



Fantomens Lillasyster

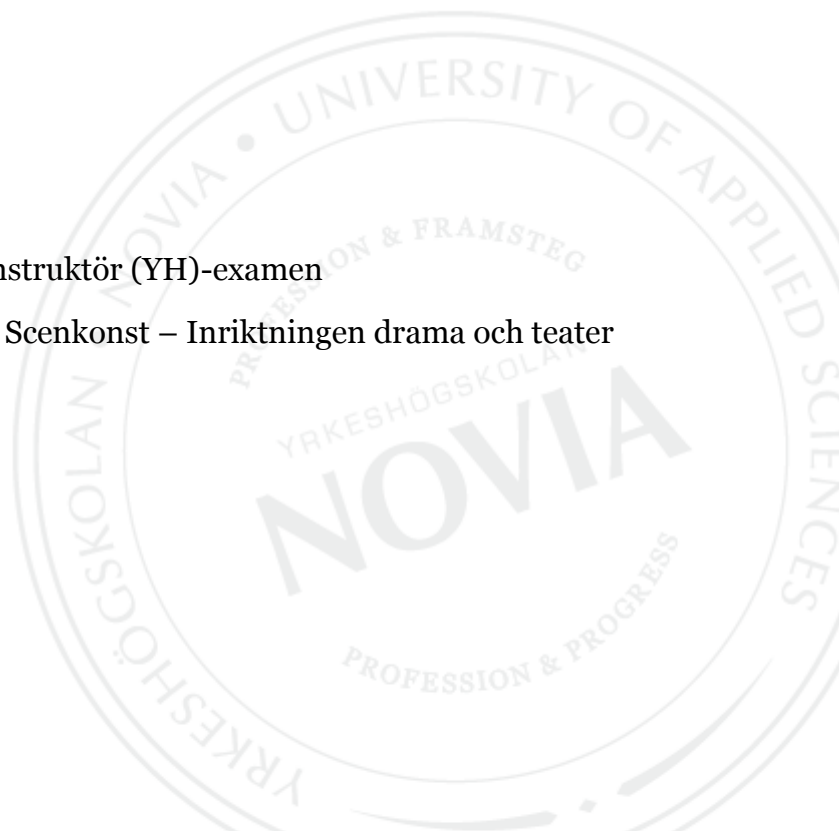
Processen – Mina insikter och intryck samt deras inverkan på min teatersyn

Malin Olkkola

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst – Inriktningen drama och teater

Vasa 2013



EXAMENSARBETE

Författare: Malin Sofia Olkkola

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Inriktningen för drama och teater

Handledare: Seija Metsärinne

Titel: Fantomens Lillasyster: Processen – Mina insikter och intryck samt deras inverkan på min teatersyn

Datum 12.4.2013

Sidantal 43

Bilagor 1

Abstrakt

I repetitionsarbetet med "Fantomens Lillasyster" lärde jag mig otroligt mycket, och syftet med detta lärdomsprov är att försöka komma fram till hur jag kan använda mig av min kunskap i mitt teaterarbete framöver – Vad är min syn på hur teater ska vara för tillfället? Jag försöker reda ut var jag personligen står i mina åsikter och hur jag kan möta andras åsikter. Jag är specifikt intresserad av att hitta en balans mellan den psykologiska realismen och det fysiska uttrycket! Jag "jämför" mig som ung kvinna idag, med Stanislavskij, Tjechov, Meyerhold och Grotowskij - "Äldre män" som levde för hundra år sedan! Är ett möte i våra teatersyner överhuvudtaget möjligt? Var och hur i så fall? I huvudfokus står mina egna erfarenheter och tankar, och det är i mig själv jag forskar. Att jämföra tankarna och åsikterna med andra, ger en bra grund för diskussion.

Språk: Svenska Nyckelord: Drama, Teater, Skådespelare, Fysiska uttrycket, Psykologisk realism

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Malin Sofia Olkkola

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Näyttämötaiteita, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaajat: Seija Metsärinne

Nimike: Fantomens Lillasyster: Processen – Mina insikter och intryck samt deras inverkan på min teatersyn

Päivämäärä 12.4.2013

Sivumäärä 43

Liitteet 1

Tiivistelmä

Harjoitellessani Fantomens Lillasyster-näytelmässä opin uskomattoman paljon, ja tämän tehtävän tarkoituksena on pyrkiä ymmärtämään, kuinka voin hyödyntää tietojani tulevassa teatterityöskentelyssäni.

Mikä on näkemykseni siitä, millainen teatterin tulisi olla? Yritän selvittää mikä henkilökohtainen näkemykseni on, sekä miten kohdata muiden näkemykset. Olen erityisen kiinnostunut psykologisen realismin sekä fyysisen ilmaisuuden toimivan tasapainon löytämisestä.

Verrattaessani itseäni nuorena nykyaikaisena naisena Stanislavskijn, Tjechov, Meyerholdin ja Grotowskin – ”vanhoja miesten” jotka elivät satoja vuosia sitten - kanssa! Onko meidän teatterinäkemysiemme kohtaaminen ylipäätään mahdollista? Jos on, niin missä ja miten?

Pääasiallisena keskipisteenä ovat omat kokemukseni ja ajatukseni, ja tutkimuskohteena olen minä itse. Ajatusten ja mielipiteiden vertaaminen muiden kanssa antaa hyvän pohjan keskustelulle.

Kieli: Ruotsi Avainsanat: Draama, Teatteri, Näyttelijä, Psykologinen realismi, Fyysinen ilmaisuus.

BACHELOR'S THESIS

Author: Malin Sofia Olkkola

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Drama and theatre

Supervisors: Seija Metsärinne

Title: Fantomens Lillasyster: Processen – Mina insikter och intryck samt deras inverkan på min teatersyn

Date 12.4.2013

Number of pages 43

Appendices 1

Summary

In the process of rehearsing the play “Fantomens Lillasyster”, I learnt extremely much, and in this text I will try to find a way of using the knowledge in my future work with the theatre – What is my opinion of what theatre should be like currently? I am trying to find out where I personally stand in my opinions and how I can meet other opinions. Specifically, I am interested in finding a balance between the psychological realism and the physical expression. I want to compare myself as a young woman today with Stanislavskij, Tjechov, Meyerhold och Grotowskij - ”older men” who lived a hundred years ago! Is a meeting in our way of thinking possible at all? Where and how, in that case? The main focus in this research is on me and my experiences. Comparing thoughts and opinions with others provides a good foundation for discussion.

Language: Swedish

Key words: Drama, theatre, actor, psychological realism, physical expression

Fantomens Lillasyster

Processen – Mina insikter & intryck samt deras
inverkan på min teatersyn



Foto: Wasa Teater

Yrkeshögskolan Novia 2013
Lärdomsprov
Malin Olkkola
Scenkonst - Inriktningen drama & teater

*Teatern är det underbaraste av alla gömställen
för dem som i hemlighet
har stoppat barndomen i fickan
och gett sig av för att leka vidare till livets slut.*

- Okänd

Innehållsförteckning

1	Strävan till ett möte	1
1.1	Syfte.....	2
1.2	Metod.....	2
2	Wasa Teater	3
2.1	Fantomens Lillasyster.....	3
3	Scenkonst	5
3.1	Fyra syner på Scenkonst.....	5
3.1.1	Konstantin Stanislavskij.....	5
3.1.2	Michail Tjechov.....	7
3.1.3	Vsevolod Meyerhold.....	8
3.1.4	Jerzy Grotowskij.....	9
3.1.5	Sammanfattning.....	10
3.2	Teater för mig!.....	11
3.2.1	Teaterns potential som påverkningsmedel.....	12
4	Dagboken	14
4.1	Processens insikter.....	15
4.1.1	Stilisering samt förhöjning av en situation.....	15
4.1.2	Det dramaturgiska arbetets insikter – Mål och Resultat.....	16
4.1.3	Frågorna man bör ställa sig non-stop.....	17
4.1.4	Distans.....	19
4.1.5	Improvisationens makt.....	20
4.1.6	Tankar om individens rätt, att som skådespelare säga nej!.....	21
4.1.7	Aldrig ”I största allmänhet”.....	23
4.1.8	Känslor och Teknik.....	24
4.1.9	Att vara i en situation – Leva i den!.....	25
4.1.10	Rytmik och Dynamik.....	27

4.1.11	Ord och Handling.....	28
4.1.12	Att spela Lisbet – den psykiska påfrestningen.....	29
5	Insikternas betydelse för mig.....	32
5.1	Så här vill jag jobba med teater.....	33
5.2	Var står jag nu?.....	34
6	Mötet.....	36
6.1	Stanislavskij och Meyerhold, samt Grotowskij och Tjechov.....	37
6.2	”Min Metod”.....	39
6.3	Förändring är det enda som är konstant.....	41
7	Källförteckning.....	43
8	Bilaga – Manus till ”Fantomens Lillasyster”	



Foto: Wasa Teater

1 Strävan till ett möte

Hösten 2012 fick jag möjligheten att genomföra mitt konstnärliga slutarbete på Wasa Teater. Jag medverkade i den turnerande pjäsen ”Fantomens Lillasyster”, och fick utmaningen att göra rollen som Lisbet. Pjäsen spelades såväl på teaterhuset i Vasas, som i skolor över hela Svenskfinland. Vi fick även möjligheten att berätta vår historia i många finska skolor.

Repetitionsarbetet med pjäsen var inte lätt. Det var en känslomässig berg- och dalbana. Jag lärde mig massor, och samtidigt väcktes många nya frågor. Höstens intryck har påverkat mig mycket och jag känner att jag fått en bredare förståelse för scenkonstens många områden och hantverket inom dem. Jag har fått insikt i hur jag tycker om att jobba.

Under mina fyra studieår på Yrkeshögskolan Novia, Scenkonst – Inriktningen drama och teater, har jag fått prova på många olika ämnen som till exempel regi, skådespelarbete och dramapedagogik. Så småningom har jag börjat bilda mig en uppfattning om vad jag anser att fungerar och inte fungerar på scenen.

Våren 2012, under vår andra regikurs fick jag möjligheten att regissera ”Nakenscener”, en text med flera monologer av Diana Souhami. I det arbetet fick jag chansen att blanda ett dansaktigt uttryck, med Viewpoint och den psykologiska realismen, vilket var något jag länge velat göra. Till min glädje blev resultatet lyckat. Sedan dess har jag blivit mer och mer intresserad av hur man kan använda sig av olika former för uttryck inom scenkonsten. Var kan ett möte mellan de olika stilarna och genren ske? Vad händer när man drar något till sin yttersta spets?

Framöver när jag skriver om scenkonst och teater, kan min litterära diskussion kretsa kring allt från skådespelarbete och regi, till dramaturgiskt skrivande och scenografi. Det handlar om min syn på teater överhuvudtaget och vad som tilltalar eller inte tilltalar mig. Jag kommer att redogöra för de insikter jag fått under processen med ”Fantomens Lillasyster”, eftersom de har påverkat och utvecklat mina åsikter och tankar inom teaterns form – och scenspråk.

Jag är starkt medveten om att dessa är mina personliga erfarenheter och tolkningar. Andra kan uppfatta intryck och idéer på ett annat sätt, vilket jag tycker är bra eftersom de olika åsikterna väcker en diskussion och en debatt. All diskussion är bra diskussion enligt mig.

1.1 Syfte

Syftet med mitt skriftliga lärdomsprov är att, utifrån höstens processdagbok, sammanfatta och konkretisera mina tankar kring både skådespelararbete och scenarbete ”i process”, från olika synvinklar. Jag jämför mina erfarenheter med andras åsikter och försöker komma fram till hur jag kan använda mig av insikterna i mitt kommande teaterarbete. Jag vill reda ut vilka mina personliga åsikter är och hur jag kan möta andras åsikter. Jag är specifikt intresserad av att hitta en balans mellan den psykologiska realismen och det fysiska uttrycket. Jag vill jämföra mig själv som ung kvinna idag, med Stanislavskij, Tjechov, Meyerhold och Grotowskij, äldre män som levde för hundra år sedan. Jag kommer att försöka jämföra våra teatersyner och undersöka om ett möte är möjligt.

- Hurudan teaterkonst vill jag göra?

1.2 Metod

Jag har valt att presentera varje insikt med ett citat ur min processdagbok. Jag kommer att diskutera kring ämnet utgående från citatet, samt eventuellt ta in andras synpunkter och belysa ämnet från olika synvinklar. Jag kommer att redogöra för resultatet av mina insikter.

Till sist kommer mötet mellan de stora namnen och mig att ske – Kring vilka frågor möter vi varandra och vad har vi gemensamt? Huvudfokus ligger på mina egna tankar och min personliga utveckling. Att fundera kring exempelvis Stanislavskijs eller Grotowskijs tankar ger dock substans, och motstånd eller medhåll åt mina egna tankar, samt gör diskussionen mycket intressantare.

2 Wasa Teater – Österbottens regionteater

Wasa Teater – Österbottens regionteater, ägs och upprätthålls sedan 1997 av Svenska Österbottens förbund för utbildning och kultur, (SÖFUK). SÖFUK är en samkommun bestående av 14 svensk- och tvåspråkiga kommuner i Österbotten och fungerar som ett samarbetsorgan i utbildnings- och kulturfrågor.

(Wasa Teaters informationsbroshyr 2012, s. 1)

Samkommunstyrelsen tillsätter ”Direktionen för Wasa Teater”, vars uppgift är att leda och övervaka teaterns verksamhet och ekonomi. Personalen vid teatern har även rätt att utse två representanter till direktionen; en för den konstnärliga personalen och en för den övriga personalen. Teatern leds för tillfället av Ann-Louise Bertell (teaterchef), Marit Berndtson (administrativ chef), Håkan Burman (teknisk chef) och Pia Nylund (marknadschef).

(Wasa Teaters Informationsbroshyr 2012, s 1.)

Wasa Teater är en regionteater. Varje spelår finns det en eller flera pjäser som turnerar i de involverade kommunerna, ibland även utanför regionen. ”Fantomens Lillasyster” var just en sådan pjäs.

2.1 Fantomens Lillasyster

Wasa Teaters pjäs ”Fantomens Lillasyster” spelades hösten 2012, både på teaterns fasta scen, och på turné runt om i Finland. Pjäsen är skriven av Peter Snickars och bearbetad av Agneta Lindroos i samarbete med arbetsgruppen. Det var även Agneta Lindroos som stod för regin. Skådespelarensamblen bestod av Annika Åman, Susanne Marins, Jonas Bergqvist och jag, Malin Olkkola.

”Fantomens Lillasyster” har en så kallad ”framing”, en term som man använder mycket inom genren Teater I Undervisningen (TIU). Det betyder att åskådarna har en roll. I det här fallet, blev åskådarna elever i en skola. Hela pjäsen börjar därför utanför salen, med att ”rektorn” och ”kuratorn” kallar in ”eleverna” till samling, på grund av att en beklaglig händelse skett. Väl inne i salen får de veta varför. Då rullar historien igång.

Pjäsens handling i korthet:

Lisbet och Terese är bästa vänner, och fastän de är 14 år, tycker de om att leka med barbie dockor. Det är lite pinsamt så de håller det hemligt, för de vet att ifall någon skulle få reda på det i skolan, skulle de bli retade. En dag händer dock det som inte får hända. Terese råkar tappa sin barbie ut ur väskan på gympan, och skolans värsting Angelika får tag i den. Angelika börjar genast reta Terese, och för att rädda sitt eget skinn säger Terese att det är Lisbets barbie docka.

Det här blir startskottet för den grymma mobbning som Lisbet kommer att utsättas för både i skolan och på nätet. Vardagen blir en kamp och Terese slutar umgås med Lisbet, eftersom hon vill vara med de coola, som röker och dricker och har pojkvän.

Lisbet har en blogg; ”Fantomens Lillasyster”, och på den slår hon tillbaka mot sina mobbare trots att trakasserierna blir värre för varje dag. Fantomen är smeknamnet på storebrodern Erik, som är på krigstjänstgöring i Afghanistan. Hon längtar efter honom enormt, och önskar att han kunde komma hem och hjälpa henne.

En dag går mobbningen för långt. På en fest har man slagit vad om att den som kan ta Lisbets trosor och hänga upp dem på skolans anslagstavla, får 50 euro. Man eggar upp varandra och det slutar med att eleverna, efter skolan, förföljer Lisbet, ända hem och in i huset. De bryter sig in i hennes rum och sliter av henne kläderna tills de får tag i trosorna. Hela övergreppet filmas och skickas sedan till Lisbet.

Efter detta övergrepp eskalerar situationen. Lisbet vet inte vad hon ska ta sig till. Hon fantiserar om hämnd mot dem som gjort detta mot henne. Lyckligtvis tar Terese sitt förnuft till fånga och väljer att komma med Lisbet till polisen för att vittna om övergreppet. Pjäsen slutar relativt öppet: Blir Terese och Lisbet vänner igen? Kommer förövarna att ställas till svars för det som de gjort?

Pjäsen är 45-50 minuter lång, och förutom själva föreställningen, finns det också ett studiematerial som varje skola fick beställa. Materialet innehåller både för- och efterarbete av pjäsen. Det är utarbetat av Amanda Sigfrids under handledning av Nina Dahl-Tallgren. Med hjälp av materialet kunde skolorna bearbeta föreställningen, temat och historien.

3 Scenkonst

3.1 Fyra syner på Scenkonst

Genom tiderna har det uppkommit en del åsikter och system inom teatern, som baserar sig på den specifika personens upplevelse av konsten. I det här kapitlet tar jag upp fyra stora teatertänkare; Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Meyerhold, Michail Tjechov och Jerzy Grotowskij. Alla dessa har varit otroligt betydelsefulla för teatern och dess utveckling, eftersom de haft många revolutionerande tankar och idéer.

Var och en har spenderat sina hela liv på att forska i teatern och scenkonstens många områden. Därför är det svårt för mig, att i detta kapitel, få med alla deras tankar och åsikter från de otaliga böcker som skrivits om och av dem. Det ligger dessutom utanför ramen för den här studien. Jag kommer att ta upp det centrala i vad som är karakteristiskt för just den personens tankar, samt hur och var åsikterna skiljer sig från varandra. Eftersom syftet, som sagt, inte är att noggrant skildra deras arbete, har jag tagit mig friheten att använda sekundära källor, där deras teatersyner, om än mera komprimerat, ändå beskrivs bra.

En grundläggande skillnad i deras tankesätt är denna: Stanislavskij och Tjechov båda är starka anhängare av den psykologiska realismen, medan Meyerhold och Grotowskij är mer fascinerade av det fysiska uttrycket. Jag ska nu redogöra för det centrala i deras åsikter.

3.1.1 Konstantin Stanislavskij

Den ryske teaterpedagogen Konstantin Stanislavskijs forskning inom skådespelarkonsten, sträcker sig över en hel livstid (1863 – 1938). Under den tiden skrev han många böcker och utvecklade hela tiden sitt system. Ett system för skådespelarträning som var revolutionerande för teaterarbetet på den tiden, och som även nu ligger till grund för det mesta vi idag lär oss i vår skådespelarträning. Han gick från att i början vara en stark anhängare av naturalistisk teater, till att senare bli mer experimentell och intresserad av olika uttrycksformer. Det är ganska stor skillnad på vilken av alla hans böcker man läser, eftersom han hela tiden kom med nya upptäckter, åsikter och iakttagelser vilka påverkade utvecklingen av hans system.

(Tent i Stanislavskijs system, 12.3.2010. Åk 1 Scenkonst, Malin Olkkola)

Efter att Stanislavskijs teatergrupp ”Den konstnärliga teatern”, i början av 1900-talet gästspelat i USA, med bland annat ”Måsen” av Anton Tjechov, uppstod en boom. Man hade aldrig sett sådan teater förut och publiken var hänförd. Lee Strasberg tog delar av Stanislavskijs metod till sig, och på basen av det utvecklade han ”Method acting” och grundade Actor's studio. Många Hollywoodstjärnor så som Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando och Robert De Niro, för att nämna några, har studerat ”Method acting”. (Seija Metsärinne, diskussion, 9.4.2013)

Stanislavskij började, som sagt, sin karriär inom den naturalistiska spelstilen, men övergick sedan till den psykologiska realismen (= psykologiskt trovärdigt spel) och utvecklade stilen till perfektion under sin livstid. Stanislavskijs grundprincip var den upplevande skådespelarkonsten, enligt vilken skådespelaren ska uppleva rollen lika starkt varje gång, oavsett om det är den första eller den tusende gången man ställer sig på scenen i en viss roll. Stanislavskijmetoden har även kallats för Psykotekniken och har två grundpelare. Det emotionella minnet och fysiska handlingar. Ett annat namn för tekniken är ”De fysiska handlingarnas metod”.

(Tent i Stanislavskijs system, 12.3.2010. Åk 1 Scenkonst, Malin Olkkola)

Stanislavskij menar att det är i vårt undermedvetna som det mesta av vårt konstnärliga skapande sker, men att man med hjälp av sitt medvetande indirekt kan aktivera och motivera det undermedvetna. ”Kittla” ut känslorna med hjälp av olika övningar och det är här, som psykotekniken kommer in i bilden. Den innehåller övningar för att främja koncentrationsförmågan, fantasin och känslominnet, för att nämna några. Genom att utföra dessa övningar kommer man till hela teknikens mål - att med medvetandets hjälp locka fram de känslor och tankar som gömmer sig i vårt undermedvetna.

(Tent i Stanislavskijs system, 12.3.2010. Åk 1 Scenkonst, Malin Olkkola)

Hela metoden baseras egentligen på två små ord; ”Som om”! Du ska tänka alla situationer ”som om” det verkligen händer på riktigt. Det som dessa ord sedan lockar fram är ett äkta spel på scenen. Det finns även, för varje verk, en så kallad överuppgift och den genomgående handlingen sätter riktningen för överuppgiften. De utgör pjäsens strävan. Genom hela pjäsen finns det mindre uppgifter som leder till delmål. Överuppgiften bygger på de mindre uppgifterna som man längs med hela historiens gång utför.

(Arbetet med rollen, Stanislavskij, 1997)

En annan revolutionerande tanke som Stanislavskij lanserade, var det så kallade dubbelperspektivet. Med det avses att samtidigt som man är i roll, ändå alltid är medveten om vad som sker i det verkliga livet. Det vill säga, att man på scenen alltid befinner sig på två plan samtidigt. Det är bland annat dubbelperspektivet som saknas i ”Method acting”, vilket gör att skådespelaren blir sin karaktär.

(Tent i Stanislavskijs system, 12.3.2010. Åk 1 Scenkonst, Malin Olkkola)

Stanislavskij satte tyngdpunkten på balansen mellan känsla och tanke och fortsatte hela sitt liv att utveckla den upplevande skådespelarkonsten. Det var den fullständiga äktheten på scenen som han ville uppnå, samt att hitta ett sätt för skådespelare att kunna nå denna äkthet på scenen.

(Kompletterande källor: Arbetet med rollen, Stanislavskij, 1997 och Att vara äkta på scen, Stanislavskij, 1986)

3.1.2 Michail Tjechov

Michail Tjechov (1891 – 1955) var Stanislavskijs elev. Stanislavskij ansåg dessutom Tjechov vara hans främsta elev och den som bäst förstod honom och hans system. Tjechov gillade att experimentera och just på grund av att han ansågs vara för experimentell för Sovjetunionens bästa, blev han tvungen att lämna Sovjet. (jbactors, online, 8.3.2013)

På 1920- och 30-talen jobbade han i Västeuropa, för att sedan på 1940-talet flytta till Amerika, och Hollywood. Där skrev han boken ”To the Actor”, ”Till skådespelaren”. Han undervisade blivande skådespelare i en grupp som kallade sig ”the drama society”. Många av filmstjärnorna från den tiden, som vi känner till, har studerat hos honom. Även skådespelare i dag har stor hjälp av hans bok. Han tog speciellt fasta på teorin att en fysisk rörelse leder till en psykisk tanke, det vill säga ”the psychological gesture and the psychophysical”, vilket var Stanislavskijs tanke, men som Tjechov vidareutvecklade och gjorde känd.

(jbactors, online, 8.3.2013)

Den 16.5.2011 – 20.5.2011 hade Scenkonst besök av en föreläsare från Klaipeda University i Litauen, professor Gytis Pedegimas. På en föreläsning sa han att ”Tjechov är egentligen mera Stanislavskij än Stanislavskij själv”. Med det tror jag att han menade det faktum att Tjechov studerade och tog till sig Stanislavskijs system, men han utvecklade det

också, samt kom med egna idéer och experimentella tankar om hur man kunde nå det undermedvetna på bästa sätt. Liksom Stanislavskij var det den upplevande skådespelarkonsten som Michail Tjechov brann för.

Michail Tjechov diskuterade mycket med antroposofen Rudolf Steiner, och tog intryck av dennes idéer. Tjechov började mynta uttrycket ”Själarnas möte”. Med det avser han, ögonblicket när man som åskådare i publiken blir så tagen av det som händer på scenen, att man inte vet hur man ska bete sig. Han menar att det som händer då, är att skådespelarnas och åskådarnas själar frigörs och möts ovanför scenrampen. Tjechov ansåg att det låg något nästan schamanistiskt över det specifika ögonblicket. Ett annat ord för denna upplevelse, kan vara ”katharsis”. (Seija Metsärinne, diskussion, 9.4.2013)

(Kompletterande källa: To the actor on the technique of acting – Revised and expanded edition, Tjechov, 2002)

3.1.3 Vsevolod Meyerhold

Vsevolod Meyerhold föddes 1874, och avrättades på ett fångläger i Sovjetunionen på 1940-talet. Han var en rysk skådespelare, teaterregissör och teaterteoretiker. Under många år jobbade han tillsammans med Stanislavskij på ”Den Konstnärliga Teatern i Moskva”, men lämnade teatern år 1902. Trots det fortsatte Stanislavskij och Meyerhold ha en gemensam respekt för varandras artistiska arbeten genom hela karriären. (Movement for Actors, Potter, 2002)

Punkten där deras åsikter skiljde sig låg i att Meyerhold tyckte att Stanislavskij fokuserade på att utveckla skådespelarens inre liv på bekostnad av det fysiska uttrycket. Meyerhold menade att skådespelaren automatiskt vet hur man tänker, känner och minns, men att det som behövde tränas och utvecklas var att **uttrycka** känslorna och tankarna med kroppen och rösten. (Movement for Actors, Potter, 2002)

Meyerhold började träna sin skådespelargrupp inom olika fysiska områden, för att ge dem en stark grund att stå på och en medvetenhet om balans, kroppskontroll och möjligheterna att använda kroppen som ett instrument. Ämnen som de studerade var bland annat balett, musik, gymnastik, fäktning, pantomim och röst och rörelse. Tillsammans med sina studeranden började han komma fram till en serie med rörelser och övningar som skulle komma att bli grunden för hans metod – Biomekaniken.

Biomekaniken: En stiliserad och fysiskt inriktad teaterform med särskilda skådespelarövningar. Metoden bygger på en fördjupad vetenskaplig syn på människokroppen som en maskin. (Movement for Actors, Potter, 2002)

I biomekaniken är kroppen i fokus och tanken är att en rörelse kommer som ett resultat av hela kroppens arbete. Skådespelaren måste kunna använda hela kroppen som ett instrument att spela på. Det psykiska och det fysiska måste vara i total harmoni med varandra, och det som man tänker och känner måste man kunna uttrycka med kroppen. Minsta rörelse förändrar balansen och tillståndet man befinner sig i. Kroppen är maskinen och skådespelaren är maskinföraren. Genom att alltid ha kontroll över hela sitt instrument blir man som skådespelare fri.

(Movement for Actors, Potter, 2002)

”Movement is the most powerful means of expression in the creation of a theatrical production. Deprived of words, costumes, footlights, wings, theatre auditorium, and left with only the actor and his mastery of movement, the theatre would still remain theatre.”

- Vsevolod Meyerhold (Potter, 2002, s.3)

Egen översättning: Rörelse är den kraftigaste formen för uttryck i skapandet av en teaterproduktion. Utan ord, scenkläder, ljus, salong, med endast skådespelaren och hans behärskande av rörelsen kvar, skulle teater fortfarande vara teater.

(Kompletterande källa: Former för liv och teater, Cecilia Lagerström, 2003)

3.1.4 Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski (1933-1999) var en polsk skådespelare och regissör, samt en ledfigur för den avant- gardistiska teatern i Polen. I mitten av 1950-talet åkte Grotowski till Ryssland, där han fick bekanta sig med bland annat Stanislavskijs och Meyerholds arbete.

(jbactors, online, 8.3.2013)

Efter att ha återvänt till Polen med alla nya intryck grundade han en teatergrupp, ”Laboratorium”, som han själv ledde och som laborerade med hans idéer. 1968 skrev han boken ”Towards a poor theatre”, i vilken han beskrev sin teatersyn som baserade sig på skådespelarens möte med publiken, och vad som föds i det specifika mötet.

Huvudfokus skulle ligga på skådespelaren och mötet med publiken, inte på kostymer, scenografi, ljus etcetera. Han menade att allt detta egentligen bara var hinder för skådespelaren. Ordet ”poor” syftar till att ta bort, ”klä av sig” allt onödigt, tills endast skådespelaren i all sin sårbarhet, finns kvar. I det här fallet kan man likna det engelska ordet ”poor” med det svenska ordet ”rent”. (jbactors, online, 8.3.2013)

Man kan säga att han var den första som började jobba minimalistiskt. Han ville arbeta i så kallade black boxar (= Rum utan fönster, vars golv, väggar och tak är svarta.), och ville helst att skådespelarna skulle bära svarta kläder, åtminstone under övningarna. Att ha full kontroll över sin kropp, sitt instrument, var (liksom för Meyerhold) viktigt för Grotowskij. Han ville se vad skådespelaren kan förmedla till publiken med endast kroppen och rösten, utan övrig hjälp. (jbactors, online, 8.3.2013)

Detta var ett ganska revolutionerande tankesätt eftersom teater sedan några sekel tillbaka hade haft huvudfokus på till exempel rekvisita, kläder och scenografi. Grotowskij ville ändå betona att han inte var helt emot scenografi och kostymer, det var bara det att han tyckte att det var sekundära ting, medan skådespeleriet och publiken var det primära. Han menade att när skådespelaren trädde in på scenen, uppstod ett sorts heligt förhållande mellan publiken och honom/henne. Han ville utmana åskådarna, och blev därför också en aktiv aktör inom den politiska teatern.

(jbactors, online, 8.3.2013)

(Kompletterande källa: Kohti köyhä teatteri, Grotowskij, 2006)

3.1.5 Sammanfattning

Jag har nu presenterat fyra viktiga teaterpersonligheter och deras olika syner på scenkonst, samt deras arbete med att utveckla sina olika metoder. Två av dem var väldigt dragna till det fysiska uttrycket, medan de två andra lutade mot den psykologiska realismen. Trots det är allas individuella tankar och synsätt lite olika och de betonar och värdesätter saker olika. Jag känner att jag har åtminstone någonting gemensamt med dem alla i min teatersyn, och deras tankar ger en botten åt mig och mina tankar att falla tillbaka på och bolla med.

3.2 Teater för mig!

Att jobba i grupp handlar om att göra kompromisser men också om att våga stå på sig när det gäller något som man verkligen känner starkt för. Tjusningen med grupparbete och orsaken till varför jag verkligen tycker om ”ensemblemiljön” är det faktum att man jobbar för ett gemensamt mål och vill skapa en så bra produktion som möjligt tillsammans. Det här var något som förverkligades i vår arbetsgrupp och processen med ”Fantomens Lillasyster”. Det är kanske orsaken till att vi uppnådde ett bra slutresultat. Vi var alla från början eniga om målet och vad vi jobbade för. Förutom kolleger, blev vi vänner.

Jag är väldigt intresserad av vad som gör en människa till den hon är och vad det är som, i slutändan, bestämmer de val hon gör. Därför tycker jag att rollarbetet är något av det mest intressanta som finns. I det arbetet handlar det inte bara om att skapa en karaktär eller en roll. För att karaktären ska bli trovärdig och levande måste man se rollarbetet för vad det verkligen är; att skapa ett liv från A till Ö. En människa från vaggan till graven och allt som händer där emellan och formar henne.

När jag står på scenen känner jag mig otroligt levande! Det finns inget annat just då än illusionen man bygger upp och historien man berättar. Det är här och nu som gäller, och till skillnad från filmens värld, finns det inga omtagningar. ”The show must go on no matter what”. I det ögonblick jag stiger in på scenen, känns det som att hela existensen just då har något magiskt över sig.

Varje roll jag gör, ger mig någonting nytt på ett personligt plan. Det kan vara en sådan liten sak som att stärka ens egen ståndpunkt i en debatt, eller få en att verkligen börjar ifrågasätta en invand uppfattning. Därför upplever jag rollarbetet och skådespelandet även som ett sätt att utmana mig själv. Allting runt arbetet, är större eller mindre utmaningar som man får tampas med. Det finns egentligen ingen färdig handbok för ”hur du ska ”göra teater”, till exempel skapa en karaktär, eftersom alla karaktärer är olika, liksom vi människor. Klart att det finns böcker med metoder i hur man kan jobba inom scenkonstens alla områden. Det jag menar är att i slutändan har varje pjäs ett eget liv och en egen historia. Därför måste man varje gång hitta det sätt som passar bäst för att närma sig just den historien och den produktionens behov. Däri ligger utmaningen: Varje gång en ny process börjar, går man i ”Ingenmansland”. Hur gör man just den pjäsen till ett konstverk?

Klart är dock, att för att kunna göra konst behövs handböckerna och hantverket. Pablo Picasso lär ha sagt *"Learn the rules like a pro, so you can break them as an artist."* Först när du känner till och behärskar reglerna till punkt och pricka, är du fri att börja bryta mot dem. En bra tumregel, tycker jag.

3.2.1 Teaterns potential som påverkningsmedel

Teater gestaltar verkligheten, så att man som åskådare kan identifiera sig och leva med i det som sker på scenen. Som skådespelare har man en stor möjlighet att påverka, på grund av att man når det innersta i en människa - känslorna och empatin. Jag tror att endast genom att åskådaren själv får insikt i hur det känns att, exempelvis bli mobbad, kan ändra sitt sätt att se på saken.

Jag har själv sett många bevis på detta, speciellt när jag jobbat på det dramapedagogiska planet, exempelvis med Teater I Undervisningen (TIU). Därför är drama och teater för mig, det forum inom vilket man kan ta upp och behandla svåra saker och ämnen. Debatter skapas och olika åsikter bildas, just därför att känslor väcks och empati föds.

Välgjord teater kan vara så otroligt berörande att det tar ont. Det är det som jag älskar mest av allt; att beröra människor. Att en teaterupplevelse kan vara så stark att åskådaren börjar se sitt liv ur ett nytt perspektiv, fascinerar mig. När man står på scenen känns det därför, att man har makten att "förändra liv". Det låter dramatiskt, men å andra sidan har konsten genom alla tider haft till uppgift att ifrågasätta och skapa början till något nytt.

Konstantin Stanislavskij betonade starkt att man, som skådespelare, alltid har en skyldighet att hålla sig politiskt, konstnärligt och religiöst uppdaterad, för att med den äkthet som krävs kunna återspegla livet på scenen. Han skriver bland annat om det i "Arbetet med Rollen". Detta är en viktig aspekt som jag tycker att lite glöms bort idag. Att man verkligen kan påverka politiskt genom teatern.

Främst tänker jag på att teaterkonsten kan inspirera människor till att tänka större, och genom det bättre kunna sätta sig in i hur andra människor i andra situationer har det. På det sättet väcks även viljan att påverka i samhällsdebatten och göra sin röst hörd.

Det är inte för intet som samhällskritisk teater brukar vara förbjudet i diktaturer.

Teatern har de facto, en viktig uppgift i att få människor att våga känna, på alla sätt och vis som det överhuvudtaget är möjligt för en människa att känna. När man går på teater är det tillåtet att gråta och skratta hur mycket man vill. Därför gillar jag när känslor görs extrema på scenen; när man tar situationen till sin yttersta spets och provocerar. Det som man i vardagen inte får göra eller visa, det tabubelagda, kan på teaterscenen vara verkligheten.

Jag tror på teaterns enorma kraft, och dess förmåga att nå ut till var och en, om man känner att man har något viktigt att säga och komma med. – Jag känner att jag har mycket att säga till världen, och bästa sättet jag kan komma på att göra det, är via teatern och alla dess uttrycksformer. Att få möjligheten att beröra någon på djupet är för mig ett privilegium. Jag vill ge publiken en gåva. Därför anser jag också att teater är en otroligt viktig del av vårt samhälle och att den fyller en stor uppgift.

4 Dagboken

Under hela repetitions -och spelperioden, skrev jag ner mina tankar och upplevelser i min processdagbok. Slutligen blev de tre stycken. Det är från dessa tre dagböcker jag utgår i min text. I mina dagboksanteckningar har jag inte haft enbart skådespelararbetet i fokus utan jag funderar även kring andra områden inom scenkonsten samt insikter inom dessa, insikter som jag ibland nästan snubblat över.

Under hösten har jag börjat förstå att det alltid handlar om att balansera den fysiska handlingen och den psykologiska realismen, för att få ett bra uttryck.

Jag har kommit fram till att man alltid har tre parallellsaker att jobba med;

Kroppen, det vill säga det fysiska uttrycket.

Talet (=Det verbala uttrycket), det uttalade ordet, det vill säga texten.

Undertankarna (den psykologiska tanken bakom) Det som ger botten åt både det verbala och det fysiska uttrycket.

Tre dagböcker. Tre guldgruvor, för mig:



4.1 Processens insikter

4.1.1 Stilisering samt förhöjning av en situation

Dagbok, 12.8.2012.

”Sen började vi jobba med stiliseringar. Agneta gillar ju dem och jag tycker att de är ganska fascinerande! Hon pratar om en: Förhöjning. Med det menar hon att man gör ett estetiskt val att lite stilisera för att förtydliga en situation. Man liksom ”höjer” situationen till ett plan ovanför realismen, utan att det blir orealistiskt för det.”

Redan på ett tidigt stadium var ordet ”förhöjning” något som vi jobbade med väldigt aktivt under våra repetitioner. Vi hade en så kallad förhöjning med i nästan varje scen och den utgjorde också en del av stilarten som markerade pjäsens uppbyggnad.

Ett exempel finns redan i första scenen; Lisbet sitter och skriver sin blogg, men istället för att bara sitta vid datorn och skriva, som man skulle göra på riktigt, kan hon (efter att först ha suttit ned för att etablera situationen) gå omkring i rummet och högt säga det som hon egentligen skriver, samtidigt som det skrivs på skärmen. Detta trots att Lisbet inte ens är i närheten av datorn.

Här har vi en stiliserad förhöjning av en situation, som tar den från ett helt vardagligt plan till ett högre, utan att för det göra situationen orealistisk och utan att den tappar sitt värde. Tvärtom gör förhöjningen situationen intressantare och mer uttrycksfull. Teater i sig är alltid ett förhöjt uttryck som skiljer sig från vår verklighet just för att det är teater. Vi är på en scen och gestaltar livet, men just för att vi är på en scen har vi möjligheten att höja oss över det vardagliga och genom det göra situationen tydligare och ofta också starkare. Dessutom blir scenerna intressanta på ett mer poetiskt plan.

Ett annat exempel taget direkt ur pjäsen, är hur vi skildrade övergreppet på Lisbet. Stunden när ungdomarna rusade in i hennes rum och slet av henne kläderna samt tog hennes trosor. Vi valde att göra den scenen som en sorts dans; ”övergreppsdansen”, till föreställningens tema låt ”Bad Romance” av Lady Gaga. Vi lyckades, på ett ganska abstrakt sätt, göra situationen ännu äckligare genom öronbedövande musik och Lisbet som rycker och

ser ut som att hon blir buffad och knuffad från alla håll och kanter fast ingen egentligen är där, tills hon faller ihop och kommer tillbaka till verkligheten av mammans knackning. Jag tror även, att i detta fall gjorde valet att stilisera och förhöja situationen, att övergreppet egentligen blev mer realistiskt och gripande, än om man valt att skildra övergreppet på ett verklighetstroget vis. En intressant iakttagelse.

Jag vill betona att jag förstår att det är enklare att göra sådana här stiliseringar om det innefattar hela stilen för pjäsen. Om man gör en föreställning i naturalistiskt stil kan man inte plötsligt börja stilisera. Dock anser jag att det är en väldigt värdefull insikt att förstå, att när man verkligen vill nå fram med något i en scen eller i hela pjäsen, och vill beröra, så behöver det naturliga eller det ”normala” sättet att göra det på, verkligen inte vara det (enda) rätta. Du kan få till en mycket starkare scen bara genom att krydda till den, eller skruva till den genom just en sådan här förhöjning, utan att för det komma bort från den psykologiska realismen och tanken bakom. Jag gillade verkligen att jobba på det här sättet och det är något som jag vet att jag kommer att fortsätta jobba med och utforska.

4.1.2 Det dramaturgiska arbetets insikter – Mål och Resultat

Dagbok, 11.8.2012.

”Det vi gjorde sen, var att skriva upp alla scener på ett megalångt papper, vilka personer som var med, vilken tid scenen utspelar sig i, och vad som är personernas mål i scenen. Sen namngav vi scenen beroende på vad den handlade om. Det slog mig hur stor skillnad det är på vad som kan var en persons mål, och vad som är ett resultat av försöken att uppnå målet!”

Personligen tycker jag att det ibland kan vara otroligt svårt att se skillnaden mellan vad som är ett mål, och vad som är resultatet av strävan efter målet.

Stanislavskij skriver mycket om uppgifter. Att man på scenen alltid ska ha en uppgift som leder till en handling. I princip är det samma sak med målet. Du har alltid ett mål med uppgiften du ska utföra. Det gäller då att hitta vad som är det faktiska målet och vad som bara är, ett delmål.

Lisbets huvudmål, till exempel, är att överleva och att få existera. Det är det hon genomgående kämpar för. Det är viktigt för mig som skådespelare att veta detta, eftersom jag då har en klar strävan och någonting att ta fasta på. Jag vet vart jag är på väg.

Det var för mig väldigt upplysande, att vi gjorde som vi gjorde med pjäsen ”Fantomens Lillasyster”; Ritade upp scenerna, i kronologisk ordning, på ett långt papper och skrev där upp alla karaktärers mål, i varje scen. Namnet på scenen kom sedan utgående från karaktärernas mål, inte resultat. Jag märkte att det för mig är otroligt bra att visualisera det jag inte riktigt kan ta till mig direkt. I det här fallet vår dramaturgiska helhet. När den var uppritad och hela pappret utrullat kunde man se och förstå helheten på ett helt annat sätt. Det här är absolut någonting som jag är glad att ha i ryggsäcken, speciellt med tanke på framtiden och dramaturgiskt arbete: Visualisera så får du en bättre överblick!

4.1.3 Frågorna man bör ställa sig non-stop

Dagbok, 15.8.2012.

”När man jobbar med teater och drama, finns det några frågor som man konstant bör ställa:

Vad är situationen?

Varför?

Vad ger det?(Vad ger just det här sättet att spela situationen på, som vi inte kan uppnå med något annat?)

Vad kan jag spela av texten? (Dvs. vad kan jag visa genom handling av det som egentligen är text? Bra fråga om manuset är väldigt pratigt!!)

Tror jag på det?

Är detta enda möjligheten eller kan jag uppnå samma resultat på ett annat sätt?

Stämmer agerandet med situationen?”

Vi ställde oss själva dessa frågor hela tiden. Till sist blev det nästan som ett mantra. I scenarbetet gick hjärnan automatiskt igång på dessa frågor. Visst har jag förut vetat att man alltid ska försöka se allt från så många synvinklar som möjligt när det gäller teater och scenkonst, men i vårt jobb som även till stor del handlade om dramaturgiska lösningar, blev dessa frågor verkligen viktiga!

Då man motiverat kan svara på frågan ”Varför?”, vet man att man har en bra sak på gång, att det fungerar. Om man däremot inte kan svara uttömligt på till exempel ”Vad ger det?”, behöver man antagligen tänka en gång till på vad som egentligen är syftet med det man gör. Andra frågor som då föds, är till exempel ”Vad är syftet?”, ”Vad vill jag uppnå?”. Det som är så häftigt är att frågorna gäller för både regissören, och skådespelaren. Även som dramaturg är det viktigt att hela tiden ställa sig dessa frågor. Att ifrågasätta allt.

Inom alla konstformer jobbar vi hela tiden med att skapa, och då är det otroligt viktigt att vi inte nöjer oss med första bästa! Man måste alltid kunna motivera allt man gör. Fast vi har en bra lösning och en bra motivering, kan vi fundera ”Finns det en möjlighet som vi inte har provat?” eller ”Är det här faktiskt bästa sättet att visa situationen på?”. Det kan låta som självklarheter, men jag känner att just för att det är självklarheter kanske de förbises ibland. Man får inte ta något för självklart, och samtidigt måste man komma ihåg att det alltid finns flera sätt att uttrycka sig på. Det gäller att hitta och välja bästa sättet för den specifika situationen.

Man kan alltid, ifall någonting inte riktigt fungerar, pröva med raka motsatsen. För även om det inte heller är den rätta lösningen, kan man där hitta något att ta fasta vid och som eventuellt leder en till den rätta lösningen. Så jobbade vi exempelvis med Scen 1 eftersom den var väldigt knepig. Det var först när vi provade att ha helt andra undertankar än vi hade haft tidigare, som det äntligen började lösa sig. Att prova med motsatsen tror jag är något som alltid är värt att göra när man sitter fast och inte vet hur man ska gå vidare.

Ett annat konkret exempel är vår slutscen. Vi jobbade länge med att lösa den och få den att passa in i stilen. Problemet var, att det var så mycket som skulle in i sista scenen, plus att den blev väldigt dramatisk och därför bröt stilen från resten av föreställningen. Vi provade och provade och till sist kom Agneta på, att eftersom det verkar omöjligt att få ett realistiskt slut på scenen, som samtidigt passar in i stilen, bryter vi helt enkelt scenen mitt i. Det här var nytt för mig. Jag hade aldrig tänkt att man kan lösa en situation på det viset. Vi bröt på ett lämpligt ställe och det kändes bra. För en tid höll vi det så, tills vi slutligen kom på hur vi kunde avsluta scenen på ett mer realistiskt sätt som bättre passade in i stilen. Det här var ett bra exempel på hur man aldrig ska vara nöjd innan man hittar den perfekta lösningen!

4.1.4 Distans

Dagbok, 16,8.2012.

”Ett begrepp som vi talat mycket om ända från början, är distans. Distans till rollen, distans till texten, distans till publiken etc. Ibland positivt, ibland negativt. Jag vet inte riktigt vad jag menar själv nu, men jag bara känner att detta begrepp distans, är något som man bör vara mycket medveten om, samt vad det gör med ens situation, ens karaktär och dess syn på situationen. Jag tror det här är något som jag kommer att komma tillbaka till när jag fattat det bättre :)”

Begreppet distans är något som jag funderat mycket på. I den här produktionen pratade vi ofta om distans. Mest på grund av att många av Tereses repliker i originalmanuset, var för vuxna, eller rättare sagt; hon hade för stor distans till vad som just hade hänt, för att det skulle verka trovärdigt.

Jag började fundera mer och mer på begreppet distans, och kom fram till att det går att vända och vrida på och applicera i alla möjliga situationer. Man kan tala om hur stor distans rollen har till texten, hur stor distans skådespelaren har till rollen, rollens distans till grundsituationen, distans mellan karaktärer på scenen och så vidare.

Ordet distans handlar om avstånd av olika slag. Man kan tala om en estetisk distans medan man inom psykologin talar om en känslomässig distans. Det vill säga när man med flit eller omedvetet distanserar sig ifrån något. Som skådespelare, behöver man alltid hålla någon form av distans till rollen, även när du är i den. I den här produktionen upplevde jag distansen till rollen ”från båda hållen” om man säger så. Å ena sidan hade jag problem med att komma ur rollen som Lisbet, vilket resulterade i att jag personligen började må fysiskt och psykiskt dåligt. Å andra sidan, märkte jag att jag omedvetet började blockera mig från de jobbiga känslorna och hade svårt att komma in i rollen. Jag kommer att skriva mer om detta i kapitlet ”Att spela Lisbet – Den psykiska påfrestningen”.

Distans kan alltså ses ur många olika perspektiv och finnas i olika våglängder samt olika starka variationer, och dess grad kan ha många avgörande betydelser.

4.1.5 Improvisationens makt

Dagbok, 11.8.2012.

"...Överlag har jag märkt att improvisation faktiskt är grunden för att skriva ett bra manus! För när man improviserar och är i situationen kommer de naturliga reaktionerna lättast, och även mer abstrakta och konstnärliga reaktioner som man aldrig annars skulle ha kunnat "tänka ut". Som t.ex. igår när vi improviserade "stegring av mobbning scenen", fick jag massor av impulser att börja skratta hysteriskt... Jag fullföljde inte impulsen, utan höll tillbaka, eftersom det kändes så fel att börja skratta i en så allvarlig scen! När jag sen efteråt berättade om min impuls för Agneta så sa hon att jag absolut borde ha fullföljt den, att det kunde ha blivit intressant! Att antagligen var det någon sorts skyddsmekanism som kom på när det blev för obehagligt!"

I vårt arbete med pjäsen, föddes nästan allt ur improvisationer. Vi jobbade som så, att vi improviserade dialogen utifrån grundsituationen. Agneta filmade och efteråt skrev vi ner dialogen rakt av. Sedan började vi jobba med texten. Det var helt fantastiskt vad bra material vi fick ur improvisationerna, och det mest intressanta var att allt som sades kom i en väldigt naturlig ordning. När vi sedan började skriva ner dialogen från bandet, var det ofta så att vi utbrast "Vi behöver ju inte ens ändra på något".

Så här skriver Stanislavskij i "Arbetet med Rollen" (s.13); *"Skådespelaren måste ha en sådan naivitet och inre målmedvetenhet att han helt kan ge sig hän åt de första emotionella intrycken av sin rollfigur."* Vidare, eftersom Stanislavskij säger, om den psykologiska realismen, att det är den upplevande skådespelarkonsten, skriver han att *"Det går inte att gå in på scenen och spela sceneri utan att ha upplevt och skapat känslans perspektiv."* (Stanislavskij, 1997, s. 33). Med detta vill jag ännu understryka vikten av att verkligen gå in i situationen och uppleva känslorna, för det är då som det bästa och mest äkta materialet kommer. Det är även bra att ha fått gå djupt in i känslorna några gånger, så att man sedan trovärdigt kan återge känslan, utan att behöva uppleva den själv gång på gång.

Jag har mer och mer börjat inse att du får den naturligaste reaktionen till någonting, genom att först prova ut och sen skriva ner inte tvärtom. Ja, man kan säga att det var lite Devising-teknik över manusbearbetningen.

Devising går ut på att det inte finns någon författare, eller något manus, utan man jobbar fram allting genom olika konventioner och övningar. Devising-arbetet kan därför se väldigt olika ut från produktion till produktion, och i vårt fall kan man kanske inte tala om renodlad devising, eftersom det faktiskt fanns ett manus. Dock använde vi oss, i vår bearbetning av pjäsen, av liknande övningar; då främst improvisation.

Jag säger absolut inte att ett färdigskrivet manus inte är lika bra. Det är en färdigt genomtänkt helhet och det finns en tanke med varje ord och en dramaturgi. Jag säger bara att om man behöver göra scener, är improvisation verkligen nyckelordet. Även om man har ett färdigt manus kan det vara bra och kul att fritt improvisera runt ämnet, eftersom det ger en sådan fräschhet och naturlighet.

4.1.6 Tankar om individens rätt, att som skådespelare säga nej!

Dagbok, 22.8.2012.

”Jag har lärt mig något mycket viktigt idag: Att våga säga nej till att göra något som inte känns bra! Idag på dagen kom det nämligen som en stor chock för mig att det är tänkt att ”mobbarna”, under övergreppsfilmen på riktigt ska slita av mig småpparna och att jag inte ska ha något under!!!! Dvs. hela världen kommer att kunna se min...ja! Not Cool! Så vi kom överens med Agneta att jag skulle smälta saken och att vi skulle diskutera mera ikväll. Men när jag kom hem, ju mera jag tänkte på det, desto värre kändes det att behöva utsätta sig för något sådant! Tänk alla som skulle se mig naken! Hela freakin Österbotten. Och även fast man inte skulle se min fjosa på filmen, så känns det tillräckligt paha att alla som är med på själva filmningen får sig en titt. Alltså om jag inte är okej med det, så blir det ju som ett övergrepp mot mig själv, eftersom det är jag som gestaltar offret och sätter mig i den positionen. Nå, ju mer jag tänkte på saken, desto värre blev det & när jag skulle gå ti teatern, så hade jag ont i magen, ångest och mådde fysiskt illa = Not good! Men nu har jag och Agneta pratat och strings are up for discussion!”

Mitt förslag var alltså att jag skulle ha hudfärgade strings under trosorna som skulle rivas bort. När jag pratade med Agneta så förstod hon nog, och såg till att ett par provisoriska hudfärgade strings gjordes enkom för filmningen. Nu i efterhand, är jag oerhört stolt över att jag vågade säga till! Jag mådde verkligen så dåligt över hela konceptet att jag fick fysiska symptom.

Den avgörande biten för att jag skulle våga säga ”nej”, kom när Jonas Bergqvist sa ”Om det ens känns 1% fel, ska du inte göra det!”. Jag tror det är en bra tumregel att rätta sig efter, speciellt i den här branschen.

På något sätt tycker jag att det finns en jargong att man som skådespelare måste göra allting som sägs, ”i konstens namn”. Men då ställer jag mig frågan; är det verkligen sunt för en människa att behöva gå med på allt? Nej, det tycker jag inte. Jag känner dock att det kan vara svårt att ”sätta sig upp mot” ensemblen eller regissören och säga att ”Jag pallar inte det här!”. Det är du som måste se efter dig själv och dina rättigheter, för i slutändan är det ingen annan som gör det. Dessutom känner ingen annan dig lika bra, som du själv. Därför kan ingen annan än du veta vad du klarar av eller inte klarar av, om du inte säger till!

Jag vet att om jag hade tigit och bara gått med på det fast det kändes fel, skulle det ha känts som ett övergrepp på mig själv! Stanislavskij skriver i ”Arbetet med Rollen”; *”Man ska aldrig spela rollen utgående från någon annan. Man ska alltid spela allt utgående från sig självt!”* (Stanislavskij, 1997, s. 42). Man är alltid tvungen att utgå ifrån sig själv och sina egna känslor. Det betyder att man hela tiden lite sätter sig själv på spel, och därför måste man alltid vara okej med det som man ska göra på scenen för vare sig man vill det eller ej, så påverkar det, mer eller mindre, ens egen person.

Med facit i hand ser vi dessutom att resultatet av filmningen blev mycket starkare och obehagligare och gav mera, än den versionen där de skulle ha visat Lisbet helt naken. Filmen blev sådan att gänget nog kommer in och sliter av Lisbet trosorna, som planerat, men det filmades som om man skulle ha filmat med en telefonkamera, vilket gjorde att man aldrig fick någon helnaken bild av Lisbet. Det handlade mer om ”flashar” utan inbördes ordning, vilket även gjorde att jag kunde ha ett par hudfärgade strings under, utan att de syntes. Sen är det en annan sak om en nakenfilmning faktiskt behövs, om det verkligen inte går att uttrycka på något annat sätt. Jag tror dock att det är väldigt sällan som det finns endast en väg att uttrycka något på.

Det här var ett extremfall, men jag tänker även på individens rätt att som människa bli sjuk. Jag kan ta som exempel, både när jag tappade rösten i premiärveckan på grund av överansträngning, och när jag fick hjärnskakning under turnén.

Båda gångerna kände jag mig otroligt skyldig! Som om jag förstörde för alla och bara var till problem. Fastän alla visade en oerhörd förståelse och det inte var några problem, kunde jag ändå inte bli kvitt skuldkänslan. När jag har pratat med andra om det här, så är det precis så som de flesta fungerar. Det vill säga, när man blir sjuk så visar alla förståelse och medlidande, men det är man själv som tycker att man sviker sina medspelare, sviker teatern. Så ska man inte tänka! Jag blir så upprörd. Vi är alla bara människor, och skådespeleri är ”bara” ett yrke. Man får aldrig glömma bort att det viktigaste är att ta hand om sig själv, sin kropp, instrumentet. Och man får aldrig glömma bort sin mänskliga rättighet att säga till om något känns fel!

4.1.7 Aldrig ”I största allmänhet”

Dagbok, 20.8.2012.

”En sak som jag vill skriva om, är begreppet ”allmänt”. Inom vår ensemble och vårt jobb med pjäsen är det mycket prat om ”att det inte få bli för allmänt”! Och det här är något som jag aldrig har tänkt på förut och som jag är mycket glad åt att ha fått insikt i! För om man vill beröra någon, räcker det inte med att vara allmän, utan man måste vara personlig! Det gäller både onda och goda motiv/handlingar. Det låter kanske självklart, och på ett vis är det kanske det. Men man fattar inte riktigt dess innebörd innan man verkligen jobbat med begreppet! Att kunna vara personlig...”

Ordet allmänt, blev ett viktigt ledord för oss i arbetet med pjäsen. Troligen därför att temat var mobbning, och mobbning är allt annat än allmänt! Den är utstuderad, uttänkt och därför blir den så grym. Ett allmänt uttryck som till exempel ”Hör!” tar inte ens hälften så sjukt som att någon säger något som direkt har med ens person att göra, som till exempel ”Fy fan vilken ful tröja hon har! Man skulle kunna spy då man ser den!”. Eller ännu hellre omvänt: ”Wow, vilken fin tröja du har Lisbet!”, och när Lisbet blir glad så vänder mobbaren sig mot gänget och de börjar gapskratta ”Hah, trodde du på riktigt att vi skulle tycka att du har en snygg tröja? Vah, den är skitful juh!!”. I vårt fall blev det ”Lisbet Grisbett”, eftersom Terese avslöjade att Lisbet hade ett gosedjur där hemma som hette Nöffe. Det kommer fram i ”mobbningen stegrar-scenen”, och just för att det blir så personligt, blir mobbningen i den scenen otroligt äcklig och obehaglig.

Vi bollade mycket med detta begrepp; allmänt, och det har verkligen etsat sig fast i min hjärna. Jag har Agneta att tacka för det! Nu när jag jobbar sceniskt, speciellt om jag är i regissörsrollen, har jag alltid en ”allmänt-radar” på. Är det för allmänt? Ja eller nej? Måste jag hitta en mer personlig väg att gå?

Jag har ganska svårt att se när det är bra att göra något ”i största allmänhet”. Enligt min erfarenhet så berör det inte alls lika mycket som när det är personligt. I så fall känns det som att syftet måste vara just allmänt, eller om man vill uppnå en viss effekt genom att vara allmän och inte specificera sig.

4.1.8 Känslor och Teknik

Dagbok, 27.8.2012.

”Ah, det börjar ta sig :) Nu börjar jag också hitta tillbaka till ”känslan” i scenerna, nu när jag börjar kunna det tekniska!

Känslor + Teknik = Känslor och teknik!”

I vårt repetitionsarbete skapades ett klart mönster i hur vi jobbade. Först gick vi, genom improvisationer, djupt in i känslorna, för att sedan i själva repetitionsarbetet jobba med fokus på att tekniskt veta var vi står och hur vi rör oss, stillpunkter och stiliseringar. I slutrepetitionerna hittade vi tillbaka till känslorna.

Egentligen är det alltid så man jobbar i repetitionsstudiet, men i och med att stilen på pjäsen var ganska fysisk och teknisk, blev det extra tydligt för mig i den här produktionen. Det är ju faktiskt så att man behöver båda: Känslan och undertanken till varför man gör som man gör måste finnas där, men man måste även tekniskt veta hur man ska uttrycka situationen. När sedan de två samstämmer, kan man börja leva i situationen på ett helt annat sätt. Det är då det blir kul! Klart arbetet är roligt också, men känslan när man inte behöver tänka på vad man ska göra, hur man ska göra, varför man ska göra, utan kan det så bra att man kan börja ”ta ut svängarna”, är fantastisk!

Stanislavskij säger i ”Arbetet med Rollen” så här om känslor; ”*Varje känsla är i och för sig omärklig. Det behövs tecken, gester, ord, former för att förmedla den.*” (Stanislavskij, 1997, s.54).

Senare i samma stycke skriver han *”Formen är skådespelarens bästa, mest övertygande hjälpmedel.”*. Jag tycker här att han sätter huvudet rakt på spiken. Man behöver ha känslorna och veta varför man känner som man gör, men sedan behöver man också kunna använda sina verktyg och formspråket för att hitta rätt sätt att uttrycka känslan på. Tekniken.

För att ännu förtydliga min tanke, citerar jag åter Stanislavskij i *”Arbetet med rollen”*; *”Vi tänker ju inte på vad händerna och fötterna gör när vi går, öppnar en dörr, äter osv., inte sant? Men någon gång i barndomen lärde vi oss med stor möda och stark koncentration våra första steg, att handla med armarna, benen, kroppen, tungan osv. Vi har vant oss att betrakta alla dessa motoriska, mekaniska uppgifter och handlingar som lätta och tänker inte på dem.”* (Stanislavskij, 1997, s.119)

4.1.9 Att vara i en situation – Leva i den!

Dagbok, 3.9.2012.

”Där på Ernst sa Maria Udd någonting jättefint åt mig, som fick mig att fundera; ”Det som är så fint med dig på scenen, är att du bara är. Andra skulle spela tonåring medan du liksom bara är!”. Sen kom vi in på en diskussion om hur gammal man kan vara för att spela vissa roller och för att ”bara vara i situationen” så att säga. Jag har ju alltid varit starkt av den åsikten att det alltid räcker med att bara vara, att man inte behöver ”spela”, men nu började jag fundera på om min teori håller..”

Det som vi diskuterade var, hur gammal man kan vara för att det ska räcka med att vara i situationen. Till exempel fungerar det för mig att ”bara vara” i Lisbet, för jag är i ungefär samma ålder. Men vi började fundera på var åldersgränsen riktigt går? När måste man börja spela ung, alltså med hjälp av skådespelarhantverket? Kan en gammal gubbe trovärdigt ”vara” ett barn, eller måste han spela ett barn? Dessa var tankegångarna som gick runt bordet. Vi diskuterade hit och dit utan att egentligen komma till någon slutsats. Det enda vi slutligen kom fram till, var att alla verkade vara av olika åsikter i den här frågan, vilket i sig är en intressant slutsats.

Jag tror egentligen att det alltid räcker med att bara vara i situationen. Visst, i repetitionsarbetet bygger man upp en roll och använder sitt hantverk till det, men jag tror ändå att när det kommer till kritan och man ska göra rollen på scenen i en föreställning, är det faktiskt bara att själv vara i situationen. Det kan bra hända att jag har fel, men det har fungerat för mig hittills. Förstås behöver man sin skådespelarträning och verktygen också, jag påstår inget annat! Dock, just det här med att vara, är något som kommer naturligt för mig. Därför hade jag aldrig tidigare ens tänkt på att det kunde finnas andra alternativ.

Å andra sidan är ”att vila i situationen – att leva i den”, något av det svåraste som finns. Det är kärnan i spelet på scenen men, har jag fått erfara, det kan vara så otroligt svårt ibland att helt stänga ute alla andra tankar och bara vara i nuet! Till och med Stanislavskij skriver på flera ställen i ”Arbetet med Rollen”, om hur frustrerande det är för honom när han inte kunnat greppa koncentrationen på scenen. Detta måste vara något av det svåraste med skådespeleriet, och något som jag tror alla känner igen sig i.

Man märker stor skillnad genast som man lyckas stänga ute överflödiga tankar. Då fungerar det. Tajmingar sitter, texten flyter och energin finns där. Då man är okoncentrerad märks det direkt; ens reaktioner kommer antingen lite för tidigt eller för sent, tajmingarna funkar inte, energin blir konstig och så vidare.

Det värsta är om man börjar tänka på annat under en scen, till exempel ”Ojoj, jag hittar verkligen inte koncentrationen nu!”. Då är man ute och cyklar och det är så svårt att hitta tillbaka. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att allt, i det här fallet, handlar om koncentration. Vi är bara människor som har bättre och sämre dagar. Ibland är man trött och har svårt att koncentrera sig, och då är det så. Då gör man så bra man kan den dagen. Här återkommer jag igen lite till det jag tog upp i kapitlet ”Tankar om individens rätt, att som skådespelare säga nej”; Det vill säga svårigheterna i att man som skådespelare förväntas vara lite av en supermänniska som alltid ska kunna byta till rätt ”mode” och rätt koncentration. Nästan som att trycka på en lampknapp. Verkligheten är dock sådan att det inte alltid är så lätt. Inte ens när man gått i skola i flera år och tränat på just precis den saken, kan man alltid lyckas perfekt.

Det är ändå en av tjusningarna och utmaningarna med skådespeleriet. Det är också en av orsakerna till varför vad det är så intressant att jobba med. Det blir aldrig tråkigt och man får ständigt utmana och höja sig själv till nya höjder.

Samtidigt som det, i alla fall för mig som är så oerhört självkritisk, är viktigt att komma ihåg att man inte alltid kan topppresteras och att det är okej att vara trött ibland.

4.1.10 Rytmik och Dynamik

Dagbok, 3.9.2012.

"Jag vill också ta upp ett begrepp som vi jobbat mycket med under den här processen, men som jag tror att jag aldrig har nämnt: RYTMISERA! För att få DYNAMIK i både text och rörelse, måste man rytmisera. Det betyder att medvetet bestämma rytmen i det man gör i olika ögonblick, så att t.ex. tempot i scenen inte faller eller dalar upp och ner, utan att det blir en dynamiskt genomtänkt scen. Det här är något som jag förr inte tänkt så mycket på, men nu vet jag att rytm och rytmik faktiskt är A och O, och speciellt att man är medveten om varje scens rytm och rytmisering!"

Att vara medveten: Man måste ha en medvetenhet om att varje pjäs har en egen rytm, varje scen har en egen rytm, varje karaktär har en egen rytm (som även skiftar hela tiden beroende på olika omständigheter), och varje situation har en egen rytm. Då man är medveten om detta kan man också börja jobba med rytmen. Medvetet skruva på den och aktivt bestämma vilken rytm som behövs och samtidigt se vad som bäst uttrycker situationen. I och med att man gör detta, skapas dynamik såväl i text som i rörelse.

Enligt mig är det något av det värsta när allting i en pjäs är jämntjockt. Det vill säga när dynamiken saknas och man märker att där finns så mycket potential, men att någon har förbisett att rytmisera. Visst kommer det mesta av sig själv; När man spelar en situation utifrån undertankarna, föds dynamiken. Dock måste man också göra sig medveten om rytmen som är i scenen och varför det ska vara så, så att det hålls och inte försvinner med tiden.

Det jag talar om är en aktiv medvetenhet om dynamik via rytmisering. Det blev extra tydligt i vårt fall, i och med Agnetas sätt att jobba och stilen på pjäsen. Det är ändå en sak som gäller i vilken föreställning som helst, för att det över huvudtaget ska vara intressant att se på.

4.1.11 Ord och Handling

Dagbok, 15.8.2012.

”Några saker som jag börjat fundera på är ”hur mycket man säger med ord vs. hur mycket man säger med handlingar”. Det vill säga hur mycket av en text behövs egentligen och ska man försöka göra så mycket som möjligt till handling, det vill säga visualisera texten istället för att säga den rakt upp och ner?! I och med att vi skrivit så stor del av manuset så är det frågor som kommit upp nu. Agneta är väldigt visuell och det strider lite mot Peters starka sinne för berättande form... Så det har varit lite intressanta ”klashar” här och var. I det dramaturgiska arbetet har det också varit intressant att fundera på när det är lämpligt att visa vilken information?! Vad behöver publiken veta i början för att förstå, och vad är att ge för mycket info och avslöja allt innan det ens har kommit igång? Hur länge kan man ”Suga på karamellen”? Förstås handlar det ju också om ett dramaturgiskt grepp, vilket man nu sen valt! Det här hör även ihop med att inte underskatta publiken, att göra någonting övertydligt för att alla ska förstå... Det blir ofta ”kökkigt”. Sen är det ju en skillnad på ”att förhöja” en situation (à la Agneta) som ett dramaturgiskt val, och att övergöra/överförtydliga något bara för att ”publiken nu säkert ska förstå”. Det är som inte en tillräckligt bra orsak!”

Jag har märkt att jag personligen lutar åt hållet att visa så mycket som du kan i skådespeleriet. Det ger också texten mera tyngd, just för att man inte bara pratar och pratar, utan det som sägs har ett värde. Samma sak som att man inte behöver visa undertexten, och överförtydliga för publiken, utan istället låta dem själva bilda sin egen uppfattning.

Ett konkret exempel från mitt eget skådespelararbete, var Lisbets reaktion till när hon ser filmen som mobbarna gjort, om övergreppet. Så som vi gjorde det och som Agneta regisserade det, blev Lisbet helt tom och stirrig och i chock. En tår kunde eventuellt komma men inget mer, och det blev verkligen en mycket stark scen. Under turnén försvann det dock mer och mer, just för att jag inte förstod makten i att inte gråta ut och förtydliga undertexten! Det blev därför mer och mer gråtigt för varje föreställning, och jag tänkte att det berör mera när man faktiskt ser hur hon lider. Jaa, jag gjorde det alldeles för övertydligt helt enkelt.

När sedan Agneta kom och tittade på föreställningen mot slutet av spelperioden, var det den saken hon hade att anmärka på; att den scenen var för gråtig och att all undertext kom övertydligt mycket fram. Det är förstås även en smaksak, men hon förklarade att upplevelsen blir mycket starkare när publiken ser en människa som är så sönder att hon inte kan visa känslor mer, utan är sluten i sig själv. Man förstår nog att hon är sårad och ledsen till max, utan att jag behöver förtydliga det med att gråta.

Då förstod jag meningen med det avskalade uttrycket, och nu håller jag helt med henne! Det är bara synd att vi i princip hade endast en föreställning kvar efter att jag fått denna ”aha-upplevelse”. Dock har jag verkligen lärt mig något för framtiden, speciellt om att inte överförtydliga undertexten, den kommer fram i spelet.

4.1.12 Att spela Lisbet – Den psykiska påfrestningen

Dagbok, 12.8.2012.

”... Jag hade liksom ingen inspiration till att göra något, fick inga impulser utan måste ”tvinga” fram dem. Så var det också som att jag inte kunde ”känna”... Kanske berodde det på att jag hade så intensiv känslostorm på fredagens genomdrag... Det kändes som att det inte fanns något kvar att känna. Det kändes också som att jag inte kunde hålla situationen i mitt huvud... Den gled liksom hela tiden ifrån mig. Jag undrar dessutom om jag började ”blocka” känslorna... Just därför att det är så jävla påfrestande att känna Lisbets ångest och verkligen sätta sig in i hennes situation!”

Det här var ett stort problem för mig i början och det tog ett tag innan jag förstod vad det var som var fel. Jag har aldrig varit med om den känslan som jag hade; att situationen och känslan bara gled bort och iväg från mig. Jag kunde inte få tag i eller greppa den. Nu förstår jag att det berodde på att jag undermedvetet blockerade mig från situationen, eftersom det gjorde så psykiskt ont att vara Lisbet och sätta sig in i hennes liv. Efter en tung repetition där vi jobbat med en hemsk scen, kunde jag inte sluta gråta, och utbrast ”Den här tjejen mår så jävla dåligt!!”. Det var så utmattande att behöva känna utsattheten.

Samtidigt var det nödvändigt att verkligen sätta sig in i situationen för att få äkta material till manuset. Men ju längre vi repeterade, desto mer kunde jag börja spela Lisbet och hennes situation utan att själv gå så djupt in i den.

Det underbara var sen när känslan svängde till att ”Åh, jag vill berätta historien om Lisbet för världen” med Lisbets ord. Man ville visa upp historien och genom den påverka människor!

Jag tycker att det är en väldigt intressant iakttagelse i hur det mänskliga psyket fungerar! Det var som om någon sorts självbevaringsdrift satte igång för mig och gjorde att jag skyddade mig med något ”murliknande”, som jag sedan var tvungen att med tiden bryta ner. När jag hade fått den nedbruten, var jag också mera redo eller mogen för att ”känna Lisbets ångest”. Ja, det är svårt att förklara men ”The mind works in mysterious ways!”.

Dagbok, 13.8.2012.

”Idag har vi jobbat med mobbningsscenen, stegringen i scen 4. Det gick nog bra, men det är väldigt påfrestande att ”bli mobbad” hela tiden! Till sist började det kännas som att alla hatar mig på riktigt, fastän jag vet att det absolut inte är så! Dessutom tror jag att jag har lite prestationsångest, och det blockerar mig!”

Dagbok, 15.8.2012.

”Jag berättade för Agneta om mina ”blockeringar” och jag tror att det var helt bra, för hon verkade förstå! Och jag känner redan att det har gått lite bättre! Igår pratade vi också om hur mycket en roll kan börja tära på psyket när man jobbar hårt med den och är liksom i den dag och natt... Om folk som blivit helt galna och hamnat på sjukhus! Och jag kan helt förstå det, med tanke på all den ångest som jag tar på mig av Lisbet! Ett helt konkret exempel är ju dagen då vi övade mobbningsscenen. Hela dagen gick ut på att hitta på sätt att mobba Lisbet (mig) på och hånskratta åt. Till sist blev jag som helt paranoid! På pausen när Jonas, Annika och Sussi skrattade åt något skämt, så lät det precis likadant som när de skrattade åt mig i scenen, och jag fick såna där skumma hjärnspöken som sa åt mig att de skrattar åt mig! Jag vet ju att det inte är så, men ändå fortsatte jag att vara paranoid... Som tur är så förstod dom mig när jag berättade hur jag kände och Jonas sa att jag när som helst får komma och be om en kram av honom :) GoseJonas!!!!”

Mobbning scenen var nog en utmaning alltid, och specifikt den här dagen då vi repeterade den och endast den och om, och om, och om igen med alla glåpord och gliringar och hånskratt och skrik åt Lisbet!

Det var så konstigt för jag visste rent logiskt att det bara handlade om hjärnspöken och att det inte var något att bry sig om, men ändå ville de inte försvinna. Det är klart att man alltid måste hålla distansen till rollen, men i det intensiva repetitionsarbetet har man ändå rollen i huvudet dygnet runt! Speciellt gällande en sådan roll som Lisbet.

Att kunna koppla bort rollen och tankarna på produktionen när man är ledig, ens för en stund, är en konst i sig. Var och en måste hitta sitt eget sätt.



Foto: Wasa Teater

5 Insikternas betydelse för mig

Syftet med detta kapitel är att sammanfatta och fundera kring vad det egentligen är jag lärt mig, samt hur jag kan applicera lärdomarna i mitt arbete.

Det mest konkreta jag kan säga, är att det skett en utveckling på en bred front gällande min teatersyn. Jag kan fortfarande stå för det jag tidigare tyckt, sagt och tänkt om teater, men nu har jag även fått en bredare förståelse på många plan. Jag har fått ett brett lager av verktyg och har lärt mig se saker från olika synvinklar.

Som jag i ett tidigare kapitel nämnde, har jag fått en större medvetenhet om vad jag vill göra och hur jag vill att det ska bli, samt hur jag ska förvalta verktygen jag har.

Jag har lärt mig mycket om mig själv; om den psykiska påfrestningen en roll kan ha på en och hur man kan tackla den problematiken, men också om min rätt att som skådespelare stå på mig och veta mina rättigheter. Det är var och ens skyldighet att ta hand om sig själv.

Inom det dramaturgiska arbetet har jag också fått insikter; främst i uppbyggandet av en pjäs, och hur man kan gå tillväga. I vårt fall ofta genom improvisationer. Skillnaden på mål och resultat blev i detta arbete väldigt tydlig, samt att en bra metod för mig är att visualisera mina tankar på papper för att få ordning på dem.

Jag har även fått ord och termer på sådana verktyg som jag verkligen kommer att använda mig av i mitt framtida jobb: Exempelvis stilisering, förhöjning, distans, rytmik och dynamik. Utmaningen i att leva i situationen är något som jag i min text funderat mycket på och som jag aktivt kommer att fortsätta fundera på!

Jag har lärt mig att aldrig göra något i största allmänhet, eller vara nöjd med något tills man hittat den perfekta lösningen, genom att prova alla möjligheter samt att ständigt fråga sig ”Fungerar detta?”, ”Tror jag på det?”. Jag kan kanske inte svara på så mycket ännu, men jag har i alla fall lärt mig att ställa de rätta frågorna.

Att känslorna och tekniken går hand i hand, men också måste jobbas med var för sig, är en annan sak jag insett och som jag verkligen kommer att tillämpa.

Mina nya insikter har gjort mig väldigt sugen på att utforska scenkonsten och dess möjligheter ännu mera. Speciellt har jag blivit intresserad av orden versus handlingen. Det vill säga, vad kan man visa via det fysiska uttrycket och vad kan man uttrycka verbalt? Hur hitta den rätta balansen?

Balans har blivit ett uttryck som jag hela tiden verkar återkomma till. Jag tror det har mycket att göra med mitt sökande. Min strävan just nu verkar vara att hitta en balans mellan det fysiska uttrycket och den psykologiska realismen, vilket jag bland annat kommer att diskutera i kapitel 6.

Den kanske största insikten av dem alla, är det faktum att man aldrig blir fullärd. För det om något har blivit tydligt för mig nu både i min konstnärliga process med pjäsen ”Fantomens Lillasyster” och i denna skriftliga redogörelse; Ju mer man lär sig och får erfarenheter, desto mer inser man att man fortfarande har så otroligt mycket kvar att lära sig

5.1 Så här vill jag jobba med teater

Det jag vill med teatern och mitt arbete inom området är, som jag tidigare nämnt, att beröra samt ta upp känsliga ämnen och därigenom skapa diskussion. Jag är intresserad av att kombinera olika former för uttryck. Hur kan man hitta nya intressanta scen – och formspråk?

Jag har redan fått möjligheten att prova lite idéer i min regi av Marika Ruokolahtis slutarbete ”Saga, Tindra!”, där vi jobbade väldigt mycket med det fysiska uttrycket, och den psykologiska undertanken. Även i min regiuppgift ”Nakenscener” på treans vår, fick jag möjlighet att experimentera ganska fritt. Hur kombinera olika uttryck? Vad uttrycker situationen bäst? Vad händer då man säger en sak, men med kroppen gör något helt annat?

Under flera år har min syn på gränsen mellan ”klassisk talteater” och fysisk teater blivit allt mer suddig. Var går den? Förstås beror det på vad man avser med ”fysisk teater”. Det finns många genrer inom den fysiska teatern, som till exempel clown, mask, Peking opera, pantomim och mim. Det är nu inte fysiska teaterformer jag avser, utan jag pratar helt enkelt om **det** fysiska uttrycket, det vill säga vår möjlighet att på scenen använda vår kropp, mer eller mindre fysiskt, för att på ett intressantare sätt skildra en situation. Samtidigt vidhåller

jag att aldrig göra något ”för att det ser häftigt ut”, eller ”för att visa upp sig”.

Undertankarna måste alltid finnas med. Utan den psykologiska tanken, får inte heller den fysiska rörelsen någon betydelse. Visst, det kan vara fint att titta på, men det är inte sådan teater jag vill göra! Jag vill att folk ska gå hem efter att ha fått en upplevelse, och förhoppningsvis en tankeställare.

Något som jag upplever att jag blivit en allt starkare anhängare av, är ”Less is more”. Jag gillar att jobba minimalistiskt och jag blev väldigt intresserad av Grotowskij och hans syn på scenkonst. För även om hans syn antagligen på många vis skiljer sig från min, gillar jag det minimalistiska tänkandet han har, samt att hans huvudfokus ligger hos skådespelaren.

Angående scenografi och rekvisita är det numera viktigt för mig att det visuella och det estetiska är lika vackert, som verket är berörande. Jag vill att teater som jag gör, ska vara snygg och ren. Visuellt och estetiskt fin, samtidigt som psykologiskt berörande genom ett välgenomtänkt uttryck!

5.2 Var står jag nu?

Ett centralt ord som jag tycker gäller alla de insikter jag tagit upp, är ”medvetenhet”. Att ha en vision och en stark vilja angående vad man vill berätta och hur, är viktigt. Man måste vara medveten om vad man håller på med och vilka medel man kan jobba med och använda sig av, samt att ständigt vara på alerten och inte nöja sig med något förrän man verkligen känner att man hittat rätt.

Stanislavskij skriver, i ”Arbetet med Rollen”, mycket i musiktermer så som partitur, tonart, skalor och så vidare (t.ex. på sidan 134). Det är för att förtydliga sina tankar om skådespelandet som han använder sig av de musikaliska termerna. Det tycker jag är intressant, eftersom jag själv nyligen fick höra av en person som sett ”Saga, Tindra!”, att han upplevt pjäsen lite som ett musikstycke. Detta är något som jag inte tidigare tänkt på, men faktum är att en pjäs och ett musikstycke inte är så långt ifrån varandra; Det är frågan om en uppbyggnad med olika uttryck.

Jag tror att den här jämförelsen kan hjälpa mig i mitt arbete med teater framöver, eftersom jag tycker den förtydligar så bra hur en pjäs byggs upp och med vilka beståndsdelar. Det finns ett helt system och alla komponenterna behövs.

Som jag tidigare nämnt, har även mitt sinne för estetik och det visuella tänkandet utvecklats. Jag har blivit mer och mer medveten om att jag vill vara stilren. Jag tycker om när det är fräscht. Jag tycker inte om massor med scenografi som bara tar över scenen, utan jag gillar när det finns några saker som skapar balans och jämvikt på scenen och verkligen betyder något, och som man kan använda.

Även färger och deras symbolik har börjat intressera mig mycket. Vad betyder färgen och hur kan jag använda det?

Jag är numera väldigt medveten om att man kan nå fram till samma känslor, utan att det behöver vara en naturalistiskt eller ens särskilt realistisk spelstil. En abstrakt eller surrealistisk pjäs, kan beröra precis lika mycket som en psykologiskt realistisk pjäs, så länge tanken finns med i allt man gör. Den psykologiska tanken gör verket trovärdigt.

På scenen blir det verkligt, som man säger är verkligt. Om man bestämmer att världen är blå och att alla människor kryper på scenen, så är det så. Det är den situationens verklighet. Det får inte vara blått för att det ska se häftigt och konstnärligt ut, nej. Det kanske är blått för att färgen symboliserar havet och vatten, vilket stöder temat för just den pjäsen. Att alla människor kryper kanske är ett uttryck för hur liten människan verkligen är, på jorden. Det kanske inte är det bästa exemplet, men fortsättningsvis; Så länge tanken är med fungerar det mesta.



Foto: Wasa Teater

6 Mötet

Cecilia Lagerström skriver i sin doktorsavhandling ”Former för liv och teater” om hur Stanislavskij mot slutet av sitt liv, återförenades med Vsevolod Meyerhold och hans mera formalistiska inriktning. Härmed förenades två tankesätt som tills nu hade varit vitt skilda. Stanislavskij hade fått upp intresset för den fysiska handlingen, samtidigt som Meyerhold lite tonade ner sin betoning på enbart det fysiska och stiliserade uttrycket.

För Stanislavskij var all handling på scenen aktiv och innefattade både det psykiska och det fysiska. Han menade att det måste finnas en handling i allt man gör på scenen, och ett mål med handlingen. Varje handling har ett syfte. Man får aldrig agera i största allmänhet, utan man ska ha ändamålet för handlingen i fokus. I ”Arbetet med Rollen” (s.113) skriver Stanislavskij så här: *”... med ordet ”handling” förstår vi inte en konstlad handling, dvs. ett skådespelarmässigt förevisande, inte en yttre, en fysisk handling utan en inre själslig handling.”* Han menade att det fanns en skillnad mellan handlingen och rörelsen. Handlingen har ett syfte och en psykologisk tanke, medan rörelsen kan ses mera som en mekanisk akt.

Jag hävdar att man inte nödvändigtvis behöver särskilja dem, utan det beror på vad man avser med begreppet ”rörelse” och begreppet ”handling”. Om man avser en rörelse som endast fysisk, så kan jag förstå att den ses som mekanisk och just som ”bara en rörelse”. Men om man utvidgar begreppet, kan man se att det kanske inte är så ensidigt. En rörelse uppstår inte bara av sig själv, utan man har alltid en tanke med rörelsen. Man kan till och med säga att själva tanken i hjärnan är en rörelse.

Jag läste Rudolf Laban (Hodgson, Mastering movement the life and work of Rudolf Laban, 2001), och intresserade mig för hans tanke om att allting egentligen är rörelse. Ljudet är ljudvågor, alltså rörelse, ljuset rör sig fortare än vi ser och när vi känner så sänder vi ut vibrationer; rörelser. Så jag tänker så här: Om allting egentligen är rörelse så måste allting kopplas ihop, istället för att särskiljas: En handling (fysisk rörelse) leder till en känsla och en tanke (psykiskt rörelse), och likadant tvärtom; en tanke leder till en handling. De går hand i hand och jag tror att man bara motarbetar sig själv när man försöker särskilja dem.

Nu kommer jag egentligen till kärnan med mina funderingar; Hur bör man bäst kombinera den psykologiska realismen med det fysiska uttrycket? Vi ska kanske sluta med att avgränsa, och istället verkligen utmana gränserna och se människokroppen just så som den är – rörelser av olika slag. Är det en slump att man även på det känslomässiga planet talar om ”rörelse”? Vi brukar säga ”Jag är rörd till tårar.” eller ”Hon grät av rörelse!”. Jag tror inte det är en slump. Någonstans hänger allt ihop. Det går båda vägarna; handlingen berör en, eller man blir berörd och handlar utifrån det (rörelser). Eftersom vi på scenen avbildar livet, måste vi också vara medvetna om den pulserande rörelse som livet faktiskt är. Inget står någonsin stilla.

Som jag förstått saken, är det så här; När Stanislavskij skriver om fysisk rörelse, menar han handlingar som är beroende av något annat för att fungera, medan jag med fysisk rörelse avser ett uttryck som kan stå för sig självt och uttrycka en känsla lika bra, som med ord. Vidare skriver han i ”Arbetet med Rollen” (s. 113); *”En yttre, livlös scenisk handling utan motivering, icke framkallad av inre handling, är intressant endast för ögat och örat, men den når inte själen, den har ingen betydelse för den mänskliga andens liv.”* Som jag tidigare skrivit betyder inte det jag just skrivit att man kan ha en rörelse endast för rörelsens skull. Tvärtom ska det alltid finnas en tanke som motiverar.

6.1 Stanislavskij och Meyerhold, samt Grotowskij och Tjechov

Hur kan jag, som ung kvinna på 2010-talet, jämföra mina åsikter med Stanislavskijs och Meyerholds åsikter från slutet av 1800-talet? Är ett möte möjligt och var i så fall?

När jag började skriva mitt skriftliga slutarbete, tyckte jag att mina idéer och mitt tänkande var ganska revolutionerande och att ingen någonsin tidigare tänkt som jag. Sedan jag läst om olika teaterteoretiker och scenkonstutövare, har jag mer och mer förstått att inget är nytt under solen. Det kommer alltid att finnas någon som tänkt, om inte i samma, så i liknande banor som jag själv.

Nu när jag läst om Stanislavskij, Grotowskij, Tjechov och Meyerhold, märker jag att jag egentligen har ”anammats” någonting av var och ens tankar. Det känns ganska otroligt att jag som ung kvinna idag kan tänka likadant som dessa män gjorde då. Man kan säga att jag har en liten Stanislavskij i mig, jag har en liten Tjechov i mig, jag har en liten Meyerhold i mig och jag har en liten Grotowskij i mig.

Det känns otroligt skönt att dessa män, genom sin forskning, har banat väg för sådana som jag! Det betyder att vi idag har många tankar och teorier att luta oss tillbaka på, men ingenting hindrar oss från att ifrågasätta och vidareutveckla dem.

Angående min tanke om hur man bäst hittar balansen mellan den psykologiska realismen och det fysiska uttrycket, blev jag mycket glad när jag läste om hur Stanislavskij och Meyerhold i slutet av sina karriärer, från att ha haft vitt skilda åsikter och jobbat ur helt olika synvinklar med betoning på olika saker, gick till att bli nyfikna på varandras idéer och vilja utforska dem. Det leder mig till att tänka att de båda kanske insåg att det ena inte kan fungera utan det andra. Det vill säga handlingen fungerar inte utan den psykologiska tanken och tanken kan inte uttryckas utan någon form av rörelse. För mig själv känns det som ett sorts bevis för att det är okej för mig att leta efter balansen mellan de olika uttrycken, eftersom folk gjort det förr.

Jag tror därför att jag i min teatersyn, ligger någonstans i gränslandet mellan Stanislavskij och Tjechov, och Meyerhold och Grotowskij; Kärnan i min teatersyn är, som jag redan nämnt, att beröra. Där spelar den psykologiska tanken och den psykologiska realismen stor roll och jag känner att i mitt tänkande ligger jag mycket nära Stanislavskij och Tjechov. Dock tror jag, att jag i mitt uttryck ligger närmare Meyerhold. Kanske inte nödvändigtvis biomekaniken, men grundtanken i att kroppen är ens instrument och man måste ha full kontroll över den tilltalar mig. Att känna till sina begränsningar och möjligheter. Med Grotowskij har jag minimalismen gemensamt, och jag älskar tanken ”bort med allt överflödigt från scenen”! Att låta rummet vara rent och fokusera på relationen mellan skådespelare och publik. Min slutsats är; Ja, ett möte är visst möjligt. Det handlar bara om hurudan teater man vill göra.

6.2 ”Min Metod”

Både i min regi av ”Nakenscener”, våren 2012, och ”Saga, Tindra!” hösten 2012, har jag jobbat enligt en viss ”metod”, eller system. Jag har kombinerat den psykologiska realismen med det fysiska uttrycket. För att få fram scenerierna, har jag använt mig av Viewpoint, medan själva spelstilen har varit realistisk. Viewpoint är en teknik och arbetsmetod utarbetad av bland andra Anne Bogart, som vi på Scenkonst haft kurs i med Grete Sneltvedt som lärare.

Jag blandar alltså realism och abstrakt rörelse via en ”vinklad” Viewpoint. Med ”vinklad” menar jag att det inte är renodlad Viewpoint, utan något av en ”version” som jag själv arbetat ut. Övningarna baserar sig på original Viewpointövningar, men jag använder dem kanske i ett lite annat syfte än de är tänkta för. Att jobba så, har fungerat bra för mig, och jag tänkte nu redogöra för ”metoden”.

Det som båda produktionerna har gemensamt är detta:

1. Skådespelarna går i ett ”nät”- mönster på golvet. Endast raka linjer och 90° vinklar är tillåtna. Sedan tar regissören in, en efter en, olika viewpoints:

Tempo

Stop + Riktningar

Nivåer

Repetition

Kinestetisk respons

Ljud

Ögon + Ansikte (Dessa två har jag själv lagt till)

Viewpointsen bygger på varandra, och uppgiften är att följa sin kropp och sina impulser. Varaktigheten följer med i alla lägen; Hur länge gör jag något i ett specifikt tempo? Hur länge är för länge? Följer jag verkligen kroppens impulser?

Regissören leder skådespelarna så att de kommer in i ett ”flow” och en djup koncentration.

När ett ”flow” är uppnått, övergår övningen i en ”open-viewpoint” liknande övning:

2. I den här övningen improviserar de fritt med kroppen, och beroende på hur många skådespelare man har och vem som har text, börjar vi ta fram material.

”Nakenscener”: Tre skådespelare och tre monologer. Då går det till så att en har text medan de andra fungerar som minnen, undertankar eller känslor i den talande personens värld. Jag säger till då personen kan börja med sin text, och de andra improviserar runt honom/henne. Sen stoppar vi, fortfarande i djup koncentration, går igenom vad som var bra och vad som behöver ändras. Sen tar vi det om och om igen tills vi är nöjda, då går vi vidare till nästa scen.

”Saga, Tindra!”: Två skådespelare och en monolog. Skådespelarna är två sidor av samma person, men den ena sidan har nästan ingen text. Det går till på samma sätt. Vi improviserar, och när vi hittar en bra sak så repeterar vi koncentrerat, tills vi är nöjda.

3. Det är viktigt att få ett ”skelett” så fort som möjligt, som man sedan kan slipa och utveckla, samt ändra i processen.

Eftersom man bygger allt material från grunden, ligger ett stort ansvar på regissören att fånga upp och se allt bra som skådespelarna producerar, och det gäller att vara skärpt. Skådespelarna ger materialet, och jag som regissör fiskar upp godbitarna och lägger ihop pusslet. Viktigt är också att fast vi på sätt och vis ”koreograferar”, ska slutresultatet vara som en pulserande organism, full av liv och energi.

Orsaken till varför jag inte kan säga att det handlar om renodlad Viewpoint är den, att vi endast börjar från Viewpointövningarna och sedan övergår i all möjlig fysisk rörelse. I arbetet med att bygga pjäsens koreografi, jobbar vi därför väldigt medvetet och fast vi är koncentrerade, är vi hela tiden medvetna om att vi inte bara improviserar i största allmänhet, utan med tanke på pjäsen, personerna och temat. Det handlar om att skapa.

Det kan bra hända att någon annan än jag jobbat så här, det kan man aldrig veta. Orsaken till att jag gjort det, är av intresse och nyfikenhet. Jag har nu jobbat såhär i två produktioner, och jag har blivit nöjd med resultatet varje gång! Jag vill verkligen fortsätta utveckla det här arbetssättet. Vem vet, kanske jag någon gång i framtiden kan kalla det för ”Malin Olkkolas Metod”?

6.3 Förändring är det enda som är konstant

Våren 2013 såg jag ett naturprogram om djurlivet på balkanhalvön samt dess skiftande natur. Berättarrösten i programmet sa något som verkligen fick mig att tänka till:

”Förändring är det enda som är konstant.”. Rösten syftade i det här fallet till årstidsskiftningarna på halvön och hur det påverkar djuren där, men jag tycker att denna mening passar bra in även i denna diskussion. För det är verkligen så att det enda man alltid kan vara säker på, är att allting förändras med tiden, mer eller mindre. Det enda som de facto är konstant, är förändringen.

Det är bara att ta Stanislavskij och hans dagboksanteckningar som exempel. Han blev aldrig stillastående i sitt tänkande, och hade inga problem med att skrota en gammal idé, för en ny. Om man jämför hans tidiga åsikter, som betonade minnet och det affektiva, mot hans senare där han tydligt ville möta och utforska mer experimentella metoder och arbetssätt, märker vi att endast med hjälp av att hela tiden vara kreativ och försöka finna nya vägar och lösningar, utvecklar man sig själv!

Den här texten har för mig varit en personlig utredning, i hur jag just nu, snart utexaminerad från Scenkonst, vill börja mitt konstnärliga arbete med att utforska och hitta utmaningar inom scenkonstens många områden.

”Det är rötterna som ger näring till stjälken. Det gör inget att de inte syns. Detta är bläckhornet i vilket man doppar pennan, paletten där man tar färgerna, källan till det levande livet.” (Stanislavskij, 1997, s.52)

Stanislavskij syftade här specifikt på hur man kan använda minnet i sitt rollarbete, men jag vill vidareutveckla tanken; minnet är så mycket större än så. Det omfattar allting. Allt man lärt sig sedan man var liten och inte förstod så mycket. Det är på erfarenheterna man kan luta sig tillbaka och bilda sig åsikter vartefter erfarenheterna ökar. Det är till minnet och erfarenheterna man vänder sig, ifrågasätter eller accepterar både i det verkliga livet och i det sceniska livet. Det är paletten man doppar penseln i och det är just det, minnet, som utvecklas hela tiden. Inget försvinner därifrån men det kommer hela tiden mera intryck som utvecklar hela ens tänkande och det är spännande! Förändringen är således det enda konstanta.

*Jag blev fri!
Jag upplöstes i havet,
blev vita segel och flytande skum,
blev skönhet och rytm,
blev månsken och skeppet och
himlens höjd med bleka stjärnor!
Jag hörde samman -
utan förflutet eller framtid,
i frid och enhet och vild fröjd,
i något större än mitt eget liv
eller mänsklighetens liv-
med själva Livet!*

Eugene O'Neill

7. Källförteckning

Konstantin Stanislavskij (1997). *Arbetet med rollen*. Översättning Martin Kurtèn. Tallin: Sahlgrens Förlag Ab.

John Hodgson (2001). *Mastering movement the life and work of Rudolf Laban*. London: Methuen Publishing Ltd.

Jerzy Grotowskij (2006). *Kohti köyhä teatteri*. Martti Puukko (toim.). Keuruu: Otavan Kirjanpaino Oy.

Nicole Potter (ed.) (2002). *Movement for Actors*. Canada: Allworth Press.

Cecilia Lagerström (2003). *Former för liv och teater*. Södertälje: Gidlunds Förlag. Doktorsavhandling.

Michael Chechov (2002). *To the actor on the technique of acting- Revised and expanded edition*. Routledge

Konstantin Stanislavskij (1986). *Att vara äkta på scen*. Översättning Martin Kurtèn. Värnamo: Gidlunds Förlag

Wasa Teater (2012). *Välkommen*. Vasa

Malin Olkkola (2010). *Tent i improvisation och Konstantin Stanislavskijs metod*. Yrkeshögskolan Novia; Scenkonst. Vasa

www.jbactors.com . 2013. *The Jason Bennett Actor's Workshop*.

<http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/michaelchekhov.html>

<http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/jerzygrotowski.html>

<http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/konstantinstanislavski.html>

Seija Metsärinne (9.4.2013) Diskussion. Vasa

FANTOMENS LILLASYSTER

Pjäsa för högstadiet

av

Peter Snickars

-Bearbetning av Agneta Lindroos och arbetsgruppen-

Personer

Lisbet

Terese

Mamma

Fantomen

Kaj

Åsa

Angelika

Jocke

Prolog

Kaj(K) och Åsa(Å)

K: Ja. Vad roligt att så många är här. Ja vi skall ha en liten samling. Ja ni kan alla komma in och sätta er här.

Om alla samlar sig här och sätter sig.

Jag kan börja börja med att berätta att skolans fotbollslag vann turneringen i helgen. Vi ger dem alla en stor applåd.

Det är bra att alla kunde komma. Tyvärr måste vi avbryta ordinarie lektionstid.

Det kom någon fråga här om hur lång tid det tar.

Å: det tar så länge det tar.

K: Jag tror inte det tar så länge.

K: Som ni vet. Jag hoppas mobiltelefonerna är avstängda

Men det har kommit till kännedom om saker som inte skall förekomma i skolmiljö. Vi har en handlingsplan som vi följer, när det förekommer saker som inte hör hemma i skolmiljö. Ja så handlingsplanen är utvecklad av Åsa och teamet.

(Försöker komma på vad han skall säga.)

Scen 1

MAMMA

Den dagen kom jag hem tidigare än jag brukar. Jag vet inte varför men det var som om jag kände något på mig. Jag såg ju redan på långt håll att ytterdörren var öppen och så fort jag kom in mötte jag dem. Jag kände igen flera av dem, och Terese har ju varit lisbets bästis sedan ettan.

MAMMA

Jag försökte fråga dem vad som var på gång men de bara sprang sin väg. De var säkert 10 stycken.

MAMMA

Jag ropade på Lisbet men hon svarade inte. Då blev jag verkligen rädd. Jag sprang till hennes rum men där fanns ingen. Allt var så stökigt... bara sönderrivna affischer och omkullvälta möbler.

MAMMA

Till sist hittade jag henne inlåst i Eriks rum.

Lisbet in. På en förstoraad skärm syns det som Lisbet skriver på datorn

Lisbet loggar in på en blogg.

Rubriken framträder: FANTOMENS LILLASYSTER.

MAMMA

Jag förstår inte varför det blev så här. Det är ju inget fel på henne. Hon som är så intelligent, smart, snäll, rolig...

LISBET/BLOGG

”En dag på stan. Som ni vet finns det dagar då Fantomens lillasyster lämnar djungeln och går på stadens gator som en vanlig tjej.”

LISBET/BLOGG

”Idag var en sådan dag. Jag var på stan med mina vänner. Vi var först på Waynes, eller Aschan som det nu heter, och planerade vad vi skulle göra. Alla tog café latte. Det var så otroligt gott.”

MAMMA

Det var aldrig några problem i lågstadiet. Eller på dagis. Det var under sjuans höst som allting började.

LISBET/BLOGG

”A. föreslog att vi skulle gå på bio, M. tyckte att vi skulle gå till discobowlingen.”

MAMMA

Och jag försökte hjälpa, jag försökte verkligen allt. Jag prata med lärarna, jag prata med rektorn, jag prata med kuratorn.

LISBET/BLOGG

”Jag sa att vi kunde gå och shoppa eftersom jag hade fått pengar till födelsedag. Mitt förslag vann.” (hjärta, smile)

LISBET/BLOGG

”A. blev förtjust i ett par röda Doctor Denim jeans. Självklart fick hon dem.

LISBET/BLOGG

”M. ville ha en spetsblus som såg precis ut som den som Rihanna hade på konserten i somras. Den var så cool. Fastän den kosta 69€ fick hon den.

MAMMA

Jag trodde det blev bra. Hur kan jag ha varit så blind? Varför har ingen sagt någonting?

LISBET/BLOGG

Till mig själv köpte jag en ett par reiban solglasögon och en klänning i svartvitt .

LISBET/BLOGG

”A. tyckte jag såg ut som en filmstjärna. (Hjärta, smile)
By the way. Nu är ni 10 000 unika besökare i månaden (smile)

MAMMA

Och sen allt det här med Therese....

Scen 2

MAMMAN

Här var det bråttom. vad roligt att du är här igen therese.

LISBET

T: Hej men Lisbet, titta vad jag hitta. Det här blir ju skitsnyggt. Med spets och allt.

L: Det där är ju mammas skarf

T: Oj. Det där var din mammas. Men nu är det en klänning.

L: Okej. Det blir snyggt. Se jag gjorde en sån här knoka.

(T: mummel i bakgrund om kläder)

T: Mmmm.

T: Jag gör också såna här fransar.

L: Mmm. Det blir ganska cool. Jag vet inte riktigt vad min skall ha.. Det är bara tråkiga kläder kvar.

T: Men gå och kolla om din mamma har något snyggt.

L: Att klippa sönder. (skratt)

T: Din mamma frågar sen. Lisbet har du tagit min skarf (L pratar slutet samtidigt).

L: Då säger jag att det var du.

T: Så hello. Look at me.

L: UUU....Det blir som grönt tema här nu. Så där färgcode. Vad gör du?

(T försöker få barbyn att krypa)

T: Försöker få den att krypa. Som Lady Gaga

Dialog på engelska

Leker med barbie.

TERESE I MIC

Ja, jag var hennes kompis. Till Lucia på åttan ungefär. Vi var alltid hemma hos henne. Det är litet pinsamt men när vi var ensamma brukade vi faktiskt leka med barbisar. I skolan har jag alltid varit ganska blyg och inte varit speciellt bra på någonting. Men hemma hos Lisbet trivdes jag. Där kunde jag vara mig själv. Så hände det som inte fick hända. Jag hade glömt min barbie i skolväskan. Vi hade gymnastik den dagen och när jag tog ut mina gymppkläder föll den ut och Angelika fick tag på den. Jag visste inte vad jag skulle säga och då brara slank det ur mig att det är Lisbets. Och plötsligt hade börjat gå en massa olika rykten om Lisbet.

TERESE I MIC

Jag hittade på alla möjliga undanflykter. Ja, jag vet inte. I början försökte jag ta henne i försvar. Och då började de hacka på mig. Jag bara längtade efter att få vara någon. Någon som syntes. Och då rymdes inte Lisbet med.

LISBET

Kom nu.

TERESE

Jag kan inte. Jag har ont i magen

LISBET

Men i morgon

TERESE

I morgon, då skall vi till mommo

LISBET

Men efter det

TERESE

Jag har massor av läxor.

TERESE

En dag när jag hade ljugit och sagt att jag skulle med mamma till affären såg hon mig då jag hängde med de andra på stan. Efter det slutade vi umgås.

LISBET/BLOGG

”Fantomen har tusen ögon och tusen öron. Det är så skönt att veta att man har vänner. Vänner som man kan lita på och dela allting med.

LISBET

Kom nu.

TERESE

Jag kan inte. Jag har ont i magen

LISBET

Men i morgon

TERESE

I morgon, då skall vi till mommo

LISBET

Men efter det

TERESE

Jag har massor av läxor.

MAMMAN

Hej Terese! Du ska veta att du är välkommen till oss när som helst. Precis när som helst. Och så kan vi köpa Hawaipizza. Du får också sova över i helgen.

LISBET/BLOGG

Vänner är nog det viktigaste som finns i livet. Men viktigast i mitt liv är ändå min storebror. Min storebror Fantomen.”

Scen 3

FANTOMEN kommer in.

FANTOMEN

Fantomen smyger tystare än djungelkatten.

LISBET

Du hittar aldrig Fantomen – han hittar dig.

FANTOMEN

Fantomen har tusen ögon och tusen öron.

LISBET

Då Fantomen rör sig står blixten stilla.

FANTOMEN

Fantomens röst isar blodet.

LISBET

Sikta aldrig på Fantomen

FANTOMEN

Att vakna i mörkret och se Fantomen- en fasa för onda män.

LISBET

Då Fantomen frågar svarar man.

FANTOMEN

Saknar du mig?

LISBET

Sss. Varför tror du det?

FANTOMEN

För att jag saknar dig.

LISBET

Kommer du hem snart?

FANTOMEN

Snart.

LISBET

När då snart?

FANTOMEN

När det blir fred. Kom så tränar vi. Fantomen Kung Fu.

You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talking to... you talking to me? Well I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to? Oh yeah? OK.

LISBET

Jag har ingen lust.

FANTOMEN

Jo, du måste träna så du blir lika stark som jag.

Han intar en Kung Fu position. Hon kommer motvilligt med.

FANTOMEN

Den här heter Den Smekande Vinden.

Han gör ett utfall mot Lisbet. Hon parerar, han låter henne vinna.

FANTOMEN

Bravo! Har du smygtränat?

LISBET

Äh, du lät mig vinna.

FANTOMEN

Vi tar en annan. Lejonet På Toppen Av Ett Berg. Minns du den.

LISBET

Nej.

FANTOMEN

Kom nu.

LISBET

Nej, jag vill inte.

FANTOMEN

Vad är det? (Du vet att jag inte kan hjälpa dig om du inte säger vad det är)

LISBET

(Men det är ingenting)Ingenting.

FANTOMEN

Säg nu.

FANTOMEN

(okej) Jag måst gå nu

SCEN 4 STEGRING AV MOBBNINGSPERIOD DÄR DET INGÅR

Sekvenser där Lisbet blir mobbad, wc, matsal, skolgård.....

Korta dialog scener mellan mamman och Lisbet (kopplar bla till Lisbeth mobbningsituationer.)

Nätmobbnings inlägg.

Sms på telefon.

Lisbet skriver på sin blogg.

LISBET/BLOGG

”Jag är Fantomens lillasyster. Jag klarar mig alltid. Fantomen är hård mot de hårda.”

Thereses dagboksberättelse

Scen mellan mamman och Lisbet:

M: hur var det i skolan idag?

L: Bra

M: Vad har hänt med din tröja?

L: Jag fällde brickan

M: Therese har inte varit här på länge

L: hon har jätte mycket att göra

SCEN 4.5 Kaj och Åsa

Kaj: Nu ger jag över ordet till Åsa. Det är hon som har kontakten till alla föräldrar och er elever. Varsågod Åsa.

Åsa:Ja, god morgon på er allihopa.

Jag skulle vilja börja med att påminna er om att dörren till mitt rum, där borta i korridoren, alltid står öppen för er. Så om ni känner att ni behöver någon att prata med så kan ni alltid komma och knacka på och så bokar vi in en tid för ett litet samtal. Och jag har naturligtvis alltid tystnadsplikt.

Jag har tyckt att vi egentligen har en väldigt god atmosfär här på skolan. Och jag har alltid upplevt, i min kontakt till er ungdomar, att det har funnits ett ömsesidigt förtroende. Det här är något som jag hoppas att vi ska kunna upprätthålla också i framtiden, en god kommunikation. Att vi ska respektera varandra. Man skulle nästan kunna säga att respekt är ett ledord som vi gärna använder oss av här på skolan. Något som vi värnar om och vill arbeta aktivt för.

SCEN 5 FANTOMEN OCH LISBET

LISBET

Varför finns det så många elaka människor?

FANTOMEN

För annars skulle det inte finnas några snälla.

LISBET

Tänk om alla snälla skulle döda alla elaka, då skulle det inte finnas några elaka kvar.

FANTOMEN

Men då skulle de snälla bli elaka, eller hur?

FANTOMEN

Man får aldrig ge upp.

LISBET

Du är i alla fall Fantomen.

FANTOMEN

Och du är Fantomens lillasyster.

LISBET

Visst. Som om det vore något.

FANTOMEN

Jag måste gå nu.

LISBET

Kan du inte visa dina vapen?

FANTOMEN

De skall vara inlåsta.

LISBET

Varför har du dem då?

FANTOMEN

För att inte behöva använda dem.

LISBET

Jag förstår inte?

FANTOMEN

Jag skulle aldrig kunna döda en människa. Aldrig.

LISBET

Du har dem för att skrämmas?

FANTOMEN

Ja, för att skrämmas.

LISBET

Snälla - visa dem.

FANTOMEN

Men du får aldrig ta dem. Lovar du?

FANTOMEN

Inte ens fast du skulle bli jättearg. Eller jätteledsen.

FANTOMEN

Jag måste gå.

LISBET

Kan du inte stanna. Snälla. Du måste hjälpa mig.

FANTOMEN

Du klarar dig. Du är ju Fantomens lillasyster.

Fantomen försvinner.

LISBET

Men jag är inte lika stark som du.

RÖSTER (OFF)

(RÖSTERNA BLIR STARKARE)

Scen 6

MAMMA(RÖST)

Lisbet. Det är mamma. Får jag komma in?

LISBET

Vänta lite. Kom in.

MAMMA

Vad gör du?

LISBET

Skriver bara.

MAMMA

Kan du öppna dörren? Snälla Lisbet...

MAMMA

Lisbet...

LISBET

Jag vill bara vara ifred.

MAMMA

Hur är det?

LISBET

Det är bra.

MAMMA

Jag var in i ditt rum. Det ser ut som jag vet inte vad.

LISBET

Vi städar sen. Det ordnar sig.

MAMMA

Vad är det som har hänt. Visst var du här hela tiden?

LISBET

Mmm.

LISBET

Det är ingen fara mamma.

MAMMA

Jag vet inte vad jag ska göra.

LISBET

Du skall inte göra någonting mamma. Erik kommer hem snart.
Det är bara två månader kvar.

MAMMA

Två månader går snabbt.
Ska jag göra lasagne? Och så tar vi glass till efterrätt.

LISBET

Det blir bra.

MAMMA

Vi borde städa.

LISBET

Jag gör det sedan.

MAMMA

Bra. Du är så duktig.

Jag ropar när det är mat.

Mamma går iväg.

Lisbet får film på facebook av när "övergrepp". (Tereses berättelse nedan)

TERESE

Jag försökte få dem att sluta. Jag försökte verkligen. Men ingen lyssnade på mig.

Den där dagen vill jag helst radera ur mitt minne. Det hela börja med att vi var på fest hos jocke. Vi var alla ganska fulla och någon börja skämta om Lisbet trosor. Att den som vågar ta dem av henne och hänga upp dem på skolans anslagstavla skulle få 50€. Jag trodde att det bara var ett skämt, men när vi ett par dagar senare var på väg hem från skolan börja vi följa efter henne. Ända hem. Normalt skulle vi bara ha skärmt henne, typ knuffat henne eller rivit i hennes kläder. Inte jag alltså, men de andra.

Scen 7

Terese framträder.

TERESE

Lisbet sitter vid datorn. Fantomen kommer in.

FANTOMEN

Den som ser Fantomens ansikte dör en fasansfull död.

FANTOMEN

Då Fantomen är vred darrar lejonet.

FANTOMEN

Är du arg på mig?

LISBET

Du är ju aldrig här när jag behöver dig.

LISBET

Du är borta i ett annat jävla land och hjälper andra jävla människor när du borde vara här och hjälpa mig. Alltid borta, med ditt jävla FN.

LISBET

Dra åt helvete. Jag behöver inte dig.

FANTOMEN

Ska vi spela ett spel? Afrikas stjärna? Eller kort?

LISBET

Jag håller inte på med sånt längre.

FANTOMEN

Vill du att jag läser för dig? Som förr? Harry Potter?

LISBET

Var är nyckeln?

Var är den?

LISBET

Snälla. Jag behöver den.

Hon börjar leta efter nyckeln.

FANTOMEN

Vänta tills jag kommer hem.

Om du får nycklen – vad gör du sen?

LISBET

Skrämmer dem litet.

FANTOMEN

Du åker fast.

LISBET

Det spelar ingen roll.

Tystnad. Fantomen värderar situationen.

FANTOMEN

Att vakna i mörkret och se Fantomen – en fasa för onda män.

LISBET

Vad pratar du för skit.

FANTOMEN

(Upprepar) Att vakna i mörkret och se Fantomen – en fasa för onda män.

LISBET

Stick! Stick iväg till ditt jävla Afghanistan. Stick då!

Scen 8

LISBET

”Att vakna i mörkret och se Fantomen – en fasa för onda män.”

Lisbet svarar inte. Hon hittar nyckel. Hon använder nyckeln som vapen. Detta i hennes fantasi.

You talking to me. you talking to med

Ni sitter antagligen på café aschan hela gänget. jag har nog sett er flera gånger ni brukar sitta där om kvällarna. Det brukar se såååå mysigt ut. Hej angelika. hej jocke. Hej Therese och hej alla ni övriga små råttor. Nämen Varför ser ni så bleka ut, ja jag förstår- ni har inte fått er latte idag ännu. Var inte ledsna. Jag fixar. Ja hör ni. Kaffe latte till gänget. fint. Så där, tycker ni att det smakar gått? (hon sitter och leker att hon dricker kaffe)MMMmmm vad gott det där var.

Va sa du? Att du vill gå hem. Nej nu skall vi ha roligt. Rysk rulett. Nu hade du tur. Spring spring nu. snabbare. snabbare. hopp hopp (hon jagar dem) Stopp. Va fan springer ni för? spring. spring.

MAMMA (RÖST)

Lisbet, det är mamma. Får jag komma in.

MAMMAN (röst)

Lisbet. Jag skulle vilja prata med dig.

Therese är också här. Hon har berättat för mig vad som hänt. Vi skulle vilja prata med dig. Får vi komma in?

MAMMAN (röst)

Kan du snälla svara Lisbet.

MAMMAN (röst)

Therese är också jätte ledsen för det som har hänt och hon har med sig filmen som vi kan ge till polisen. Vi reder upp det här tillsammans. Vi vill bara hjälpa dig. Kan du snälla släppa in oss. Men Lisbet svar nu. Annars måste vi bryta opp den här dörren. Jag kan hjälpa dig. Jag är din mamma.

Lisbet:

Spring. Men varför springer ni inte. Spring spring. Spring nu säger jag. spring.....fortare, snabbare....spring nu.

Mamman och Therese kommer in.

M: Lisbet

L: Mamma

M: Jag fattar inte, jag fattar verkligen inte. Du är världens finaste, du är världens snällaste.

L: Varför behövs inte jag?

M: Terese har berättat allt. Hon har med sig filmen, för så här kan det inte fortsätta. Nu måste vi få ett slut på det här.

T: Jag försökte stoppa dem. Jag försökte verkligen. Jag har varit världens sämsta kompis. Jag förstår om du är jätte jätte arg på mig. Förlåt. Jag kommer med till polisen om du vill.

EPILOG

MAMMAN

Så kom Terese med filmen och berätta allt. Och nu är vi här.

Åsa och Kaj kommer in.

Black.

Efter applåder:

Kaj: nu fortsätter vi diskussionen i klassrummen.