

Att lyssna är att mötas

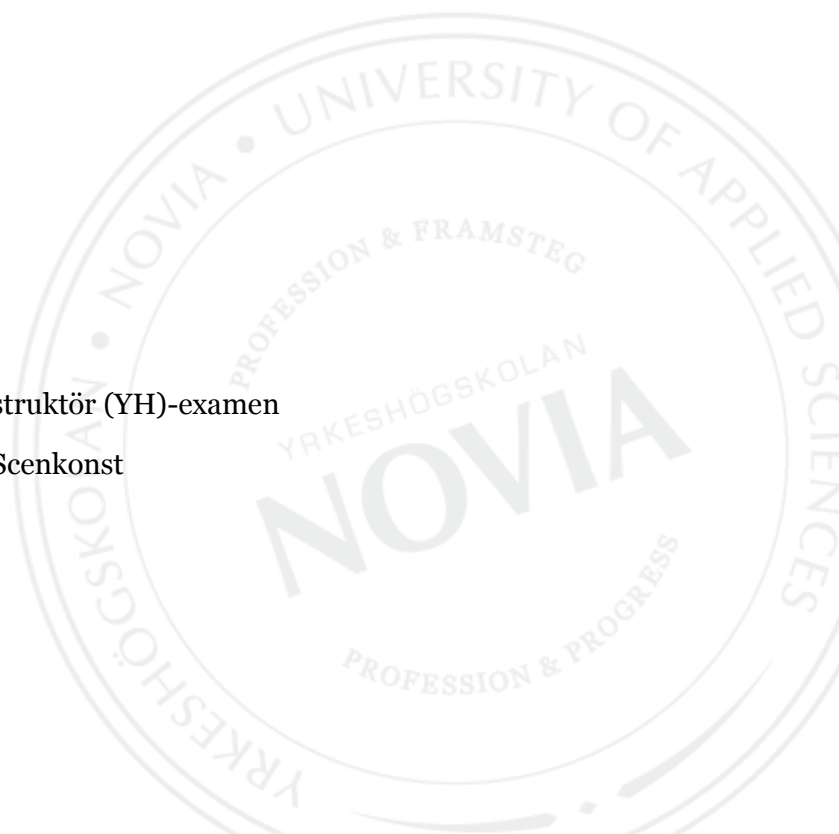
**reflektioner kring publikmöten som skådespelare och
regiassistent på Unga Klara**

Linnea Sundblom

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst

Vasa 2016



EXAMENSARBETE

Författare: Linnea Sundblom

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Grete Sneltvedt

Titel: Att lyssna är att mötas – reflektioner kring publikmöten som skådespelare och regiassistent på Unga Klara

Datum 6.4 2016

Sidantal 22

Bilagor 4

Abstrakt

Den här uppsatsen handlar om mina erfarenheter från mitt examensarbete och praktik på Unga Klara i Stockholm, under perioden oktober 2015 – mars 2016. Första delen av examensarbetet arbetade jag som skådespelare i föreställningen *Brev till en ängel* av Farnaz Arbabi, som ingick i projektet Unga Klara mentorskap. Andra delen, som var min praktik var jag regiassistent till Gustav Deinoff i föreställningen *ALLTET*- skriven av Ann Sofie Bány. På basen av teori från artiklar och böcker samt intervjuer, reflekterar jag kring Unga Klaras arbetssätt, vilket handlar om att möta publiken tidigt i repetitionsprocessen. Jag diskuterar metodens betydelse för de olika föreställningarna för mig dels som skådespelare och dels som regiassistent. Men jag skriver också om hur möten med publiken öppnar upp för ny kunskap genom erfarenhet, förhållningssätt och tid. Jag beskriver också mitt eget skådespelararbete och jämför det med min medspelare och regissör och processens betydelse för samtalen med referensgrupperna samt för mitt skådespelande. I min slutsats kommer jag fram till betydelsen av att arbeta med en erfaren regissör vars erfarenhet av Unga Klaras arbetsmetod kan få den att nå sin fulla potential. Samtidigt hade det varit till fördel om jag varit bekant med Unga Klaras arbetsmetod, då den kanske skulle hjälpt mig i situationer då jag känt mig låst.

Språk: Svenska

Nyckelord: Referensgrupper, publik, möte, aktivt lyssnande, metod,

kulturmöten, språk____

BACHELOR'S THESIS

Author: Linnea Sundblom

Degree Programme: Scenkonst, Vasa

Specialization: Drama and theatre

Supervisors: Grete Sneltvedt

Title: **Att lyssna är att mötas – reflektioner kring publikmöten som skådespelare och regiassistent på Unga Klara**

Date 6.4 2016

Number of pages 22

Appendices 4

Summary

The aim of this bachelor's thesis is to analyze my experiences of my practicum at Unga Klara during October of 2015- until March 2015. During this time, I first performed as an actor in the play *Brev till en ängel* – written by Farnaz Arbabi, which was part of Unga Klara Mentorskap, and then as a director's assistant to Gustav Deinoff in the play *ALLTET* – written by Ann-Sofie Bány. With theory from books, articles and interview's, I reflect on the method of Unga Klara, which aims to meet the audience early in the rehearsals. I talk about how the method opens up knowledge, through approach, experience and time. I also describe my acting and compare it to my co-star, director and the impact it had on the discussions in the meeting with the focus groups. In my conclusion I reflect on the importance of knowing a method to let it grow to its full potential and how much easier it would have been for me if I had been familiar with it from before, especially in times when I felt lost.

Language: Swedish

Key words: Focus groups, audience, meeting, listening, method, cultural meeting, languages

Innehållsförteckning

Prolog	1
1. Unga Klara	2
Syfte	2
Metod.....	2
2 Brev till en ängel – jag som skådespelare	3
2.1 Berättelsen och språket.....	3
2.1.1 Att mötas.....	4
2.2 Unga Klara Mentorskap.....	5
2.3 Att mötas i rollarbetet - den gamla och den unga.....	5
2.4 Känslor - ett arbetsverktyg?	6
2.5 Frågor som ett centralt element i skådespelarens utforskning av rollen	8
2.6 Med facit i hand	9
3 ALLTET - jag som regiassistent	10
3.1 Introduktion	10
3.2 Mina uppgifter	10
3.3 Finnas som stöd – skapa ett tryggt rum.....	11
3.4 En regissör i arbete	11
3.5 När regissören blir sjuk	12
3.6 Med facit i hand	13
4 Unga Klara - arbetsmetoden och referensgrupper	14
4.1 Referensgrupper - olika beskrivningar.....	14
4.2 Unga Klaras arbetsmetod.....	15
5 Möte med publiken - som skådespelare	16
5.1 Introduktion	16
5.2 Upplägg inför referensträffarna- på och utanför teatern	16
5.3 Att lyssna skapar möten.....	17
6 Möte med publiken - som regiassistent	18
6.1 Introduktion	18
6.2 Upplägg inför referensträffar utanför teatern	18
6.3 Samtal i fokus	18
6.4 Referensträff på Unga Klara.....	19

6.4.1 Upplägg för referensträff på teatern	19
7. Epilog – slutreflektion och insikt	20
Källförteckning	22
Litteratur.....	22
Internetkällor.....	22

Bilageförteckning

Bilaga 1 – Intervju med Ann-Sofie Bárány

Bilaga 2 – Intervju med Jasmin Sandra

Bilaga 3 – Röster om att vara regiassistent

Bilaga 4 – Intervju med Gustav Deinoff

Prolog

När jag kom i kontakt med Unga Klara var det främst möjligheten till samtal kring den kreativa processen som fångade mitt intresse. Efter att jag skickat en förfrågan om praktikplats blev jag inbjuden att delta i en skådespelar-workshop för arbetssökande skådespelare. Syftet var att vi under en helg skulle träffas och få ta del av Unga Klaras arbetsmetod, som bla innebär att träffa publiken tidigt i repetitionsprocessen, samt att visa vårt förhållningssätt till arbetet och oss och eventuellt bli utvald för att projekt arbeta på Unga Klara.

I slutet av maj 2015 fick jag veta att jag valts ut för att få en praktikplats på Unga Klara fr.o.m. oktober 2015. Starten blev dock kaotisk eftersom det första projektet jag skulle varit med i blev lagt på is. I stället blev jag erbjuden att först arbeta som skådespelare i föreställningen *Brev till en ängel* som var en del av Unga Klara mentorskap.

Min andra uppgift blev att agera regiassistent till Gustav Deinoff till föreställningen *ALLTET* – skriven av dramatikern och barnpsykoanalytikern Ann-Sofie Bány¹. En text som syftade till att fånga de existentiella mötet mellan de allra äldsta och de allra yngsta. (Verksamhetsplan -Unga Klara 2016 s, 4). *ALLTET* hade premiär 5 mars 2016.

¹ se bilaga 1

1. Unga Klara

Unga Klara grundades av Suzanne Osten 1975, då som en del av Stockholms Stadsteater, och har sedan dess bedrivit en världsberömd teaterverksamhet med barnperspektivet i fokus. Sedan sommaren 2009 är Unga Klara en självständig del av Stockholms Stadsteater. Unga Klara är idag en ideell förening och ett aktiebolag som av kulturpolitiskt intresse tilldelas verksamhetsbidrag av regeringen. Gustav Deinoff och Farnaz Arbabi är sedan 2014 teaterns konstnärliga ledare.

Syfte

Syftet med min uppsats är att reflektera kring min upplevelse av Unga Klaras arbetssätt, vilket innebär att arbeta i nära relation till publiken i den kreativa processen. Min utgångspunkt utgår från mina erfarenheter från min praktik vid Unga Klara, som skådespelare i föreställningen *Brev till en ängel* och som regiassistent till Gustav Deinoff i föreställningen *ALLTET*.

Metod

I min metod har jag utgått från intervjuer från personer som jobbar eller har jobbat på teatern och andra scenkonstnärer, tillsammans med reflektioner från mina erfarenheter som skådespelare och regiassistent på Unga Klara hösten 2015-våren 2016.

2 Brev till en ängel – jag som skådespelare

I det här kapitlet reflekterar jag kring mitt arbete med rollen och hur det främmande språket öppnade upp för nya möten. Men också kring vikten av att ställa frågor och att lita på sin egen kunskap.

2.1 Berättelsen och språket

Brev Till En Ängel berättar historien om en uppriven familjerelation. Mamman är död och brodern intagen på någon institution, oklart var. Dottern söker upp sin pappa för att få svar på sina frågor om familjehistorien med hopp om försoning. Texten är skriven av Farnaz Arbabi från början på persiska/svenska. Tillsammans med Arbabi valde vi att översätta pjäsen till arabiska/svenska med tanke på min motspelare Nidhal Fares² kommer från Irak och talar arabiska. Den är skriven så att pappans repliker, vilka är kursiverade, kan förstås med hjälp av dotterns svenska svar.

Under repetitionsprocessen bjöd Jasmin Sandra in sin arabiskspråkige vän Hannan, för att hjälpa till med korrekt uttal. Vi spelade in både pjäs och skilda repliker för att jag skulle kunna lyssna på melodin i språket. När vi repeterade läste vi pjäsen upprepande gånger, sittande mittemot varandra. Vi kastade boll med replikerna, Nidhal läste sina repliker långsamt, jag upprepade ord, lyssnade och härmade ljuden. Innan *Brev till en Ängel* hade jag ingen relation till arabiskan, men genom arbetet med föreställningen uppstod ett kulturmöte och jag fick också möta en helt ny publikgrupp. Men låt mig stanna en stund vid kulturmöten.

² examen vid akademien i Bagdad 1975 och arbetat vid nationalteatern i Bagdad fram till 2006

2.1.1 Att mötas

Filosofen Martin Buber hävdar (härefter Illman & Nynäs, 2005, s 48) att världen skapas genom relationer och vi kan välja att relatera till omvärlden ur två olika förhållningssätt. *Antingen genom Jag-Det och därmed skapa Det-världen; eller så kan vi möta andra människor genom relationen Jag-Du världen, och därmed skapa Du-världen.*(Illman & Nynäs, 2005 s 48) Det-världen handlar om att man ser på människor som ett objekt och börjar kategorisera för att förstå henne. Det är när vi börjar kategorisera som vi automatiskt skapar gränser *för det egna jaget, den vi möter och mellan oss.*

Att möta ett Du är däremot gräns överskridande, som handlar om att våga se förbi olikheterna och se en människor precis som de är. Det betyder inte att något av förhållningssätten är bättre än det andra, vi människor pendlar alla mellan dessa under hela livet (Illman & Nynäs, 2005, s 50).

När publiken kom in i salongen var det första gången jag spelade för en mångkulturell publik. Det först nu i efterhand som jag inser att den publik jag tidigare spelat för har varit nordisk vit medelklass. Jag har alltid haft en strävan efter att ge publiken en upplevelse och inser att jag undermedvetet dragit alla över en kam. Egentligen borde jag säga; jag vill ge de människor som kommer och tittar en upplevelse. För publiken är inte likadan, det är en grupp enskilda individer där deras värderingar, deras kulturella preferenser, deras etnicitet och bakgrund är avgörande för hur de uppfattar föreställningen (Helen Freshwater, 2009, s 5-6). Att spela på arabiska handlade inte bara om att använda ett nytt språk, det handlade också om att få kunskap om en annan kultur. Något som var avgörande för mig i mitt utforskande av rollen, men mer om det senare.

2.2 Unga Klara Mentorskap

Unga Klara Mentorskap är ett projekt där teatern går in med medel för att hjälpa unga konstnärer med deras projekt, till exempel regi, manus, ljus och produktion³. I *Brev till en ängel* var det Jasmin Sandra⁴ som fick handledning i regi av Farnaz Arbabi.

2.3 Att mötas i rollarbetet - den gamla och den unga

Att stå på benen som självständig skådespelare kändes som ett stort ansvar. Jag ville förvalta den kunskap jag fått under mina fyra år på Novia Scenkonst, men hade svårt att få ordning på vad jag lärt mig. Språket blev en inkörsport till att lyssna, men också för att känna in samspelet mellan oss. Till en början jämförde jag arbetet vi gjorde under repetitionerna med det jag lärt mig på Novia Scenkonst, som baserar sin skådespelarträning på Konstantin Stanislavskij och hans skådespelarteknik, den upplevande skådespelarkonsten⁵. Men jag insåg snart att jag var tvungen att släppa skolans system för att vi skulle kunna hitta vårt eget, med stöd från regissören. Det var en utmaning för mig att kasta mig ut från skolans trygga murar och våga lita på att det jag lärt mig under åren på skolan fanns med i kroppsmminnet.

Min upplevelse av Nidhals och mitt samspel var att vi kompletterade varandra med våra energier, han var den eftertänksamma och jag den drivande. Medan han utforskade i eftertänksamhet, var jag, med mitt driv, lite för snabb i exempelvis replikinläring eller i att låta rollen få chans att mogna. Just på den punkten spelade ålderskillnad och erfarenhet en viktig roll. Det jag upplever att det Nidhal gav mig genom sin professionalitet, var insikt om att man varken behöver skynda, eller ta utforskandet av rollen på för stort allvar. Genom att observera hur han jobbade blev jag inspirerad att våga prova utan att vara rädd och för första gången upplevde jag utforskandet för vad det är, ett hantverk.

När jag talar om hantverk, en metafor för utforskandet av rollen menar jag ett arbete som är nog utfört med precision, lyhördhet och koncentration. När jag observerade Nidhals arbete tyckte jag mig se just de faktorerna och genom det gav han rollen tid att växa. När jag påstår

³ exempel på andra föreställningar i unga klaras mentorskap är *min mammas dotter*, *välkommen till limbo* och *krigardrottningen*.

⁴ se bilaga 2

⁵ se kapitel 2.4

att han inte tog utforskandet av rollen på för stort allvar, menar jag att jag upplevde att han hade en distans, som behövs till sin roll och till sig själv för att det inte ska bli terapeutiskt.

2.4 Känslor - ett arbetsverktyg?

Det jag tyckte om i arbetet med *Brev till en ängel* var Jasmins vilja att bygga upp en trygg relation mellan mig och Nidhal. Som jag tidigare nämnt läste vi ofta manus tillsammans, för att språket skulle börja flyta. Vi jobbade också mycket med olika känslor, en metod Jasmin inte är ensam om. I Stanislavskij-kännaren Martin Kurténs⁶ avhandling Teaterkonst och Forskning kan man läsa om den ryske regissören och skådespelaren Konstantin Stanislavskij metod som han kallade den upplevande skådespelarkonsten. Ett system där skådespelaren lär sig behandla användning av känslor i arbetet med rollen.

Stanislavskij såg på upplevandet ur två perspektiv 1) objektivt; där du iakttar och värderar och 2) subjektivt; hur värderingen påverkar vårt inre, eller det emotionella minnet, våra känslor. I början av sin utveckling prisade han det emotionella minnets betydelse för att frambringa känslor och i sin träning lät han sin elever gå från det inre för att nå det yttre. Senare i sin process, på 1930 talet fram till sin död, utvecklade han den fysiska handlingens metod. Där han menade att känslor inte ska tvingas fram, utan startar från den fysiska handlingen d.v.s. yttre omständigheter. Från de yttre omständigheterna börjar vi sedan uppleva inre känslor (M. Kurtén, 1990, s 186).

I vårt arbete var det inte lika konsekvent. Jag fick exempelvis i uppgift att dela in inledningsmonologen⁷ i olika känslopartier, när du talar om mamman är det med sorg och när du talar om pappan är det med ilska etc. Det Jasmin ville vara att vi skulle utgå från oss själva och våra egna känslor. De egna privata känslorna, eller som Stanislavskij kallade dem, inspirerad av den franske psykologen T. Ribot, var de primära känslorna. Stanislavskij påstod enligt Kurtén, att skådespelaren sällan använder de primära känslorna på scen, eftersom det inte går att kontrollera dem, därför kommer de sekundära känslorna bättre till pass. För att förstå vad de primära och sekundära känslorna är måste vi gå tillbaka till vad Kurtén skriver om psykologen T. Ribot i sin avhandling.

⁶ professor vid Teaterhögskolan i Helsingfors år 1989-94, grundare av Klockriketeatern 1994 och översättare av flera böcker av Konstantin Stanislavskij

⁷ Se bilaga 1

Martin Kurtén berättar att T. Ribot delade upp känslor i två kategorier; de primära känslorna och de sekundära känslorna. De primära känslorna syftar till det du känner som privatperson och som uppstår i relationer och reaktioner. De här känslorna kan du inte styra med viljan och är sällan till stor nytta för skådespelaren. De sekundära känslorna kallade Ribot affektminne, vilka uppstår i nervsystemet och kan framkallas med en retning som leder till emotioner kopplade med tidigare upplevda känslor (M. Kurtén, 1990 s 187).

Det var inledningsmonologen som jag hade mest problem med, dels tog det länge innan jag lärde mig den och dels kändes det som jag bara reciterade text när jag läste den. Det var som att jag inte kunde ”kontrollera mina känslor” och jag upplevde att jag inte kunde känna de känslor som efterfrågades. Det resulterade i att jag blev väldigt medveten om mig själv under framförandet av texten. Jag började se mig själv sitta på en bänk och läsa en text med känslor som jag inte kände att jag hade. Om den här situationen uppstått om jag arbetat med en mer erfaren regissör kan jag inte svara på. Det är möjligt, men det kan ju också hända att jag i så fall skulle ha haft en likande upplevelse.

Det jag uppskattade med arbetet med känslor, var att det kändes som den mest konkreta metoden under repetitionsprocessen. Eftersom Jasmin visste vad hon ville uppnå med dem. Sedan är det kanske skillnad på att vilja arbeta med en metod och verkligen veta hur man använder en metod, så att den når sin fulla potential. Enligt Kurtén påstod Stanislavskij att de primära känslorna inte är konkreta, eftersom de inte går att styra och ska därför inte användas som ett medvetet arbetsredskap (Kurtén s, 187). Jag tänker att det är viktigt att inte utesluta metoder, eftersom vi är från olika skolor. Men att det är bra att veta varför man använder sig av ett visst verktyg och hur man gör när man använder det för att nå bästa resultat. Emellanåt kände jag mig låst och visste inte hur jag skulle föra arbetet framåt och ibland upplevde jag att jag blev mer fokuserad på mig själv personligen, än på rollen och rollgestaltens historia.

2.5 Frågor som ett centralt element i skådespelarens utforskning av rollen

Eftersom Unga Klara är en undersökande teater⁸ fick vi under arbetets gång träffa den leg. psykoterapeuten Riyadh Al Baldawi, grundare för orienthälsan⁹. Han hade kunskap om västerländsk och österländsk kultur vilket var till stor hjälp för mig i mitt arbete med rollen. Det Riyadh Al Baldawi menade, var att dottern enligt det västerländska synsättet inte hade något ansvar att besöka sin pappa, eftersom hon är vuxen nog att klara sig själv. Medan hon ur det österländska synsättet är en del av familjen och familjen sviker man inte. Med den här insikten kunde jag förstå Zahra bättre. En kunskap jag inte haft tidigare, men som hjälpte mig att få nytt grepp om rollen.

Det jag upplevde att Al Baldawi gjorde var att ställa frågor. Vad är det då ni vill berätta? – ni måste veta vad ni vill berätta, så att jag vet vad jag ska fokusera på i min föreläsning. Jag märkte att Jasmin blev besvrad av Riyadhs frågor. Själv blev jag eld och lågor eftersom jag upplevde att det var första gången arbetet kändes konkret greppbart för mig. Den som tidigare ställt frågor var Nidhal, själv vågade jag inte, för det kändes som jag la mig i. Sådär i efterhand inser jag att det är frågorna vi ställer som gör att vi kan utveckla rollen och placera den i en sociokulturellt sammanhang. Men då hade jag svårt att få grepp om hur mycket jag som skådespelare skulle ”lägga mig i”.

⁸ se kapitel 4

⁹ orienthälsan.nu

2.6 Med facit i hand

Jag märker att jag har svårt att få grepp om arbetet med *Brev till en ängel*. Men jag tror att mycket beror på att det saknades en klar struktur i arbetet. Att vi hade 1 månads repetitions tid vet jag inte om det hade så stor betydelse. Ibland kan det ju löna sig att ha kort repetitionstid, för då har man inte tid att analysera sönder pjäsen samtidigt som man lär sig att vara effektiv och att utnyttja tiden på bästa möjliga sätt. Det var också första gången jag arbetade på en professionell teater, som jag skriver tidigare tog det tid för mig att förstå att jag faktiskt samlat på mig kunskap från min utbildning och min praktik i Italien¹⁰ från mitt tredje år på Novia, Scenkonst. Kunskap jag kunde använda mig av under repetitionerna Resultatet blev förövrigt inte dåligt. Jag upplevde det som att vårt team¹¹ verkligen lyckades skapa ett möte¹² med publiken över kulturgränserna.

I följande kapitel (*ALLTET* – jag som regiassistent) när jag beskriver arbetsprocessen märker jag tydlig skillnad i arbetssättet. Det var också en större produktion som krävde noga organisering inför repetitionsprocessen och mötena med referensgrupperna. Jag påstår inte att en mindre produktion inte ska vara organiserad, jag försöker bara reflektera kring skillnaden. I examensarbetets slutsats¹³ kommer jag gå djupare in på mina insikter kring min upplevelse som skådespelare och betydelsen att ha fått agera från två olika positioner.

¹⁰ verastasi.com

¹¹ Jasmin Sandra(Regissör), Jag och Nidhal (skådespelare), Siri Jennefelt och Anna Rudin ljud-och ljustekniker samt Tora Kirchmeier (scenograf-och kostymör)

¹³ se kapitel 7

3 ALLTET - jag som regiassistent

I det här kapitlet reflekterar jag kring mitt arbete som regiassistent till Gustav Deinoff i föreställningen *ALLTET*. Jag reflekterar kring min roll i den kreativa processen, mötet med referensgrupperna som gick något djupare än i *Brev till en Ängel*¹⁴ samt min upplevelse av repetitionsprocessen ur en mer praktisk synvinkel.

3.1 Introduktion

Att beskriva exakt vad en regiassistent är svårt att säga eftersom regissörer nyttjar sin regiassistent på olika sätt. Vissa fungerar mer som bollplank i den konstnärliga processen, andra sköter endast det praktiska. Men detta är helt beroende på vilken typ av regissör du hamnar att arbeta med. Jag har valt att fråga Jasmin Sandra som var regiassistent till Farnaz Arbabi på Unga Klara 2015 (produktion – VitSvit¹⁵) Ida Kronholm som var regiassistent till Susanne Osten sommaren 2014 (produktion Magnus-Maria¹⁶) och Emma Von Wendt som var regiassistent till Anitta Suikkari i Kiruna 2015 (produktion- Reaktor¹⁷) om deras upplevelse som regiassistent, för att försöka ge en bild av hur olika arbetsuppgifterna kan se ut¹⁸.

3.2 Mina uppgifter

Mina uppgifter bestod mest av kontorsarbete, vilket innebar att uppdatera schemat för veckan, skriva mail, svara på mail, närvara vid alla möten (produktionsmöten, form-möten och personalmöten) sitta med på repetitionerna, samt informera om resvägar och adresser inför alla referensgrupp-träffar¹⁹. Jag och Deinoff talade inte speciellt mycket med varandra om den konstnärliga processen, varken om helhetsbilden av föreställningen eller uppbyggnad av den. Något jag får uppfattningen om att Ida Kronholm gjorde med Suzanne Osten²⁰. Det ska erkännas att jag trodde det skulle vara mer av de förtroliga samtalen, eftersom det var det jag såg när jag var och tittade på en repetition av Magnus Maria. Men som jag nämner tidigare

¹⁴ se kapitel 2

¹⁵ ungaklara.se

¹⁶ magnusmaria.ax

¹⁷ samitheater.com

¹⁸ se bilaga 3

¹⁹ se kapitel 6

²⁰ se bilaga 3

arbetar alla regissörer på olika sätt och själv blev jag en spindel i nätet genom processen. En som höll ordning på tider och vara i kontakt med alla inblandade, samt sufflera och släcka och låsa i i salen efter repetition etc.

Jag lärde mig det nödvändiga med att ha struktur, men den största lärdomen måste vara att jag insåg att ingen är perfekt. Möten kunde bokas som folk glömde eller försov sig till, och då var det min uppgift att ringa och påminna. Vissa dagar var mer intensiva än andra, speciellt i början när nya scheman skulle skrivas och uppdateras. Mot slutet minskade arbetsuppgifterna till att jag mest satt med på repetitionerna, redo att sufflera om ensemblen behövde hjälp.

3.3 Finnas som stöd – skapa ett tryggt rum

Med tanke på att jag inte var så deltagande i utformningen av den konstnärliga processen, förutom när Gustav bad mig anteckna delmål i en koreografi, eller vissa scenerier, så jobbade jag för att finnas som en trygghet och vara ett steg före i planeringen, så att regissören inte skulle behöva känna onödig stress. Jag dubbelkollade alltid med honom innan scheman skickades ut, jag blev en mellanhand mellan honom och dramatikern om hon glömt informera honom om något. Jag tog hand om gäster och svarade på frågor.

Jag ville förvalta den tillit jag fått från personalen så grundligt jag kunde. Om regissören kunde skapa ett tryggt rum, ville jag åtminstone försöka göra detsamma. Medan han var i kommunikation med skådespelarna, det konstnärliga teamet och övrig personal på kontoret, för att föra det konstnärliga arbetet framåt, kommunicerade jag ungefär med samma människor för att föra det praktiska arbetet framåt.

3.4 En regissör i arbete

Första repetitionsdagen var också första dagen med referensgrupp. Ensemblen läste upp några bitar från manuset och framförde två av sångerna, efteråt diskuterade vi tillsammans med publiken om vad de sett och hur det upplevt framförandet. Gustav var noga med bygga upp ett förtroende till sin publik. Vi i ensemblen pratade mycket om hur vi skulle bemöta grupperna så att vi inte började klappa dem på huvudet, eller förminska dem. Tidigt i processen var det en av skådespelarna som var tvungen att sluta p.g.a. personliga orsaker. Under tiden som regissören letade efter en ersättare fick jag hoppa in och läsa hennes roll.

Riktigt i början av repetitionerna började vi med att dela upp manus i olika delar. Först läste vi en del och direkt efter gick de som var med i scenen upp och började arbeta på golvet. Jag upplevde att Gustav arbetade via kommunikation och klara direktiv, som kunde ge skådespelarna frihet att undersöka och improvisera fram sin roll. Det var ett pågående samtal, mellan regissör och ensemble och publik. En kommunikation som gick ut på att skapa ett tryggt rum, mellan varandra i gruppen och i mötet med publiken. Scener växte fram sakta men säkert, de byggde upp scenerier under fria omständigheter, där skådespelarna provade, medan Gustav fungerade som en trygg punkt att luta sig tillbaka på. Det jag såg var en regissör som tog sig tid att lyssna på sin ensemble och de grupper vi mötte. Jag såg en dedikation och en vilja till kunskap och förståelse. Jag började förstå att de konkreta riktlinjerna och den friheten var något jag saknat i *Brev till en Ängel*²¹ men som kanske kräver viss erfarenhet att kunna ge.

3.5 När regissören blir sjuk

Under de två sista veckorna innan premiär blev regissören sjuk. På morgonen fick jag följande meddelande:

Hej Linnea!

Jag föreslår att ni repar på idag med att kolla scenerier och andra praktiska saker som skådespelarna har behov av. Jag vill också att ni gör en italienare²². Mitt förslag är att ni gör det med scenerierna i scenografin men låt ensemblen bestämma...

Kram G (torsdag 18.2 2016)

Som jag beskriver tidigare var min roll mer bunden till det praktiska, förutom då jag exempelvis hoppade in som ersättare då en i ensemblen var tvungen att sluta. Därför tyckte jag det var svårt att leda ensemblen vidare. Såhär i efterhand tror jag att all osäkerhet berodde på att jag inte visste min position när regissören var borta. Kanske vi borde diskuterat innan? Kanske jag borde ha frågat? Jag meddelade instruktionerna vidare till ensemblen som gjorde uppgifterna, men efteråt frågade jag vad de hade för behov och vi lade upp en ungefärlig plan för dagen. Hade jag haft en annan roll i den konstnärliga processen kanske jag upplevt situationen

²¹ se kapitel 2

²² ord man använder för att beskriva snabb genomläsning av manus

annorlunda, men vi hade som sagt inte talat så mycket om saken så därför kände jag en osäkerhet.

3.6 Med facit i hand

När jag tog på mig rollen som regiassistent klev jag också in i rollen som organisatör, en roll jag aldrig trodde jag skulle passa mig. Men samtidigt blev jag både ivrig och förväntansfull inför uppdraget, kanske det faktiskt bor en liten organisatör i mig? Kanske uppgiften inte är omöjlig? Jag började redan i november, med en introduktionsvecka, några dagar efter att *Brev till en ängel*²³ haft premiär och någon vecka innan arbetet med *ALLTET* satte igång. Vid min sida hade jag Sara²⁴ som hjälpte mig komma igång med Excel, det program där alla scheman uppdaterades. Hon kom att bli ett stort stöd för mig under min period som regiassistent, med alla egenskaper man kan önska, när man kommer som ny medarbetare; pedagogisk, saklig och uppmuntrande.

Den största svårigheten för mig var tiden. Inte tid, som att hitta tid till att strukturera mina dagar, utan tid, i den bemärkelse att uppskatta hur lång tid något kunde ta, som resvägar eller hur länge det kunde ta för ensemblen att lägga mask- och kostym inför generalrepetitionerna.

Alla små detaljer skulle skrivas in i schemat för att undvika onödiga frågor. Men tack vare Saras tålmod och det förtroende jag kände från Unga Klaras personal, övervann jag svårigheterna. Den här tiden har för mig kommit att bli ett bevis på att jag är kapabel nog att organisera och hitta struktur i kaosartade situationer.

²³ se kapitel 2

²⁴ ungaklara.se

4 Unga Klara - arbetsmetoden och referensgrupper

I det här kapitlet beskriver jag Unga Klaras tankar kring mötet med referensgrupper och deras arbetsmetod, speciellt utvecklat för teatern men först en beskrivning på vad referensgrupper kan vara.

4.1 Referensgrupper - olika beskrivningar

Referensgrupp kan beskrivas som följande; en grupp man identifierar sig med och eftersom vi människor är sociala varelser kommer vi genom hela livet söka oss till grupper där vi känner samhörighet. Det betyder inte att vi alltid kommer tillhöra samma grupp, eftersom vi, liksom årtiderna ändras och därmed kommer grupper bryta upp och nya grupper kommer bildas²⁵

I Tidskriften DRAMA - nordisk dramapedagogisk tidskrift (nr 4 2010) beskriver Nina Dahl-Tallgren²⁶ referensgrupper på följande sätt: "...Gruppen består oftast av sakkunniga personer inom pjäsens tematik. Olika tankar, metoder och arbetssätt testas tillsammans med referensgruppen för att finna publikarbetets art. Gruppens arbete ger mervärde och de sprider sin uppskattning... till sina informationskanaler som ger 'djungeltrumma' effekt" (N. Dahl-Tallgren, 2010, s.27).

Gustav Deinoff, konstnärlig ledare vid Unga Klara beskriver i sin tur referensgrupper på följande sätt; "Vilken grupp som helst, en grupp är en potentiell publik, en samtalspartner. Ibland träffar man en återkommande grupp, ibland nya grupper vilket oftast är det bästa. Ibland vill man träffa en viss åldersgrupp, allting hänger på vad man vill undersöka²⁷."

²⁵ lattattlara.com

²⁶ utbildad dramainstruktör (YH) och dramalärare (PeM)

²⁷ se bilaga 4

4.2 Unga Klaras arbetsmetod

I Verksamhetsplanen från 2016 står följande: Unga Klaras metod bygger på *ett omfattande undersökande arbete och en nära dialog med publiken under hela skapandeprocessen av en föreställning* (s, 2). Det undersökande arbetet görs via forskningsprocesser som i exempelvis föreställningen *ALLTET*. Där teatern bjöd in olika forskare inriktade på äldre och barn, för att leda ett antal olika seminariedagar. Några exempel på temadagarna var: palliativ vård (vård i livets slutskede), generationsmöten inom kulturen, och barnpsykoanalys (Verksamhetsplan (UK) 2016 s, 4). Eller som i Föreställningen *Brev till en ängel* när vi träffade en leg. psykologen Riyadh Al Baldawi²⁸ och träffade barn och unga i ålder 12-15 för att undersöka splittrade familjerelationer, sorg och språkförbistring.

I samtal med Gustav Deinoff (5.4 2016) beskriver han Unga Klara tre viktigaste grundpelare (texten är redigerad av mig):

Det första är barnperspektivet, det vi utgår ifrån, som genomsyrar allt. Det gäller att försöka sätta sig in så mycket det går i barnets perspektiv och förstå att barnen är de som inte har makt, det är de myndiga som bestämmer. Det handlar om att våga ta upp det som är viktigt, som verkar farligt och svårt att beröra.

Det andra är metoden, som görs med gemensam research, forskande, i det kollektiva. Vi jobbar länge och tidsundersökande kring tematiken. Alla deltar i samtalet och processar det vi vill undersöka. Det kräver tid.

Det tredje är publiken som går in i metoden. Publiken genomsyrar hela tänket genom hela processen och repetitionsperioden. Kommunikationen med publiken fortsätter under föreställningsperioden eftersom publiken är högst vital för hur föreställningen blir. Ensemblen måste hela tiden jobba med kontakten med publiken, vilket ska genomsyra hela arbetet. Det handlar om att ha ständig kontakt med de som bokar och se publiken som vår kamrat, den högsta närvarande faktorn.

²⁸ se kapitel 2.5

5 Möte med publiken - som skådespelare

I det här kapitlet reflekterar jag som skådespelare kring mötet med publiken.

5.1 Introduktion

Vi i det konstnärliga teamet²⁹ i *Brev till en ängel* ville bygga en föreställning tillsammans med publiken. I samtalen vi hade under träffarna försökte vi lyssna på deras tankar och förstå vad som berörde dem. Jag märkte att jag hade svårt att hitta balansen mellan att låta deras idéer påverka bokstavligen eller låta ting växa fram. För det jag upplevde var att väldigt mycket ändrades i takt med varje möte. Vi bytte ut musik, rekvisita lades till och vi lade till en dans mellan pappan och dottern, efter att en i publiken berättade att hon brukade dansa med sin pappa.

Min magkänsla sa att det kändes som att vi anpassade oss lite väl mycket men det kanske var en nödvändigt i utforskandet. Jag har tidigare haft svårt att arbeta med teater i skolan med ungdomar på högstadiet eftersom jag fokuserat mer på min egen osäkerhet än att ta mig tid att lyssna på eleverna. Den här gången jobbade jag med att lyfta fokus från mig själv och lyssna.

5.2 Upplägg inför referensträffarna- på och utanför teatern

Den första gruppen vi träffade var en klass nior från Kista Grundskola, När vi träffade dem spelade upp en del av pjäsen som tog ca 10 min. Därefter satt vi tillsammans med eleverna i en ring och samtalade. Vi ställde frågor: *Vad såg ni? Hur upplevde ni det ni såg?*

Var det något ni inte förstod? Var det svårt att hänga med i språket? I början var eleverna blyga men efter att vi visat att vi ville lyssna på dem lyckades vi vinna deras förtroende och ett livligt samtal började; Kan inte pappan ha en telefon som han tittar på? Han måste ha innetofflor! Hon måste ha kjol. Ni måste ha med den här låten .etc.

²⁹ Jasmin Sandra – Regissör, Jag och Nidhal Fares – Skådespelare, Tora Kirchmeier – scenograf och kostymör, Siri Jennefelt och Anna Rudin – Ljus-och ljusdesign

Resten av grupperna vi träffade; var en klass ur årskurs 6, en klass från SPRINT gymnasiet³⁰ som är en skola för nyanlända ungdomar utan skolbakgrund. De har tidigare samarbetat med Unga Klara i ett projekt som heter Drömmar³¹ samt en grupp från Unga Klaras Vänner³² som blev inbjudna till teatern. Vid det tillfället spelade vi upp hela föreställningen som tog ca 20 minuter och hade efterföljande samtal liknande de jag beskrev tidigare.

5.3 Att lyssna skapar möten

Om högstadieungdomarna fokuserade på kostym och scenografi, uppmärksammade tolvåringarna de små detaljerna, som att vi exempelvis drack te, ”jag älskar te”- berättade en pedagog att en pojke viskat. Ungdomarna från SPRINT -gymnasiet uppskattade att deras språk var i fokus. Vid ett tillfälle föreställningen ger pappan sin dotter en orkidé, det fick en kvinna i publiken att berätta om hur hennes mamma brukade ge henne en kärleksört till varje födelsedag i hopp om kärlek.

När vi visade oss intresserade vågade publiken öppna upp sig på ett sätt jag aldrig tidigare varit med om. Jag tror att det att vi innan föreställningen började gick ut och hälsade på publiken redan i foajén hjälpte till att skapa trygghet åskådare - skådespelare emellan. Det som hände var att publiken började översätta till varandra om någon inte förstod.

³⁰ sprintgymnasiet.stockholm.se

³¹ ungaklara.se

³² ungaklara.se

6 Möte med publiken - som regiassistent

6.1 Introduktion

När vi mötte publiken i samband med *ALLTET* var vi ett stort gäng som bestod av regissör, skådespelare(6 st.), jag som regiassistent, emellanåt delar av det konstnärliga teamet[1] och etnologen Susanne Höglin³³. Från 1 december 2015 fram till premiär den 5 mars 2016 hade vi träffat 28 grupper boende från olika äldreboenden och förskolor.

6.2 Upplägg inför referensträffar utanför teatern

Varje tillfälle med barn och äldre började med att Gustav presenterade sig själv, berättade vad vi skulle visa och syftet med mötet. Därefter presenterade vi oss från det konstnärliga teamet oss själva och ensemblen. Det jag upplevde var en klar struktur, med de berörda människorna, ett möte som fick ta sin tid. Eftersom grupperna med äldre var mer eller mindre dementa, fungerade mottagandet av delarna vi visade upp olika bra. Ibland ville de gå mitt i, någon somnade, en gång var det en inneboende som skrek rakt ut och var tvungen att bli förda tillbaka till sitt rum av en vårdare.

6.3 Samtal i fokus

När ensemblen spelat upp bitar från pjäsen, bjöds det ofta på kaffe och vi samlades för att prata om deras upplevelse. Ibland sa de ingenting och en annan gång pratade de på utan stopp. Jag blev imponerad hur proffsigt Gustav hanterade situationen och oavsett vad som hände, lugnt förde samtalet vidare. När de inneboende blivit eskorterade ut, efter dagens slut, passade vi på att ta en skild runda tillsammans med vårdarna, där vi frågade om deras upplevelse de bitar vi visat och hur de trodde att de inneboende upplevt mötet. Tillbaka på teatern samlades vi med ensemblen för att reflektera och diskutera över dagens händelser.

³³ som på uppdrag från Riksutställningen var med för att dokumentera föreställningen och Unga Klaras arbetsmetod

Det pågick en ständig dialog som sakta förde arbetet framåt. Tid avsattes för samtal och reflektion och det jag upplevde var att det som hänt under träffarna, omvandlades till estetiska och teatrala ting som letade sig in i repetitionerna, för att så småningom bli en del av föreställningen. Att Britt Louises (Tillbom) karaktär Inga började sjunga 'Vill du se en stjärna' av Zarah Leander, kanske aldrig hänt om inte en kvinna på ett av äldreboenden vi ett tillfälle bad om musik och börjat sjunga.

6.4 Referensträff på Unga Klara

De gånger vi inte åkte ut till äldreboenden och förskolor bjöd vi in barn och gamla till teatern istället. Ett möte kunde gå till såhär:

6.4.1 Upplägg för referensträff på teatern

Del 1. Vi möter de äldre och barnen i foajén för att samtala och lära känna varandra i ca 15 minuter, sedan öppnar vi dörrarna till repetitionslokalen. Där har vi förberett sittplatser, fåtöljer för de gamla och kuddar på golvet för barnen. Dansaren Emelie (Empo) Edlund som under veckan haft rörelse tillsammans med ensemblen, där de undersökt rörelse i en ung- respektive gammal kropp, inledde med uppvärmning tillsammans med publiken.

Uppvärmningen är inspirerad av Gaga - en rörelsemetod vilken bygger på tron på den helande kraften i rörelse, startad av Ohad Naharin³⁴. Inspirerad, eftersom hon inte är utbildad inom Gaga och det är strikta regler om att man måste vara det för att få undervisa. Därefter dansade ensemblen tillsammans de äldre och barnen. Ensemblen uppgift är att pendla mellan ung- och gammal kropp. Det var flera av de äldre som tog initiativ till att dansa.

Efter dansen delade ensemblen upp publiken i smågrupper där de samtalade och tilldelades en ballong som de för runt mellan varandra för att hitta gemenskap. När de lekt en stund med ballongen samlades alla ballongerna upp och vi alla samlas på nytt till en stor cirkel tillbaka till ursprungliga platser.

³⁴ orienthalsan.nu

Del 2 inleds med att två av skådespelarna (Anna Nygren och Yarien Rodriguez) läser en bit från första delen av pjäsen (inga specifika akter). Samtidigt som de övriga skådespelarna visar upp etuder, eller skisser av olika kärleksmöten i olika åldrar. På initiativ från en av skådespelarna byter de under tystnad par och ålder. När de gått igenom varje etude två gånger avslutas dagen med samtal för de som har möjlighet att stanna kvar.

7. Epilog – slutreflektion och insikt

Jag inser efter min praktik på Unga Klara, hur viktigt det är med att vara konkret i arbetet och ha en tydlig struktur, speciellt när det handlar om att arbeta på ett så specifikt sätt som de gör på Unga Klara, i nära relation till publiken. Eftersom Gustav Deinoff redan är bekant med arbetssättet, både som skådespelare och regissör, hade han möjlighet att guida ensemblen och publiken igenom varje träff. Jag upplevde honom som den centrala punkten, någon att luta sig tillbaka mot. Samtidigt som han hade huvudansvaret för det konstnärliga slutresultatet, lyckades han ändå få alla att känna sig delaktiga i processen. Detta genom att avsätta tid till samtal och med en stark intuitiv förmåga ge konkreta råd för att hjälpa ensemblen att arbeta vidare i uppbyggandet av föreställningen och i deras arbete med rollen. Som regiassistent såg jag också regissörens strävan att bygga upp en trygghet mellan honom och ensemblen och från den grunden kunde de tillsammans skapa trygghet i mötet med publiken och öppna upp för samtal.

I arbetet som skådespelare blev jag nog uppmuntrad av Regissören (Jasmin Sandra) att testa mig fram i rollarbetet, men friheten jag såg att Gustav Deinoff gav sin ensemble, genom samtal och klara riktlinjer, saknade jag och hade inte förmågan att hitta till på egen hand. Det är nog därför jag upplever att jag hade svårt i själva mötet med eleverna, eftersom jag redan från början upplevde en osäkerhet i hur jag skulle gå tillväga. Eftersom Gustav (Deinoff) visste vad det innebar att träffa referensgrupper sedan innan, kunde han berätta för ensemblen vad han ville få ut av upplägget inför mötet som bestod av framträdande av textbitar från manus och diskussion. Jasmin som inte hade den erfarenheten, kanske blev tvungen att vara mer prövande i upplägget inför träffen med eleverna, vilket kanske gjorde det svårare för henne att guida oss i hennes tankegångar kring mötet? Det här är bara spekulationer, men i det här fallet tror jag det skulle ha underlättat för mig, som kom som ny, om min regissör haft en större förståelse för arbetssättet.

Jag känner mig inte lika rädd inte att möta publiken längre och hoppas få möjlighet att utforska vidare i den relationen i framtiden. Jag inser också hur viktigt det är att veta vad man vill ha sagt och att det är bättre att fråga hundra gånger tills man känner sig trygg i arbetet och i ensemblen. Genom att arbeta mot att skapa ett tryggt rum är det lättare att öppna upp för kommunikation, lika mycket i den konstnärliga – samt den praktiska processen. Men för att kunna öppna upp för samtal gäller det att alla är villiga till kommunikation, vilket är mycket lättare sagt än gjort. En annan insikt jag tar med mig är hur viktigt det är att visa uppskattning och tro på varandras kunskap och förmåga. Visar du uppskattning kommer du få uppskattning tillbaka, vilket kommer gynna arbetet i en positiv riktning. Det gäller att våga fast man är rädd, och att lyssna, för att skapa möten.

Källförteckning

Litteratur

Verksamhetsplan 2016 -Unga Klara Stockholm

Illman Ruth & Nynäs Peter, 2005 *Kultur, människa, möte: ett humanistiskt perspektiv*, Studentlitteratur AB Lund

Illman & Nynäs, 2005 *Kultur, människa, möte: ett humanistiskt perspektiv*, Studentlitteratur AB Lund

Freshwater Helen, 2009, *Theatre and audience*, Palgrave Macmillan London

Kurtén, Martin 1990 *Teaterkonst och Forskning*, installationsföreläsning Helsingfors

Kurtén Martin, 1990 *Teaterkonst och Forskning*, installationsföreläsning Helsingfors

Dahl-Tallgren Nina, *Projekt, teatrarnas publikarbete*, 2010 Tidskriften DRAMA - nordisk dramapedagogisk tidskrift nr 4

Internetkällor

www.wiki.riksteatern.se/index.php/Nidhal_Fares

www.ungaklara.se/om-unga-klara/arkiv/

www.klockrike.fi/svenska/text_blogg/article-30542-30509-skadespelaren-martin-kurtn-19352013-klockriketeatern-hedrar-sin-grundare

www.orienthalsan.nu/

www.verastasi.com/

www.ungaklara.se/forestallning/vitsvit/

magnusmaria.ax/

<http://samiteahter.wpengine.com/repertoarer/>

www.ungaklara.se/om-unga-klara/personal/

<http://lattattlara.com/psykologiska-perspektiv/sociokulturellt-perspektiv/grupper-roller-och-normer/>

<http://sprintgymnasiet.stockholm.se/>

www.ungaklara.se/forestallning/drommar-en-teaterworkshop/

www.ungaklara.se/om-unga-klara/unga-klarar-vanner/

www.ungaklara.se/forestallning/alltet/

<http://gagapeople.com/english/>

Intervju med Ann-Sofie Barany – från Unga Klaras blogg 22/2 2016

Jag träffar Ann-Sofie Barany.

Hon sveper in med bestämda steg på Unga Klara. Här har hon varit förr.

Blå glasögon, valstruken blå skjorta och burrigt här. Ann-Sofie ar power. Energi, vilja.

Och en jadra humor.

Efter tjugo år på nacken som forskande, författande, föreläsande och praktiserande psykoanalytiker debuterade Ann-Sofie med besked som dramatiker med pjäsen "Babydrama" på Unga Klara 2006. Det blev genast en succé. Omtalad, revolutionerande - Babydrama ar och förblir ett piojarverk och efter det blev inte barnteater sig mera likt.

– Jag hade aldrig skrivit en pjäs och så kom den där frågan, vill du skriva den här pjäsen? Och jag sa "Aaaaa..det kan jag väl..." Inte fattade jag vilket avtryck den skulle göra. Jag hade ingen aning!

Det var tio år sedan och det har blivit många pjäser efter det. Nu ar hon återigen på Unga Klara och denna gång med en pjäs för en minst lika oprövad och utforskad målgrupp, nämligen väldigt gamla människor och små barn. Det handlar om livet. Och det handlar om döden.

Var det ett stort kliv att plötsligt bli dramatiker?

-Jag har alltid skrivit. Som barn skrev jag överallt och i alla möjliga och omöjliga sammanhang. Och jag har alltid blivit uppmuntrad att skriva. Så jag gled långsamt över. Jag hävdar att en psykoanalytikerutbildning och praktik är den bästa dramatikutbildningen du kan få. I det yrket skriver man mycket och ständigt om människor och sig själv, man beskriver konflikter. Och försöker fånga det i emotionella ord. Det är klart att man skriver torrt och akademiskt också. Och där ville jag ut och vidare – jag ville *känna* det sagda i rummet, uppleva det sagda i rummet med kroppar..

Ditt "forfattarjag", vem är det?

-Det där måste jag dela upp lite grann. Om man pratar om författande och forfattarsprak, då är det olika sidor av mig som jag skyddar. De hänger ihop men jag skyddar dem också som separata. En sida ar allt med research, där min bakgrund som forskare, författare sammanfaller med Unga Klaras metod. För att säga något som jag påstår ar den här 8-månaders bebisen, då måste jag utforska allt kring en 8-månaders bebis. Då går det genom kunskaper, erfarenheter, lyssna, prata, lasa, hålla på, jobbajobbajobba. Det är en sida, och den är stor. Sen om man täncker sig att jag som alla människor är nån komplex jadra "morf-amorf-konstig" person.... Där har du mitt forfattarjag, sager Ann-Sofie, skrattar och visar mig ett filmklipp på en extatisk grodan Kermit som skriver för glatta livet på en skrivmaskin. Hon fortsätter:

-Mitt forfattarjag är ganska främmande för den disciplinerade vardags-Annsofie. Jag skyddar det mycket från allt yttre. Jag skriver absolut inte var som helst hur som helst, jag har en metod som har växt fram under de här åren. Jag väntar väldigt mycket. Jag ruvar. Jag brukar säga att jag kör in huvudet i cykelstället. Så där gör jag. Och så väntar jag. Är det dags nu? Det är ungefär som att vara bajsnodig. Och så väntar jag och väntar o så går jag o sätter mig.

Ann-Sofie funderar med pannan i djupa veck och säger fundersamt:

-Och då är det.. Jag kan inte säga hur min egen text är. Det får du göra.

Ja hur gör jag det? Hur beskriver jag Ann-Sofie Báránys ordlekar, transformationer, meningar som flyger och far, det musikaliska, hennes konfettiregn av parallella händelser? Hur hittar hon in till det där "barnets språk"? Var kommer det ifrån? Är det hon själv rent utav?

-Det där är ett rum och det har med lek att göra. Jag har tack vare min tidigare yrkesbana fått utveckla och bevara en sorts lekfölje till både mitt eget och andras tänkande. Man måste vara oerhört associationsbenägen "Fri, flytande, uppmärksamhet" för att citera Freud där association är själva metoden.

-Jag ÄR mycket med barn. Jag är hemskt intresserad av olikhet. Annars skulle jag skriva mycket mer stereotypt eller min egen historia. Man får fan inte bli stel och tråkig, man måste kunna skriva en roll som ligger helt på tvärs som pratar som jag tycker jättefult och dumt. "Den här repliken är som kofta munnen", kan ju en skådespelare säga. "Det är meningen!", säger jag då.

Pjäsen Alltet – finns det ett släktskap med "Babydrama"?

-Teaterrums- och mottagarmässigt är de besläktade. Textmässigt är det inte likt för i Alltet är barnrollen väldigt utvecklad. Det här är ju mer av en pjäs, Babydrama vad mer av tablåer...eller Cabaret som Suzanne Osten skulle säga! Nu är jag ju även dramaturg och då är det stora att bidra med erfarenheter av att arbeta med publiken. Allt riktas till barnen, allting sägs genom dem, allting går genom barnen.

Hur menar du "genom barnen"?

-Det är min uppfattning. Små barn som så att säga inte vet att det förväntas av dem att de ska rikta sin uppmärksamhet, de gör inte heller det om man inte riktar sig till dem. Om de inte känner sig efterfrågade av skådespelaren. Och OM de gör det, då ger de en kontakt som inte är av denna värld! Men släpper man barnen så straffar det sig. Och det gör också den vuxna publiken orolig. Det bästa man kan göra för vuxenpubliken är att göra barnen jätteintresserade och jättehemmastadda för då blir alla andra väl till mods. Om man har ett barn i knät så känner jag precis var barnet är som åskådare, de känner av min kropp. De vuxna ska vara som en bra fåtölj.

Var det självklart att skriva för och blanda dessa ytterligheter till målgrupper?

-Inte ett dugg självklart! Jag tycker alltid det är svårt, alla dessa idéer som jag alltid ska tugga i mig. Dramatikerns öde! Nä, skämt åsido, med lite fågelperspektiv är det möjligt att det blir bättre pjäser när man inte får bestämma själv. Jag måste alltid hålla på jävligt mycket innan jag har tuggat i mig en idé. Vi har pratat mycket, jag frågar mycket, ber om visuella bilder och vi gör mycket tillsammans. Så det växer fram något gemensamt genom prat och samvaro. Gustav och jag har en lång historia som faktiskt bygger på en märkvärdig klaff. Rytmiskt. Han är den skådespelare som jag tycker läser varje punkt om jag skriver en fördröjning på fyra punkter så hör jag det, två punkter så hör jag det. Jag vill gärna tro att det är helt *unik*t mellan honom och mig, skrattar Ann-Sofie.

En pjäs för de allra äldsta och små barn? Hur går tankarna?

-Ålderdom är jättekänsligt. Folk vill inte känna sig gamla.

Man får som teater inte vara naiv när man bestämmer sig för att börja undersöka och också visa vad man har kommit fram till när det gäller fördomar, tabu, ångest och sociala, existentiella svårigheter. För det var det Gustav bestämde sig för att ni skulle ge er in på här: Det handlar om att vara mycket gammal. inte bara gammal. och här sker det nånting nytt, här gör man nånting nytt som teater. Vi har ju upptäckt att det är väldigt känsligt att säga att man är gammal när man är pensionär. Varför är ordet gammal pestsmittat? Varför det? Varför måste man byta ut ordet gammal mot "årsrik"? Löjligt. Urlöjligt! I så fall skulle jag använda livserfarenhet. Pjäsen handlar faktiskt om att vara mycket gammal, i bemärkelsen att vara så nära döden att man kan välja den eller så pass dement så att man måste få saker i händerna för att komma ihåg vem man är. Att undersöka ordet gammal och om det finns nyanser i det är ju jätteintressant. Ja jag är en 87-åring men vem är jag? Det är ett sätt att öppna en väg, inbjuda till en tankemodell som man har jobbat fram.

-Jag är ute efter att fånga in den här skrällen och ångesten. För att mycket gammal betyder faktiskt att tappa en massa viktiga funktioner och att vara mycket nära döden. Hur vi kan närma oss det som kanske är det allra svåraste för oss människor att tackla.

Varför ska vi prata om döden tycker du?

-Vi ska inte prata så mycket. Vi gör konst. Om man är människa så innebär det vissa givna glädjeämnen och vissa givna dilemman och man kan säga att konst är en sorts blandning av de där möjligheterna och omöjligheterna. Jag tror att just *omöjligheter* är något som vi människor har allra svårast för, det vi inte kan göra något åt. Och där tycker jag att konsten kliver in som en makt för oss att berika oss, stå ut, släta över, fördjupa oss. Var och en får faktiskt tolka utifrån där man befinner sig.

-Och jag är inte ute efter några "ska", jag är inte ute efter att klappa folk på huvudet. Jag är ute efter en skönhetsupplevelse, där skönhet är något djupt och också läkande, försonande. Jag tycker inte att man nödvändigtvis behöver prata efter, låt konstupplevelser vara!

Varför ska man se Alltet? Frågar jag avslutningsvis.

-Jo, svarar Ann-Sofie eftertänksamt. Om det nu är så att man råkar vara människa, då ska man se Alltet.

Bilaga 2 – Med Jasmin Sandra från Unga Klaras blogg 28/10 2015

Du ska regissera "Brev till en ängel" som har premiär på Unga Klara den 14 november. En pjäs som är skriven av Farnaz Arbabi som också ska regi-coacha dig. Du började som publikvärd för över två år sedan. Berätta – hur hittade du hit?

-Jag såg det på Streetgäris, en facebookgrupp, att Unga Klara sökte publikvärdar. "Världens bästa arbetsplats, hör av er till Katta". Så det gjorde jag. Och jag minns den intervjun med er så väl. Jag kommer ihåg att jag tänkte att ni var som jag! Helt galna alltså...

Har du alltid hållit på med teater?

-Nja, eller nä. Jag började först i högstadiet och det var likadant där, några kompisar som tipsade och jag hakade på. Jag gick på Ung utan pung som hade teaterverksamhet för oss som var unga gratis, vilket öppnade dörren för mig. Men jag slutade trivas på grund av några andra ungdomar där och så slutade jag. Sen kopplade jag samman teatern med något som var dåligt. Men det var ju snarare högstadietiden som var jobbig, inte teatern. Teatern var ju egentligen en livlina under den perioden.

Slutade du helt?

-Ja, faktiskt. Två år efter gymnasiet drog jag till Valparaíso i Chile och gick Biskops Arnös dokumentärfilm och radioproduktion linje, en utbildning som tyvärr inte finns kvar längre. Att vara borta ett år gav mig ganska mycket perspektiv och jag insåg vad jag saknade i livet. Teatern var en sådan sak. Det var DÅ jag fattade att jag vill vara på teatern, andas teater, vara del av en teater. Jag bara fick extrem längtan efter det och sa väldigt bestämt till alla: när jag kommer hem ska jag hålla på med teater. Och alla bara "jaja Jasmin, så där SÅGER man när man är utomlands, men sen när man kommer hem då gör man det inte." Så då skrev jag upp det. Jag skrev listor för att inte glömma bort.

Så vad hände när du väl kom hem till Sverige igen? Tog du tag i dina listor?

-Ja, fast på genrepens eftersom det var billigare. Jag hade koll på Jonas Hassen Khemiri, honom läste jag mycket av så när jag såg att "Jag ringer mina bröder" gick på Stadsteatern hängde jag på låset och fick gå på ett genrep. Det där var helt avgörande för mig faktiskt. Jag såg de här skådespelarna – alla såg ut som jag. Farnaz Arbabi går upp på scenen, alltså inte en VIT MAN som var min enda regissörsreferens typ. Hon presenterade pjäsen, sa nåt om att det var genrep och inte riktigt färdigt och jag var så tagen efteråt av hela situationen – de här människorna, pjäsen, hur Farnaz blandade humor och allvar. Det är inte ofta jag blir starstrucked, men då blev jag det. Alltså den pondusen.

Jag kände att jag bara ville vara med och se hur Farnaz jobbade. Jag hade ju verkligen ingen koll på teater, men skulle jag kanske kunna gå fram till Farnaz och erbjuda mig gå med en dag? Sitta och lyssna, se hur allt funkar på en teater.

Gick du fram?

-Nej, jag gick aldrig fram. Vågade inte.

Men med min upplevelse i bakfickan lyssnade jag på en intervju med henne, Klassresan, och då blev jag helt starstrucked igen – hon är ju sjukt smart också! Och gör teater av viktiga grejer.

I alla fall var det precis då som jag började jobba som publikvärd på Unga Klara. Farnaz var ju inte konstnärlig ledare här då. Jag hade gjort ju kopplingen till Stadsteatern, det var därför jag sökte hit, och ett år senare blev Farnaz konstnärlig ledare.

Hur kom du på att du ville regissera? De flesta vill ju alltid bli skådespelare...

-Jag tror att när jag insåg att den rollen också fanns, tillgänglig även för mig, att det var något jag hållit på med sen jag var liten, på olika sätt och i olika sammanhang. Jag drogs till den konstnärliga formen, jag vet inte, det kändes som att min personlighet och nyfikenhet för människor gjorde att jag tilltalades av att skapa kollektivt, gestalta historier. Jag har också ett intresse för text och gillar tanken på att förstå den och reflekterar mycket själv kring hur man förmedlar saker och vad det får för betydelse.

Katta Pålsson (producent) satte sig ner med mig under ett publikvärdspass, frågade vad jag ville göra, alltså bara pratade om livet. Det är liksom inte alla som tar sig den tiden men det gjorde hon. Och då berättade jag att jag gillade det Farnaz sysslade med och att jag ville prova regissera. Katta tyckte att jag skulle skriva till Farnaz och berätta om mig själv och berätta att jag var intresserad av att vara regiassistent för att få följa en process så småningom blev jag det, till Farnaz och produktionen Vitsvit.

Nu ska Farnaz coacha dig som regissör, till en pjäs hon dessutom skrivit själv. Hur kom det sig?

-I våras mailade hon mig och andra som kontaktat Unga Klara, för att be oss skriva ihop några sidor om pjäsen "Brev till en ängel" som hon själv har skrivit. Alltså regitankar på max två A4. Hon och Gustav vill ju ge plats på ett sätt som teatern inte öppnar för så ofta, och har startat denna regiverkstad där Farnaz är mentor för denna period.

Herregud jag skrev som en galning och det blev alldeles för långt. Jag försökte korta ned, korta ned, korta ned men det gick bara inte. Till slut var allt i storlek 8 haha.

Nej, det gick verkligen bra till slut. Jag skrev helt utifrån mig och anpassade mig inte alls. Jag kände att det här är jag, det får bära eller brista. Jag var nöjd. Och jag skickade iväg.

Men jag trodde helt ärligt att det *inte* skulle gå vägen med mina regitankar och ambitioner. För jag är en person som lätt ger upp.

Och jag vet att man kommer få nej längs vägen och alla kommer inte att tro på ens förmåga och sätt att arbeta men det handlar bara om vad man själv vill göra. Det är ju det man ska fokusera på. Egentligen har jag inget tålamod alls som person, jag vill att allt ska hända nu nu nu. *Men som en kompis sa till mig: du kanske kommer att få hundra nej. Men kom ihåg att det är det enda ja:et som spelar roll. Så länge man fortfarande tycker det är roligt, så ska jag försöka göra i livet i alla fall.*

Och det dröjde länge innan du fick svar...

-Ja, det gjorde det. Jag trodde absolut att det gått till någon annan. Och att det var ok.

Men så en dag under tiden vi repade Vitsvit så frågade hon om jag ville regissera "Brev till en ängel" i höst. Och jag svarade: "Nej jag vill inte, det är jätteskrämmande. Och just därför måste jag göra det." Det läskiga och det mest skrämmande är ju att våga göra det man verkligen vill. I alla fall för mig.

Vad fastnade du för i pjäsen? Vad var det egentligen för regitankar du skrev ned på de där A4-sidorna i fontstorlek 8?

-Jag fångades av att de här två huvudpersonerna är så himla mycket familj, en familj som skaver. De försöker mötas och kan mötas ibland men inte kring det som det egentligen handlar om. De möts lite grann i minnet men de minns olika, det blir missförstånd och onödiga förantaganden om hur den andra tänkte eller gjorde eller menade.

Och att det också handlar om en mamma som har dött och hur familjen hanterar detta. Det finns säkert en massa föreställningar om hur man kommer varandra närmare som familj när någon nära anhörig dör. Här skildras motsatsen.

Oavsett om man har förlorat någon så tror jag att man kan känna igen sig i det här. Alla har väl under någon period konfronterat en familjemedlem och man gör det på olika sätt. Jag försöker hitta deras sätt. Hur de gör upp med sina minnen och är så ensamma tillsammans. Hur svårt det kan vara att mötas fast man under en lång period delat samma tak.

Mitt mål är att göra det så ärligt och så mycket nära skådespelarna som möjligt. Jag vill att publiken ska få kliva in på teatern och bara få se en familj som skaver, så där rakt av bara. Rått, naket, utan fasader.

Hur känns det nu?

-Ibland känns det som att det här kommer bli så jävla fett! Känslor kan jag. Och jag har faktiskt hållit på med regi på många sätt nu när jag ser tillbaka. Jag är bra på att lyfta, peppa. Det enda som ibland har fattats är självförtroendet att våga lita på sina konstnärliga beslut.

Ibland är jag livrädd och får prestationsångest. Jag försöker hitta ett förhållningssätt till att skapa, som handlar mer om att *göra*, än att det ska mynna ut i nånting som ger bekräftelse. Det ska inte vara det viktigaste. Utan snarare Att tycka att nånting jag gjort är bra, Oavsett vad någon annan tycker

Det känns helt otroligt att den regissören som jag beundrar mest i Sverige har valt mig att göra en pjäs utifrån vad jag tycker om den pjäsen som hon har skrivit. Det är väldigt stort tycker jag.

Bilaga 3- Röster om att vara regiassistent

Jasmin Sandra – produktion VitSvit

“Jag tycker en lätt kan bli skyld på som regiassistent. Jag ogillar teaterhierarkier men också andra hierarkier. Jag är tacksam över möjligheten men tycker alla borde få betalt. Förstår dock att det inte alltid går, men jag hade inte kunnat göra det om jag inte fått betalt. Eller så måste en väl studera, som du. Jag minns det som tacksamt med de personerna i teamet som var tillmötesgående. Det blev mycket hantering o planering med sociala medier. En ska ligga steget före, där en helst inte ska vara i vägen och underlätta så mycket som möjligt för regissören. Det var bra info om just detta innan, men det kan kännas ganska handfallet när en är mitt i det. Det passar vissa, andra inte. Ja mer vet jag inte. Det var coolt med skapande i kollektiv och en unik möjlighet att få se hur det går till skapande processen, från start till slut. Superintressant och givande men också lätt och få ont i huvudet.

Ida Kronholm – produktion Magnus maria

“Det är krävande att vara regiassistent. Nu har jag bara jobbat med Suzanne Osten, så det kanske är helt annorlunda att assistera någon annan, men det är vansinnigt krävande att vara regiassistent. Och det är därför det är så himla roligt.

Att vara regiass är att vara en förlängning av regissören, ett extra minne och ett par dubblade ögon. Viktigast är att vara väl förtrogen med regissörens syn och vilja och plan, att ha en djup förståelse för berättelsen så som regissören ser den så att hon kan vara helt trygg i att man backar upp henne. Enligt mig går uppgiften ut på att hålla koll på allt praktiskt, på äldre idéer, och på regissörens tolkning, så att hon är fri att bara ta in vad skådespelarna gör och spinna vidare på det. Regissören ska kunna kasta ut vilken impuls hon än får, och sen är det min uppgift att visa åt henne att ”det där ska hända i nästa scen, inte nu”. När regissören är trygg med att man förstår berättelsen och hennes vision av den kan hon också lita på att ens idéer är bra, att när man kommer med input så är den vägd mot så mycket kunnande om hennes arbete att hon skulle ha kunnat komma på den själv. Man är en förlängning av regissören, ja det sa jag redan.

Det är läskigt att ha så stort ansvar och så mycket kontakt med skådespelare och andra avdelningar. Man balanserar hela tiden längst längst ut på sin comfort zone (sorry att jag

använder det uttrycket, hatar det) och den grejen måste man kunna hantera tror jag. Våga lita på att man kan verket så bra att man kan instruera och fatta beslut.

Rent praktiskt har jag varit svinstressad hela tiden när jag jobbat som regiass. Sommaren jag jobbade med Magnus-Maria så drömde jag om schemaläggning och transporter. Jobbet gick ut på att hålla åtta grejer i huvudet samtidigt hela tiden och kunna ta in en nionde på volley. Samtidigt är det just en sån stund som jag minns som den allra finaste på hela repetitionsperioden. Jag står på scenen och instruerar en skådespelare som missat repet då vi la dess sceneri. Samtidigt pratar jag i telefon med en journalist och bestämmer en fotografering. Och så frågar dirigenten något som jag svarar på där emellan. Nu när jag skriver det låter det ju sinnessjukt oproffsigt men såna där situationer hamnar man i, man har bara fem minuter att instruera en skådis och samtidigt ringer de från tidningen och måste få besked. Känslan av att hantera det var helt magisk. Det passar mig att vara regiassistent för jag tycker att få grejer är så njutbara som att säga "vi löser det" och veta att det blir svårt men jag kommer att lösa det.

När jag tänker på vad jag lärt mig så tänker jag på: vikten av att ge skådespelarna plats att äga scenen när det är dags att repetera, vikten av att se alla avdelningar och verkligen ge dem det de behöver, vikten av förberedelse – det duger inte att inte ha koll, att regi handlar om att ge uppgifter och låta skådespelarna leka och tolka själva, och att det alltid ska finnas fika. Och att man får göra precis som man vill för det är bara teater."

Emma Won Vendt – produktion Reaktor

Största delen av min praktiktid arbetade jag med regissören Anitta Suikkari (Finland) och pjäsen Reaktor, skriven av Kenneth Heatta (Norge). Det här kom att bli en otroligt stor process för mig. Jag kände mig ytterst ivrig inför första manusgenomläsningen som skedde parallellt både på samiska och svenska av skådespelarna. Under den första veckan arbetade vi bara med manuset och överförde språken så de överensstämde, det visade sig att många språkfel och tolkningsfel skett i de olika översättningsprocesserna vilket drog ut mycket på kollationeringen. Redan här började jag se hur regissören arbetade.

Mitt huvudfokus låg på att uppdatera manuset vart efter ändringar och strykningar skedde och det var ett tidskrävande arbete som drog ut till kvällsarbete. Jag upplevde att det var svårt för mig att veta hur jag skulle balansera arbetsuppgifterna på ett rätt sätt och vad jag kunde kräva

av de andra för att jag skulle kunna få mitt redigeringsarbete klart. Till slut insåg jag att för att få uppdaterat manusen behövde jag börja avvika från reptiderna för att renskriva och kontrollera så svenskan och samiskan stämde överens med varandra. Vilket i sin tur ledde till att jag inte kunde närvara vid själva repetitionerna. Det i sin tur gjorde att jag inte kunde hålla mig uppdaterad med regin som skådespelarna fick, vilket gjorde det svårt för mig att sedan kunna återvända till repetition och kunna hålla reda på vad skådespelarna skulle göra.

Bilaga 4 - Intervju med Gustav Deinoff 5.4 2016 – konstnärlig ledare på Unga Klara sedan 2014

Unga Klaras tre ben grunddelar

Det första är barnperspektivet, det vi utgår ifrån, som genomsyrar allt. Det gäller att försöka sätta sig in så mycket det går i barnets perspektiv och förstå att barnen är de som inte har makt, det är de myndiga som bestämmer. Det handlar om att våga ta upp det som är viktigt, som verkar farligt och svårt att beröra.

Det andra är metoden, som görs med gemensam research, forskande, i det kollektiva. Vi jobbar länge och tidsundersökande kring tematiken. Alla deltar i samtalet och processar det vi vill undersöka. Det kräver tid.

Det tredje är publiken som går in i metoden. Publiken genomsyrar hela tänket genom hela processen och repetitionsperioden. Kommunikationen med publiken fortsätter under föreställningsperioden eftersom publiken är högst vital för hur föreställningen blir. Ensemblen måste hela tiden jobba med kontakten med publiken, vilket ska genomsyra hela arbetet. Det handlar om att ha ständig kontakt med de som bokar och se publiken som vår kamrat, den högsta närvarande faktorn.

Vad är en referensgrupp?

Vilken grupp som helst, en grupp är en potentiell publik, en samtalspartner. Ibland träffar man en återkommande grupp, ibland nya grupper vilket oftast är det bästa. Ibland vill man träffa en viss åldersgrupp, allting hänger vad man vill undersöka.

Hur ska man hantera arbetssättet i mötet med publiken?

Det är du som konstnär som avgör vad du väljer att lyssna på, men man väger allt mot den grundläggande iden. Kanske några påstår att det där är dåligt, och någon annan tycker att det istället är jätte bra. Du som regissör väljer hur det får påverka, ibland kanske man behöver vara jätte järv. Säg att alla i publiken tycker det är allt för långt, och jag vill det ska vara långt. Då måste man stå på sig, för det är den typen av samtal vi vill man ha med publiken. Samtalet

handlar inte om att publiken ska bestämma vad jag ska göra. Såhär; antigen sätter man sig på en kammare och utgår från vad jag tycker nu och här och lägger fram en tes. Vi jobbar så att vi har en ide och bjuder in folk och samtalar tills man tillsammans kommer fram till en tes. Det är inte i det talade ordet som det händer eller sker, det är vad som händer i rummet. En stämning går att känna av och när man hittat något får man börja nysta för att förstå vad det var som hände för att få tag i det som är stoffet.

Hur använder du dig av metoden i din regi?

Jag ansvarar för en grundidé, sedan börjar jag leta efter folk som kan vara intresserade och berättar min idé till dem. Det är jag som tar beslutet om vem som ska vara med och det skiftar alltid lite. Sedan sätter jag ihop teamet och rollsättning och sedan ska det till en dramatiker som skriver och jag är ansvarig i skapandet där också. Jag skapar det konkreta arbetet och en spelplan, ett rum, där mina medarbetare kan arbeta med möjlighet till förkovring forskning, samtal och möjlighet att prova. Jag vill att de ska jobba i det, få möjlighet att skapa och sälla idéer, bereda plats till grundidén och riktning.

Ensemblen kan inte vänta på mig, de måste undersöka och kasta sig ut direkt, med stora penseldrag. Som ny i arbetssättet blir man lätt försiktig, påstår inte så mycket och forskar lite tryggt. Det kan fungera en tid men man måste komma över det, om rummet ska få sin fulla potential. Det är upp till skådespelarna men också upp till regissören att skapa trygghet och göra tid till samtal.

