



Improvisation som kreativetskälla

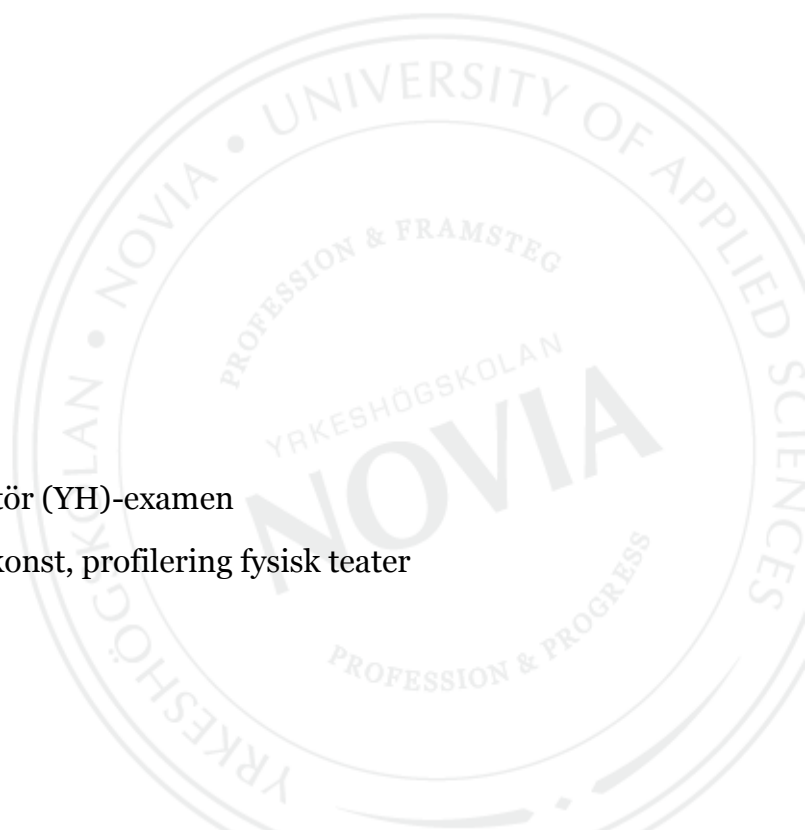
En undersökning om improvisationens möjligheter i en teaterproduktion

Julia Ioannides

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2011



EXAMENSARBETE

Författare: Julia Ioannides

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Fysisk Teater

Handledare: Maya Tångeberg-Grischin

Titel: Improvisation som kreativetskälla

Datum 20.03.2011

Sidantal 32

Bilagor 1

I mitt examensarbete undersöker jag vilket sätt att improvisera sceniskt som ger mig personligen bäst resultat. Jag använder mig av deduktiv forskning för att först undersöka improvisation i sin helhet och sedan undersöka olika metoder för sig. Detta gör jag på basen av olika facklitterära källor, men framför allt egna erfarenheter med improvisation och produktioner på basen av improvisation. Resultatet, jag kommit fram till, är att jag uppnår bäst resultat om jag kombinerar improvisationer som baserar sig på övningar av Grotowski, Stanislavskij och Lecoq.

Språk: Svenska Nyckelord: Improvisation, Fysisk teater

BACHELOR'S THESIS

Author: Julia Ioannides

Degree Programme: Theatre Arts

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Maya Tångeberg-Grischin

Title: Improvisation as a Source for Creativity

Date 20.03.2011

Number of pages 32

Appendices 1

This Bachelor Thesis presents the author's personal experiences in terms of researching the best way of developing improvisation. Deductive research was the method used since it would allow the subject to be explored as a whole before subsequent investigation into the different methods used. This was made through the study of available literature and the author's personal experiences within improvisation and production. The conclusion is that the best possible combination in terms of development is to incorporate the methods of Grotowski, Lecoq and Stanislavskij.

Language: Swedish

Key words: Improvisation, Physical Theatre

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
2. Om improvisation.....	3
2.1 Devising teater.....	9
2.2 Konstantin Stanislavskij och improvisation enligt hans metod.....	11
2.3 Jerzy Grotowski och improvisation inspirerat från hans metod.....	14
2.4 Jacques Lecoq och improvisation enligt hans metod.....	16
3. Föreställningar med improvisation som utgångspunkt.....	19
3.1 Improvisationsprocessen av mitt konstnärliga examensarbete.....	21
3.1.1 Insikter efter processen med mitt konstnärliga examensarbete.....	24
3.1.2 Utvärdering över processen till <i>Grodprinsen</i> gällande förutsättningar av samarbete.....	25
4. Redogörelse om improvisationsmetoder utgående från egna erfarenheter.....	27
5. Bilaga: Manuskript till <i>Grodprinsen</i> Källförteckning	

1. Inledning

Jag var tio år gammal, och med min kompis cyklade vi iväg till vårt livs första teaterlektion. Fjärilarna i min mage flög ända in i tåspetsarna och jag kunde inte kontrollera min nervositet. Snabbt blev teaterlektionerna min favoritstund i veckan. Redan från första början älskade jag improvisationsövningarna vi gjorde. För mig fanns det ingenting roligare än att gå upp på scenen och inte veta vad som kommer att hända. I min barnahjärna var allting möjligt! Fortfarande idag är improvisation¹ ett av mina största intressen inom arbetet med teater och detta fortfarande av samma orsak.

Inom amatörteatergrupper har jag ofta upplevt att improvisationsövningarnas syfte enbart är underhållning, som dock passade utmärkt till mina behov som barn. Till dessa improvisationer anser jag att Keith Johnstones² improvisationsövningar fungerar mycket bra. Detta för att dessa övningar ägnar sig ypperligt för etablering av en grupp, samt för att lära sig de mest fundamentala reglerna av improvisation. Alla improvisationsövningar av Johnstone, som jag personligen varit med om, har varit mycket roliga och underhållande, men de har hållits på en ytlig nivå. Möjligheten att med dessa improvisationer beröra publiken på djupet skulle, enligt mina erfarenheter, vara mycket svårt. Också för teatersport³ lämpar sig improvisationsmetoden enligt Johnstone antagligen bra.

På senare tid under mina studier vid *Yrkeshögskolan Novia, utbildningsprogrammet i Scenkonst*, inriktning för fysisk teater, har jag hittat ett djupare syfte med teaterimprovisation. Ett stort intresse för mig är den sortens improvisation som skådespelarna tillsammans med regissören bygger en föreställning på. Med andra ord, att producera en föreställning i vilken man inte utgår ifrån ett färdigt skrivet manuskript, utan improviserar kring olika teman, som inspirerar en. Med ett urval av dessa improvisationer bygger man sedan sin föreställning. Detta är vad man under de senaste åren inom dramapedagogik kallar för *devising process*, med andra ord en process från idé till föreställning. Denna metod går ut på att teaterensemblens skådespelare kreativt utvecklar en egen föreställning, utan färdigt manuskript som bas. Friheten att arbeta med intuition och spontanitet ger skådespelarna möjligheten att upptäcka och bättre förstå sig själva, eftersom föreställningen som de skapar, alltid har en bas i skådespelarna själva. Efter att man bestämt sig över vilka improvisationer

¹”Improvisation-begreppet härleds från latin *improvisus*=oförutsedd-till exempel att berätta historier, spela scener, skapa en dikt eller en dans, en melodi, utan att ha repeterat det förut.”

²Keith Johnstone- en teaterlärare som fokuserat på improvisationsteater och maskspel.

³Teatersport- en form av improvisationsteater i vilken två lag tävlar emot varandra. Detta genom att improvisera på basen av publikens förslag och på ett så publikfriande sätt som möjligt vinna publikens popularitet.

som skall utgöra föreställningen, upprepar man de valda improvisationerna och koreograferar dem så småningom till fasta exakta scener. Svårigheten med denna metod är troligtvis att hitta en tydlig och fungerande dramaturgisk kurva⁴ i själva föreställningen.

I skolan har vi lärt oss att improvisera enligt olika metoder. Konstantin Stanislavskijs⁵ metod om den fysiska handlingen, ”Jerzy Grotowskis⁶ metod” att repetera med strikt disciplin som för skådespelaren till gränsen av utmattning och genom detta befriar skådespelarens kreativitet, samt Jacques Lecoqs⁷ skådespelarträning. Utöver dessa behandlar jag Viola Spolins⁸ metod om improvisation. Detta för att hon tillämpar improvisationsövningar utgående ifrån Stanislavskijs skådespelarträning mycket bra.

Genom mitt konstnärliga examensarbete och reflektionen om det, vill jag finna svar på vilken improvisationsmetod som ger mig personligen bäst resultat och varför.

Jag vill använda mig av deduktiv forskning, eftersom jag först vill se improvisation i sin helhet som metod, och sedan undersöka de olika metoderna.

Jag börjar med att teoretiskt presentera improvisation och vad det innebär. Senare fördjupar jag mig i de tre skådespelarmetoderna (Stanislavskij, Grotowski och Lecoq) vi har lärt känna under vår utbildning och jämför dessa med varandra. Sedan ger jag mig in på att utvärdera mig själv och min process i mitt konstnärliga slutarbete. Jag använder mig av böckerna *Improvisation for the Theater* av Viola Spolin; *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook* av Alison Oddey; *Towards a Poor Theatre* av Jerzy Grotowski; *Skådespelarens skapande process* av Ferenc Kemececi och *Jacques Lecoq* av Simon Murray. Till slut redogör jag om de olika improvisationsmetoderna samt fördelar och nackdelar av dem i en improvisations process. Som bilaga tillfogar jag manuskriptet till *Grodprinsen*, mitt konstnärliga examensarbete.

⁴ Dramaturgisk kurva- det dramatiska händelseförloppet i ett skådespel.

⁵Stanislavskij (1863-1938) -var Europas första teaterpraktiker som skriftligt utvecklade en metod för skådespelarträning.

⁶Grotowski (1933-1999)- var skådespelare och regissör och fortsatte på de sena teorier av Stanislavskij och är tillsammans med Stanislavskij och Brecht en av de ledande teaterpraktiker.

⁷Lecoq, (1921-1999)- en fransk mimare och teaterlärare som specialiserat sig på fysisk teater och inom detta utvecklat sin egen metod.

⁸Spolin (1906 – 1994)- en amerikansk teaterlärare och författare.

2. Om Improvisation

Genom olika metoder av improvisation kan man komma fram till olika resultat, beroende på vilket mål man vill uppnå med improvisationen. Grunden till alla fungerande improvisationer, oberoende improvisationsmetod, är ett antal regler. Dessa regler har jag sammanställt utgående ifrån mina personliga erfarenheter:

1. Bejakande av varandras erbjudanden
2. Gemensamt fokus
3. Observera, utvärdera, reagera
4. Drag efter drag, (*action-reaction*)
5. Reaktion på första impuls
6. Inre handlingar/undertext⁹
7. Fysiska handlingar
8. Koncentration
9. Kontakt, med sig själv, sin motspelare och rummet
10. Avspändhet som tillåter kreativitetens flöde

Keith Johnstone skriver i sin bok *Impro*¹⁰ om att skådespelarna i en improvisation ger varandra erbjudanden. Person A ger ett erbjudande och person B väljer att acceptera detta erbjudande, eller att blockera det. Johnstone påstår att blockering i en improvisation är en form av aggression. Att blockera är enligt honom en naturlig mekanism. Han skriver att människan dagligen säger nej för att blockera olika händelser och handlingar. För att bli en bra improvisations skådespelare måste man välja den osäkra vägen och underkasta sig för att acceptera ett erbjudande av sin motspelare på scenen.

Jag upplever att Johnstone har avsett detta avsnitt i sin bok för nybörjare och amatörer för att endast genom ett total förbud av nekan på scenen blir de tvungna att överge sina egna planer och ge fokus till partners erbjudanden. Detta är den första början till ett verkligt samspel. Att den här regeln är av Keith Johnstone avsedd som träningsmetod endast för nybörjare blir tydligt genom hans följande

⁹Inre handling/undertext- innebär att det bakom en rörelse måste finnas en tydlig tanke.

¹⁰ Johnstone, Keith, 1985, 105-121: *Impro*.

exempel:

”A: Nu är det dags för operation,

B: Nej! Jag vill inte opereras!

B kan i det här fallet utveckla situationen på flera olika sätt, till exempel genom att börja springa så att A måste jaga honom/henne, eller genom att hota A med någonting, etc.

På så sätt utvecklas situationen utgående från en total blockering. För att det här skall fungera, kräver det att A i detta fall accepterar och tar på så sätt en lägre status.”¹¹

Med andra ord, nekande till ett erbjudande kan ha möjlighet till att skapa en konflikt. En skådespelare med erfarenheter inom ämnet kan ”blockera” och ändå föra situationen vidare. Trots allt delar jag Keith Johnstones åsikt att endast genom underkastelse och acceptering av ett erbjudande leder improvisationen till handlingar och en intressant situation komponeras. Denna mening är sann ifall vi talar om verkliga blockeringar.

Till exempel:

A kommer in.

B: Din katt har klättrat upp i trädet och kan inte komma ner.

A: Jag har ingen katt.

I detta fall skapar A inte en möjlighet till en konflikt utan förstör en vidare utveckling av handlingen.

Många oerfarna skådespelare har en tendens till att blockera sin motspelare genom att hela tiden försöka genomföra bara sin egna planer och erbjuda någonting nytt. Motspelaren, som också är oerfaren, blockerar igen, genom att själv erbjuda någonting nytt. På så sätt hamnar skådespelarna i ett ekorrhjul och det etableras aldrig någon situation som leder till handling. Arbetar man med sådana skådespelare, som oftast är amatörer, är regeln om att inte blockera varandra mycket användbar. Keith Johnstone skriver att de flesta av hans elever gör sina första intressanta och otvungna improvisationer i scener då förutsättningen är att de skall säga ”jag älskar dig” till varandra. Jag tror att detta beror på att skådespelaren vågar öppna sig själv och vara hängiven då hon/han vet att det handlar om någonting positivt, med positiva känslor. Ifall att Johnstone har rätt, då han säger att alla blockeringar är aggressioner och rädslor hos skådespelaren, så kan jag tro på hans påstående med ”Jag älskar dig”-scenen. Jag anser att dessa rädslor och aggressioner ofta

¹¹Johnstone, Keith, 1985, 105-111: *Impro*.

medförs av skådespelarens prestationsångest. Den i sin tur leder till att skådespelaren vill följa sina förut tänkta planer. Han/hon vågar inte ta risken att gå tomhänt in i en improvisation och litar inte på att han/hon själv lika som medspelaren kommer att få impulser. Därför klamrar han/hon sig till sin uttänkta plan och är inte beredd att vara öppen och utveckla någonting gemensamt med spelpartnern.

Erfarenheterna som jag samlat i början av min utbildning har visat att också improvisationer inom fysisk teater bär faran för blockering med sig, även i en ordlösa improvisationer som när man ”jammnar”¹² rörelser. Vi måste länge arbeta med att inte agera samtidigt, utan att verkligen reagera på varandra. För att inom fysisk teater undvika blockeringar kan man ge anvisningar om att skådespelarna skall röra sig en i taget, drag efter drag. På så sätt kräver man av skådespelarna att de har kontakt och svarar på varandras rörelser. Min åsikt är att grunden för en lyckad improvisation ligger i kontakten mellan skådespelarna. De måste vara *lyhörda* och känna in varandra, om de lyckas med detta så följer alla andra regler för improvisation automatiskt med.

Olika improvisationsövningar lockar fram olika saker hos skådespelaren. Beroende på vad man vill träna skådespelarna i, finns det improvisationsövningar med olika regler. Till exempel övningen *Sitta, ligga, stå*. Det är en improvisationsövning för tre skådespelare. Övningen går ut på att endast en i taget får sitta, en i taget får ligga och en i taget får stå. Denna regel leder till att improvisationen hålls i rörelse. Skådespelarna blir tvugna till fysiska handlingar och får utmaningen att motivera sina rörelser. *Varför stiger hon upp när han sätter sig?*

Min erfarenhet med denna övning har visat att det framför allt i början av utbildningen är svårt att upprätthålla situationen. Till exempel väljer många att svimma för att motivera varför de lägger sig. På så sätt svimmar den ena efter den andra och improvisationen har hakat upp sig, situationen går inte vidare.

Viola Spolin skriver i sin bok *Improvisation for the Theater*¹³ att man som teaterpedagog, respektive regissör, måste ge möjligheten till varje studerande och skådespelare att orientera sig inom ämnet improvisation. Med orienteringsövningar menar hon övningar som tränar enskilda färdigheter som behövs inom skådespelarkonsten. Dessa övningar utvecklar till exempel känsla för rummet, rytmkänsla, förmåga att iakta, föreställningsförmåga, m.m. En mycket bekant övning är vad Spolin

¹²Jamma- kommer från att spela improviserad jazz, men har av Maya Tångeberg.Grischin använts inom teatern för i,provisationer utan situation, då man går upp på scenen och improviserar fritt.

¹³ Spolin, Viola, 1999, 51-52 third edition: *Improvisation for the Theater*.

kallar *Space Walk*¹⁴. Skådespelarna går omkring i rummet, under övningens gång ändrar man på skådespelarnas energi, sätt att gå, sätt att byta riktning, etc. Att göra orienteringsövningar, innan man börjar med improvisationsövningar, som till exempel *sitta, ligga, stå*, förebygger enligt Spolin senare svårigheter. Dessutom ger det en bra grund till att senare övervinna svårigheterna och utmaningarna som kommer i samband med många improvisationsövningar. På basen av min personliga erfarenheter under utbildningen delar jag Spolins åsikt. Skådespelararbetet kräver mångfaceterade färdigheter. Därför är det viktigt att träna med fokus på enskilda färdigheter, så att dessa i en improvisation kan fungera automatiskt. På så sätt måste skådespelaren inte spendera extra koncentration på tekniska krav utan kan koncentrera sig på att etablera situationen och vidareutveckla den.

Spolin skriver att orientering inom ämnet inte borde anses som en introduktion till teaterarbete, utan som en permanent träning också för färdigt utbildade skådespelare. Skådespelare som inte fått orientering lär sig, enligt Spolin, långsammare, och producerar inte lika dramaturgiskt lyckade improvisationer¹⁵.

Att Spolins orienteringsövningar inte borde anses som introduktion till ämnet teater håller jag personligen inte med om. Enligt min mening lämpar sig dessa övningar också utmärkt såväl som introduktionsövningar som uppvärmningsövningar. Det ena uteslutar inte det andra.

Spolin lyfter tydligt fram att man måste fortsätta göra orienteringsövningar också med erfarna improvisationsskådespelare, eftersom de är nyttiga som uppvärmning och den gemensamma koncentrationen i gruppen etableras. Jag är fullständigt av samma åsikt.

Som tidigare nämt finns det många olika improvisationsövningar med olika regler, för olika syften. Viola Spolin har i sin bok *Improvisation for the Theater* samlat ihop många övningar med olika mål. Hennes övningar baserar sig på Stanislavskijs metod om improvisation.

Stanislavskijs metod går ut på att det alltid finns en situation att utgå ifrån, ”de givna omständigheterna”. Karaktärerna har en vilja som de ”kämpar” att få igenom. Ett mycket bra exempel är övningen som jag kallar för *Bänken*. Övningen har vi gjort i skolan, men den kommer

¹⁴Spolin, Viola, 1999, 51 third edition: *Improvisation for the Theater*.

¹⁵En dramaturgiskt lyckad improvisation är, enligt mig, då skådespelarna bygger upp samma situation och den leder vidare till handlignar, som till slut leder till ett avgörande.

ursprungligen i Stanislavskis ande av Radu Penciulescu¹⁶. I denna övning finns det en bänk, en stol eller vilket annat föremål som helst på scenen. Två skådespelare går upp på scenen, den ena sätter sig på bänken, (respektive tar föremålet till sig), den andra kommer in på scenen och vill ha bänken/föremålet för sig själv. Situationen är enkel och etableras snabbt. Det viktiga och svåra är för skådespelaren, som redan har föremålet från början och vars mål är att behålla föremålet, att ändå ge en chans för medspelaren att uppnå sitt mål. Utmaningen för skådespelaren som vill få föremålet/bänken för sig själv är att hitta så många olika sätt som möjligt tills han/hon får sin vilja igenom. Ibland gäller det att byta taktik ofta, och ibland måste man försöka med samma metod om och om igen tills det går.

I Spolins bok finns det ett skiljt kapitel¹⁷ för improvisation och skådespeleri med hela kroppen. Många av hennes övningars syfte är att känna med hela kroppen. Hon säger att vi måste smälta maten med ögonen och se med magen. Viola Spolin skriver att inom övningar som skall aktivera hela kroppen kan side coaching¹⁸, som till exempel; *känn smaken av maten ända in i tårna* vara mycket hjälpsfullt för skådespelaren.

Jag förstår tanken bakom detta kapittel som att hon med dessa övningar vill utveckla kroppsuttryck och kroppsmedvetenhet. Övningarna i detta kapittel är mycket lämpade för fysisk teater, för att de syftar till att förstora kroppens uttrycksförmåga.

När jag läste detta kapitel för första gången upplevde jag vissa övningar vara på gränsen till det diffusa. Till exempel övningen som Spolin kallar *Feet and Legs Alone*. Den går ut på att man hänger ett skycke eller ett stort tyg på knähöjd tvärs över scenen, så att endast skådespelarnas vader och fötter är synliga då de är på scenen. Det följer att skådespelarna skall spela upp en scen med endast deras fötter och vader som uttrycksmedel. Spolin skriver att meningen med denna och dylika övningar är att skådespelaren skall bli medveten om att hans/hennes fötter och ben är väsentliga delar av kroppen och att det är viktigt att lära sig använda dem på ett mera genuint sätt.

I början tänkte jag att övningen visserligen kan vara nyttig för ovan nämnt syfte, men jag tyckte att om man bara fokuserar på sina fötter, glömmer man resten av sin kropp. Risken för att detta händer är större om resten av kroppen är osynlig för ”publiken”. Jag trodde att man i samband med en ”vanlig” improvisationsövning kan sätta fokus på fötterna och benen eller andra kroppsdelar. Till

¹⁶Radu Penciulesco (1932-)- en rumänsk Stanislavskij regissör som har arbetat på *Dramatiska Institutet* i Stockholm och *Scenskolan* i Malmö.

¹⁷ Spolin, Viola, third edition 1999, 135-144: *Improvisation for the Theater*.

¹⁸Då regissören från sidan ropar in regianvisningar som skådespelarna tar till sig utan att avbryta scenen.

exempel genom att utveckla en fysisk karaktär. Ta till sig en kropp, en hållning och en gång ger enligt mig mera möjligheter till att utforska och uppleva hur väsentliga och viktiga alla kroppens små delar är.

Efter ytterligare eftertanke förstod jag dock att denna övning återigen har att göra med att isolera en enskild färdighet för träningens skull. Dessutom kan jag föreställa mig att, om man blir tvungen till att enbart uttrycka sig genom sina fötter, att fötternas utstrålning och förmåga att uttrycka blir mycket starkare.

En annan mycket bra möjlighet för att utforska alla kroppsdelar inom improvisation är maskteater enligt Lecoq. Faktumet att skådespelarens eget ansikte är övertäckt av masken gör att man måste sätta uttrycket av alla känslor och sinnestillstånd i kroppen. Maya Tångeberg-Grischin¹⁹ skriver i sin magistersavhandling²⁰ att varje mask har en direkt inverkan på stilen av dess förkroppsligande. En stor mask ändrar på skådespelarens kroppsliga proportioner och behöver rörelser i stor skala för att återskapa den. En mask som däremot är mindre än skådespelarens ansikte kräver speciell finess i rörelserna, som till exempel balinesiska masker eller maskerna från den japanska Noh teatern²¹.

Med hjälp av olika sorters masker lär skådespelaren sig använda sin kropp på olika sätt och blir på så sätt bekant med alla kroppsdelar, samt utvecklar deras uttrycksfullhet och variation.

Att improvisera med masker kan dock vara ytterligare utmanande, beroende på mask och improvisationsövning. Svårigheten och utmaningen ligger i att skådespelaren ofta inte ser någonting bakom masken. Problemet att hitta sig tillrätta på scenen, eller att hitta sin medspelare kräver extra ansträngning. Dessutom är det i sig en stor utmaning att orka hålla den fysiska karaktärens kropp. Hos nybörjare är det ofta någonting de glömmar bort under en improvisations gång.

¹⁹Maya Tångeberg-Grischin- min teaterlärare vid Yrkeshögskolan Novia.

²⁰Tångeberg-Grischin, Maya Ursula, 2005, 5: *The Mask as a Tool for the Actor's Mimesis*.

²¹Noh teater- en klassisk japans teaterstil som framförts sedan 1300-talet. Alla rörelser och all dialog är i hög grad stiliserad, skådespelarna använder sig av masker.

2.1 Devising teater

Alison Oddey skriver i sin bok ”*Devising Theatre*”, *a practical and theoretical handbook*²², ”Devising handlar om att tänka, förstå, och forma ideér, vara finurlig och spontan, så väl som att planera. Det handlar om att uppfinna, anpassa och skapa som grupp.” Att producera en teaterföreställning med ”devising metoden”, betyder att utveckla en produkt med hjälp av improvisation från idé till föreställning.

Ursprungligen utvecklades devising metoden på 1920-talet av Jaques Copeau. Han såg skådespelare som kreativa individer och ville ge dem möjlighet till att själva utforska *hur* de vill framföra en karaktär på scenen. Deras idé räckte dock inte så långt som att låta skådespelarna själva bestämma vad de framför på scenen.

Mimaren Etienne Decroux²³ tog idén ett steg längre och lät sina skådespelare själva utveckla materialet de gjorde på scenen. Trots det anses idag, den första devise teaterföreställningen ha varit ”*Oh, what a lovely war!*” år 1963 framförd av Joan Littlewood²⁴ och hennes teatergrupp.

Idag används termen devising teater, som tidigare nämt, mera inom teaterpedagogiken än inom den professionella teatern. Det pågår vilda diskussioner om en sådan metod fungerar, eftersom teatergrupper som arbetar med devising metoden, ofta inte har någon officiell regissör. Enligt mina egna erfarenheter fungerar det, så länge som det inte är allt för många skådespelare i gruppen.

Vid tillfällen då vi på fysisk teater gjort en föreställning utgående från improvisation, har vi alltid haft en regissör. Endast under mitt konstnärliga slutarbete har jag arbetat utan regissör. Eftersom vi i den gruppen bara var två, upplevde jag det inte som svårt att komma överens och regissera varandra. Jag kan dock föreställa mig att det kan uppstå problem med åsikter om regi ifall det är för många kockar kring soppan. Det leder ofta till att kompromisser måste göras och kompromisser är enligt min åsikt aldrig tillräckligt bra.

²² Oddey, Alison, 1994, 1: *Devising Theatre a practical and theoretical handbook*.

²³ Etienne Decroux- Utvecklade mim korporell och fungerade som mimlärare på sin egen skola i Paris.

²⁴ Joan Littlewood- En brittisk teater regissör, också bekant som ”den moderna teaterns moder”.

Jag ger ett mycket bra exempel ur mitt konstnärliga slutarbete. Vår idé var att göra en sagobok för barn. Min medarbetare hade idén om en sagotext från ljudband. Men när föreställningen var bättre utarbetad visade det sig att texten från bandet inte passade in längre. Vid det här skedet var min vilja att ta bort texten helt och hållet, men min spelpartner sade, att om texten tas bort så blir det ingen föreställning. Vi kompromissade och spelade in en ny röst med en kortare text. Jag var aldrig nöjd med slutresultatet. I Alison Oddeys bok²⁵ står det att det som främst definierar devising teater, är att den kreativa processen härstammar på ett mycket annorlunda sätt än i en traditionell teaterföreställning. Gruppen som vill göra teaterföreställningen börjar med att diskutera frågorna vilket ämne de vill behandla och hurudan produkten skall bli. Det enda man behöver är en inspirationskälla, som i princip kan vara vad som helst. Till exempel ett musik stycke, eller en text, eller bara en idé om ett ämne som man vill behandla. När man börjar en process med devising vet man oftast inte hur slutprodukten kommer att se ut. Personligen anser jag just detta vara det fina och spännande med *devising*. Man ger sig in på någonting och vet inte vad som kommer att hända och hur saker och ting kommer att utveckla sig. Teater är för mig alltid ett äventyr, och med metoder som devising blir allting lite mera spännande. Ett gott exempel ur mina erfarenheter är, då vi i årskurs fyra gjorde föreställningen *The Crowded Head of Miss Mathilda* med Reetta Honkakoski som regissör. Efter att vi alla hade läst inspirationskällorna sade vår regissör: Nu skall ni göra någonting med det här. Personligen var jag mycket förvirrad. Jag förstod inte vad hon ville ha av oss och det gjorde mig mycket frustrerad. Vi blev indelade i grupper, i min grupp bestämde vi oss för att välja var sitt djur och jamma med rörelser som kanske senare skulle leda till en situation. Vi hade bara en begränsad tid på oss innan det var dags att visa vårt nyfunna material åt resten av grupperna. Min frustration pågick i några dagar, eftersom jag inte förstod vad det var regissören ville ha av oss. Men när frustrationen äntligen släppte och jag kom fram till stilen som föreställningen skulle bli blev allting ett jätte stort äventyr. Att utveckla min egen karaktär var roligast för mig. Och det var spännande att hela tiden utveckla nya scener. Inte förrän en vecka innan premiären fick vi veta hur scenföljden skulle vara, och vilka scener vi kommer att använda oss av. Inte förrän då förstod jag hur slutprodukten kommer att se ut.

²⁵Oddey, Alison, 1994, 7: *Devising Theatre a practical and theoretical handbook*.

2.2 Konstantin Stanislavskij och improvisation enligt hans metod

Konstantin Stanislavskij var en rysk skådespelare, regissör och teaterpedagog. Metoden som Stanislavskij utarbetade, med hjälp av sin livslånga erfarenhet som skådespelare och regissör, kallas för *den fysiska handlingens metod*²⁶. Bland teaterutövare anses denna metod vara fungerande och lättförståelig, men också mycket djupgående. Jag håller med detta påstående. Många andra teaterexperter, som till exempel de tidigare nämnda Grotowski och Spolin, har byggt upp sina egna metoder och teorier på basen av Stanislavskijs metod. Eftersom Stanislavskij är den första som skriftligt har utvecklat en metod för skådespelarträning vågar jag säga att han är fadern till den nutida europeiska teaterutbildningen. *Ferenc Kamecsi* skriver i sin bok *Skådespelarens skapande process*²⁷ att det pedagoger som har valt att använda andra metoder, ofta har tagit ideér från Stanislavskijs metod. Det existerar ett stort antal teaterskolor som har byggt vidare gående metoder på basen av Stanislavskij. Till exempel Teater Laboratoriet i Polen (1959-1984), som grundades av Jerzy Grotowski som enligt Peter Brook²⁸ har kompletterat Stanislavskijs metoder.

Stanislavskijs metod baserar sig på två grundpelare. Det emotionella minnet och de fysiska handlingarna. Han utvecklade sin metod ur det praktiska teaterarbetet, genom försök, misslyckande och nytt försök. Problemet i att skådespelarna måste komma åt sin kreativitet på beställning såg han tydligt och försökte utveckla övningar som får kreativiteten att löpa. Han utvecklade ett träningsprogram som separerade alla olika färdigheter som en skådespelare behöver för en lyckad prestation på scenen. Stanislavskij hade förstått att arbetet med teater är mycket komplex. Därför ansåg han att en träning med fokus på enskilda färdigheter är nödvändig så att skådespelarna kan koncentrera sig på det väsentliga då det kommer till sceniskt arbete. Det väsentliga ansåg han vara de givna omständigheterna för en scen, med andra ord: svar på de fem v-frågor²⁹, acceptans av ”som om” och kontakt.

Utöver dessa tre grundelement, arbetade Stanislavskij med hjälp av sin metod bland annat med

²⁶Den fysiska handlingens metod- går ut på att varje tanke och känsla innebär *en fysisk handling*.

²⁷Kamecsi, Ferenc, 1989, 10-11: *Skådespelarens skapande process*.

²⁸Peter Brook- en av världens ledande teaterregissörer, har arbetat mycket med Grotowski.

²⁹Stanislavskijs fem v-frågor: ger svar på de givna omständigheterna.

följande nödvändiga element för skådespelararbete: de fem v-frågor³⁰, som om, koncentration och koncentrationsringar, kontakt, avspänning, kroppsuttryck, röstuttryck, fantasi, enheter och uppgifter.

Nästan alla improvisationsövningar som baserar sig på Stanislavskijs metod om den fysiska handlingen, går ut på att skådespelarna som är på scenen har ett tydligt mål. Ett mycket bra och enkelt exempel hittade jag i *Ferenc Kemecsis* bok *Skådespelarens skapande process*³¹. I övningen skall en av skådespelarna sätta sig på en stol i mitten av scenen. Hon/han skall enbart sitta på stolen. Efter en kort tid blir personen som sitter på stolen på scenen obekvä. Alla tittar på henne/honom och hon/han vet inte vad som borde göras. Personen i stolen tappar kontrollen över situationen för att hon/han inte har någon uppgift och inget mål. Som regissör/lärare skall man i det här skedet be samma person sätta sig på stolen igen, och vänta på att de skall göra en övning tillsammans. Personen sätter sig och väntar lugnt. Det går flera minuter utan att personen i fråga börjar känna sig obekvä. Efter en tid kan man avbryta övningen, och fråga vad som var skillnaden. Hon/han som satt i stolen kommer att säga att det fanns någonting att göra, hon/han väntade. Detta leder oss till slutsatsen som också Stanislavskij kom fram till. En skådespelare på scenen måste alltid ha ett mål, på så sätt spelas det alltid upp konkreta situationer och improvisationen är intressant för publiken.

På gammal grekiska betyder ordet drama, pågående handling. Stanislavskij har delat in pågående handlingar i två kategorier. Inre handlingar och yttre handlingar. Med inre handlingar menas handlingar som sker som tankar hos skådespelaren, inte rörelser eller text. Den fysiska handlingen utlöses på grund av den inre handlingen och sker i form av fysiska rörelser. Det här arbetssättet kallas inifrån utåt. Människans fysiska kropp och psyke påverkar varandra i båda riktningarna. Därför är också vägen utifrån inåt möjlig. Med detta arbetssätt händer först rörelsen som utlöser en känsla och en tanke. Till skillnad från Stanislavskijs tidigare metod, i vilken skådespelaren med all koncentration sätter in sig i situationens omständigheter och genom detta utlöser känslor och fysiska handlingar, fokuserar Stanislavskij i sin senare utveckling av metoden på att skådespelaren också har möjlighet till att börja i andra ändan. Nämligen att börja med utveckling av en fysisk karaktär, genom att bestämma ett speciellt sätt att gå, hur den här karaktären använder sina händer, sina fötter, och dylikt. Via vägen av de specifika fysiska handlingarna upptäcker skådespelaren hur denna karaktär tänker, känner och reagerar i olika situationer. För fysisk teater anser jag den här metoden fungera bättre än Stanislavskijs tidigare metod. Detta för att de fysiska handlingarna spelar en större roll.

³⁰ Stanislavskijs fem v-frågor: vem?, vad?, var?, varför?, vart?

³¹ Kemcsi, Ferenc, 1989, 28-29: *Skådespelarens skapande process*.

Varje fysisk handling på scenen måste vara motiverad. Det innebär att varje rörelse är en reaktion på någonting som hänt innan. På så sätt får varje rörelse en genuin betydelse och ingenting förblir inkonsekvent.

Jag förstår att Tjechov³² angrep Stanislavskij på grund av hans naturalistiska uppsättningar³³. Också jag personligen är starkt emot naturalistisk teater. Vill man se hur saker och ting är på riktigt, kan man lika bra se på det verkliga livet. Teater är en konstform och därför får den inte vara en enkel spegel av verkligheten utan måste arbeta med stiliseringar.

Trots att jag är utbildad inom fysisk teater är jag inte emot en teater form som baserar sig på psykologisk realism. Enligt min mening är det en fråga om vad man vill ge publiken. Om man verkligen vill beröra publikens känslor, så anser jag psykologisk teater vara bättre lämpad. Psykologisk teater är dock för mig inte lika intressant att se på som fysisk teater. Fysisk teater ger enligt min mening en visuellt intressantare teaterupplevelse, men publikens känslor är svårare att nå, eftersom allting som görs på scenen är ofta stiliserat för att skådespelaren inte identifierar sig på samma sätt med sina roller, enligt mig. Det medför att det också för publiken är svårare att identifiera sig med karaktärerna på scenen.

Ferenc Kamecsi skriver i sin bok *Skådespelarens skapande process*³⁴ att Stanislavskij, enligt hans mening, har utarbetat en metod som man även kan använda för att skapa en teaterföreställning med vilken man vill stå i total motsats till Stanislavskijs valda stilriktning. Ett bra exempel är en fysisk teaterföreställning i vilken man under processens gång använder sig av Stanislavskijs metod att repetera. Slutresultatet blir förstås varken naturalistiskt eller realistiskt eftersom genren fysisk teater innebär stark stilisering.

³²Tjechov, Anron (1860-1904)- en ryssk dramatiker.

³³Kamecsi, Ferenc, 1989, 19-21: *Skådespelarens skapande process*.

³⁴Kamecsi, Ferenc, 1989, 10-11: *Skådespelarens skapande process*.

2.3 Jerzy Grotowski och improvisation inspirerat från hans metod.

Jerzy Grotowski var en polsk skådespelare och som grundade teatern som idag är känd som *teater laboratoriet*³⁵. Han strävade efter mycket hård disciplin och stark hängivelse. I sin bok *Towards a Poor Theatre*³⁶ skriver han att en skådespelare alltid skall vara redo att arbeta. En skådespelare skall i sitt privata liv inte göra saker som kan ha dålig effekt på det sceniska arbetet. Grotowski ville att skådespelaren skulle avskala sig alltmer och visa sin inre människa. För att detta skall vara möjligt krävs det mycket hård fysisk träning och hängivenhet till arbetet.

Detta krav speglar sig också i stramheten av hans repetitionsarbete med sina skådespelare. Av sina skådespelare begär han att de har full kontroll över sina kroppar, såväl i kroppen som i rösten. Han arbetar med träningsmetoder som för skådespelarna över sina fysiska och psykiska gränder med målet att befria deras kreativitet. Arbetsmetoden som Grotowski utvecklat är byggd på skådespelarnas totala hängivenhet till arbetet. Han säger att en skådespelare måste vara totalt skamlös, för att kunna gå upp på golvet och producera någonting kreativt³⁷. Eftersom skådespelarna inte utgår ifrån handlingar med konkreta mål i Grotowskis arbetsprocess krävs det enligt mig en större spontanitet och starkare kreativitet. I praktiken går skådespelarna upp på scenen, och reagerar på en inre stimulus³⁸. Regissören ser rörelserna och i handlingarna ser han/hon situationer som växer fram. Man associerar vilka handlingar som passar till vilka situationer. Oftast håller den här sortens improvisation på en mycket lång tid och driver skådespelarna till gränsen av sin fysiska förmåga. Detta har två fördelar. 1. Man kan samla mycket material på en gång, och sedan välja ut det bästa ur det. 2. Genom att skådespelarna utmattas, öppnas tillgången till deras djupare kreativitet.

Jag har personligen gjort upptäckten att vid detta specifika stadiet av utmattning befrias kreativitet. Jag tar mig friheten och jämför detta med ett transtillstånd. Denna metod fungerar dock inte för

³⁵Teater laboratoriet- Ett polskt teatersällskap som grundades 1959 i Opole och fortsatte sin verksamhet 1965 i Wroclaw. Sällskapet upplöstes år 1984.

³⁶ Grotowski, Jerzy, 2002, 260-261: *Towards a Poor Theatre*.

³⁷Grotowski, Jerzy, 2002, 260-261: *Towards a Poor Theatre*.

³⁸Inre stimulus- kan till exempel vara ett givet inre tillstånd som trötthet.

alla. Vissa skådespelare har en tendens till att bli trotsiga då de tvingas hålla på och hålla på i all evighet. Jag själv är ett mycket bra exempel. Om jag i början av min utbildning tvingades improvisera tills jag kände mig utmattad, kunde jag bli arg och vägrade att göra någonting bra. Det hände för att jag var av den övertygelsen att kreativitet uppstår ur ett avspänt tillstånd, inte ur ett utmattat. Idag vet jag att det också i denna fråga fungerar båda vägar.

I början av min personliga process ledde den här metoden också på grund av andra orsaker ofta till att jag utvecklade en stor blockad. Jag har upplevt att man som skådespelare måste vara mycket självsäker för att psykiskt klara av denna metod. Orsaken till detta låg, åtminstone i mitt fall, i de stora kreativitetskraven. Om man känner sig osäker på vad man gör på scenen uppstår prestationsångesten mycket snabbt. De flesta personers naturliga reaktion är i detta fall att på scenen kritisera sig själv och blockera. Den här metoden fungerar, enligt mina erfarenheter från clownkursen, bättre om man arbetar med utveckling av en karaktär än om man försöker bygga en scen.

2.4 Jacques Lecoq och improvisation enligt hans metod

Jacques Lecoq var en fransk skådespelare, mimare och teaterlärare. Han hittade sin väg till teatern via gymnastiken och var starkt influerad av Jacques Copeau. Idag är Lecoq mera bekant för undervisning i sin egen skola i Paris.

Arbetet på skolan i Paris, anses bland teatervetare, ha influerat den västerländska teatervärlden i hög grad. Detta eftersom han arbetade med fokus på kroppens rörelser på scenen och utvecklade en stor del av den fysiska teatern som vi känner till den idag.

Simon Murray skriver i sin bok *Jacques Lecoq*³⁹ att Lecoq utförde ett mycket speciellt sätt att lära ut. Han sade själv att han endast vill ge riktningar, men att skådespelarna själva måste hitta vägen. ”Lecoqs filosofi var att inte se skådespelaren som tolk utan som kreativ skapare”⁴⁰. På samma sätt har vi arbetat i skolan under våra produktioner. Jag anser, att den här metoden ger skådespelarna en stor möjlighet till kreativitet eftersom de själva blir skapare i ett större mått. Samtidigt kan metoden göra processen långsammare eftersom det ibland kan vara svårt för skådespelarna att förstå vad regissören vill ha. Jag har själv upplevt detta under olika arbeten med en regissör. I kapitlet över redogörelser går jag in på detta tema med konkreta exempel.

För att utvidga skådespelarens förmåga att uttrycka sig med kroppen, utvecklade Lecoq övningar som strävar efter att locka fram skådespelarnas ursprungliga, arkaiska kroppsuttryck. Lecoqövningar, som vi gjorde i skolan, är till exempel att förkroppsliga olika material, som papper, silkestyg, trä, metall, etc., olika element, som eld, vatten, jord och luft samt olika färger. I andra Lecoqövningar arbetade vi med materia i förvandling, som till exempel ett ljus som brinner upp, en blomma som blommar och vissnar, en snögubbe som smälter, m.m. Jag har själv upplevt hur mitt kroppsuttryck har utvidgats genom dessa övningar. Vid varje rollarbete har man möjlighet att komma tillbaka till dem och undersöka vilket material, vilken, färg, etc. den egna rollkaraktären är.

³⁹Murray, Simon, 2003, 45-51: *Jacques Lecoq*.

⁴⁰Murray, Simon, 2003, 47: *Jacques Lecoq*.

En annan mycket viktig utveckling av Lecoq, som vi inte gjorde under vår utbildning, är hans metod att utforska rummet. Här lät Lecoq arkitekter och ingenjörer bygga abstrakta element för att få en bättre förståelse av kroppens inverkan på rummet.

Lecoq använde sin metod i den dagliga undervisningen i hans skola i Paris samt när han regisserade. ”Många resultat av vad jag lärt mig visade sig inte på ytan förrän många år senare.”⁴¹ Denna erfarenhet har också jag gjort. Först i årskurs tre insåg jag att jag har gjort framsteg i min attityd och inställning till arbetet i skolan. Jag insåg att jag hade blivit mera professionell. Detta yttrar sig i första hand i en fullkomlig acceptans till att privatlivet står i bakgrunden så länge som en produktion pågår, en förmåga att omsätta kritik positivt, mera energi och kraft samt starkare spelglädje och en lättare tillgång till kreativitetens flöde. Jag anser att detta grundar sig i att det krävs tid för skådespelaren att verkligen smälta Lecoqs övningar och för skådespelarens kropp att mogna i sitt uttryck.

Eftersom Lecoq, precis som nästan alla andra metodutvecklare inom teatern, inte har utvecklat en improvisationsmetod i sig, utan en metod för teaterarbete, upplever jag det svårt att förklara exakt på vilket sätt han ansåg improvisation fungera bäst. Han lyfte, precis som Grotowski, noga fram att det är viktigt att skådespelaren är skamlös på scenen. Lecoq sade att man måste uppmuntra sina skådespelare till att våga ta risker och göra misstag för att endast då skådespelarna på scenen är sårbara och inte vet vad som kommer att hända. Först då lyckas de fånga publikens uppmärksamhet. Framför allt gäller detta för clownen och buffonen, som vill få publiken att skratta.

Eftersom jag har arbetat med den här metoden nu i över tre år, har den börjat fungera mycket bra för mig. Min åsikt är att Jacques Lecoq har utvecklat en välfungerande metod, eftersom han med denna metod tar in alla teaterns aspekter, från rummet till skådespelarens lillfinger. Det är lätt att säga att denna metod lämpar sig mycket bra för fysisk teater, men personligen anser jag att den här metoden innebär samtidigt en stor fara, nämligen genom att den fokuserar så starkt på att allting på scenen skall vara exakt koreograferat, kan skådespelarna lätt glömma tankearbetet bakom rörelserna. Här ligger ett av mina största problem inom teaterarbetet. Jag förlitar mig på koreografin och rörelserna och därför glömmer jag lätt att fylla de fysiska handlingarna med tankar och känslor.

En annan kritikpunkt till Lecoqs metod har jag beträffande hans begrepp Via Negativa⁴². Detta

⁴¹Murray, Simon, 2003, 50: *Jaques Lecoq*.

⁴²Murray, Simon, 2003, 49: *Jaques Lecoq*.

betyder att han medvetet gör sina studerande respektive skådespelare osäkra för att motivera dem ytterligare i deras sökande process att hitta det rätta uttrycket. Jag medger att vissa människor motiveras starkare genom negativ provokation, men det är, enligt mina erfarenheter, speciellt med nybörjare mycket farligt, eftersom det lätt leder till blockader. Personligen har jag först nu lärt mig att spurras ytterligare av enbart negativ kritik, som inte är konstruktiv.

I följande kapitel vill jag redogöra om produktionsprocessen till en föreställning med improvisation som grund. Jag vill förklara hur en sådan går till med hjälp av exempel ur personliga erfarenheter som jag samlat under utbildningens gång.

3. Föreställningar med improvisation som utgångspunkt

En teaterföreställning med improvisation som utgångspunkt kallas som tidigare nämnt ”devising theatre”. Denna term innebär att ett manuskript för föreställningen föds under repetitionsperioden. Devising-teater-metoden ger skådespelaren större möjlighet att vara kreativ under processens gång, än om föreställningen skulle baseras på ett färdigskrivet manus som till exempel *En midsommarnattsdröm* av William Shakespeare.

Inom den fysiska teatern innehåller manuskriptet en beskrivning av scenernas handling och sceneföljd. Att lägga energi på att faktiskt skriva ner manuskriptet, underlättar att utveckla en tydlig dramaturgisk kurva i sin föreställning.

För att bygga en föreställning på detta sätt, måste man utgå ifrån ett ämne, en inspirationskälla. Denna är ofta en eller flera texter eller böcker. För vårt scenframställningsprojekt *Drömd-Ett familjealbum* i årskurs två utgick vi ifrån romanen *Street of Crocodiles* skriven av *Bruno Schultz* och skådespelet *Ett Drömspel* av *August Strindberg*. Dessutom utgick vi ifrån ett antal föremål, ett stort skåp, ett bord, en grön kula, flere t-skjortor och en väska.

Alla medverkande läste boken och skådespelet. I början av processen improviserade vi med Grovovskis övningar. Det innebär att vi gick upp på scenen och jammade⁴³ rörelser som via sidecoaching av regissören och den delen av klassen som såg på utvecklades under improvisationens gång till situationer. Vi improviserade mycket kring skåpet, men också kring andra föremål som till exempel ett bord.

Efter hand blev improvisationerna mera baserade på Stanislavskij, alltså improvisationer utgående från situationer. Situationerna som vi utgick ifrån var inspirerade av romanen och skådespelet. Det som fungerade valde vi ut. Efter att föreställningens skelett var framimproviserat fördelades

⁴³Jamma- kommer från att spela improviserad jazz, men har av Maya Tångeberg.Grischin använts inom teatern för improvisationer utan situation, då man går upp på scenen och improviserar fritt.

rollerna.

Med rollkaraktärerna byggde vi vidare på föreställningen, och slutresultaten blev bra. Enligt mig blev det dock ett collage⁴⁴ och inte ett skådespel med liniär dramaturgi.. Föreställningen var bra och mycket intressant, men publiken hade svårigheter med att följa händelseförloppet och förstå vad vi egentligen ville berätta. Detta berodde på att den röda tråden inte var tillräckligt tydlig. Antagligen hade vi inte lyckats med att skapa en tillräckligt klar dramaturgi.

Samma problem uppstod i årskurs fyra, då vi gjorde föreställningen *The Crowded Head of Miss Mathilda*. I denna föreställning var det karaktärerna som gjorde det intressant, men en stor del av publiken förstod återigen inte vad vi egentligen ville berätta. Fördelen med sådana föreställningar är dock att publiken själv måste tänka mera aktivt och hitta motivation till vad som utspelar sig på scenen.

⁴⁴Collage- en sammanställning av olika scener, inom konsten också kallat klisterkonst.

3.1 Improvisationsprocessen av mitt konstnärliga examensarbete

Under processen av mitt konstnärliga slutarbete *Grodprinsen* använde jag bara en inspirationskälla, *Bröderna Grimms*⁴⁵ saga om *Grodprinsen*. Detta val var medvetet eftersom jag trodde att det skulle vara enklare att utveckla en föreställning med tydlig dramaturgisk kurva om man använde sig av färre inspirationskällor. Trots detta uppstod det stora dramaturgiska svårigheter under processens gång.

Vi började processen med att improvisera enligt Stanislavskijs metod utgående från situationer som vi hittade i sagan. Enligt mig var alla dessa improvisationer ganska misslyckade, eftersom det inte uppstod tillräckligt med rörelse. Allting blev mycket statiskt, på scenen kommunicerade vi inte med hela kroppen och tyngdskiftningar, utan med dålig pantomim.

Efter några dagar av misslyckade improvisationer på basen av Stanislavskijs metod, som inte gett mig någonting att bygga på, förstod jag att vi måste byta taktik. Vi valde en annan metod. Vi började med karaktärsarbete, på basen av Lecoq-övningar genom att prova ut olika möjligheter att gå, att stå, att sitta, att byta riktning, etc. och side coachade varandra. Med det hittade rörelsematerialet började vi ”jamma enligt Grotowski”. Till sist letade vi också efter en röst som passade vår karaktär, igen genom försök och misslyckanden.

Precis som i alla de andra produktioner jag gjort, som varit baserade på improvisation, gick jammandet av rörelser långsamt över till improvisationer med en situation som utgångspunkt. I detta skede gick vi tillbaka till Stanislavskijs metod. Tack vare att våra karaktärer nu hade en fysisk kropp uppstod det nu mycket mera rörelse i improvisationerna.

Efter varje improvisation skrev jag upp vad som hade fungerat och vi försökte upprepa det

⁴⁵Bröderna Grimm – Jacob och Wilhelm Grimm, två tyska språkforskare som reste runt i de tysktalande länderna på 1800-talet och samlade folksagor som de sedan skrev ner.

samtidigt som vi sökte efter någonting nytt i nästa improvisation. På ett sådant sätt satte processen igång ordentligt. Varje gång vi fick svårigheter och hakade upp oss, gjorde vi improvisationsövningen i vilken en rör sig åt gången, drag efter drag. På så sätt fick vi bättre kontakt till varandra och kommunikationen på scenen började flyta igen.

När vi hade samlat tillräckligt med material av fungerande rörelser började vi fundera ut en scenföljd. Eftersom vi bara var två personer på scenen, insåg jag snabbt att var och en måste få sitt eget intro som skild scen för att presentera sin karaktär. Vi hittade på en situation för prinsessan. Hon är ute i skogen och leker med sin boll. Jag improviserade kring det och det uppstod många handlingar som jag använde mig av i slutprodukten. Ett bra exempel är att hon tvättade sin boll i dammen och senare såg sin drömprins som spegling i den. För grodan, hittade vi en scen som vi senare kallade för grodans vardag. Vi utgick ifrån vad en groda gör. Han tvättar sig, han äterflugor, etc. Vi hittade snabbt bra material till de två första scenerna, och stationerade dem. Fördelen med dessa två scener var att en i taget agerade på scenen, på så sätt kunde vi regissera varandra. En av oss verkade alltid som ett yttre öga, detta gjorde processen snabbare och lättare. På samma sätt som förut arbetade vi vidare. Nu handlade det om scener i vilka vi båda var på scenen. Vi arbetade utan yttre öga, vilket gjorde processen svårare. Men tack vare alla improvisationer vi hade gjort tidigare fanns det redan en hel del fungerande material. Genom att upprepa och kombinera rörelserna vi hade utvecklat tidigare, uppstod det, utan större svårigheter en koreografi, som vi senare använde oss av i scenen då grodan kommer till slottet och gräla med prinsessan. När vi hade satt ihop nästan alla scener, märkte vi att den scenen som vi tänkt oss skulle fungera som scen ett, var allt för svår att förstå. Detta resulterade i att vi utvecklade en introduktion till hela föreställningen.

Eftersom vi hade kommit så långt i processen, kunde jag i det här skedet improvisera direkt utgående från en situation. Vid denna tidpunkt ansåg jag det vara onödigt att ”jamma” ytterligare, för att våra rollkaraktärer var så långt utvecklade, så att improvisationer direkt i situation kändes möjliga.

Situationen i den nya scenen var att prinsessan var hemma på slottet. Hon borstade sitt hår och speglade sig med sin krona. Vi behövde hitta en motivation till varför prinsessan vill gå ut och leka. Till slut valde vi att hon har det tråkigt inne på slottet så att hon smyger sig ut till slottsparken för att leka med sin boll. Problemet här var att vi byggde in en figur som aldrig visades på scenen, prinsessans pappa, kungen. Vi målade upp en bild av honom som en mycket sträng far. Senare tjänade han också som motivering till varför prinsessan tappar sin boll i dammen. Det visade sig

dock senare, att figuren, kungen inte gjorde någonting till dramaturgin egentligen. Anna Thuring⁴⁶ påpekade att det inte är kungen som är viktig utan bollen och att kungen inte tjänar någonting till. Han behövs inte för att föra historien vidare.

Enligt min mening är detta ett mycket bra exempel på hur otroligt svårt det är att hitta den röda tråden i en föreställning som man utvecklar utan manuskript. Fastän jag hade en mycket bra saga att utgå ifrån, en saga som i sig har en tydlig dramaturgisk kurva, uppstod det hela tiden nya dramaturgiska problem för oss. Jag förstod att ett fungerande litterärt handlingförlopp, inte fungerar på samma sätt när man överför det till scenen. Teater har sina egna lagar som måste beaktas i lösningar.

En faktor som gjorde den dramaturgiska kurvan otydligare, var många tekniska problem. Ett prakt-exempel är guldbollens försvinnande. Eftersom vi inte stod på en institutionsteaterscen, och inte hade möjligheterna till en lucka i golvet dit bollen kunde försvinna, gällde det att anstränga sin hjärna och tänka ut olika lösningar.

Vi funderade på om bollen skulle försvinna i en låda vid scenkanten, om ett svart tyg skulle falla över bollen och täcka den tills grodan dyker efter den. Många olika ideér, men enligt mig kändes ingen verkligen fungerande.

Till sist bestämde vi oss för att låta bollen ligga kvar på scenen, vilket inte heller fungerade så bra eftersom prinsessan letar efter bollen i en scen, fastän bollen ligger vid scenkanten så att alla kan se den. Jag hade väntat mig att barnpubliken under föreställningarna skulle ropa ”*Där ligger den ju, ser du inte?*”, men ingen gjorde det.

En dag innan Slutarbetsfestivalen hittade vi med Maya Tångeberg-Grischins hjälp en lösning, i vilken bollen verkligen försvann från scenen. Vid sidan av scenen fanns det en skärm dit prinsessan slänger bollen för att hon blir så skrämmd då hennes pappa Kungen ropar på henne. Den enda problemet med den här lösningen var att bollen försvinner på sidan av scenen, men vi spelade dammen i mitten av scenkanten. Återigen var det ett tekniskt problem som vi aldrig hittade en bättre lösning till.

Det finns dock en dramaturgisk aspekt som jag, enligt mig själv, lyckats med i denna föreställning.

⁴⁶Anna Thuring- Teatervetare och granskare till mitt examensarbete.

Val av musik. Under årens lopp har jag förstått hur man bäst använder sig av musik på scenen som ett medel för karaktärisering av rollfigurerna, skapandet av atmosfär och föreställningens rytmik. Musiken förklarar och beskriver det som annars inte är synligt på scenen. Ett gott exempel ur mitt konstnärliga slutarbete är musiken i scenen då grodan kommer till slottet för att gräla med prinsessan som inte hållit sitt löfte. Vi använde oss av *Wolfgang Amadeus Mozarts*⁴⁷ serenad i *B-dur*. Som musikstycke var den tillräckligt ståtlig för att framföra slottatmosfären. Dessutom var musiken lekfull och fartfylld och lämpade sig såmed för en koreografi som jag hade föreställt mig för scenen.

3.1.1 Insikter efter processen med mitt konstnärliga examensarbete

Efter att jag avslutat processen och tagit till mig granskarnas kritik om mitt konstnärliga examensarbete har jag kommit fram till ett antal insikter om hur jag hade kunnat förbättra föreställningen. För det första skulle jag i mitt nästa arbete uppdatera manuskriptet efter varje ändring som uppstår i processen. Detta för att hålla bättre översikt om dramaturgin.

För det andra skulle jag hålla improvisationsprocessen mycket längre i helhet och detta genomgående för varje scen. Jag tror vi har nöjt oss för tidigt med våra lösningar till scener. Med mera improvisation hade vi haft chans till andra och möjligtvis mera kreativa lösningar. Dessutom skulle jag också ändra hela processen genom att använda metoderna på ett annorlunda sätt. För att inte begränsa mig för tidigt skulle jag börja med "Grotowskis jammande". Detta för att hålla mig och min medspelare mera öppna och ge mera rum för överraskande händelser bland rollkaraktärerna.

Som nästa steg skulle jag göra en mera djupgående karaktärsforskning än vi gjorde, på basen av Lecoqs övningar, som till exempel att hitta karaktärens tre stora egenskaper, eller vilket material denna karaktär är. På detta sätt skulle vi hitta djupare och mera mångfasetterade uttrycksätt för att ännu klarare karaktärisera våra rollfigurer.

Mitt sista steg skulle nuförtiden vara improvisationer i Stanislavskijs anda och fokusera på situationerna. Detta betyder att verkligen vara med all min koncentration i situationen, att hitta tydliga motivationer till alla rörelser och att hålla verklig kontakt mellan spelpartnern och mig.

⁴⁷ Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791)- En av världens mest kända musik kompositörer.

Denna kontakt behövs naturligtvis i alla skeden av processen, men i slutet skulle jag en gång till medvetet sätta fokus på den.

Teater börjar leva först när rörelserna fylls med tankar och uppstående känslor. Detta var klart för mig redan innan processen med *Grodprinsen*. Dock först nu har jag förstått vad som krävs i praktiken för att låta denna sanning bli verklighet.

3.1.2 Utvärdering över processen till *Grodprinsen* gällande förutsättningar av samarbete

De första två veckorna i övningsprocessen var för mig psykiskt lättast. Detta för att vi vid den här tidpunkten ännu arbetade kreativt med en öppen inställning till arbetet och till varandra. Repetitionerna var effektiva, vi arbetade mycket harmoniskt och gav varandra konstruktiv kritik för att vidareutveckla föreställningen. Bådas tankegångar flätades ihop och vi bestämde oss snabbt för hurudan form föreställningen skulle ha.

Tyvärr förändrades den harmoniska stämningen mycket snabbt till det negativa. Privata problem influerade arbetet på scenen så som kommunikationen i vår lilla arbetsgrupp. Eftersom jag i början av processen kände mig väldigt osäker, för att jag arbetade med någon som redan varit ute i arbetslivet, blev jag lätt överkörd. Jag tror att det var ett av mina största misstag under processens gång, eftersom det ledde till att min arbetspartner tog över allt mer. Han kände att det blev hans projekt, och i hans projekt kan han uppföra sig precis som han vill, enligt hans uttalande.

Jag märkte vid det här laget att jag borde ha utnämnt mig själv som regissör innan vi började repetitionsprocessen eftersom det handlade om mitt examensarbete. Som jag skrev i ett tidigare kapitel kan det vara en stor nackdel i arbetet med devising teater att det finns för många regissörer. Detta var också fallet för oss.

Under repetitionernas gång uppstod det allt flere skillnader i åsikter om hur vi skulle framställa olika situationer på scenen. Detta ledde till att det måste göras många kompromisser för att kunna vidareutveckla det som senare skulle bli mitt konstnärliga slutarbete. Till exempel lyckades jag inte övertyga min medspelare att korta av slutscenen, som jag ansåg vara för lång. Som många gånger till gjorde jag också här en kompromiss och gav efter för att inte riskera ett avbrott av hela processen.

Kompromisserna förde med sig, att ingen av oss var riktigt nöjd, och detta i sin tur ledde till att

stämningen under repetitionerna blev allt sämre. Vid det här laget funderade jag på att konfrontera min arbetspartner, och diskutera om varför stämningen är så negativ. Men jag kände min arbetspartner väl och visste att möjligheten för att en sådan diskussion skulle försämra situationen var stor. Därför valde jag att fortsätta arbeta utan att diskutera problemet. Idag skulle jag säga att jag var feg. Jag var helt enkelt rädd för att min spelpartner skulle hoppa av projektet. Jag såg hela mitt examensarbete i fara.

Vi arbetade vidare i ett mycket högt tempo, för att vi hade bokat in ett antal provföreställningar. Föreställningarna ägde rum en till två månader innan slutarbetsfestivalen. Detta var också ett mycket stort fel.

Vi övade och övade till provföreställningarna, och föreställningen kändes ganska färdig efter att vi spelat våran sista provföreställning. Då hade vi ännu en hel månad repetitionstid kvar tills festivalen.

Min arbetspartner hade vid det här laget förlorat allt intresse för föreställningen, och han hade ingen lust att vidare utveckla och finslipa föreställningen. Varje övning kändes tvingad och han visade mig tydligt att han inte ville vara på plats och arbeta. Problemet satt också i att jag trots tio stipendieansökningar inte hade fått några pengar och kunde såmed inte betala partners arbete. Detta satte mig i en position av dåligt samvete och var också en orsak till att jag ingick så många kompromisser. Ända tills dagen innan vår första föreställning diskuterade vi om hur vi skulle lösa bollens försvinnande och introduktionen till föreställningen. Till sist blev lösningarna ytterligare två kompromisser, vilka ledde till att vår gemensamma energi och kontakt inte längre existerade. Privat som på scenen. Den positiva spänningen och förväntan inför föreställningarna var borta.

Hade jag möjligheten att göra om mitt konstnärliga slutarbete, så finns det många aspekter gällande samarbete som jag skulle göra annorlunda. För det första skulle jag från början klarlägga att det är mitt slutarbete och att jag har rätt till beslut ifall att åsikter skiljer sig. Jag skulle stå mera på mig och visa mera självsäkerhet för att få mina egna konstnärliga åsikter och beslut igenom och inte min spelpartners eller någon annans. Dessutom skulle jag inte göra några provföreställningar för att inte riskera att döda föreställningen innan jag blivit bedömd. Dock det viktigaste jag har lärt mig i sammanhang med samarbete är att man direkt skall ta itu med eventuella konflikter mellan arbetspartnern och mig, för att undvika en arbetsatmosfär som tar död på kreativitet⁴.

4. Redogörelse om improvisationsmetoder utgående från egna erfarenheter

I begynnelsestadiet av våra repetitioner till mitt konstnärliga slutarbete trodde jag, att Stanislavskis tanke om att varje improvisation utgår ifrån en situation, och att karaktärerna på scenen har en vilja, skulle ge mig bättre resultat än improvisationer i vilka vi skulle improvisera helt fritt utan bestämd situation.

Under forskningens gång har jag dock kommit fram till resultatet att min hypotes inte stämmer fullständigt. Beroende på vad jag söker efter, ger olika improvisationsmetoder olika resultat. Om jag endast letar efter fungerande rörelsehandlingar, eller om jag behöver total frihet för att komma igång med min kreativitet fungerar det för mig mycket bra med Grotowskis övningar. Också om jag i samband med arbetet har låst mig själv och utvecklat en blockad, kan det vara mycket givande att improvisera med rörelser, ”jamming” och upprepning. Detta eftersom denna metod sist och slutligen frigör blockader.

Om jag vill improvisera med fokus på en karaktärs rörelsemönster, improviserar jag helst med Lecoqs övningar. Dessa övningar visade sig vara mest effektiva för mig att utveckla en fysisk karaktär, att fördjupa mig i dess sätt att röra sig.

När det gäller att väcka rollkaraktären till liv hittar jag den största hjälpen i Stanislavskijs metod. Att verkligen ge sig in i situationen är medlet som utlöser mina undertankar och låter känslouttrycket uppstå.

Grotowskis, Lecoqs och Stanislavskijs metoder kompletterar varandra i processen att bygga en föreställning. Om jag i en improvisation har låst mig i situationen och inte kommer vidare är det en otroligt stor frihet att återigen röra sig fritt.

Också i början av en repetitionsprocess, när man arbetar med improvisation för att bygga en föreställning på improvisation, har jag upplevt det vara mycket nyttigt för mig att jamma med olika teman. På så sätt bekantar jag mig med den blivande föreställningens tema, utan prestationsångest att hitta intressanta situationer med passande handlingar.

Personligen har jag ofta upplevt att jag i början av en övningsprocess snabbt vill komma igång och få fasta resultat för att snabbt kunna utveckla en helhetsbild över föreställningen. Detta är ett säkerhetsbehov hos mig, som medför faran att begränsa sig själv och sin konstnärliga produkt för tidigt. Med att tillräckligt länge improvisera med Grotowskis och Lecoqs övningar undviker jag denna fara. Dessa övningar frisätter nuförtiden min kreativitet på grund av att de inte är direkt målinriktade och såmed inte begränsar mig. Man söker material för att senare improvisera utgående från en situation med det fysiska material man arbetat fram.

Därför har jag kommit till min slutsats om att en kombination av dessa tre improvisationsmetoder ger mig bäst resultat. Jag står i motsats till den historiska utvecklingen där Grotowski byggde på Stanislavskijs fundament. För mig avslutar Stanislavskis metod det som börjar med Grotowskis övningar, och fortsätter med Lecoqs metod. Jag börjar med att ”jamma” röresler utgående ifrån en inre stimulus och går sedan över till improvisationer för karaktärsarbete, för att i slutet gå över till improvisationer med situationer och konkreta mål. Först i slutet av hela den utförliga processen fastlägger jag allting.

Visserligen besitter alla tre metoder, avsnitt som jag ser faror i eller inte alls kan hålla med om, och som inte nödvändigtvis är lämpade för den fysiska teatern. Men om man bortser från Grotowskis tanke om att ge sig hän på scenen tills man bokstavligen har blodsmak i munnen, tar faran i beaktande att förlita sig för starkt på koreografin i Lecoqs metod och bortser från Stanislavskis tanke om det emotionella minnet, så anser jag att dessa tre metoder kompletterar varandra, och att en kombinationen av alla tre ger bästa resultat för mig i fysisk teater.

Fördelarna med en metod som denna är många. Arbetsgruppen är inte inskränkt av författarnas krav gällande upphovsrättigheter. Man har fria händer och kan utveckla alla faktorer precis hur man vill ha dem. Skådespelarna har möjlighet till att fritt utveckla en karaktär och dess egen dramaturgiska kurva. Arbetet kräver enligt min mening mycket mera kreativitet än om man sätter upp en föreställning till vilken det redan finns ett färdigt manuskript. Kreativt arbete medför att man utvecklas och lär känna sig själv bättre, dessutom blir tanken om vad som inspirerar en och vad som ger en goda nya ideér, tydligare.

Marta Vestin skriver i sin bok *Regi*⁴⁸ att en teaterföreställning ytterst sällan blir lyckad om den byggs enbart på improvisation. Hon säger att en teaterensemble alltid borde ha ett manuskript att utgå ifrån för att skapa en intressant föreställning. En sådan åsikt kan och vill jag inte hålla med om. Eftersom, som tidigare nämt, kreativiteten är större och friare i samband med föreställningar som är baserade på improvisation kan resultatet, enligt min mening, vara mycket intressantare för åskådaren. Utgår man ifrån ett manuskript är formen till en del redan avgjord.

Men det finns givetvis också ett antal nackdelar med denna metod. Till exempel det stora problemet att hitta en tydlig dramaturgisk kurva. Min åsikt är att, om man har en regissör som fungerar som yttre öga, behöver detta problem inte uppstå. Men om arbetsgruppen tillsammans utvecklar föreställningen och regisserar varandra, plus att i ett antal scener det yttre öga fullkomligt saknas, kan det vara mycket svårt att hålla reda på den blivande föreställningens röda tråd och uppbyggande av föreställningens rytmik. En annan nackdel som också kommit fram under forskningens gång är att det emellanåt kan bli för många regissörer, vilket ofta resulterar i att skådespelaren som får regi, oberoende på hur erfaren han eller hon är, blir mycket förvirrad. När man inte har ett fast manuskript blir de konstnärliga diskussionerna i arbetsgruppen automatiskt mera. Här begrundar sig den andra faran, en utspädning av föreställningen på grund av för många konstnärliga kompromisser.

Arbetet utan manuskript är för mig svårare än med ett manuskript, men mycket givande. Möjligheten till att utvecklas bredare i sitt egna konstnärliga skapande är enligt mina erfarenheter större än under en ”vanlig” repetitionsprocess. Detta kräver dock att alla medverkande måste vara öppna och villiga att vidga sina vyer om teater och på vilket sätt man åstadkommer en lyckad föreställning.

⁴⁸Vestin, Marta, 2006, 22: *Regi*.

5. Bilaga

Manuskript
Grodprinsen

Roller:

Grodprinsen, Kasimir
Prinsessan, Henrietta

Scen 1 – Presentation av Prinsessan

(Scenen är täckt med olika storlekars bollar) Prinsessan kommer in på scenen och gör ”prinsess saker”. Hon visar sin enorma skönhet genom olika vackra handlingar.

Scen 2 – Presentation av Grodprinsen

Grodan hoppar in på scenen (möjligtvis följd av enbart en spot). Han visar sin vardag: tvättar sig, fångar insekter, etc. och har tråkigt

Scen 3 – Första möte

Prinsessan är först ensam på scenen. Hon leker med sin boll. Grodan kommer in på scenen och iakttar henne i sin lek. Till sist tappar prinsessan bort sin favorit boll och börjar storgråta. Grodan kommer fram och lovar att han skall hjälpa henne och hitta bollen.

Scen 4 – Ensamhet

Prinsessan är ensam och mycket ledsen. Hon gråter och gråter.

Scen 5 – Grodans plan

Grodan är ensam på scenen. Han söker frenetiskt efter prinsessans favoritboll. (upp i taket, ner i golvet...)

Scen 6 – Stegring

Prinsessan kommer in på scenen. Hon ser grodan som letar, och lovar att ge honom allt hon har i guld och silver när han hittar hennes boll. Han säger att han inte behöver guld och silver och andra rikedomar. Han vill bara få leva med henne i slottet.

Scen 7 – Gräl

Grodan hittar bollen! När han ger den till Prinsessan tar hon den och springer iväg. Hon håller inte sitt löfte. Grodan blir ensam kvar och vet inte vad han skall göra. Långsamt och ledsen börjar han hoppa mot slottet.

Scen 8 – I slottet

I slottet (som måste etableras på något sätt) tar Prinsessan fram sin goda ask full med Gröna Kulor. Sekunden hon skall börja äta hör hon någonting. Grodan hoppar in. Han vill äta av Prinsessans godis, men hon vill inte dela med sig! Istället snålar hon honom och rätas tillbaka så som Grodan rätades med henne då de spelade boll. Sist och slutligen delar hon dock med sig av sitt godis och Grodan blir glad.'

Scen 9 – Sängen/stegring 2

När de ätit sig mätta och belåtna blir Prinsessan sömning och lägger sig i sin säng. Grodan hoppar med henne upp i sängen som om det vore det mest självklara. Prinsessan vill dock inte att Grodan skall ligga med henne i sängen, så hon knuffar ner honom. Grodan klättrar upp tillbaka som om ingenting hänt. Detta händelseförlopp upprepar sig ett antal gånger.

Scen 10 – Förvandling

Till sist blir Prinsessan riktigt förbannad och frustrerad så hon tar upp Grodan och slänger honom mot väggen (en lösning för detta skede bör hittas). Sekunden som grodan slår mot väggen förvandlas han till en prins! (Lösning för detta skede bör hittas.)

Scen 11 – Kärlek

Prinsessan och Grodprinsen ser på varandra, och inser att de har förändrats. Ett långsamt närmande som övergår till kärlek. Grodan ger tillbaka bollarna och de spelar boll tillsammans som om det vore det enklaste de någonsin gjort! Bollen faller inte i golvet som tidigare utan allting löper smidigt! Leken går över till parakro och det hela slutar i en kyss?

6. Källförteckning

Grotowski, Jerzy,

Towards A Poor Theatre, Routledge: New York, 2002.

Johnstone, Keith,

Impro, entrée/Riksteatern: Göteborg, 1985.

Kamesi, Ferenc,

Skådespelarens skapande process, Liber: Sverige, 1998.

Murray, Simon,

Jacques Lecoq, Routledge: London, 2003.

Oddey, Alison,

Devising Theatre, Routledge: London, 1994.

Spolin, Viola,

Improvisation for the Theatre, Northwestern University Press: Evanston, Illinois, 1999.

Tångeberg-Grischin, Maya Ursula,

The Mask as a Tool for the Actors Mimesis, Swedish Department of Acting, Theatre Academy of Finland: Helsinki, 2005.

Vestin, Marta,

Regi, Horst Tuuloskorpi och Carlsson Bokförlag, Falun, 2006.