, but finds out she was not, she had only a different, and in appearance, friendly but manipulative strategy in trying to reach her goal: that of enforcing and implementing her personal interpretation of the script.

The role of director is also a role, and must be played. Men and women often do it in very different ways. Much more is permitted for men, in the name of "art." The role of the artist is as such, defined by men. Women are expected to be reasonable and the (their) stage for action appears to be more limited. This is what is expected of them, and is also what many women try to live up to, often in direct conflict with their own interests. It is important to become a less reasonable but clearly defined person. This often requires training. To become a good director you need knowledge, empathy and experience gained through many mistakes, and not least, you need what Aritsoteles calls fronesis.

Sammanfattning

Texten utgår från inspelningen av en långfilm, en sk screwball comedy om manligt och kvinnligt där författaren var både manusförfattare och regissör. Bristen på kreativ kommunikation mellan regissör och innehavaren av den kvinnliga huvudrollen gjorde att manusets undertexter försvann och att filmens tendens bitvis blev en annan än den avsedda.

Texten går, ur regissörens perspektiv, igenom olika aspekter på orsakerna: vad kunde, borde hon ha gjort, och vad är alls möjligt när en snäv ekonomi inte har utrymme för kreativ kris, eller ens för något som kan kallas kreativ process, dvs ett stötande och blötande av uppfattningar som kan leda till samförstånd?

Hur ser hindren ut? Är förståelse beroende enbart av verbalt språk? Kan och bör regissören också vara terapeut? Var går gränsen mellan det professionella och det privata? Kan man alls skilja dem åt i ett sammanhang som det här? Skulle en regissör som inte också hade skrivit manuset sett andra lösningar? Och vad innebär det att alltid vara den som måste utforma sin yrkesroll på egen hand, utan egentliga förebilder, men med en bestämd uppfattning om hur den *inte* ska se ut?

Textförfattaren som varit van att se sig som en samarbetsvan person som lyssnar på andras idéer var övertygad om att hon i det aktuella fallet kompromissade sig fram, men kommer till slutsatsen att hon i själva verket var en lika auktoritär regissör som vissa manliga kollegor, även om hennes strategier såg helt annorlunda ut.

Också regirollen är en roll som måste spelas. Män och kvinnor utformar ofta den rollen olika. Toleransen när det gäller manliga regissörer är relativt stor; av kvinnliga regissörer avkrävs förnuft och rimlighet och handlingsutrymmet är mer begränsat. Medan mäns orimlighet kan hamna under begreppet ”konstens villkor”, förväntas kvinnor vara ”duktiga flickor” och lever ofta upp till de begränsningar som följer med detta, gör dödsföraktande kompromisser som ingen tackar dem för, och begränsar ibland själva sitt handlingsutrymme. I det aktuella fallet sorterade både regissör och huvudrollsinnehavare under rubriken ”duktig flicka.” Att bli en besvärligare människa kräver träning, inte minst för kvinnor. Det gör också regiycket. Hantverket kan visserligen läras, men för att bli en bra regissör måste man ha gjort misstag och förvärvat såväl erfarenhet som vad Aristoteles kallar fronesis.

Filmregissör

Bilden av filmregissören är fortfarande oftast en man i bakvänd keps, som tittar fram bakom en kamera och pekar, med eller utan megafon. Är den sann? Numera finns fler kvinnliga regissörer - arbetar de på samma sätt? Och vad är drivkraften i att år efter år delta i en nästan omöjlig jakt på pengar, bara för att när man efter några år till slut fått dem bli tvungen att skriva om manuset som hunnit bli inaktuellt? Då går man jublande in i ett oglamoröst och sömnlöst liv i minst åtta veckor och ett arbete som i varje ögonblick kan gå fel - från inspelning till redigering och lansering, kritik och därmed publik - tills man slutligen står där med en film som kanske bara avlägset liknar manuset? Varför?

På den frågan finns lika många olika svar på den frågan som det finns regissörer. *Lusten att berätta* är kanske det enda som är gemensamt. Förr var det lägerelden, sedan kurade man skymning, nu går man på bio. Snart kommer andra sätt att berätta. Berättelser är nödvändiga och har alltid varit det: Vi skapar en verklighet och förmedlar därmed en erfarenhet.

Jag tillbringade min barndom med berättelser, dök ner i böcker, den ena tjockare än den andra, kom upp med röda kinder och blanka ögon. Satt på gården invid biografens ljudtrumma och lyssnade när jag inte hade råd att gå på bio, försökte gissa handlingen. Var det flykt eller besatthet?

Nu är jag författare, och regissör och tror att man skriver de böcker man själv skulle vilja läsa, och gör sådana filmer man själv vill se. Men framför allt är berättelser för mig gestaltad erfarenhet, dock inte alltid i strängt realistisk form. Det är ju Homeros äventyrsberättelser som överlevt genom historien, inte berättelser om vardagsliv på Itaka.

Lusten att berätta var det första. Det finns en inrotad föreställning att manusförfattare och regissör helst inte ska vara en och samma person, detta för att regissörens arbete ska kunna bli så förutsättningslöst som möjligt. Med *Nya Vågen* kom en annan uppfattning: ”--- en filmregissör skulle vara en ensam skapande konstnär som med kameran som penna skulle förfoga över sina egna produktionsmedel.”¹ Auteurbegreppet innebar alltså att en person både skrev manus och regisserade. Det är vad jag själv har gjort, dock har jag aldrig sett mig som någon ensam

¹ Tytti Soila, *Att synliggöra det osynliga. Fyra svenska kvinnors filmregi*, Stockholm 1991, s.13.

skapande konstnär, och produktionsmedlen har heller aldrig varit mina. Min grundläggande yrkesidentitet är författarens - regissör blev jag för att hindra att någon annan misstolkade mina manus eller gjorde om berättelsen till något annat.

Den här texten handlar om en film som ändå kom att berätta en annan historia än manusets. "Minervas ugglor flyger först när skymningen faller."² Det betyder att först i efterhand kan vi riktigt förstå vad vi har varit med om."

Om bakgrunden

Filmen, en långfilm, var en slags screwball-komedi,

...a *sex comedy* without the sex." It often involve mistaken identities or other circumstances in which a character or characters try to keep some important fact a secret. Screwball comedies also tend to contain ridiculous, *farcical* situations.³

Det gick sju år från idé till filmpremiären som ägde rum i mitten av 90-talet. Under tiden måste manusets skrivas om några gånger för att behålla den aktuella tidskänsla, för att inte säga fingertoppskänsla, som var avgörande.

Budgeten var 14 miljoner. Med lite tur skulle det räcka till exakt det antal inspelningsdagar som var nödvändiga, men inte en halv dag till. Ingenting fick gå fel ens med vädret,.

Merparten av filmen spelades in i en nersliten villa på Lidingö som skulle rivras efter inspelningen. Huset, som var ett slags metafor, byggdes om hela tiden, från ruckel till önskedröm. Man kunde alltså inte gå tillbaka och göra omtagningar om något inte fungerade. Detsamma gällde exteriörerna i den vildvuxna trädgården - där skulle allt eftersom anläggas karpdammar och rabatter.

Kort sagt: *ingenting* fick gå fel.

² Bernt Gustavsson, *Kunskapsteori*, Stockholm 2004, s.245.

Minervas ugglor, känd från Hegel, avbildades på vishetsgudinnan Athenas hjälm.

³ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Sverige>, 2009-03-14.

Jag började med en manlig producent, men kom till slut att göra filmen med en kvinnlig. Hon hade producerat film i Storbritannien, jag hade visserligen regisserat stora produktioner, från musikteater till filmserier, några större än en långfilm, men det var på Sveriges Television. Där hade jag noga sett till att arbeta med tekniker och fotografer som jag kände väl. Eftersom jag inte själv kommer från skådespelarhåll och därför inte kan skådespelarnas arbetsprocess inifrån hade jag hade varit särskilt noga med val av skådespelare och enbart arbetat med sådana som jag visste att jag kommunicerade med.

TV ansågs vara en B-arena, långfilm var något annat. Nu gällde verklig professionalism. Det var vad som sades, med viss arrogans. Det var vad jag strävade efter. Det påverkade mina beslut.

Manusets berättelse

Som alltid var jag inte bara regissör utan också manusförfattare.

Filmen var en komedi med allvar i botten, en berättelse tänkt snarast i Woody Allenstil, om man med det menar den Woody Allen som alltid har en intellektuell nivå och som i nästan varje film använder ett nytt fantasifullt berättargrepp (något som mera sällan uppmärksammat av filmkritiken).

Från Woody Allen lånade jag delar av den inledande monologen i *Manhattan* och *Annie Hall*, ett avsiktligt lån, och tydligt, även om orden framsades av en medelålders kvinna istället för av en medelålders man.

Filmens ord och formuleringar hade betydelse, liksom rytmen i dialogen. Timing var avgörande.

Handlingen i korthet:

Anna ärver ett ruckel till hus men kan inte snickra och har inte råd att anställa folk. Mannen i hennes liv (J.) vill inte bo på landet. Han varken kan eller vill snickra och frånsäger sig allt ansvar. Anna har tröttnat på att kvinnor idag måste kunna inte bara det som traditionellt varit kvinnors uppgift utan dessutom också allt män hittills har gjort. Hon sätter in en kontaktannons och raggar upp en snickare, men inser snart att hon behöver en rörmokare, och därefter en takläggare. O.s.v. Detta som avstamp för drift med rollspel, könsstereotyper, manliga *och*

kvinnliga strategier, skildrade med road distans och utan grämelse.

Huvudpersonen, alltid subjekt men aldrig offer, är inledningsvis i kontroll, men överraskas av ständigt nya problem och tvingas till improvisationer, som i sin tur ger upphov till nya förvecklingar. Frågan: Hur gör man egentligen när man utnyttjar män? besvaras aldrig med ”sex”, med undantag av då S ska träffa snickaren första gången och en man på Fasching tankeläser hennes fråga. Då blir hon förfärad. I filmen klarar sig hon sig fint med att lägga handen på aktuell mans arm och med svag röst säga:

”Det här är väl alldeles för svårt va?”

Vilket alltid, vare sig mannen ifråga har en aning om vad han ska göra eller inte, besvaras med:

”Nej för fan.”

Historien var stiliserad: handlingen var handfast, dock inte trovärdig med naturalistiska mått mätt. Det fanns fler och viktigare nivåer. Filmen skulle inte bara visa ett stycke verklighet i skrattspegel utan också, för att citera Hans Larsson i *Intuition* ”lägga något till verkligheten.”⁴ Diktaren, fortsätter han, ska också kunna se mindre än verkligheten, det vill säga han ska ”kunna isolera ett stycke verklighet.” Handlingens hus var ett stycke isolerad verklighet. Avsikten var att skildra ”riktiga människor”, det var situationerna, inte människorna, som var skruvade. *Tolkningen* av manusets berättelse blev därför liksom tolkningen av dialogens undertexter avgörande.⁵ Det var den som gav *spelstilen*: roliga repliker skulle inte serveras med blinkning till publiken (”Hörde ni? Jag var rolig!”)

Filmens viktiga fråga var: Vad är egentligen en fri kvinna? Den ställs av en tonårsdotter till en av väninnorna. Filmen ger inget svar. Man får dra sina egna slutsatser.

Om manus och färdig film

⁴ Hans Larsson, *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap*, Stockholm 1892, s.25.

⁵ Exempel på undertext: ”Räck mig sockret” kan betyda att man helt enkelt vill ha sockret, men det kan också sägas som ”jag hatar dig” eller ”jag älskar dig.”

En film är från början ofta en persons vision, men därefter är den beroende av många människors arbete och yrkeskunskap. Manuset är bara ett instrument för medarbetarnas arbete - för skådespelarna liksom för alla från inspelningsledare och fotograf, till scenograf och ljussättare, ljudtekniker, scripta.

Manuset ska skrivas så precist att det är svårt att missuppfatta det, men manuset och den färdiga filmen är ändå två olika saker. Mycket händer på vägen. Berättelsen kan växa när goda krafter samsas och lägger till. Den kan också krympa.

Den här filmen krympte. Dess utsaga blev inte manusets.

När vi skapar en berättelse förmedlar vi en erfarenhet. Den erfarenhet jag ville förmedla var det viktiga med filmen, men den fråga den färdiga filmen fick publiken att ställa sig blev inte den som var filmens, och min, avsikt: "Vad är egentligen en fri kvinna?" utan snarare "Varför skulle inte även kvinnor kunna lära sig snickra? Va?" Så tyckte en rad yngre feminister.

Vad hände? Var jag en dålig regissör? Och vad är egentligen en bra regissör?

Regirollen, en arbetsbeskrivning

Det finns lika många arbetssätt som regissörer. Här ett försök till arbetsbeskrivning, strikt ur egen erfarenhet:

Regissörens främsta uppgift är att skapa förutsättningar för andras - och samtidigt egen - kreativitet och skapa *liv*. Skådespelarna måste liksom hela teamet känna sig sedda, bekräftade och uppskattade så att de kan/vågar blomma upp och nå sin potential. Man behöver psykologisk kunskap och begåvning när man arbetar med skådespelarnas *jag* och ibland smärtsamma erfarenheter, och ofta med sina egna dessutom. Det kräver intuition, inlevelseförmåga och social kompetens.

”Som skådespelare är man alltid lite säker. Om något går fel är det inte riktigt ens fel, även om man satt sitt ansikte på det.(---) Regissören ska alltid få sina skådespelare att framstå som genier, oavsett om de är fruktansvärda,” sa skådespelaren Gael Garcia Bernal i anledning av premiären på Lukas Modysons *Mammut*.⁶

Regissören är den enda som har koll på filmens helhet och rytm. Den måste han/hon kunna föreställa sig och bryta ner i delar. Men även om det oftast är regissören som får både äran och klandret är film ett lagarbete. Alla utom regissören har en väl definierad yrkeskunskap, men regissören måste ändå framstå som auktoritet. Han /hon är arbetsledare, terapeut och tekniker, mer eller mindre ekonomiskt ansvarig, och förväntas dessutom kunna en hel del om fotografens yrke, vara bra på logistik, veta så mycket som möjligt om teknikens jobb, och ha ett hum om ljussättning och ljud.

Regissören måste kunna lite om mycket och på alla punkter omge sig med folk som kan mer, sa Milos Forman i en TV-intervju.⁷ Men framför allt måste han /hon vara en strateg som sätter *målet* främst och arbetar för att nå det med vilka medel som helst. Vad som än händer måste man som regissör vara ständigt lika konstruktiv och uppmuntrande, verka prestigelös, men bevaka sin prestige.

Man är *kapten*. Man står pall även i orkan.

⁶ *Dagens Nyheter*, 2009-01-25.

⁷ *Filmkrönikan*, SVT. Program från 90-talet, jag antecknade, dock tyvärr inte datum.

Ett skepp är en sluten värld, för en avgränsad period. Detsamma kan sägas om en filminspelning.

”I komponerade eller manuskriptstyrda konstformer finns det två sorters tid: inspirationens ögonblick, då en omedelbar ingivelse av sanning eller skönhet infinner sig hos konstnären; sedan följer den ofta tunga mödan att hålla fast den länge nog

för att kunna överföra den till papper eller duk, film eller sten.”

Stephen Nachmanovitch, *Spela fritt*.

Om ord, timing och undertexter.

Tytti Soilas bok *Att synliggöra det osynliga* handlar om fyra regissörer, alla kvinnor. Ingen av dem lägger någon större vikt vid dialogen. Skådespelarna kan lika gärna komma på replikerna under arbetet.⁸ Tre av regissörerna säger att det är *bilder* som är inspirationskällan - det är ur bilder deras filmidéer uppstår.

För mig är det inte så. Mina filmidéer kom ur berättelser, ibland ur en plats och en fråga som blir en berättelse: vad kan ha hänt här? Dialogen är viktig, även om den inte nödvändigtvis alltid är betydelsebärande. Ord är också musik, och musik och rytm kan vara bärande element. I den här aktuella filmen kunde en dialog börja i en scen, bara för att utan avbrott men med tidsförflyttningar fortsätta in i en andra och kanske tredje. Snickarens repliker kunde övergå i rap. Ale Möllers musik bar handlingen framåt, den var inte bara ett understrykande eller förstärkning av känsla, något som annars är vanligt.

En vanlig filmmyt är att en bild säger mer än tusen ord. Ibland är det så det är. Å andra sidan händer det också att det är dialogen och orden som bär en film, som hos t. ex. Woody Allen. Dialogen i brittisk film och teater skiljer sig ofta från den som är vanlig i svensk film. I anledning

⁸ Soila, s. 23.

av filmen *Fatherland* intervjuade jag regissören, Ken Loach, och manusförfattaren, Trevor Griffiths⁹. Manusförfattare och regissör tyckte om och respekterade varandra, delade värderingar och såg fram emot att samarbeta, men resultatet blev trots allt detta inte vad någon av dem hade hoppats på.

Griffiths skrev dialog i bildad brittisk tradition, den hade betydelse och rytm. Loach, som vanligtvis arbetar med begåvade amatörer och vars filmer utspelas i arbetarklassen, hör till en annan och naturalistisk, tradition. Dialogen är ofta improviserad, och det spelar ingen större roll om de agerande gör ändringar. Men det var bara tränade skådespelare som klarade Griffiths dialog och regissören blev därför, trots att det var han som hade makten, tvungen att ändra sitt vanliga arbetssätt och börja arbeta med en typ av skådespelare han dittills hade undvikit. Trots detta ansåg manusförfattaren att den färdiga filmen inte hade särskilt mycket att göra med vad han skrev.¹⁰

Inte heller regissören var nöjd: ”För mig är improvisation en bra arbetsmetod, men bara om det passar till sättet att skriva. Det gör det inte i den här filmen, och då måste jag försöka hitta på något annat som kan ge samma resultat i slutändan. Och det vet jag faktiskt inte om jag har lyckas med.”¹¹

Dialogen var min film genomarbetad på samma sätt som hos Griffiths, och hade, liksom handlingen, ett visst ett visst mått av stilisering, en rytm som skulle bära genom filmen, och undertexter som inte fick tappas bort.

Huvudrollsinnehavaren, här kallad S. (= skådespelerskan) var van vid rak dialog som kunde ändras efter hur hon tyckte orden låg i hennes mun.

”Jag skulle aldrig uttrycka mig så.”

”Men Anna gör det.”

Filmens repliker blev aldrig S. egna. Inte heller filmens rytm blev hennes. Timingen försvann. Det som var roligt blev inte roligt. Att snickra ihop en Ikea-säng blev en tragedi. När jag såg dagstagningarna var det svårt att avgöra om S. hade medelålderns nerdragna mungipor eller spelade tragedi. Distributören som såg filmen i grovklippt skick föreslog som titel ”En kvinnas martyrium.”

⁹ Gunila Ambjörnsson, ”Getting it right”, *Chaplin* nr 2, 1987.

¹⁰ Ambjörnsson, s 136.

¹¹ Ambjörnsson, s. 169.

Kanske var det ett skämt.

*

Ingemar Bergman har berättat om hur Eva Dahlbeck och Gunnar Björnstrand gav honom en ovärderlig lektion i konsten att spela komedi när de repeterade på egen hand och sedan visade honom hur det borde låta. ”Vilket var budskapet i deras lektion? Det är timing. Det är faktiskt det. En kombination av replik, scen och rytm.”¹² Det var skådespelarna som var experterna. Det är regissörens uppgift att se till att filmens helhet avspeglas i delarna, men att regissera fram en timing är svårt, den finns eller finns inte i aktörernas kroppar.

Filmskådespelarens arbete skiljer sig från arbetet på scenen. På teatern har man en period där ensemble och regissör under åtta veckor tillsammans undersöker rollen och dess förutsättningar, vrider och vänder på den, prövar och prövar igen, får nya idéer, undersöker, förkastar och kommer fram till något som bär. Det finns *en process*. Arbetet är handfast och fysiskt. När det blir premiär kommer publiken.

Som skådespelare var S. van vid scenen. Hennes genre var komedin, eller snarare farsen. Rytm och timing var något hon var van att spela in på publiken och som uppstod efter hand ur gensvar och reaktioner. Men vid en filminspelning finns ingen publik. Då är det fotograf och team som utgör publiken, och som har egna uppgifter att fokusera på. På teatern vilar allt på skådespelarna, när det gäller film finns också andra viktiga berättarelement.

Inte heller finns någon *process*. Det finns sällan möjligheter till repetitioner före inspelningen, *alltså ingen undersökning av rollen*. I varje bild, varje inställning är det premiär, men filmskådespelaren förväntas till stor del hitta sin karaktär på egen hand. Regissören ingriper om hon är på fel väg, förstärker och korrigerar, behöver ofta inte säga mycket, och har en rad andra uppgifter samtidigt.

En skådespelare som var med i några Bergmanuppsättningar minns att instruktionen ofta var teknisk: ”Nu går du sju steg framåt. Vänd dig mot vänster. Titta på henne nu. Vänd sedan bort

¹² Mikael Timm, *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman*. Stockholm 2008, s. 233.

blicken.”¹³

Allt bygger på att man förstår varandra. Att man hittar ett gemensamt språk. Den viktigaste regiuppgiften är att välja rätt person till varje uppgift.

Om förståelsevärldar och kreativa möten

Genom mötet med en text med en främmande meningshorisont blir jag provocerad till en erfarenhet av att min egen meningshorisont är för snäv. Men min nya meningshorisont är inte textens ursprungliga, lika lite som den är min egen ursprungliga, den överskrider dessa båda och är något tredje. Den är såtillvida resultatet av en dialektisk process.¹⁴

Så ser ett kreativt möte se ut om det är uppstår och är lyckligt, mellan text och uttolkare, eller mellan skådespelare och regissör: man åstadkommer något som är större och annorlunda än vad var och en skulle kunna uppnå på egen hand, något överraskande, eller något man ser på med förtjust igenkännande, något som får en att säga till sig själv: Så här! Precis detta var det jag ville, fast jag inte kunde göra det själv.

Det är detta som ger arbetet glädje och mening och får en att med glatt mod uthärda allt annat som kan ske på vägen: att 1 och 1 faktiskt kan bli 3.

Texten är en sak, den som tolkar den en annan.

Filmen vilade i ovanligt hög grad på en enda person, S. som spelade Anna. Allt som händer i filmen ses ur hennes perspektiv. S. var med i alla scener utom två. Hon tyckte mycket om manuset och såg fram emot att göra rollen. Vi hade en välvillig inställning till varandra och varandras tidigare arbete. Vi *ville* samarbeta och utgick från att vi förstod varandra. Men om målsättningen för en regissör är att inspirera och förlösa skådespelarna och få dem att blomstra och nå till, eller förbi, sin yttersta potential lyckades det inte, inte med huvudrollsinnehavaren. Med övriga 8 skådespelare gick samarbetet som det skulle, men något kreativt möte mellan

¹³Timm, s. 269.

¹⁴www.filosofi.gotland.se/gadamer.htm. 2009-04-21.

huvudrollsinnehavare och regissör uppstod aldrig. Hittills hade jag varit noga med att alltid välja skådespelare som jag visste skulle förstå både mig och manuset, och undvikit dem som behövde förlösas eller invaggas i trygghet. När det gällde långfilmen hade jag övergivit den strategin och hamnade i ett för mig nytt läge. Icke-förståelse.

”Det är ur de samlade erfarenheterna vi (...) bygger upp vår kompetens,” säger Ulla Ekström von Essen i *Tankestil och Tankekollektiv*, en essä som tillämpar Ludwig Flecks idéer på Josef Conrads roman *Negern på Narcissus*.¹⁵

S. och jag hade sett fram emot att arbeta tillsammans. Valet var övervägt, projektet ”det rätta” och vi var båda beredda att underkasta oss gemensamma målsättningar, för att referera till Gadamer.¹⁶ Liksom tidigare nämnda regissör och manusförfattare, Loach och Griffiths, delade S. och jag de flesta, dock inte alla, värderingar. Vi tillhör samma generation, hade båda en bakgrund i fria teatergrupper och utgick antagligen från att vi därmed också skulle förstå varandra, men det visades sig att vi i praktiken inte hade gemensamma erfarenheter rent yrkesmässigt, och troligen inte heller privat. Livsvärlden, det sätt på vilket världen är till för oss, såg ut på olika sätt för oss.¹⁷ Jag har en akademisk bakgrund, det präglar mitt sätt att tänka och uttrycka mig. S. är en framgångsrik komedienne utan formell utbildning, en slags stjärna, van att välja sitt eget material och att själv bestämma över sina uttryck. Vi hittade inget gemensamt språk.

”Det hade kunnat bli ett spännande möte mellan Bergmans precision och Elliots improvisation”, skriver Mikael Timm i anledning av Bergmans film *Beröringen* och skådespelaren Elliott Gould, som hade den manliga huvudrollen. ”Men trots att Bergman brukade kunna få vem som helst att öppna sig uppstod ingen samhörighet mellan regissör och huvudrollsinnehavare.”¹⁸

Icke-förståelse är något de flesta någon gång råkar ut för, i arbetslivet lika väl som i privatlivet. Nu var jag ingen Bergman. Jag saknade rutin för att lösa problemet. Det är föga tröst att inte heller Bergman löste sitt.

¹⁵ Ulla von Essen, ”Tankestil och Tankekollektiv”, *Dialoger nr 47*, 1998, s.22.

Ludwig Fleck (1896 - 1961) var forskare och kunskapsteoretiker.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, Göteborg 1989, s. 47.

¹⁷. Begreppet lanserades av fenomenologen Edmund Husserl i *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* (1931), som en respons på Martin Heideggers analys i *Sein und Zeit* (1927).

¹⁸ Timm, s. 417.

Vid möten med andra idéer och andra personers horisonter kan den personliga horisonten utvidgas, in i den kollektiva kunskapen. I den hermeneutiska världen existerar ingen absolut eller objektiv kunskap, vilket gör att målet för hermeneutikern istället blir att ständigt utvidga sin horisont; att söka sig bortom existerande kunskapsgränser, eller om man så vill horisonter.

19

Mötet mellan S. och mig kom inte att innebära någon förändring av våra respektive förståelsehorisonter. Vi förblev artigt respektfulla, men ingenting *hände*. Vi utvecklade inget gemensamt språk och kom aldrig att ingå i något som kunde kallas gemensamt tankekollektiv, ”ett sätt att förnimma som delas av en grupp människor.” Ett tankekollektiv är ”en gemenskap av människor som utbyter idéer och tankar och står i tankemässig växelverkan med varandra.”²⁰ Genom samförstånd och missförstånd uppkommer så småningom en tankebildning som inte tillhör någondera parten ensam.²¹

Inom ett tankekollektiv utvecklas genom social aktivitet en *tankestil*.²² ”Tankestilen är inte enbart summan av de individuella prestationerna i ett arbetskollektiv, utan en speciell bildning i samarbetets mening och regler som kan liknas vid en fotbollsmatch, ett samtal eller en konsert. säger Ulla Ekström von Essen.²³ Hennes essä behandlar arbetskollektivet i Conrads roman *Negern på Narcissus*. I mitt fall handlade det om ett filmprojekt.

I en tankestil är ”sakkunskap och språkkunskap nödvändigt sammanbundna”, något S. och jag hade behövt i vårt gemensamma arbete. ”Ofta är tecken på att man ingår i ett tankekollektiv att man lägger en speciell betydelse i vissa ord.²⁴ Inte minst gäller detta då det handlar om yrkesmässig förståelse. ”Innebörden i ordet ”förklara” är olika för en filosof eller kemist, liksom ordet ”stråle” för en konstnär eller fysiker, eller ”lag” för en jurist och en naturforskare, osv.”²⁵ Men ibland betydde inte heller vanliga vardagliga ord samma sak för S. och mig, i alla fall var

¹⁹ www.filosofi.gotland.se/gadamer.htm. 2009-04-21.

²⁰ Sven Åberg, *Spelrum*, Stockholm 2008, s 65. Citat hämtat från Ludwig Fleck.

²¹ Ibid., s. 64.

²² von Essen, s 21. Citat hämtat från Ludwig Fleck, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum* (1997), s 100.

²³ Ekström von Essen, s 21.

²⁴ Åberg,, s. 66.

²⁵ Ibid. s.66. Citat hämtat från Ludwig Fleck.

det så det såg ut. Ett enkelt exempel:

Slutet av filmen. Anna har skickat iväg snickaren och för sent insett att det var han som var den idealiske mannen. Män har kommit och gått, alla med en replik gemensam: Vad du behöver är en stjärnskruvmejsel!

Hon har nu på egen hand satt ihop himmelsängen, som liksom huset är en metafor.²⁶

Anna sitter på sängen med en stjärnskruvmejsel i handen, begrundar allt detta, och utbrister: Stjärnskruvmejsel!

En kort replik, som i den här scenen skulle kunna innehålla en rad olika känslor, beroende på hur man tolkar situationen och var man lägger tonvikten. Det skulle kunna vara stolthet över att ha snickrat ihop sängen på egen hand, sorg över förlusten av snickaren, eller vrede, road självironi, etc - det finns många möjligheter. Men S. kan inte säga repliken. Det är omöjligt. Hon kan inte förklara varför.

”Prova med att fnysa,” säger jag.

”Jag vet inte vad fnysa är,” säger S.

Kanske ingår inte ordet i S. vokabulär, men troligast är att det gör det, i ett annat sammanhang. Nu har det låst sig. Just då tar jag henne på orden. Jag kan plötsligt inte förklara vad fnysa är. Det har låst sig även för mig.

Man måste kunna använda språket och förnya det för att få syn på nya saker, säger Heidegger, men jag saknar ord.²⁷ När jag säger ordet ”fnysa” är det ett försök att ge en impuls. S. tar den inte. Hon skulle kunna prova att göra något mekaniskt med näsborrarna, släppa ut luft, sucka eller småfnysa, men hon gör ingenting alls. Jag kunde ha bett henne att kasta skruvmejseln i väggen, få utbrott, bli arg, börja gråta eller storskratta, hoppa upp och ner i sängen, eller något annat hon hellre vill göra. Jag kunde ha frågat vad hon skulle ha gjort i sitt privata liv. Men i mitt huvud är det tomt.

²⁶ ”Metafor, ett bildligt uttryckssätt där ett begrepp tillfälligt byts ut mot ett begrepp som liknar det ursprungliga. Likheten är beroende av sammanhanget och metaforer fungerar därför endast då lyssnaren har tillgång till sammanhanget.” <http://sv.wikipedia.org/wiki/Metafor>. 2009-04-21.

²⁷ Föreläsning Christian Nilsson 2007 -10-11.

När jag inför *Huset Silvercronas gåta*, en stor filminspelning för TV med många medverkande, ville lära mig mer om personinstruktion praktiserade jag hos Ulla Sjöblom på Scenskolan. ”Det sitter i lårmusklerna,” kunde hon säga när det hade låst sig för en skådespelare. Det vill säga: Sjöblom kunde hjälpa skådespelarna i deras arbete genom att lösa upp kroppsliga spänningar, och kroppen kunde, med hjälp av hennes kunskaper, bli en vägvisare. Men jag har, i likhet med många regissörer, ingen egen skådespelarerfarenhet och kan inte se den sortens saker. Jag har bara ord, och nyckelord. Det brukar räcka. Inte nu.

Vad betyder egentligen ”språk”, dvs det verbala? ”När blir språk något mer än det samförstånd som uppnås även utan ord - så som vi kan se det hos t ex. myror eller bin?”²⁸

Ett gemensamt språk kan se ut på olika sätt och behöver inte ens vara verbalt. Jag arbetade i ett antal musikteaterprojekt med kompositören och musikern Björn Isfält. Trots olika bakgrunder, referenser och liv, och trots helt olika sätt att fungera, klarade vi oss fint med två ord.

”Du menar lite skitigt? Lite hemligt?” sa Björn.

”Just det,” sa jag.

Dessa två ord, skitigt och hemligt, kunde ha varierande innebörder beroende på situationen, vilka förstod vi alltid båda två. Orden blev, för att citera den ryske litteraturforskaren Bachtin, bebodda.²⁹ Kanske hade det med förtroende att göra. Jag delade inte vokabulär med det tekniska teamet heller. Det var inget problem, vi förstod varandra ändå.

”Tanken är den fria rymdens fågel som i en bur kanske kan breda ut sina vingar, men inte flyga.”³⁰ S:s och mina tankar var som undervattenstentakler som förgäves trevade efter varandra under havsytan men aldrig möttes. Orden satt i bur. De var inte bebodda.

”Är språket det adekvata uttrycket för alla realiteter?” frågar jag med Nietzsche.³¹

Var det verkligen språket som var det egentliga problemet i kommunikationen?

²⁸ Gadamer, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, s 46 f.

²⁹ www.filosofi.gotland.se/gadamer.html. 2009-04-21.

³⁰ Åberg, s 13.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Om sanning och lögn i utomnormalisk mening*, 1873. Ur *Artes*, no 4, 1984. S. 8

Om hinder, och om spänningen mellan det yrkesmässiga och det privata

Spontan kreativitet kommer ur djupet av vår varelse, den är vi själva, ren och ursprunglig. Det vi måste uttrycka finns redan i oss, vi är detta, så det skapande arbetet består i att få utsagan att framträda, men att undanröja hindren från dess naturliga flöde. Det går därför inte att tala om den skapande processen utan att nämna dess motsats: blockeringarnas dyiga träsk, den outhärdliga känslan av att sitta fast...³²

Regissören och dramaturgen Keith Johnstone tar i sin bok om teaterimprovisation, *Impro. Improvisation och teater* upp det problemet: En skådespelare får ett förslag. Tar hon emot det uppstår något nytt som i sin tur leder vidare till något man inte hade kunnat föreställa sig, något överraskande, något som gör intryck på publiken. Tar han inte emot, ”accepterar” han inte, händer absolut ingenting.³³

På teaterspråk kallas det att blockera, och blockerandet är enligt Johnstone en form av aggression. Han fortsätter:

Om jag säger ”hitta på något” till två oerfarna improvisatörer så börjar de förmodligen prata, eftersom tal känns tryggare än handling. Och de kommer att blockera varje möjlighet till att utveckla handling. Leken försvinner. Allt står stilla. Förnuftet finns kvar, men räcker inte till för att skapa liv.

”Genom att analysera allt i termer av blockera och acceptera får eleverna insyn i de krafter som skapar scenerna och de förstår varför somliga människor verkar svåra att samarbeta med,” säger Johnstone. Då talar han om improvisationselever, men resonemanget kan lika väl gälla skådespelare kontra regissör, eller livet i övrigt. ”I verkligheten väljer alla människor, mer eller mindre, vilken sorts händelser de kommer att råka ut för, genom sina omedvetna mönster av blockeringar och underkastelser.”³⁴

Nu var S. ingalunda någon oerfaren skådespelare, men kanske var nyckelordet här ändå

³² Åberg, s 17.

³³ Keith Johnstone, *Impro, Improvisation och teater*. Stockholm 1985. s. 105 f.

³⁴ Johnstone, s. 112.

”trygghet?” Om så var faller borde jag som regissör ha förstått det. På ett (ytligt) plan gjorde jag det, men den strategi jag valde fungerade inte.

Johnstone sammanfattar sitt kapitel om blockering ungefär så här: Vi bekämpar ofta vår fantasi. Och vi *är* inte våra personligheter, utan ”fantasin är vårt sanna jag.”³⁵

Översatt till den situation jag beskriver skulle det kunna se ut så här: Skådespelaren måste sluta censurera sig själv, sluta se sig utifrån för att bli kreativ och inte vara rädd att gestalta en rollkaraktär som är något man själv inte är eller vill vara. Vad alla skådespelare vet är att det alltid är nödvändigt att försvara den karaktär man spelar, inte ta avstånd från den. Tänker man som den ur svensk historia kände biskop Brask: ”Härtill är jag nödd och tvungen” kommer det att synas.

Det vill säga: skådespelaren måste våga göra bort sig ibland. Nyckelordet är ”våga” och gäller naturligtvis även regissören.

*

”I de flesta yrken finns en aspekt som inte handlar om det man vet och kan redogöra för, utan hur man med ledning av sina tidigare erfarenheter kan handla. Det krävs en aktiv användning av erfarenheten, styrd av personliga val, ” säger musikläraren Sven Åberg.³⁶

Valen måste ofta ske i ögonblicket, utan att all information finns tillgänglig, utan att det går att vara säker på utgången. Det blir nödvändigt att på ett direkt sätt förlita sig på den samlade erfarenhet, av både teoretiska resonemang och praktiska situationer som man lyckats införliva med sin personlighet så att den finns omedelbart tillgänglig.

Åbergs resonemang kommer ur musiklärarens kommunikation med eleven, men detsamma kan också gälla regissören i förhållande till skådespelaren, inte minst på en filminspelning då val måste göras och beslut fattas snabbt och under stress.

³⁵ *Ibid.* s.117.

³⁶ Åberg, s. 13.

Skådespelaren hämtar ur sitt privata för att gestalta en helt annan människa, men hittar kanske ingenting i sig själv, *vill* kanske omedvetet inte heller, om det känns hotfullt. En spänning uppstår mellan det privata och det yrkesmässiga, i problematiska fall kan det bli en blockering.

Det privata som i lyckliga fall är en tillgång kan också bli ett hinder. I efterhand ser det ut som om S. när det blev konkret inte kunde identifiera sig med sin rollfigur, och kanske innerst inne, medvetet eller omedvetet, inte heller ville. Rollen som Anna stämde inte med hennes privata erfarenheter, medan Anna för mig var en karaktär vars erfarenheter det inte var några svårigheter att känna igen sig i.

Det är en *privat*, inte främst yrkesmässig oro jag spårar i S. tvekan, eller motstånd, liksom i mitt eget problem att hantera situationen. (Senare är det också en privat oro som spiller ut över vita duken. Den motsäger rollen och åstadkommer oro också i publiken).

Det är naturligtvis också en privat erfarenhet som gör att jag så benhårt håller fast vid min/manusförfattarens tolkning av rollen som Anna.

*

I en nyutkommen biografi över Ingrid Bergman berättas om hur skådespelerskan under inspelningen av *Höstsonaten* vägrade reagera som regissören bestämt i sitt manus. Hon tänkte verkligen inte bönfälla dottern, som just läxat upp henne, om kärlek, hon tänkte ge henne en örfil och lämna rummet. Liv Ullman säger i boken att regissören när han blivit ensam med Ullman satte sig ner och ”bokstavligen grät.” ”Han sa, Hur ska jag kunna fortsätta? Men naturligtvis fortsatte han.”³⁷

Sann anekdot eller ej, problemet existerar, men jag har aldrig varit med om att regissörer talar om det, i alla fall inte med varandra. Förutom Suzanne Osten:

”Om en skådespelare inte förstår vad jag menar, vad jag egentligen menar, ”säger Osten ”så blir det ingenting. Då känner jag mig också dum, och så skruvar jag genast ned mina anspråk. Då blir vi ”kloka”, resonerar och så gör vi någonting viljemässigt.”³⁸

³⁷ Charlotte Chandler, *Ingrid. En personlig biografi*. Stockholm 2007, s. 263.

³⁸ Helena von Zweigbergk, *Osten om Osten*, Stockholm 1990. S. 175.

Tillbaka till sängen och stjärnskruvmejseln: vi är i slutet av inspelningen. Sju veckor av brister i kommunikationen har gått. Jag bestämmer mig för att S. nog gör så gott hon kan och att bättre blir det nog inte. Så vi gör som vi gjort även förut, ”något viljemässigt”. Det saknar liv.

S. tycker antagligen att jag är en dålig regissör. Eller, som skådespelare brukar uttrycka det i liknande fall, ”ingen regissör.”

*

”Intellektet utvecklar, som ett medel för individens bevarande, sina förnämsta krafter i förställningen,” säger Nietzsche..³⁹

S. och jag förstälde oss. Frågan var bara om det fungerade.

”Varje människa besitter ett instrument för att tolka andra,” sa freudianen Sven Milltoft i en föreläsning om omedveten kommunikation. ”Man ställer in sig på den andre. Det omedvetna hos en människa påverkar det omedvetna hos en annan utan att det nödvändigtvis behöver passera medvetandenivån.”⁴⁰

Att S. kände sig obekvämt med sin roll och sitt arbete påverkade mig, även om jag inte tillät negativa känslor att komma upp till ytan. Å andra sidan måste mina nerskrivade förväntningar, aldrig så omsorgsfullt dolda, ha påverkat S. i negativ riktning. Jag tolkade S. och S. tolkade mig, i en omedveten kommunikation, en olycklig växelverkan, som blockerade kreativa möten och blev till energiförlust - som komparerades med sång. En räddningsaktion, ingenting som någonsin berördes med ord, men som uppstod ändå, kanske samma slags ”(...) hyllning till solidaritet, lojalitet och yrkesstolthet” som von Essen beskriver i essän om sjömäns yrkesstolthet och kunnande.⁴¹

Även ett filmteam arbetar en given tid inom ett projekt. Liksom skeppet Narcissus är en inspelning för en tid en sluten värld, som kan ses som en metafor för något större. Där finns yrkesstolthet, lojalitet och solidaritet gentemot den gemensamma filmen. Uppstår problem tas allt

³⁹ Nietzsche, s. 7.

⁴⁰ Milltoft, *Omedveten kommunikation*, föreläsning Psykoanalytiska föreningen, 2009-02-09.

⁴¹ von Essen, s. 19.

detta i bruk. Som Locke säger: Människan är i grunden god och vill samarbeta.⁴²

Filmteamet och jag sjöng oavbrutet och i varje tänkbar paus. Jag släppte ut min repertoar av gamla låtar, teamet hakade på. Ingen skulle drömma om att äventyra den sköra balansen genom att uttrycka tvivel på filmen. Utifrånsåg det ut som en trallande och lycklig inspelning.

Jag föreställer mig att det var samma sorts lojalitet med filmen som präglade S. Och som blev en del av orsaken till en låsning, en blockering av känslor som hade behövt komma till uttryck.

Kanske var den bara halvt medvetna kampen mellan oss egentligen inte yrkesmässig, kanske handlade den istället om *identitet* och sådant som hör till vårt privata jag, om vilka vi är och vill vara, inte som regissör och skådespelerska, utan i livet. De svårigheter vi upplevde som regissör och skådespelerska skulle förmodligen ha varit betydligt mindre, eller kanske inga alls, om det hade gällt en roll som Drottningen av Saba, eller Richard den tredje. ”Anna” var en modern och jämnårig yrkeskvinna som kunde ha varit som S. själv, men inte var det, en kvinna i en situation hon nästan kunde känna igen sig, fastän hon i sitt privata liv skulle ha valt andra strategier. Rollen låg med andra ord nära, men ändå långt borta. Kanske bidrog detta till förvirringen.

Då uppstår frågan: vad är professionellt? Kan man överhuvudtaget tala om våra yrken utan att inkludera det privata?

I samspelet mellan mig och S. dvs i det bristande samspelet mellan oss, i scenen med sängen och stjärnskruvmejseln liksom i filmen som helhet, skulle våra *privata* erfarenheter samsas i ett yrkesmässigt sammanhang. Från början tog vi dem för givna. När vi upptäckte olikheterna berörde vi dem inte. Det kändes laddat, kanske till och med hotfullt, och skulle kräva inte bara tid utan också terapeutisk förmåga hos mig, och dessutom ett ömsesidigt förtroende vi inte hade. Vi hade respekt för varandra, men tillit hade vi inte.

Jag blev hurtigare och falskare ju längre inspelningen framskred. S. kompenserade sin osäkerhet och brist på kontroll med att försöka kontrollera teamets arbetsuppgifter istället. De tyckte inte om det och blev en neutral men inte uppmuntrande publik.

⁴² Föreläsning Ulla Ekström von Essen, 2008-08-28.

Regissör och/eller terapeut

Något står i vägen, men kanske är det inte alltid det man tror. Ibland kan det handla om något helt annat, om psykologi. Så var går då gränsen till att bli psykolog, frågar sig Sven Åberg. ”Som musiklektare kan man genom sitt eget sätt att vara hjälpa studenten att komma i kontakt med en del av sig själv som av någon anledning inte är tillgänglig.”⁴³

Också som regissör förväntas man hjälpa skådespelarna över deras hinder, ibland rentav ”förlösa” dem.

Musiklektaren som terapeut, regissören som psykolog. Jag tilltrorde mig inte att vara någon sådan, och absolut inte under stress. Att ta terapeutens roll innebar för mig ett intrång i skådespelarens privata, och inte heller kunde det bli fråga om något ömsesidigt.

Mellan rollen och skådespelaren finns ett mellanrum, sa Henric Holmberg på seminariet om skådespelare och poliser.⁴⁴

Liksom prästen, kungen eller statsministern måste också regissören spela en roll. En blivande statsminister inger inte förtroende som ”Mona”, en präst ska helst inte klaga över menssmärtor, att visa för mycket av det privata inkräktar på det mellanrum som måste kunna fungera som projektduk för medarbetare som vill känna trygghet i förvisningen att regissören har kontroll.

Det finns också en annan sida av saken:

”Som lärare kan man inte alltid komma åt det man vill genom att gå rakt på sak. Att gå direkt kan ofta vara direkt hindrande för att nå de mål man siktar på. Och ett problem riskerar att förstöras om man fäster uppmärksamheten på det.”⁴⁵

Så var det även jag resonerade i ett kommunikativt dödläge. Gjorde jag kanske rentav intuitivt rätt med mina kringgående rörelser?

⁴³ Åberg, s, 27.

⁴⁴ Seminarium om skådespelare och polisroller, Praktisk kunskap 2008-05-30.

⁴⁵ Åberg, *Spelrum* s 25.

Att fästa uppmärksamhet på ett problem jag visserligen ansåg stort skulle möjligen kunna resultera i att man löste en del av det, men det skulle också innebära en risk. S. som var van vid hyllningar skulle bli sårad och kanske mer, inte mindre, osäker. Förlorade hon fattningen skulle inspelningen stå stilla, för något sådant fanns inget utrymme. Inspelningsschemat var komplicerat, huset byggdes hela tiden om, övriga skådespelare hade scheman som inte heller de kunde riskeras. Film handlar inte bara om konst utan också, och ibland framför allt, om ekonomi. Producenten var min vän, det var hennes ekonomi jag riskerade. Var det värt det? Vi hade exakt det antal dagar, timmar och minuter som behövdes för att spela in filmen, inte en halv dag extra.

Vi står där nu med en relik från industrialismens dagar: klockan och dess dominans. Vår inlärning därvidlag har starka inslag av betingning. Vi reagerar instinktivt på klockan och dess reglering av vår tid. Vi reagerar lika mycket på klockan som på den egentliga betingningen: att det finns arbete som behöver göras.⁴⁶

Ingenstans är talesättet att tid är pengar mera sant än på en filminspelning. Där är tid mycket pengar. Tankar tar tid, men tankar och känslor måste pressas samman.⁴⁷ På en inspelning gäller effektiv tid, och resultat. Scen efter scen skall hamna på filmremsan, enligt ett uppgjort och strikt schema. För konstnärliga *processer* finns inte tid när inspelningen väl är igång.

”Mot tiden kan den starkaste sparka sig blodig, mot tiden är den starkaste lika hjälplös som jag.”⁴⁸

Det var vad jag intalade mig.

I komponerade eller manuskriptstyrda konstformer finns det två sorters tid: ”Inspirationens ögonblick, då en omedelbar ingivelse av sanning eller skönhet infinner sig hos konstnären; sedan följer den ofta tunga mödan att hålla fast den länge nog för att kunna överföra den till papper eller duk, film eller sten.”⁴⁹

⁴⁶ Bodil Jönsson, *10 tankar om tid*, Stockholm 1999, s. 87.

⁴⁷ Ibid, s. 44.

⁴⁸ Bodil Malmsten, *Sista boken från Finistère*, Stockholm 2008, s. 25.

⁴⁹ Stephen Nachmanovitch, *Spela fritt*, Göteborg 2004, s.23.

Att kompromissa ingår i jobbet. Regissören måste leva upp till rollen. Han /hon är kapten och ska stå pall även i storm. Rädd får man inte bli - blir man rädd blir alla andra det också, och blir de rädda kan de bli besvärliga. Alltså framåt.

Fortsätta i färdriktningen, se framåt, mot horisonten.

Låtsas som om ingenting hänt och det har inte hänt.(...)

Låtsas att allt är som vanligt, banalt.⁵⁰

Förnuftigast att övergå till plan B, se till att filmens huvudhandling blev så bra som möjligt, och glömma finesserna. Innerst inne trodde jag ju ändå inte att jag kunde få S. att göra rollen som jag ville ha den.

Doxa kallas ”det vi håller för sant, det vi utgår från som givet. Men vi behöver kunna skilja mellan veta och tro.”⁵¹ I efterhand kan jag se en förmäthenhet i den strategi jag valde redan tidigt under inspelningen. Hade jag inte en gång sett S. göra något hon aldrig förut gjort, något helt utanför hennes vanliga ramar? Varför skulle hon inte kunna göra det igen? Var det inte för att jag trodde att hon kunde det som jag hade gått med på konsulentens och den första producentens förslag till rollbesättning? Hade jag inte föreställt mig hur hon skulle slå världen med häpnad när hon i denna film visade nya sidor? Borde jag inte ha litat mer både på min egen och S. förmåga, tagit en risk, och om det blev nödvändigt stoppat filmen ett par dagar? De flesta av mina manliga kolleger skulle ha gjort det. ”Han är konstnär. Då gör man inga kompromisser,” sa Margot Fallai i ett radioprogram om modekungen Alaia.⁵²

Men var det verkligen konstnär jag var? I så fall blir nästa fråga: Vem har råd att vara det? Eller borde frågan ha ställts på ett helt annat sätt: Vem har råd att inte vara det?

Jag gick den duktiga flickans väg i Kants pliktuppfyllande anda, såg det med Aristoteles som en gyllene medelväg. Fick inga utbrott, värnade mitt goda humör, sjöng med teamet, riskerade inte fler problem än nödvändigt.

S. sjöng inte, men för övrigt gjorde hon som jag. Vi var båda ”duktiga flickor,” vana att göra vår

⁵⁰ Malmsten, s. 25.

⁵¹ Föreläsning Mats Rosengren, 2007-11-13.

⁵² *Stil, PI* 2009-02-07.

.plikt.”

Jag återkommer till begreppet ”duktig flicka.”

Om mod, övermod och optimism.

Vi behöver mod, mildhet och praktisk visdom för att hantera de svårigheter vi möter, sa Ingela Josefsson i en utläggning om den grekiske filosofen Aristoteles så kallade karaktärsdygder.⁵³ Aristoteles räknar med 11 karaktärsdygder.⁵⁴ En av dem var *mod* - medelvägen mellan dumdristighet och feghet eller med andra ord medelvägen mellan ”fruktan och blind tillförsikt. Karaktärsdygderna måste vägledas av fronesis, klokhets, och fronesis i sin tur av målsättningen.

När jag slog in på Plan B var det en utmaning. Målsättningen var att det skulle bli en bra film ändå, och trots allt. Jag trodde nog att jag visade både förnuft och klokhets när jag gjorde ”det som behövde göras,” och att jag ”visade rådighet.”⁵⁵ Men var det verkligen mod? Var det inte feghet? Eller kanske rentav övermod?

Jag slår upp ordet ”övermod” och hänvisas till ”Storhetsvansinne (megalomani), i [psykiatri](#) ett uttryck för ett sinnestillstånd där en person har en starkt överdriven uppfattning, och ofta helt falsk bild, av sig själv och sin roll.” Och en länk till *hybris*, ”den värsta synden i grekisk mytologi.”⁵⁶

Känn dig själv, stod det på Apollotemplet i antikens Delfi. Gjorde jag det?

”Vad vet människan egentligen om sig själv?” utbrister Friedrich Nietzsche. Enligt honom tycks människan snarare vara ”liksom hängande i drömmar över ryggen på en tiger.”⁵⁷

Kanske lurade jag mig själv. Kanske hade jag en falsk bild av min egen förmåga. Men hur ser balansen ut mellan att känna sin begränsning och att utmana sig själv och växa som människa?

⁵³ Aristoteles, *Den nikomatiska etiken*, Göteborg 2004, s. 98 ff.

⁵⁴ Ibid. s 84.

⁵⁵ Ibid, s 172.

⁵⁶ sv.wikipedia.org/wiki/Storhetsvansinne, 2009-04-21.

⁵⁷ Nietzsche, s 7.

Det var en av frågorna under det seminarium som jämförde skådespelares och polisers roller.⁵⁸ ”Lyckas man anses man modig. Misslyckas har man varit övermodig,” står det i mina anteckningar från seminariet, ett uttryck för egen reaktion. Lite längre ner på sidan har jag skrivit: ”Göra sig medveten om vem jag är, och vad jag känner.”

Så vad kände jag? Samma fråga ställdes till piloten som lyckades nödlända på Hudsonfloden i januari 2009. Han svarade: ”Man känner ingenting. Man gör bara det man måste göra. Känna får man göra efteråt.”⁵⁹

Så var det. Jag kände ingenting. Känslorna fanns där naturligtvis ändå, ”om än förnekade och bortträngda till det omedvetnas domäner,” där de fortsätter att i det fördolda utöva inflytande över tankar och handlingar.⁶⁰

”Överdrivna prestationskrav skapar en tonvikt på aktivitet och den fasad som visas upp gentemot omvärlden, medan genuina känslor förvrids och hålls tillbaka.”⁶¹ För obekväma känslor som hindrade effektivt arbete fanns ingen plats. Känslor måste skjutas upp tills det normala livet kunde börja. När inspelningen var slut. Kanske då.

Jag bestämde mig för optimistens strategi, om man med optimist menar någon som tror att de flesta situationer kommer att sluta bra. ”Hopp kan bli en kraft för förändring när man kombinerar en lagom mängd optimism och pessimism.”⁶² S. var kanske inte idealisk för sin roll, men för sådana tankar fanns inte utrymme. Man får arbeta med de förutsättningar man har.

Efteråt insåg jag att det hade funnits varningssignaler, stationer på vägen där man borde, och kunde, ha stannat upp, diskuterat och kanske övervägt. Jag bortsåg från dem.

”Att tro att något som man vet är något man inte vet.” Kan en och samma person som vet en sak inte veta det som han vet? frågar Theiatetos.”⁶³

Ibland vet vi inte det vi vet, trots att vi vet det. Att jag visste framgår av min arbetsdagbok. Jag visste, visste ändå inte. Farhågorna fanns, men jag fokuserade inte på dem.

⁵⁸Seminarium praktisk kunskap, 2008-05-30.

⁵⁹*Ekot*, P1, 2009-01-16

⁶⁰Claes Ekenstam, ”Den kännande människan” i Claes Ekenstam/ Per Magnus Johansson, *Människobilder. Tio idéhistoriska studier*, Göteborg 2007, s 247.

⁶¹Alexander Lowen, *Pleasure: A Creative Approach to Life*, New York 1994, s 81 f.

⁶²sv.wikipedia.org/wiki/Optimism, 2009-04-21.

⁶³Aristoteles, s. 220.

Kostymprovet är en viktig station i arbetet. Det är när kläderna kommer fram man kan upptäcka om man är överens eller inte om en rollkaraktär. S ville snickra i urringat svart siden, något hennes rollfigur aldrig skulle ha gjort. Anna skulle inte ha ägt någon vampklänning, än mindre snickrat i den, för övrigt var fotografen bestämt emot svart. Sen var det S:s behov av förebilder. Motvilligt föreslog jag Diane Keaton, en intellektuell skådespelerska som gärna spelar charmfullt disträ. S. avskydde Keaton och tyckte mycket mer om italienska Anna Magnani, en kraftfull kvinna, berömd för eruptiva utbrott både privat och på film, men ingen som hade det minsta med S. rollfigur att göra. Vi utredde detta hjälpligt. Det skulle ordna sig, eftersom det måste göra det. Till sist detta med sex. Filmen spelade definitivt inte på sex. Den handlade om något helt annat - manliga och kvinnliga attityder, inte sexuell attraktion eller icke-attraktion. Dessutom ogillar jag svettiga lakan på film och tror mer på Woody Allens sätt att visa före och efter. Den saken utredde vi inte.

Vi räknar ofta med att saker och ting kommer att klarna i efterhand, säger Veronica Adelswärd i sin bok om *Prat, skratt, skvaller och gräl och annat vi gör när vi samtalar*. Hon ger ett exempel hämtat från Nalle Puh:

” ... där var de i skogen en vacker dag, Kängu och Baby Ru. När Puh frågade Christopher Robin - Hur kom de hit, sa Christopher Robin - På det vanliga sättet om du förstår vad jag menar, och Puh som inte gjorde det sa: - Åhå. Sedan nickade han två gånger och sa: - På det vanliga sättet. Jaha! Stackars gamla Puh gjorde precis som alla vi andra. Han sa ”Jaha” och antydde med det att han förstätt fastän han inte gjorde det. Så gör vi ofta- av goda skäl. Vi räknar med att vi ska förstå saker efter hand---”⁶⁴

Antagligen sa jag åhå, jaha, och räknade med att allt skulle klarna när sanningen blev konkret. Att det skulle ordna sig.

⁶⁴ Veronica Adelswärd, *Prat, skratt skvaller och gräl och annat vi gör när vi samtalar*, Stockholm 1991, s 72.

Om att kompromissa

”The actor has something inside him but very often he doesn’t realize what he has in his mind, his heart. You have to help him find himself ”(---)”We are simply midwives.” Så uttrycker Jean Renoir det i en intervjubok.⁶⁵

Och när det inte fungerar?

”I just learn the lines and pray to God,” säger Bette Davis i samma bok, och citerar den franske skådespelaren Claude Rains.⁶⁶

Learn the lines and pray to God. Var det vad S. gjorde?

Sidney Poitier, en skådespelare som ofta arbetade som regissör, vände för kommande svårigheter genom att lägga ner särskilt mycket arbete före inspelning på valet av skådespelare, och lät även stora skådespelare och stjärnor provfilma.⁶⁷ I fallet Ingmar Bergman kontra Ingrid Bergman i *Höstsonaten* gick regissören runt en del av problemen genom att ”mobilisera hjälptrupper” - hans dåvarande hustru Käbi Laretei hade bättre ingångar till Ingrid Bergman än han själv. Ändå tvingades han försumma övriga skådespelare.⁶⁸ Å andra sidan sa skådespelaren till slut det regissören ville att hon skulle säga.

”Yrkeskunnande i det här sammanhanget handlar inte enbart om att veta hur något kan göras, det handlar om att kunna göra det, att vara en utövare av praxis. En skicklig utövare anpassar sitt handlings sätt till en ständigt skiftande yrkesvärld.”⁶⁹

Jag har vant mig vid att betrakta mig som en samarbetande och socialt kommunikativ person, både som arbetsledare och samarbetspartner för tekniker och fotograf, sminkör och scenograf, och som regissör. Jag blir upprymd när skådespelarna lägger till och ger ansikte, kropp och idéer

⁶⁵ Jean Renoir, ”The Director ”, *Film makers on film making*, Volume 2. Los Angeles 1983, s.45.

⁶⁶ Bette Davis, ”The Actress”, *Film makers on filmmaking*.s. 107.

⁶⁷ Intervju med Mikael Timm 2009-02-20. Timm har genom åren fört kontinuerliga samtal med Bergman.

⁶⁸ Timm, forts.

⁶⁹ Åberg, s. 62.

till mina fiktiva karaktärer, och ännu gladare när de utvecklar dem vidare - *på den grund jag har lagt.*

”Det kan krävas en avsevärd ansträngning att hålla idén i minnet, hindra den från att glida tillbaka i det formlösa.”⁷⁰

Mycket kan ändras i ett manus under en inspelnings gång. Men inte det jag brukar kalla ”bärande balkar.” För mig var tolkningen av Annas roll en sådan. Ändra den, och filmen blir en annan. Anna var Anna, hon kunde inte vara S.

Jag hade skrivit manuset, men på inspelningen var jag inte längre manusförfattare utan regissör. I den rollen har jag ibland varit tvungen att försvara grundbultarna i manus skrivna av någon annan än mig. Jag gjorde det också nu. Jag trodde att jag kompromissade, men gjorde jag det? Är det inte troligare att jag, indirekt och kanske omedvetet, envist kommunicerade min bestämda och aldrig ändrade uppfattning om hur S. borde spela rollen som Anna?

Filmens språk var fullt av undertexter - man säger en sak och menar eller vill en annan. Filmens språk var kanske mitt även i verkligheten. Och det är ju inte bara *vad* man säger som går fram, och får oss att dra slutsatser utan också *hur* man säger det man säger, och hurdant ens kroppsspråk är då man gör det.⁷¹ Kanske var jag inte bara otydlig och manipulativ, kanske kommunicerade jag också något jag var omedveten om. Och även tystnad kan vara ett maktmedel.⁷²

Tvingar man på en skådespelare något blir han dålig, säger regissören Jean Renoir.⁷³ En skådespelare måste spela rollen själv. Det händer att man inte är överens, men försök inte störa skådespelarens fantasi med dina idéer, det slår ner hans mod. ”If you discourange an actor you may never find him again. He'll hide his personality behind a kind of mask, a mask of fear.”⁷⁴

Vad hade hänt om det här hade varit på teatern? Om det funnits tid för klargörande samtal som kunde resultera i konflikter? Tid att mangla sig igenom den gråt och tandagnisslan som ofta tolkas som tecken på verkligt konstnärligt arbete? Vad hade hänt om S. och jag hade haft tid, eller

⁷⁰ Nachmanovitj, *Spela fritt*, s 71.

⁷¹ Adelswärd, S. 13

⁷² Ibid. s 58.

⁷³ *Film makers on film making*, ”The Director”, s. 55.

⁷⁴ Ibid. s. 46.

tagit oss tid, att ”utforska skillnaderna istället för att undvika dem”?⁷⁵ Om jag inte bakom en fasad av uppmuntran hade envisats med en tolkning av rollen som Anna som bara fick S. att bli osäker och retirera ”behind a mask of fear”? Kanske borde S. ha fått meka i vampusstyrelse som hon ville, sluppit snickarbyxorna som hon tyckte var fula, även om de var rätt för hennes rollkaraktär? Vad hade hänt om S. hade fått ha magnifika Anna Magnaniutbrott, fast de var fel för rollen? Om jag hade gått med åt ett håll där S. kände sig hemma, trots att det inte stämde med manuset idé, istället för att vänligt men istadigt försökt fösa henne åt mitt håll? Hade den kreativa leken försvunnit även då?

Det hade blivit en annan film. Riktigt hurdan den hade sett ut är omöjligt att veta, men distributören hade nog inte kommit på idén att föreslå en filmtitel som ”En kvinnas martyrium.” Men framför allt: den skulle inte ha förmedlat den erfarenhet jag ville uttrycka. Det var ju för *berättelsens* skull jag var regissör, den var min motivation att regissera filmen, inte att ”göra film” vilken som helst, rolig eller halvrolig, utan för att något måste berättas. För att förmedla en erfarenhet som jag delade med många andra, och som inte handlade om ifall kvinnor ska lära sig snickra eller ej.

I det förflutna spökade *Familjen Krupp*, ett ultrademokratiskt 70-talsprojekt där alla medlemmar i en fri grupp hade samma inflytande som jag, men jag ensam hade hela ansvaret. Där kom jag efter hand, trots uppriktigt menade försök att vara en ambitiös gruppmedlem, i konflikt inte bara med min yrkesroll, utan också med projektets intention, och så småningom också med televisionen, min arbetsgivare. Till sist även med gruppen. Tills ingenting mer fanns att offra.

Tillbaka till Apollotemplet och sentensen ”känn dig själv.” Jag tvingas inse att jag, tvärt emot vad jag hade trott, under den här under filminspelningen måste ha varit en, om än förstuckad, auktoritär regissör som bedövade varningssignaler och dödsföraktande men förgäves försökte pracka sina idéer på en skådespelare, som inte kunde, eller ville, identifiera sig med sin rollkaraktär, inte blev bekräftad och sedd som den hon var, och inte heller gavs utrymme att lägga till på sitt eget sätt.

För att berättelsen skulle bli den jag skrev. För att jag trots allt nog såg mig som en autuer - det

⁷⁵ Åberg, s. 56.

vill säga, om än något motvilligt, som konstnären vars idé var den som skulle gälla. I den skulle huvudrollsinnehavaren vara så god att ingå.

S. var van att vara stjärna. Jag värnade min grundintention.

Dittills hade jag för det mesta lyckats med det. Innerst inne var jag inte benägen att sälja ut filmens intention. Min grundidentitet är författarens. Berättelsen var min.

*

Få försvarar manusförfattaren. Han /hon nämns mera sällan, är en gammal tradition.

I London fanns för inte länge sedan ett underbart filmmuseum, MOMI, *Museum of Moving Images*. Det låg på South Bank och tog som jag minns det cirka fyra timmar att gå igenom. Ganska snart möttes man av en stor skylt med följande text: "Hollywood lyckades med sina filmer på grund av sina "outstanding directors, stars, art directors..." Manusförfattarna på vars arbete filmerna vilade nämndes inte, däremot de flesta andra yrkesutövare som behövs när man gör film. Manusförfattarna var lågstatus, kulis i produktionen. Ofta kom någon eller några andra in och skrev om deras manus, och regissören tolkade sedan fritt. Slutresultatet blev regissörens, enbart, en gammal tradition även det.

Efter några timmars vandring kom ändå en liten skylt: "Somliga manusförfattare blev regissörer för att skydda sina manus: Billy Wilder, Mankiewicz..."

Så var det för mig. "Lusten att berätta var det första, men regissör blev jag för att hindra att någon annan misstolkade mina manus eller gjorde om dem till något annat." (Se sidan 2)

Jag var både manusförfattare och regissör för den här filmen. Den blev "något annat" i alla fall.

Var jag vad man kan kalla "hemmablind"? Hade en regissör som inte skrivit manus själv resonerat annorlunda i den uppkomna situationen? Och därmed kanske också sett andra möjligheter, andra lösningar?

Regirollen, en roll som måste spelas

Jag har ingen formell regiutbildning. Det jag kan har jag i likhet med många regissörer lärt mig den hårda vägen, genom misstag och erfarenheter, learning by doing, för att låna John Deweys term. Min bakgrund är arbete i en fri teatergrupp som jag var med om att bilda, samtidigt som jag var manusförfattare och regissör på televisionen, till att börja med utan att i egna ögon riktigt ha täckning för det. Tidsandan var demokratisk. Den fria gruppens motto var ”alla kan”, men när det gällde den saken var jag inte säker på att det också gällde mig. Att planera för ett kreativt klimat, att åstadkomma samförstånd som inkluderade konkret medinflytande för medarbetare som kunde mer än jag, blev en nödvändighet. Så småningom insåg jag också att slutresultatet, oavsett mina växande kunskaper och erfarenheter, blev bättre på det viset.

Även stora regissörer som Ingmar Bergman ser till att ständigt arbeta med samma människor. Mindre privilegierade lyckas kanske inte alltid få sina ideala arbetsteam att återuppstå, men alla vet värdet av att inte bara få yrkeskunnigt folk på alla positioner, utan också sådana som förstår och gillar varandra. Och som gillar och förstår regissören.

Regiyrket är ett yrke där man blir tvungen att använda hela sin personlighet med styrkor och eventuella svagheter, och därför gör klokt i att komplettera sig själv och kompensera för tillkortakommanden. För, som Carsten Jensen uttrycker det i sin roman *Vi de drunknade*: ”... allt stod och föll till slut med kaptenen. Det var hans erfarenhet.”⁷⁶

Min styrka blev samarbete. Jag vande mig att tro att jag var bra på det.

”Kunskapen inom en praxis kan delas in i tre fält genom begreppen påståendekunskap, färdighetskunskap och förtrogenhetskunskap.”⁷⁷

Regiyrket innehåller element av såväl påståendekunskap som färdighetskunskap. Regissören behöver, för att använda Aristoteles begrepp, episteme (kunskap om det som inte kan vara annorlunda) lika väl som techne (kunskap om det som kan vara annorlunda.)⁷⁸ Dessutom behöver regissören erfarenheter som man inte kan skaffa sig på annat sätt än genom att göra misstag och lära sig att hantera dem. Till stora delar är regiyrket är en förtrogenhetskunskap, som växer till ”i kontakt med tilltagande färdighetskunskaper.”⁷⁹

⁷⁶ Carsten Jensen, *Vi, de drunknade*, Stockholm 2008, s. 244.

⁷⁷ von Essen, s. 22.

⁷⁸ Aristoteles, s 161 ff. Se även Gustavsson s. 159 ff.

⁷⁹ von Essen, s. 24.

*

I *Lusten och dämonerna* berättas om hur regissören får en fråga om sin regiteknik. Vad är det som gör att hans instruktioner alltid fungerar? Bergman svarar att han älskar skådespelare:

”Jag älskar dem som en företeelse i sinnevärlden, jag älskar deras yrke, jag älskar deras mod eller dödsförakt eller vad de vill kalla det. Jag förstår deras undanflykter, men också deras svarta och hänsynslösa uppriktighet. --- Jo, jag älskar skådespelarna, kravlöst och storartat.⁸⁰

Det där är kanske bara delvis sant: Bergman förlät till exempel aldrig Thorsten Flinck när han lämnade Bergmans regi åt sidan, och det fanns andra han inte gillade. Men

”bergmanskådespelare” talar ofta om hur de har känt sig *sedda*.

Jag kan inte påstå att jag generellt älskar skådespelare. Jag gör det när de lägger till och ger röst och kropp och något mer, som jag inte hade kunnat tänka ut på egen hand, *på den grund jag lagt*. Men man kan också vara rädd för skådespelaren, rädd för att inte kunna göra sig förstådd, och för att aldrig kunna vila i regirollen i förvisning om att man behärskar den. På den saken kan man inte vara säker. Det uppstår alltid nya problem som måste lösas, man måste alltid kunna mer. Man behöver rutin, men man kan aldrig förlita sig på den. Nya situationer uppstår ständigt. Man måste kunna improvisera, men kan inte på samma sätt som en snickare eller ljudtekniker förlita sig på handfasta kunskaper.

Skådespelaren, som är den som utsätter sig mest, behöver tro att regissören vet och kan och *ser*, så att han eller hon kan känna sig trygg. Regissören måste dölja sitt privatjag bakom en fasad av kunnande, uppmuntran och kreativ energi. En tystlåten (manlig) regissör kan bli en fungerande projektduk för förtroende, på samma sätt som en högkyrklig manlig präst kan bli det, bara han inte låter någon se in i sitt privatliv och med det sår tvivel på sin direktkontakt med Gud.

⁸⁰ Timm, s. 256.

You must thrust him and in the long run go by what he says,” säger Bette Davis i en intervju om sitt samarbete med regissören. ”Unless you have an idiot director, of which there are many.(---) The director is like your father, your beau; you often fall in love with the director - not personally, bur you have this real feeling. He´s like an analyst. Every actor is different to direct; some actors work better if the director is very tough; some are better if he is reasonable. *He has to be everything, and you have to feel that he is.* ⁸¹ (min kurs.)

Regissören har liksom skådespelaren en roll och förväntas leva upp till den: som terapeut, pappa och förälskelseobjekt med social och ekonomisk begåvning. Konstnärlig begåvning ska förenas med administrativ, kaos ska samsas med ordning, visioner ska bära genom hård ekonomisk verklighet. Inte alltid finns alla dessa förmågor i en enda person. Förmågan att komplettera sig själv med rätt personer blir avgörande. ”It takes talent to recognize talent.” ⁸²

Om lekfulla män och duktiga flickor

Film, ett lagarbete. Regissören, en auktoritet - som dock inte kan vara bättre än sina medarbetare, och aldrig bättre än sina skådespelare. Som är helt beroende av dem. Som kan göra felval och ofta gör det, men måste lära sig att hantera dem. Mer än allt annat behöver regissören vad Aristoteles kallar fronesis, den praktiska klokskap som Gadamer vill se som en annan form av kunskap. ⁸³

S. var Filminstitutets och den förste (manlige) producentens val, ett val influerat av tankar på box office och biljettintäkter, men jag hade godkänt det och ansvaret var mitt. Borde jag ha brutit kontraktet när jag ganska tidigt förstod att det var ett problematiskt val? Filmer har lagts ner förr. Då rör det sig mestadels om manliga regissörer. Ingmar Bergman har visserligen aldrig lagt ner en film när inspelningen väl kommit i gång, däremot strax innan, när finansieringen var i hamn, alla kontrakt undertecknade och all planering klar. *Glada Änkan* med Barbara Streisand är ett

⁸¹ Bette Davis, ”The Actress”, *Filmmakers on filmmaking*, s 104.

⁸² Ibid.: Joyce Selznick, ”Casting director”, s. 179.

⁸³ Gustavsson, *Kunskapsfilosofi*, s 209.

sådant exempel. Bergman la ner filmen i sista minuten för att han blev arg på Streisands agent.⁸⁴

Upplysningstiden föreställde sig att visste man det goda skulle man också göra det. Historien har motbevisat den tesen. Det gäller samhället, men också på ett enskilt plan.

Det hade tagit sex år att finansiera filmen. Jag hade bedövat alla tvivel på min förmåga och uppträtt med en kaxighet jag inte kände inför finansiärer och Filminstitut. Två begåvade skådespelerskor hade redan skäl att vara arga, visserligen var det (den första) producentens fel, inte mitt, men hur skulle de veta det? En av dem, mitt val för huvudrollen, hade rynkor på halsen, en dödssynd i detta sammanhang. Den andra fick vilseledande besked av dåvarande producenten och fick läsa i *Dagens Nyheter* att rollen gått till någon annan. Skulle jag nu välja konflikt med ännu en skådespelerska? Ett kontraktsbrott skulle skada både mitt rykte och den nuvarande producentens ekonomi. Hon hade satsat hårt, dessutom var hon en vän. En bra ersättare måste vara ledig för filmning omedelbart, föga troligt att man omedelbart skulle hitta den ideala - och lediga - skådespelaren. Kanske skulle filmen haverera. Kanske skulle det aldrig bli någon andra chans.

Det är i sådana lägen man utvecklar begreppet ”duktig flicka” till stor konst. Men det är ingen tillfällighet att man mera sällan talar om ”duktig pojke.” Berättelser om kvinnliga regissörer som tillåter sig att vara oregerliga, släppa ut obekväma eller privata känslor, eller dra över budgeten på markant sätt är få eller inga alls. Om manliga regissörer finns det många.

Blir en manlig regissör för jobbig, betar sig orimligt eller drar på produktionen alltför stora kostnader, kan han få stanna utanför i kylan ett slag, men så småningom släpps han ändå in igen, förutsatt att hans filmer är bra. När Ingmar Bergman som ung hindrades från att göra mer film eftersom han varit alldeles för besvärlig, ändrade han sig och slutade skrämna skådespelarna med vredesutbrott.⁸⁵ Widerberg ”brydde sig aldrig om tekniken” och kunde vara både irrationell och asocial, men blev respekterad för detta.⁸⁶ Men eftersom han oftast drog över sina budgetar blev hans TV-produktioner dock inte så många som de kunde ha blivit. Pollak fick vänta årtal på

⁸⁴ Intervju med Timm.

⁸⁵ Intervju med Timm.

⁸⁶ Gunilla Jensen, *Tv-regi. Bo Widerberg*, Stockholm 1979, s 238. Intervju med skådespelaren Jonas Bergström.

att få göra film igen efter vildsinta budgetöverdrag, men blev förlåten och kom igen.

Ska man döma av detta vågar man kanske påstå att män i filmbranschen är mer benägna än kvinnor att agera ut utan att betänka konsekvenserna och lita mer på omgivningens tolerans, medan kvinnor inte räknar med någon sådan.

”... varför? hur? kan man tänka om det här? Att tänka om detta är svårt: ofta hamnar man inne i en cirkel, där man sitter med den gamla hönan och ägget. ” Därför är det viktigt att se var det problematiska finns, vilka väggar vi slår huvudena emot, säger Yvonne Hirdman.⁸⁷ Mäns och kvinnors arbetsuppgifter präglas av tradition av vad Hirdman kallar isärhållning. ”...det är ur isärhållningen som den manliga normen legitimeras.”⁸⁸

Hur ser de isärhållande logikerna ut i filmens värld? Många skulle förneka att de ens existerar. Anekdoterna talar ett annat språk. Av tradition härskar den manliga normen. Det är männen som oftast kallas ”konstnärer.” Konstnärer var en gång hantverkare. Filmens värld är en relativt sett ung värld, litteraturens har längre traditioner. Romantiken gav oss bilden av den ensamme, svältande konstnären, han som sitter på sitt vindsrum, med bara sin vision som sällskap. Så småningom han som skär av sig örat och förblir oförstådd till efter sin död. Få kvinnor skär av sig öronen. Få kvinnor kallades konstnärer. Den romantiske konstnären var en man, och myten om honom levde vidare in i vår tid. Det som för andra anses vara olämpligt, kränkande, respektlöst, eller allmänt oetiskt, kan för konstnärer anses som fullt acceptabla metoder.

Bilden av denna slags konstnär som alltid är en man förtjänar sin egen essä. Av honom kan man inte förvänta sig ett beteende som alltid är rationellt. I näringslivet skulle Ingmar Bergman kallas psykopat, skriver Henrik Fraenkel från tidskriften *Chef* i en artikel på nätet, *Vill du vara en Bergman?* ”Frågan blir naturlig: kan det demoniska ledarskapet fungera även på vanliga arbetsplatser?” Fraenkel ställer sig mycket positiv.⁸⁹ En välvillig tolkning av psykopatbegreppet som det ser ut i hans artikel handlar naturligtvis om målmedvetenhet och kompromisslöshet; en mindre välvillig om ego utan besvärande hämningar, så som Fraenkel föreställer sig det i Bergmans arbete. Myterna om Bergman är många och motsägelsefulla, men den som handlar om hans påstådda ”demoniska ledarskap” är särskilt livskraftig och har onekligen präglat bilden av hur en konstnär inom filmen kan förväntas agera. Om han är man.

⁸⁷ Yvonne Hirdman, ”Genussystemet, reflexioner kring kvinnors sociala underordning.” *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1988:3.2, s.49.

⁸⁸ Ibid. s. 52.

⁸⁹ www.chef.se/dynamisk/index.php/ur_chef/chef_till_chef_details/vill-du-vara-en-bergman/ 2007-08-30.

Det är inte svårt att se att ”män och kvinnor ständigt handlar och tänker med det för tillfället rådande genussystemets olika kontrakt som fond.”⁹⁰ Som kvinna väljer man kanske bort manliga strategier, inte för att man skulle vara en bättre människa, eller bara för att man anser dem kontraproduktiva, utan också för att man tror sig ha ett mindre handlingsutrymme och löper risken att de inte accepteras. Klokare då att bli trevlig, välja en annan och ibland kanske manipulerande strategi för att få sina medarbetare med på skutan. Det är min övertygelse att det fungerar bättre: det är inte för att regissören skräms medarbetarna presterar sitt yttersta, det är trots det.

*

Och avsaknaden av förebilder, vad innebär egentligen den? Ingen att likna. Inte känna till någon som gått före. Vara tvungen att utforma sin yrkesroll på egen hand, utan riktigt konkreta bilder av hur den borde se ut, utforma den med trial and error.

Och en bestämd uppfattning av hur man *inte* vill ha det. Vem man inte vill bli.

*

Filmens värld är full av myter. En av dem är vördnaden för lidandet som nödvändig förutsättning för konst. En annan är genimyten. Toleransen är stor när det gäller manliga regissörer. De kan få orimliga känsloutbrott, låta hundratals människor vänta i timmar medan de långsamt äter lunch, som Fellini⁹¹, eller låta fel nyans färg på en röd klänning orsaka inspelningsstopp någon vecka. Att uppföra sig som ett bortskämt barn kan tolkas som utslag av konstnärsskap. Män leker, sägs det, och lek är något kreativt, troligen är allt för filmens bästa, och hur som helst nödvändigt i den här regissörens konstnärliga process. Tystnad kan tolkas välvilligt och bli en projektduk där skådespelaren kan läsa in det han eller hon behöver tro: att denne regissör vet, kan och *ser*, så att skådespelaren kan känna sig trygg i sin tro att han har förmåga att hjälpa honom eller henne att

⁹⁰ Hirdman, s. 57.

⁹¹ Intervju med Timm.

överträffa sig själv, att våga, att gå över sin egen gräns, ut i det okända. Att ta risker.

Det där gäller mera sällan om regissören är en kvinna. Då förväntas inte bara skicklighet, utan också förnuft och balans, och gott humör. Ingen kvinnlig regissör kan med bibehållen status komma bakfull till sin inspelning eller tillåta sig att förföra en manlig skådespelare, och tystnad löper risken att tolkas som okunnighet.

Många skådespelare önskar sig en pappa (inte mamma) att banka på vid anfall av tvivel eller ångest, någon som älskar en även när man är orimlig, och som bortser från egna behov. Utöver detta finns något som det inte är helt accepterat att sätta ord på: det händer att en skådespelerska vill eller behöver bli bekräftad och sedd som kvinna. Samma sak kan gälla scriptan (ibland även en kvinnlig regissör). Är regissören kvinna kan visserligen systerskap med skådespelerskor uppstå på en grund av igenkänning eller gemensamma erfarenheter. Men ibland finns också ett icke erkänt och kanske omedvetet behov av erotisk bekräftelse, eller bara den inspiration som uppstår av en till intet förpliktande förälskelse. Det kan göra det problematiskt om regissören är kvinna.

Dock kan kvinnligt kön vara en tillgång när det gäller tekniker och fotografen, fortfarande oftast män, förutsatt att man inte överskrider konventionens gränser.

En manlig regissör utvecklar ofta en särskild bindning till sin kvinnliga huvudrollsinnehavare, bekräftar henne på flera plan och lyckas därmed utomordentligt med regin. Å andra sidan kan han få problem med fotografen. Milos Forman berättade om detta ur egen erfarenhet i en TV-intervju.⁹² Ingmar Bergman gifte sig med den ena efter den andra av sina skådespelerskor. Det är inte någon ovanlig företeelse.

Hade det varit lättare att våga för S. om regissören varit man? Jag kan bara gissa. En bekräftande manlig motspelare kunde ha varit en bra hjälptrupp, men J. som låg närmast till hands påpekade alldeles för ofta att han var sju år yngre än S. och fungerade inte som sådan, det gjorde inte heller den unge skådespelare som gjorde snickarens roll. Få medelålders skådespelerskor förmår förhålla sig helt kallsinniga om de misstänker att deras attraktionsförmåga dalar. Producenter gör det inte heller. Vita duken avslöjar och förstorar tecken på åldrande. För den vars identitet kanske har varit att spela på sex kan detta bli en prövning, samtidigt som det är en utmaning att ställa om

⁹² SVT, *Filmkrönikan* (se sid. 7).

sig till något annat, något man inte kan eller vill identifiera sig med. Klädfrågan, som alltid är känslig, kan växa till en fråga på liv och död. Kläderna kan vara helt rätt för rollen, sa kostymören i Sara Stridsbergs pjäs *Medealand* i Kulturradion.⁹³ Tycker skådespelaren inte om dem är de ändå fel och måste bytas ut.

Jag hade inte bytt ut dem, bara kompromissat på ett sätt som inte gjorde någon av oss nöjd.

I sin bok *En sorts skådespelare* delar skådespelaren och regissören Henric Holmberg in skådespelarkåren i några olika kategorier, och säger att "... det är i förhållande till regissören och dennes vilja som det tydligast visar sig om skådespelaren är en konstnär, en gullegris, en hantverkare eller ett material."⁹⁴ Han fortsätter:

"Det är inte självklart att regissörer vill arbeta med konstnärer. Sådana kan vara både egensinniga, tidskrävande, egocentriska och nyckfulla. (---) För en regissör är det förmodligen lättast att arbeta med en duktig hantverkare som tar ansvar för sin del, punkt, slut. Som inte lägger sig i. Som har en professionell attityd. Som arbetar metodiskt."⁹⁵

S. passade inte in under någon av dessa rubriker. Hon var varken konstnär eller gullegris, även om hon, kanske mot sin vilja, ändå skulle ha uppskattat rollen som gullegris. Material ville hon inte vara, inte heller var hon någon hantverkare. S. var van att ha kontrollen över sig själv, manuset, medarbetarna, men kom i den här produktionen snarast att, i likhet med regissören, höra till kategorin "duktiga flickor."

S. och jag såg oss antagligen båda som inspelningens huvudpersoner. Vi erkände inte konkurrensen, satte inte ord på den, eller känslan av den, och dolde den under en demokratisk fernissa. Vi var ju duktiga flickor, och duktiga flickor styrs av plikt- och ansvarskänsla, även mot sitt eget intresse. Duktiga flickor sätter sig över sina känslor, trycker ner dem, skjuter upp dem. De använder sitt förnuft och gör sedan det som är, eller som i situationen förefaller vara, rimligt, det vill säga agerar som stoiker.⁹⁶

Gräver sig därmed måhända en grav.

⁹³ *Kulturradion*, P1 2009- 03-01.

⁹⁴ Henric Holmberg, *En sorts skådespelare*, Stockholm 2000, s. 112.

⁹⁵ *ibid.* s. 113.

⁹⁶ Föreläsning Ulla Ekström von Essen, 2008-08-28.

Minervas ugglor flyger först när skymningen faller

Nu tillbaka till ugglan: Först i efterhand blir det möjligt att förstå vad vi har varit med om.⁹⁷

Vi hade förberett oss väl: vi hade haft en rad personliga samtal, en entusiasmerande kollationering; läsning och diskussioner på plats i det förfallna hus där merparten av inspelningen skulle äga rum. Vi hade gjort rundvandring på inspelningsplatser, och tillsammans lyssnat på Ale Möllers filmmusik som var klar innan inspelningen började.

Frågor och svar. Mask och kostymprov. Ännu fler samtal.

Manustexten är ett instrument och människor gör sig olika bilder utifrån samma text, beroende på vilka de är och vilka deras erfarenheter är, eller vem de vill förefalla att vara. Jag trodde att jag hade överfört filmens idé. Jag trodde att jag hade varit pedagogisk. Alla övriga medverkande hade förstått, när det gällde dem kom inga oklarheter i dagen. Men det fanns ingen *process*.

Jag tror inte jag har fel om jag påstår att processer är något man i dagens samhälle alltmer gärna hoppar över. Den digitala utvecklingen gör det normalt - man klickar och får ett resultat, behöver inte alltid genomleva någon egen process, det blir möjligt att klara sig utan den sorts sökande efter kunskap vi har varit vana vid. Undervärderingen av processer har med teknik att göra och en hel del med ekonomi, möjligen också med en prioritering av yta och attityd på bekostnad av mer genomlevd kunskap.

Men konstnärligt arbete och fördjupning behöver processer för att bli till kunskap. Skådespelari är inte bara lösa infall, ändå lyckas man alldeles för sällan få till stånd repetitioner innan inspelningen av en film. Skådespelarna har andra uppdrag, befinner sig på annan plats, men framför allt: det finns inga pengar. Regissören har sin egen process före inspelningen, gör ingrepp i manuset om han tycker det behövs, gör berättelsen till sin egen. Inte alltid är den densamma som författarens. Manusförfattarens status är låg, och regissören vill göra *sin* film. Men alla inblandade tänjer sina gränser för att få filmen till stånd: man har väntat länge, det är nu eller aldrig, inte en position där man kan ställa rimliga villkor. Man tar man vad man får, eftersom

⁹⁷ Gustavsson, *Kunskapsteori*, s 245.

man inte har något annat val. Man hoppas. Man förtränger. Man är optimist. Ibland en dumdriktig optimist.

*

Synen på arbete har växlat genom tiderna. Enligt en teori var arbetet ”ett nödvändigt ont.”⁹⁸ Man arbetade för sitt livsuppehälle, för att få ekonomiska resurser. Arbete var något som hindrade människan att förverkliga sig själv, det gjorde man i andra aktiviteter, utanför jobbet.⁹⁹ För Luther var arbete ett sätt att tjäna Gud, för Emil Brunner, inflytelserik protestantisk etiker under 1900-talet, något som kunde göra människan lycklig bara om det främjade syftet att tjäna nästan.¹⁰⁰ Konstnären var under antiken hantverkare, med låg status. Under renässansen kom hans arbete att finansieras av de rika, samhällets stöttepelare. Konst hade med kunna att göra, episteme, techne. Vad som var konstnärens drivkraft vet vi inte mycket om, ibland handlade det om att tjäna Gud, ibland fursten.

Vår tids konstnärer som, i alla fall i allmänhetens ögon, ”förverkligar sig själva,” förmodligen inte har något förhållande till Gud och ibland ett oklart förhållande till nästan, är en sen företeelse. Kan det verkligen vara fråga om arbete om det är *roligt*? frågar sig många. Frågar Försäkringskassan eller skattemyndigheten. Att sitta hem och dricka kaffe och skriva. Vimla runt och träffa kända skådespelare på en inspelningsplats. Sjunga dåliga låtar i pauserna. Och paus är det visst mesta tiden, vad *gör* de egentligen?

Men att göra film är hårt arbete, roligt för det mesta, men som annat arbete innebär det också en vardag som är både oglamorös och slitig. Man är pengarnas slav, men arbetar själv inte för pengarnas skull, utan för att man, som det brukar heta, ”måste.” För att det är vad man kan. Som man kanske kan. Men inte ensam.

Människans skapande förmåga ligger i att uppfinna önskningar och sedan söka vägarna att tillfredsställa dem. Men det ändrar inte det faktum att önskan inte är vilja, inte är praxis.

⁹⁸ Carl-Henric Grenholm, *Synen på arbetet i kristen tradition*, Stencil s 29.

⁹⁹ Ibid. s 31.

¹⁰⁰ Ibid. s 51.

Till praxis hör att välja, att bestämma sig för något och mot något (...).¹⁰¹

Så man bestämmer sig. Villkoren är inte idealiska, man bestämmer sig för att lyckas ändå. Det gör det också ofta. Man har starka drivkrafter, men de har ingenting har med pengar eller ekonomi att göra och kan därför verka svårbegripliga i ett samhälle fokuserat på ekonomi. Man har något som måste berättas. Man vill kanske också "förverkliga sig själv." Det gäller manusförfattare och regissör, det gäller också skådespelare.

Men bara en person i taget kan vara filmens konstnär. Det kan vara en skådespelare, ibland är det en fotograf men oftast är det regissören. Kaptenen. Han-som-bestämmer. Eller hon. Som inte kan göra jobbet på egen hand, som bara kan göra det om han eller hon lyckas överföra sin idé till sina medarbetare, och om de förstår honom/henne, och om de kan - och vill - använda sina kunskaper att lägga till och utveckla hans/hennes idé, göra den till sin. Blir det kris händer det att regissören, "konstnären", drivs att manipulera och ta till mer eller mindre fula tricks för att styra skutan över ett upprört hav. "Man "handlar" inte genom att efter eget gottfinnande utföra planer utan genom att göra det med varandra, och man påverkar också de gemensamma angelägenheterna genom sitt handlande." ¹⁰²

Regissören som aldrig kan allting själv, och som är beroende av sina medarbetare, gör klokt i ta uppmaningen från templet i Delfi på allvar: Lär känna dig själv. Se till att veta så mycket som möjligt om sina kunskapsluckor och svagheter. Se till att varje medarbetare känner sig sedd, och uppskattad för sina kunskaper och bidrag. Gör de det kommer kreativiteten. Kaptenen lägger ut kursen, men måste vara öppen för andras kunskaper. Man kan vara en bra regissör på många olika sätt, men man behöver inte sitta i en regissörsstol med bakvänd keps och peka. Inte heller behöver man skrämmas.

Aristoteles skriver i *Den nichomatiska etiken* att det är ingen konst att bli arg. Det kan vem som helst. Konsten, det är att bli arg på rätt person, vid rätt tillfälle och av rätt anledning. (- --) Man talar om EQ i stället för IQ" - det vill säga vår förmåga att hantera känslor beroende på situationen.¹⁰³

¹⁰¹ Gadamer, s. 51.

¹⁰² Gadamer, s. 52.

¹⁰³ Ola Holmgren, "KAIROS - Det rätta tillfället". Offentlig föreläsning. *Berättelse och kunskap*, Stockholm 2006, s.106 f. EQ ska läsas "emotionell intelligens." Stockholm 2006, s.106 f. EQ ska

Jag tror på lustprincipen i konstnärligt arbete. Måste jag välja föredrar jag den glade bagaren framför arga snickaren, och med vanligt folkvett kan man komma långt. Men vad man framför allt behöver för att veta att, veta hur och veta när är erfarenheter, och fronesis i rikliga mängder.

Tekniker, fotografer, scenografer och andra medarbetare i ett inspelningsteam har yrkeskunskap och vill få användning för den. Det är för det mesta lätt ordnat. Med skådespelarna ser det annorlunda ut. Skådespelare är, liksom regissörer, olika, arbetar på olika sätt, kan inte heller de falla tillbaka på rutiner. Deras yrkeskunskaper inbegriper, liksom regissörens, personliga för att inte säga privata upplevelser, erfarenheter och ibland smärtpunkter, allt detta som hör till personlig identitet och som göra en människa sårbar. Då uppstår ibland problem. Skådespelare kan vara intellektuella eller intuitiva, vilja arbeta så självständigt som möjligt, kräva ständig bekräftelse för att fungera eller tycka att den regissör är bäst som låter bli att störa deras arbete. Men alla skådespelare vill, liksom för övrigt också regissören, bli sedda inte bara för vad de är utan också för vad de *skulle kunna vara* - för sin potential. Det ställer krav på regissören. Som blir tvungen att bortse från sitt eget ego.

Ibland måste man ta konflikter. Ibland får man kompromissa, eller gå runt ett problem.

Det var bara en fråga om balans mellan olika krafter. Ingen seglade i häftig storm med fulla segel. En kapten satte inte hårt mot hårt. Han revade seglen och fann en balans. All verklig ordning var avhängig av balansen, inte av att den ene underkastade sig den andre.¹⁰⁴

*

Kreativitet är ett samspel mellan varandra motverkande spänningar, så som det är inneslutet i begreppet *ila* eller gudomlig lek. (---) När vi bärs fram genom flödet av våra egna skapande processer håller vi oss fast i två poler. Om vi släpper taget om den ena,

läsas ”emotionell intelligens.”

¹⁰⁴ Jensen, *Vi de drunknade*, s. 245.

leken, blir konstverket stelt och tungt. Om vi släpper tag om den andra, det heliga, förlorar konstverket sin förbindelse med den mark på vilken vi lever.¹⁰⁵

Det heliga har aldrig varit min avdelning, och filmarbetet är konkret. Men all skapande verksamhet kräver lek. Den film jag här har beskrivit släppte taget om leken och blev stel och tung. S. privata oro läckte ut över duken. En ledande (manlig) filmkritiker tyckte att hon var underbar. En annan (manlig) kritiker retade sig på den inledande monologen. Han tyckte den var jättedålig och kände inte igen Woody Allens mycket kända text när den framfördes av en kvinna.

Alltså en man som blir attraherad, en annan som blir bortstött av en trots allt expansiv hjältinginna. Som i slutet lämnar huset för att ge sig ut i världen med två väskor, en liten och en stor. Sonen hjälper henne att bära den lilla.

Bäst fungerade filmen i TV. TV-rutan är så mycket mindre än vita duken och nyanser går ibland förlorade. I TV märktes inte oron och handlingen lyftes fram. Vanlig TV-publik kände igen sig i situationerna, och hade kanske ibland också en traditionell uppfattning om vem som borde snickra.

”Kvaliteten finns alltså inte att söka i det skapande ögonblicket utan på det sociala relationsplanet.¹⁰⁶ Men ”utan ensemblens djupare förståelse blir publiken osäker i sin tolkning”.¹⁰⁷ Yngre feminister uttryckte missnöje med vad de tolkade som min vacklande inställning till feminismen. Det blev jag tvungen att tugga i mig. Min sons granne på landet, en man med utpräglad traditionella åsikter i genusfrågor, tyckte det var det bästa han sett i TV.

Henric Holmberg, som hade en roll i filmen, tyckte att felet med den var att den var för smart. Då menade han att manuset var för smart. Kanske hade han rätt. Detta manus ställde krav jag inte insåg, då. Missade man en ton var risken att helheten blev en annan.

”Berättaren är inte berättelsens diktator,” säger Per Lysander, rektor för Dramatiska Institutet, i *Berättelsens grundmodul*.¹⁰⁸ Om berättelsen grundar sig på något vi alla delar kommer mottagarna att spela en aktiv del i den. Han fortsätter: ”Det är rimligare att förstå berättelsen som

¹⁰⁵ Nachmanovitch, s. 19.

¹⁰⁶ Ola Holmgren, s. 107.

¹⁰⁷ Suzanne Osten, ”I huvudet på en regissör”, *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1- 2 2007, s..59.

¹⁰⁸ Per Lysander, ”Berättelsens grundmodul”, *Berättelse och kunskap*, s 105.

något som skapas mellan berättaren och mottagaren än som ett utflöde av berättarens geni och inspiration.”

Över publikens reaktioner råar man inte. När filmen är klar måste den släppas ut i världen, att tolkas efter behag. I det här fallet blev berättelsen inte den jag hade avsett. Den landande ändå, fast inte riktigt där det var meningen.

*

Alla berättelser förändras under en inspelning, men meningen är att de ska växa, inte krympa. Av en berättelse om manliga och kvinnliga rollspel och strategier sedda ur ett roat uppfordrande perspektiv blev något som i alla fall bitvis skulle kunna ingå under rubriken ”en kvinnas martyrium.” Subjektet som blev offer. En screwballkomedi som bitvis tenderade åt gnällighet. En aningens bristande tonträff - och det blev möjligt att vända filmens utsaga till en antydning att det kanske ändå är en tragedi att behöva smickra ihop sin Ikeasäng utan hjälp av en man...

Ansvar för den saken är regissörens. Idag, med facit i hand, skulle jag ha tagit aldrig så obekväma samtal, också med risk att inspelningen tvingades stå stilla, och pengarna tog slut, och konflikt om det visade sig nödvändigt. Antagligen hade det varit värt det, för både S. och mig. Duktig flicka är aldrig lika duktig som hon tror. Ingen tackar henne, inte hon själv heller.

Som kapten måste man balansera krafter som kan vara häftiga. Reva seglen ibland, men hålla kursen, det är det som är ens uppgift. Är det till Svalbard man ska, för att ta ett enkelt exempel, svänger man väl inte om rodret och styr mot Amsterdam, bara för att ens viktigaste medarbetare gillar den stan bättre? Från stormar kan man inte skydda sig, de kommer när de kommer. Skeppet kanske kränger, ibland ser det hotfullt ut. Kaptenen måste hålla kurs och balans ändå. Det är vad som förväntas av en kapten. Och stiltje för ingen skuta framåt.

Som kvinna måste man bli en mycket besvärligare människa.

Inom rimliga gränser. Nu var jag där igen. Men duktiga flickor är duktiga flickor för att de uppfostrats till förnuft i alla situationer, och till en väl uppövad och antagligen överdriven

känslighet för begränsningen i sitt handlingsutrymme. Att bli en besvärlig människa är något man måste träna på, även om det kan ta emot. Men vill man vara hon-som-bestämmer måste man bli en tydlig människa, både inför sig själv och andra.

”Tänk vad mycket bekymmer vi skulle besparas om rätt sak alltid gjordes eller sas vid rätt tillfälle.(---) Ständigt påminns vi om vad vi borde ha gjort när det redan är för sent. Den rätta sak vi skulle ha sagt till rätt person vid rätt tillfälle kommer vi på först i efterhand.”¹⁰⁹

Å andra sidan är det medvetenheten om den saken som utgör den stenlagda vägen mot större fronesis.

För fåglar som ska överleva krävs särskilda egenskaper, säger Staffan Ulfstrand i Brutus Östlings bok om *Kaxiga fåglar*. ”I högre grad än sina konkurrenter måste de vara starka, klyftiga, snygga, finurliga, listiga, flexibla, lyhörda, dristiga...”¹¹⁰

Det är samma egenskaper som en regissör behöver ha. Utom möjligen det där med att vara snygg.

¹⁰⁹ Ola Holmgren, s. 107.

¹¹⁰ Staffan Ulfstrand/Brutus Östling, *Kaxiga fåglar*, Stockholm 2008, s. 15.

KÄLLOR

Litteratur

- Adelswärd Viveca, *Prat, skratt skvaller och gräl och annat vi gör när vi samtalar*. Stockholm 1991
- Aristoteles, *Den nikomatiska etiken*, Göteborg 2004.
- Chandler, Charlotte, *Ingrid. En personlig biografi*, Stockholm 2007.
- Ekenstam Claes/Johansson Per Magnus, *Människobilder. Tio idéhistoriska studier*. Göteborg 2007.
- Davis, Bette, "The actress", *Filmmakers on film-making, Volume, 2*, ed. Joseph Bride. Seminars on Motion Pictures and television, Los Angeles 1983.
- Gadamer, Hans-Georg, *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*. Göteborg 1989.
- Grenholm, Carl-Henric *Synen på arbete i kristen tradition*. Stencil
- Gustavsson, Bernt. *Kunskapsfilosofi*. Stockholm 2004.
- Holmberg, Henric, *En sorts skådespelare*. Stockholm 2000.
- Holmgren, Ola, "KAIROS - Det rätta tillfället". Offentlig föreläsning. *Berättelse och kunskap*, en samlingsvolym. Slutrapport nr 2 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, Stockholm 2006.
- Jensen, Carsten, *Vi de drunknade*, Stockholm. 2008.
- Jensen, Gunilla, *TV-regi Bo Widerberg*. Stockholm 1979.
- Johnstone, Keith, *Impro. Improvisation och teater*. Stockholm 1985.
- Jönsson, Bodil, *10 tankar om tid*. Stockholm 1999.
- Larsson, Hans, *Intuition, Några ord om diktning och vetenskap*, Stockholm 1892.
- Lysander, Per, "Berättelsens grundmodul. Offentlig föreläsning." *Berättelse och kunskap*, en samlingsvolym. Slutrapport nr 2 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området, Stockholm 2006.
- Lowen, Alexander, *Pleasure: A Creative Approach to Life*, New York 1994.
- Malmsten, Bodil, *Sista boken från Finistère*, Stockholm 2008.
- Nachmanovitj, Stephen, *Spela fritt*. Göteborg 2004.

- Nietzsche, Friedrich *Om sanning och lögn i utomnormalisk mening*, 1873.. Ur *Artes*, no 4, 1984.
- Renoir, Jean, "The Director", *Film makers on film making*. Volume 2, ed. Joseph Bride. Seminars on Motion Pictures and television, Los Angeles 1983.
- Selznick, Joyce, "The Casting Director", *Film makers on film-making*. Volume 2, ed. Joseph Bride. Los Angeles 1983.
- Soila, Tytti, *Att synliggöra det osynliga: om fyra svenska kvinnors filmregi*. Stockholm 2005.
- Timm, Mikael, *Lusten och dämonera. Boken om Bergman*. Stockholm 2008.
- Platon, *Skrifter, Bok 4*, Stockholm 2006.
- Helena von Zweigberk, *Osten om Osten*. Stockholm 1990.
- Sven Åberg, *Spelrum*. Stockholm 2008.
- Brutus Östlund/Staffan Ulfstrand, *Kaxiga fåglar*, Stockholm 2008.

Tidningar och tidskrifter

- Ambjörnsson, Gunila, "Getting it right", *Chaplin nr 2*, 1987.
- von Essen, Ulla, "Tankestil och Tankekollektiv", *Dialoger nr 47* 1998.
- Hirdman, Yvonne, *Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning*, i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift 1988: 3*.
- Osten, Suzanne, "I huvudet på en regissör." *Tidskrift för genusvetenskap, nr 1- 2* 2007, Tema Konst – scen, film, forskning.
- Bernal, Gael Garcia, *Dagens Nyheter*, 2009-02 – 2.3
- Waarander, Ingegerd, *Dagens Nyheter*, 2009 – 02.

Otryckt material

- .
- Föreläsning Christian Nilsson 2007-09-13.
- Föreläsning Mats Rosengren 2007- 11-13.
- Föreläsning Ulla Ekström von Essen 2008-08-28.

Föreläsning Sven Milltoft, Omedveten kommunikation, Psykoanalytiska föreningen, 2009 – 02 – 19.

Föreläsning Henric Holmberg, praktisk kunskaps seminarium om skådespelare och polisens, 2008 – 05 – 30.

Intervju med Mikael Timm, 2009- 02 – 20.

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Sverige>, 2009-03-14.

<http://www.filosofi.gotland.se/gadamer.htm>, 2009-04-21.

sv.wikipedia.org/wiki/Optimism, 2009-04-21.

sv.wikipedia.org/wiki/Metafor. 2009-04-21.

sv.wikipedia.org/wiki/Storhetsvansinne, 2009-04-21.

www.chef.se/dynamisk/index.php/ur_chef/chef_till_chef_details/vill-du-vara-en-bergman. 2007-08-30.

P1 *Stil*, 2009 -02 – 07.

PI *Kulturradion*, 2009-03-01.

SVT, *Filmkrönikan*, 90-talet, (datum saknas, se not 7).

*

