

## **Misstag som tillvägagångssätt**

En kollision av arbetsroller

Victoria Drugg

Examensarbete för Scenkonstpedagog (YH)-examen

Utbildningen för scenkonst

Jakobstad 2021

## EXAMENSARBETE

Författare: Victoria Drugg

Utbildning och ort: Scenkonstpedagog, Jakobstad

Handledare: Grete Sneltvedt

Titel: Misstag som tillvägagångssätt – En kollision av arbetsroller

---

Datum: 7.5.2021

Sidantal: 27

Bilagor: 1

---

### Abstrakt

I denna uppsats kommer jag att analysera de tillvägagångssätt jag använde mig av och de val jag gjorde under repetitionsprocessen för *En oerhörd kärlek*. Jag ställer mig i dialog med litteratur som gett mig insikter i min konstnärliga process i efterhand, under tiden att jag skrivit detta arbete. I texten kan ni läsa om de olika delar som bygger upp en föreställning och hur jag försökte lösa de problem jag stötte på under repetitionsperioden.

Jag diskuterar även processens skeenden i relation till ett vågande. Eller snarare ett obefintligt vågande. Huruvida hängivelse kan leda till att ett projekt bär eller brister.

Jag har byggt upp texten i kronologisk ordning enligt hur olika utmaningar tog upp plats i mina tankar. Jag hoppas med denna text ge en inblick i hur jag hanterade utmaningen jag gav mig själv. Detta med hjälp av den klarhet distans och tid ger.

---

Språk: Svenska

Nyckelord: Regi, dramaturgi, rollarbete, viewpoints, poesi

## OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Victoria Drugg

Koulutus ja paikkakunta: Esittävä taide, Pietarsaari

Ohjaaja: Grete Sneltvedt

Nimike: Vahingot lähestymistapana - Työroolien törmäys

---

Päivämäärä: 7.5.2021

Sivumäärä: 27

Liitteet: 1

---

### Tiivistelmä

Tässä tutkielmassa analysoin menettelyjäni ja valintojani työni "En oerhörd kärlek" harjoittelussa. Olen dialogissa kirjallisuuden kanssa, joka on lisännyt käsitystäni taiteellisesta prosessistani jälkikäteen kirjoittaessani tätä työtä. Tekstistä voitte lukea niistä eri osista, jotka muodostavat esityksen ja kuinka yritin ratkaista harjoittelun aikana kohtaamani ongelmat.

Käsittelen myös prosessin kulkua suhteessa uskaltamiseen, tai oikeastaan olemattomaan uskaltamiseen, voiko omistautuminen ratkaista projektin onnistumisen.

Teksti on kronologisessa järjestyksessä sen mukaan kuinka eri haasteet veivät tilaa ajatuksissani. Toivon, että tekstini antaa etäisyyden ja ajan selkeyttämän käsityksen siitä, kuinka kohtasin itselleni antamani haasteen.

---

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: Ohjaus, dramaturgia, roolityö, viewpoints, runous

## BACHELOR'S THESIS

Author: Victoria Drugg

Degree Programme: Performing Arts, Jakobstad

Supervisor: Grete Sneltvedt

Title: Mistakes as the course of action – A collision of work roles

---

Date: 7.5.2021

Number of pages: 27

Appendices:1

---

### Abstract

In this thesis I am going to analyse my approach and the choices I made during the rehearsal period of *En oerhörd kärlek*. I use literature that has given me insight into my own artistic process while working on this thesis. In this thesis you can read about the different parts that make a play and how I tried to solve the problems that I came across.

I also discuss the process in relation to daring to do something. Or not daring! Whether dedication can make or break a project.

I have built my text in a chronological order according to how the different challenges appeared to me. I hope that this thesis will provide an insight into how I handled the challenges I gave myself.

---

Language: Swedish

Key words: Directing, dramaturgy, role work, viewpoints, poetry



## Innehållsförteckning

INTRODUKTION .....	1
1. FÖRESTÄLLNINGENS TEMA .....	2
1.1 Att hitta något man faller för .....	2
1.2 Att arbeta med ett tema, som är viktigt för oss.....	3
2. DRAMATURGI .....	6
3. REGI .....	7
3.1 Det visuella .....	7
3.2 Att ta tillvara de möjligheter grundmaterialet gav .....	9
3.3 Att jobba kring okända fallgropar .....	11
3.4 Att lita på sina olika sidor .....	13
3.5 Val av spelstil för att skapa en känsla av ägarskap .....	14
3.6 Verktyg för att genomföra den utvalda spelstilen .....	18
3.7 Inspirationen från Viewpoints .....	19
4. SKÅDESPELAREN UTAN REGISSÖR .....	20
4.1 Valet av grundmaterial i samband med utförande på scen .....	20
4.2 Att hitta medelpunkten i periferin .....	21
4.3 Att våga ta sig själv lite mindre på allvar .....	22
4.4 Paradoxen om en skådespelares "känslor" .....	24
SAMMANFATTNING .....	26
Källförteckning .....	28

## INTRODUKTION

I mitt arbete som du kommer att få läsa nu försöker jag ge en helhetsbild av hur jag jobbat och hur jag tänkt under repetitionsperioden för Teemu Kippolas och mitt gemensamma konstnärliga examensarbete, föreställningen *En oerhörd kärlek*. Parallellt med dessa beskrivningar kommer jag att analysera processen och ställa mig i dialog med främst Anne Bogart samt John Wright, och Kent Sjöström som alla har arbetat med teater under många år och som kommer från olika traditioner. Jag kommer att betrakta olika aspekter av arbetsprocessen flera gånger ur perspektiven av de olika roller jag hade i det konstnärliga arbetet. Jag har valt att skriva en personlig text om hur jag upplevde arbetet med att bygga en hel föreställning från början till slut och bära ansvar för allting samtidigt tillsammans med Teemu.

Teemus och mitt konstnärliga examensarbete handlar om en destruktiv relation i ett parförhållande, men i mitt skriftliga examensarbete vill jag undersöka hur relationen mellan de olika roller jag hade i den konstnärliga processen fungerade tillsammans, både konstruktivt och destruktivt. Nytt för mig i denna process var att jag behövde agera skådespelare och regissör samtidigt. Nytt var även att vi inte jobbade utgående från ett skådespel, istället hade vi vår bas i poesin närmare bestämt *Århundradets kärlekssaga* (1978) skriven av Märta Tikkanen. Jag vill i min text undersöka hur jag upplevde detta arbete och hur mina tankar gick under och efter processen.

Jag diskuterar hur arbetet med att vara skådespelare och regissör samtidigt kan ge nya möjligheter, men även sätta käppar i hjulen. Jag vill koppla ihop alltsammans med temat poesi. Poesins struktur satte nämligen starkare spår än vad jag kunde ha tänkt mig i början av den konstnärliga processen. I efterhand har jag även upptäckt att mycket av det jag skriver om präglas av mitt personliga hinder med att våga. Att våga släppa kontrollen och våga ha tilltro.

## 1. FÖRESTÄLLNINGENS TEMA

### 1.1 Att hitta något man faller för

Under sommaren, innan mitt fjärde och sista år på scenkonst, gick min hjärna på högvarv medan jag försökte fundera ut vad jag ville göra som mitt konstnärliga examensarbete. Jag hade sporadiska idéer men kunde inte komma på ett tema jag ville jobba kring. Det var egentligen en slump att Teemu och jag bestämde oss för att jobba tillsammans. Jag tycker att Teemu och jag tidigare under våra år som medstudenter jobbat bra tillsammans och jag var övertygad om att vi skulle kunna arbeta ihop en fin föreställning. Plötsligt hade vi påbörjat en process, om än ganska försiktigt till en början.

I efterhand kan jag undra om det, att vi ofta håller med varandra, är bara positivt. Man utvecklas av att bli ifrågasatt och genom att ställa varandra följdfrågor så att man blir tvungen att utforma sina åsikter. Anne Bogart nämner i sin bok *What's the story* (2014, s.107) begreppet "the disease of agreement" och menar att man genom att försöka vara alla till lags i ett samarbete, hämmar processen. Man fastnar lätt i något bekvämt men ointressant ifall ingen motsätter sig den första tanken som uppkommer. Senare citerar Bogart taoismen som uppmanar att "vara rund på utsidan och fyrkantig på insidan"<sup>1</sup>. (2014, s.111) Detta betyder att vara vänlig, förstående och tillmötesgående mot människor men att på insidan alltid veta vad du själv tänker, tycker och vill. Jag skulle inte påstå att Teemu och jag alltid var av samma åsikt under utvecklandet av *En oerhörd kärlek*, men jag vet också att vi kan ha lätt att hålla med varandra ifall vi inte *starkt* motsätter oss något. Att aktivt fundera över och ifrågasätta lösningar kunde vara något att tänka på i framtida samarbeten. Värdefullt även för mig själv skulle vara att ifrågasätta mig själv på ett konstruktivt sätt i olika projekt jag tar mig an. Det är lätt att röra sig mot att bli lite för avrundad även på insidan.

Teemu och jag påbörjade vår process med att läsa om olika manus som vi var bekanta med, men vi fastnade inte för något av dem. Vi sökte vidare. Efter ett tag hittade vi vårt tema i *"Brist mitt hjärta"* av Arnold Wesker. *"Brist mitt hjärta"* handlar om ett våldsamt förhållande, där mannen misshandlar sin fru nästan dagligen. Vi

---

<sup>1</sup> Översatt av mig från "Be round on the outside and square on the inside"

fastnade direkt för temat våld i nära relationer. Vi båda kände att det var ett viktigt ämne att ta upp, inte minst på grund av ökningen av våld i hemmet, som uppkommit i och med coronapandemin och karantänrekommendationer.

Vi fick snabbt feedbacken att materialet var aningen platt och att karaktärerna inte var så komplexa som man skulle önska sig i ett examensarbete. Vi ville inte direkt ge upp manuset som vi redan hunnit skapa en relation till, men efter en vecka eller två insåg vi dock att det är onödigt för oss att ta oss ombord på ett skepp som redan håller på att sjunka. Vårt konstnärliga slutarbete skulle vara ett tillräckligt stort jobb ändå. Vi höll dock kvar temat kvinnovåld och våld i nära relationer.

## 1.2 Att arbeta med ett tema, som är viktigt för oss

Vi fick småningom tips om att kolla upp författaren Märta Tikkanen<sup>2</sup>. Snabbt kom vi i kontakt med diktromanen *”Århundradets kärlekssaga”*. Vi föll båda pladask för Tikkanens språk och hennes synvinkel på att leva i ett våldsamt förhållande. Ungefär i detta skede insåg vi även att vi inte bara ville fokusera på det fysiska våldet, utan även det psykiska och sexuella våldet. Vi ville även undersöka ”möjligheten” att lämna ett våldsamt förhållande.

I och med att vi valde att jobba vidare med Tikkanens dikter, kunde vi skapa en egen dramaturgi. Detta gav oss större frihet i att fundera över olika vändpunkter i kvinnan och mannens förhållande. Vi ville undersöka på djupet varför man inte kan lämna en våldsam partner även om man rent teoretiskt och ekonomiskt skulle ha möjligheten. Med *Århundradets kärlekssaga* som grundmaterial kunde vi fokusera på den psykiska misshandeln och manipulationen som gör att ett offer känner att hen inte förtjänar att lämna ett våldsamt förhållande. En annan orsak till att inte våga gå kan vara att man är rädd att den våldsamma partner skadar sig själv. Jag är i efterhand otroligt tacksam över att vi lät oss övertygas att byta grundmaterial.

För Teemu och mig var det alltid mycket viktigt att göra vårt tema rättvisa. Vi ville sätta oss in i ett våldsamt förhållande så bra som möjligt och gärna från flera olika perspektiv, för att inte förminska upplevelsen för de kvinnor som varit utsatta för en

---

<sup>2</sup> Tikkanen är en prisbelönt finlandssvensk författare född år 1935 i Helsingfors. Hon har skrivit såväl prosa som poesi och skådespel.

våldsam partner. Detta gjorde vi genom att läsa statistik över kvinnovåld, kolla på dokumentärserien *"En våldsam kärlek"*. Förutom detta tog vi även kontakt med personal på FRIDA - Fri från våld, före detta "Kvinnojouren" i Jakobstad som erbjuder stöd och hjälp vid närståendevåld eller sexuella övergrepp. Vi ville berätta om den vardag som är verklighet för alltför många i Finland.

Jag tror i efterhand att detta delvis kan ha bidragit till den feedback vi fick av vår bedömare efter att vi spelat vår föreställning. Vi satte oss inte in i karaktärerna tillräckligt djupt. Det har nog att göra med att vi efter vårt samlande av information valde att hålla våra karaktärer relativt "allmänna". I efterhand inser jag hur detta kan ha kostat oss en del av den karaktärsutveckling man skulle ha önskat sig. Jag vet att jag nu, efter några månader skulle göra annorlunda val.

På samma sätt som vi inte ville göra karaktärerna allt för specifika, valde vi även att så långt som möjlig hålla oss borta från att säga något om tiden i föreställningen. Vi ville att man inte skulle uppfatta att vår föreställning utspelades under 70-talet, även om texten som vi använde skrevs då. Igen styrdes vi av vårt syfte; att belysa att vem som helst kan uppleva våld i nära relationer inte bara en viss sorts människor och att problemet inte bara fanns "förr i tiden".

I vår bedömning fick vi även höra att vi tyckte mer synd om karaktärerna snarare än stod bakom dem. Jag är själv inte säker på hur jag skall ställa mig till detta. Jag kan delvis hålla med om att karaktärerna, och därigenom helheten, blev mer *melodramatisk* än vad som skulle ha behövts. Ett specifikt exempel vi fick var att ge kvinnan i pjäsen en starkare vilja efter det första slaget som hon får uppleva, nämligen att inte vilja bli vidrörd av mannen. Detta skulle såklart ha varit mer spelbart på en teaterscen, men jag anser att den utvecklingen i kvinnan inte skulle vara realistisk, eftersom jag inte tror en misshandlad kvinna *direkt* skulle kunna uppbringa sådan styrka. Där är vi sedan tillbaka till mitt "dilemma". Hur kan man göra ett tema eller ett syfte rättvisa, utan att offra komplexiteten i karaktärer och dramaturgi, det konstnärliga värdet?



Jag tror det skulle ha varit värdefullt för oss att reflektera över huruvida vi gjorde ett poetiskt verk i jämförelse med ett dokumentärt verk. Eftersom syftet med vår föreställning inte var att göra ett dokumentärt verk, bar vi egentligen inte ansvaret att begränsa oss själva till en hundra procentigt realistisk gestaltning av karaktärerna. Vi skulle till exempel ha kunnat göra en mer "poetisk" gestaltning där man, likt i poesi, snarare får se en bild av hur karaktärernas inre liv utspelas, eller låta dem agera metaforiskt. Detta gjorde vi i och för sig till en viss del, men det är något jag gärna skulle jobba vidare på och förstärka, ifall vi skulle fortsätta arbeta med vår föreställning. Det har i efterhand varit en viktig reflektion för mig, att våga lita på publikens intelligens och lita på att ett syfte kommer fram till publiken, även om man inte gör övertydliga val.

## 2. DRAMATURGI

Vår första uppgift var att skapa en dramaturgi för föreställningen. Utmaningen här var, att vi skulle få ihop en helt annan historia än den som fanns i vårt grundmaterial. Vi ville inte berätta Märtas Tikkanens historia, eftersom vi ville bygga en föreställning med huvudtemat *psykiskt och fysiskt våld*, inte *ojämlikheter i ett konstnärsförhållande*.

I början av vår process hade vi egentligen en enda utgångspunkt. Vi visste att det fysiska slaget skulle fungera som klimax, men också vändpunkt för vår föreställning. Detta för att mycket av kvinnans problematik handlar om att hon inte vill se, eller i alla fall inte erkänna det våld hon länge utsatts för, det psykiska och sexuella. Ett fysiskt slag är däremot svårare att blunda för. Dels är det inte lika tolkningsbart eller med gråzoner som både sexuellt och psykiskt våld kan ha, dels är det svårare att gömma rent praktisk. Fysiska slag kan synas utanför deras förhållande på ett annat sätt än det "osynliga" våldet som hon blivit van vid. Blir man slagen i ansiktet, kan man få ett blått öga eller till och med blodiga sår. Blir man slängd eller sparkad, kan det hända att man börjar halta. Även detta kan döljas med lögn, men det gör ändå att kvinnan tvingas ut ur den fantasivärld hon försökt bygga upp och där hon intalar sig att hennes omständigheter faktiskt inte är så farliga, eller att det i alla fall kunde vara värre.

Med slaget som utgångspunkt jobbade vi vidare. Vi hade båda två läst igenom Tikkanens bok flera gånger och skrivit upp vilka dikter vi tyckte var intressanta. Därefter jämförde vi våra val och funderade på vilka dikter vi tyckte kunde fungera i samma helhet. Vi försökte tänka på vilka dikter som skulle kunna framföras av mannen och vilka som behövde framföras av kvinnan. Just detta var ett intressant arbete, eftersom alla dikter i boken är skrivna utgående från en kvinnas perspektiv och således är i grunden gjorda för en kvinna att läsa upp. Trots detta tycker jag att vi hittade en bra lösning och tack vare den frihet vi fick från *Förlaget*, som överlåter rättigheterna för *"Århundradets kärlekssaga"*, kunde vi hitta dikter "ur mannens perspektiv".

Redan under vår första repetition satte vi ihop en slags helhet för manuset. Detta genom att skriva upp enskilda dikter på små lappar och rada dem i en ordning som vi ansåg vara logisk. Vad skulle hända innan slaget och vad skulle hända

efter. I detta skede var det viktigt för oss att skapa någon slags sympati även för mannen så att han inte skulle bli platt och rakt igenom ond. Vi tänkte att det skulle uppfattas värre då mannen väl utförde onda handlingar. Detta gjorde vi med hjälp av att ge en insikt i hans förflutna, för att delvis förklara hans nuvarande agerande i relationen. Vi ville också visa att kvinnan och mannens relation inte alltid varit så förgiftad som den nu är och att den även då våldet är som värst kan uppfattas som oerhört kärleksfull och djup av kvinnan. Vi ansåg att det gav kvinnan ännu en nivå av förtvivlan ifall mannen hoppade mellan att vara våldsam och kärleksfull, utan att hon egentligen kunde kontrollera det eller ens alltid förstod varför. Denna tanke fick vi bekräftad då vi samtalade med experter om hur en "cykel" i ett våldsamt förhållande nästan alltid ser ut. Då någon utför våld mot en närstående är det som följer i princip alltid oerhörd sorg, och ånger från förövaren. Detta för att kunna manipulera och hålla kvar den utsatta i förhållandet.

### **3. REGI**

#### **3.1 Det visuella**

Vi valde att sätta mycket vikt på det visuella i föreställningen, något som både Teemu och jag är väldigt intresserade av. Detta gjorde att det visuella var något av det första vi började utveckla för att utforma spelstilen och bygga atmosfär. Allt från kläder, scenografi och rekvisita valde vi med eftertanke. Vi valde tidigt att hålla scenografin svart och vit, dels för att hålla det hela minimalistiskt men dels också för att ge bilden av "vem som helst" och inte i misstag berätta saker med scenografin som vi egentligen inte ville berätta. Kläderna valde vi att hålla i olika nyanser av grått av samma orsak, men i detta fall grått i stället för svart och vitt för att inte ge bilden av att någon av dem är totalt god eller ond. Grå ser jag också som en symbol för deras gråa vardag och deras personligheter som bleknat bort under de gemensamma åren. Kopplingar finns även till en av mannens "monologer" i föreställningen där han pratar om deras "gråa" tillvaro i den "fientliga" världen.



Vi ville också ta till ett extra element i samband med vår föreställning. Med hjälp av understödet vi fick från Svenska kulturfonden och Svensk-Österbottniska Samfundet hade vi möjligheten att anställa en fotograf, Nadine Mabinda<sup>3</sup>. Utanför blackboxen, där föreställningen spelades, fanns en liten miniutställning med hennes fotografier. Dessa fotografier visar mannen och kvinnan. Utställningen skulle symbolisera det yttre i deras förhållande och fasaden som oftast sätts upp runt ett destruktivt förhållande. Det var bilder som kvinnan och mannen kunde ha tagit under sitt förhållande, speciellt under de bättre stunderna. Med fotografierna hade vi för avsikt att starta publikens upplevelse redan innan de kom in i blackboxen, väcka ett intresse för karaktärerna och presentera deras relation. Tanken var även att bilderna skulle kunna förändras i betraktarens ögon efter att de kom ut efter föreställningen och efter att de sett vad som gömde sig bakom fasaden av det till synes lyckliga paret. På detta sätt hoppades vi förstärka publikens känsla av att våld i nära relationer kan drabba vem som helst. Också dem som till det yttre ser ut att ha det hur bra som helst.



---

<sup>3</sup> Fotografistuderande vid Yrkeshögskolan Novia

Att blanda in element ur andra konstformer är ju inget nytt i teatersammanhang. Att samarbeta med en konstutövare med andra perspektiv och en annan insyn i ett ämne, var något jag visste att jag ville göra, redan innan jag visste vad mitt konstnärliga slutarbete skulle handla om. Bogart (2014 s.114) lyfter fram vikten av att jobba med människor med annan expertis än den man själv har, och från olika konstogrenar för att utveckla sin egen konstform och få nya fräscha perspektiv. Jag håller med, och detta var orsaken till att vi valde att utnyttja de möjligheter Campus Allegro erbjöd och blanda in Nadine i vårt projekt.

### **3.2 Att ta tillvara de möjligheter grundmaterialet gav**

Eftersom vi hade poesi som grundmaterial, ville vi behålla rytmen av dikterna, utan att hålla talet till det klassiska för dikter. Detta gjorde vi delvis genom att ta in musik i föreställningen. Detta blev möjligt i och med det ekonomiska understödet vi fick. Vi kunde anställa Myyri Ruokolahti,<sup>4</sup> som skapade nyskriven musik specifikt för vår föreställning. Vi visste redan innan vi valt utgångsmaterial att vi gärna ville inkorporera musik i föreställningen, men vi visste inte förrän efteråt hur bra det faktiskt skulle komma att fungera. Musiken gav en naturlig rytm, utan att vara dikternas ursprungliga rytm, vilket gjorde det lättare i alla fall för mig att hitta det nya sättet att gestalta dikterna. Musiken stödde dessutom rörelsen väldigt mycket.

Jag vet att jag och min kropp fungerar helt annorlunda ifall det spelas musik, både i verkliga livet och på scenen. Jag blir mer avslappnad i kroppen och jag har en tendens att ta ut mina rörelser till fullo då jag hör musik. Detta kan man också uppnå med att försöka känna musiken i kroppen, trots att den inte är där. Jag tror ändå att musik, även om den inte är det mest centrala i en scen, vaggar in publiken i en viss sinnesstämning och takt.

Tack vare att Myyri fanns i Jakobstad och hade möjlighet att med jämna mellanrum komma och kolla på våra repetitioner kunde vi jobba i växelverkan med musiken. Vi påverkades av musiken och musiken påverkades av det vi gjorde på scenen. En annan av musikens uppgifter var att förstärka karaktärernas inre liv, att markera, då vi under föreställningens gång hoppade mellan verklighetsplanen, eller gestaltade dåtiden.

---

<sup>4</sup> Alumn från Yrkeshögskolan Novia, musikpedagog

Då jag talar om poesin och dess form och inverkan på vår föreställning, tror jag i efterhand att valet att hålla slaget "osynligt" även kan kopplas till vårt val av grundmaterial. I poesi finns i de flesta fall mer utrymme för läsaren att skapa egna bilder och läsa mellan raderna, än vad det finns i prosa. Poesi lämnar ofta det viktigaste osagt på så sätt att man istället beskriver något omgivande eller använder sig av metaforer. Förutom att vi valde att bara beskriva allt som fanns innan, efter och underliggande i slaget, valde vi också att använda oss av andra fysiska metaforer.

Ett exempel är i en av våra scener, där kvinnan och mannen sitter vända ifrån varandra på var sin ända av deras säng. Denna scen var i vår tolkning det mest intima och ärliga stunden mellan kvinnan och mannen genom hela föreställningen. Man kunde ha valt att t.ex. ha dem sittande nära varandra och hålla händer, se varandra djupt i ögonen. Istället valde vi att ge dem båda avstånd och visa på att de kunde va ärligast och höra varandra bäst, då de inte "såg varandra". Då hade de inte en massa förutfattade förväntningar på varandra och på hur den andra skall agera och reagera.

Typiskt för poesi är ju även att man får se in i en själ på ett väldigt utmärkande sätt. Att man får ta del av det, som bara personen som upplever något känner till, om hen inte väljer att dela det. Att på detta sätt synliggöra det osynliga är i princip vad vi gjorde då vi distanserade kvinnan och hennes psyke från slaget, genom att flytta henne fysiskt på scenen.



### 3.3 Att jobba kring okända fallgropar

Att jobba med en föreställning, där det inte finns en utomstående regissör innebar utmaningar som vi kunde förutse på förhand. Till exempel att det inte är lika lätt att veta vad som fungerar på scen. Något som jag inte var lika förberedd på att skulle vara en utmaning, var något som jag först såg endast som en fördel.

Jag tyckte i början av processen att det var skönt att märka att Teemu och jag hade väldigt liknande ideer om hur de olika scenerna skulle iscensättas. Vi hade således en tyst överenskommelse om hur vi ville jobba under repetitionerna och vad målet i de olika scenerna var.

Utmaningen här, var att man lätt fastnar i en idé som fungerar på papper men kanske inte lika bra på scenen. Och även om en scen faktiskt fungerar på sättet som man tänkt sig i ett tidigt skede, är det något i karaktären som lätt går förlorat då det inte finns en regissör, som ser antydning till de impulser, som inte bestämts på förhand.

Jag är övertygad om, att man som skådespelare kan lära sig att själv känna igen då dessa "tysta" impulser kommer och lära sig känna av då en motspelare får dessa impulser. Även om Teemu och jag blev bättre på detta under processens

gång, tror jag att vi kan ha missat något viktigt i början av processen. Vi hade nämligen fullt upp med att försöka navigera i hur vi överhuvudtaget skulle närma oss denna arbetsprocess, som var så annorlunda än något som någon av oss jobbat med tidigare.

Om vi nu skulle ta upp denna föreställning igen, tror jag att vi båda skulle vara mer måna om att inte bestämma oss för vilka impulser och vändningar som skall finnas med, redan på förhand. I nuläget skulle jag försöka tvinga mig själv att prova på flera olika lösningar och vara mer öppen för att bara prova ut allt och inte hålla tillbaka något i det tidiga skedet.

Att jobba utan en regissör tror jag även att påverkade oss så, att vi *analyserade* oss fram till karaktärerna på ett annat sätt än vad jag skulle ha gjort om vi haft en regissör. Nu blev vi själva satta i den rollen, vilket gjorde att vi hela tiden hade all kommande utveckling för föreställningen i bakhuvudet, då vi jobbade med en scen. Detta är en av de saker som gjorde det svårare, i alla fall för mig, att fullständigt låta kvinnan vara närvarande i nuet under våra repetitioner. Att låta henne leva ovetande om kommande händelser. Även om jag senare kunde släppa detta tankesätt och befinna mig i nuet på scenen, var det kanske för sent eftersom impulser och reaktioner redan var bestämda och ingrodda i kroppen.

Något man ofta får höra är att man skall våga göra fel. Våga prova ut något även om man inte vet vart det kommer att leda. Men hur vågar man? Hur omfamnar man misstag då man är under tidspress och ens mål är att göra "så bra konst som möjligt", för att sedan bli bedömd. Enligt Bogart (2014, s. 37) kan det löna sig att ändra på hur man ser på misstag. Hon påstår att det är genom att göra de rätta misstagen vid rätta tillfällen som man uppnår nyskapelse. Hon lyfter även upp fördelen med att planera inför en repetition, men sen släppa alla förutfattade meningar då man kommer in i salen och bara koncentrera sig på att lyssna.

Detta kopplar jag direkt till regissören och min första tanke är att avfärda detta "tips" med att vi, som inte hade en regissör, inte hade någon som kunde lyssna. Men så fort jag kan se förbi min första defensiva respons, kan jag se att detta gäller även skådespelare på scenen. Alla i ett rum behöver kunna lyssna.

Senare skriver Bogart även, att man måste våga acceptera att man ibland gör fel. Att erkänna sina fel är det första steget för att sedan kunna omfamna dem, analysera dem och kunna hitta något vackert i misstagen. Misstag tar oss framåt, och även om jag har en bit att gå förrän jag helhjärtat kommer att kunna påstå att jag inte är rädd för att göra misstag, vet jag att erfarenheten av att skapa *En oerhörd kärlek* har tagit mig en till bit på vägen.

### 3.4 Att lita på sina olika sidor

Bogart skriver (2014, s. 83)

*"...the director's job is to direct the play. Rather than suffocate the actor, the director should pay attention to the whole picture. While the director is occupied with directing the play, actors require space to consciously and intuitively direct their own roles".*

Detta är intressant att se på i Teemus och mitt fall då vi behövde göra båda uppgifterna samtidigt. Det jag tar ut av det som Bogart skriver är, att det finns ett värde i att som regissör inte blanda sig i utvecklandet av rollen, utan hålla fokuset på helheten. Samtidigt finns ett värde i att skådespelaren vågar lita på, att regissören har koll på helheten, så att skådespelaren kan fokusera på själva rollens utvecklingsbåge. Bogart skriver om "spaciousness", som ett konstruktivt tillstånd där plats ges, för att alla parter skall kunna jobba på ett effektivt och värdefullt sätt. Enligt denna idé har Teemu och jag någonstans täppt igen detta konstruktiva "utrymme" genom att vi tog på oss båda rollerna samtidigt.

Skulle vi ha jobbat mer medvetet kring att skilja på våra roller som regissör och skådespelare hade vi nog kunnat ta våra scener och de roller vi spelade till en helt annan nivå. Sättet vi jobbade på denna gång, innebar helt enkelt att vi hade för mycket information i huvudet på en gång, vilket tog ifrån oss möjligheten att till fullo hänge oss åt processen. Vi fastnade för mycket i analysen, dessutom i analysen av karaktärerna och helheten samtidigt.

Kent Sjöström skriver i *Skådespelaren i handling : Strategier för tanke och kropp* (2007, s.11) om hur viktigt det är att ha kontroll, då man utför akrobatik. Kontroll

över musklerna som skall spännas på rätt sätt för att man skall lyckas med en rörelse. Det som dock är avgörande när det kommer till själva utförandet är trots allt hängivenhet. När man gjort sina förberedelser måste man visa hängivenhet.

Jag håller med, samtidigt som jag inser att detta kräver stort mod. För mig personligen är det lättare att hänge mig åt någon annans vision. Det tror jag att delvis har att göra med "imposter syndrome", eller bluffsyndrom på svenska. Bluffsyndrom innebär att en person känner sig underkvalificerad för en arbetsuppgift och även om hen presterat bra tidigare, avfärdas det med att man nog bara hade tur, eller att människor runt en inte ännu genomsådat ens bluff. Jag känner ofta igen mig i dessa tankegångar, då jag gång på gång anser att andra människor vet bättre än jag själv och jag har svårt att lita på mitt eget kunnande. Alltså är det lättare för mig som skådespelare att hänge mig åt någon annans vision, eftersom att jag litar på att den människan vet vad hen håller på med. Samtidigt är det inte heller för mig lika skrämmande att lita på mig själv som regissör, då jag har en skådespelare som jag jobbar med, som ger mig sina. Förslag och tankar. Att sedan bära ansvaret för båda dessa delar, om än i samarbete med Teemu, satte käppar i hjulet för mig och nu efteråt tror jag inte att jag någonsin vågade utöva denna fulla hängivenhet till vår föreställning som Sjöström skriver om, och som jag tror är nödvändig för att skapa konst som berör. Detta hoppas jag att jag kan bli bättre på med tiden, genom mer övning och erfarenhet.

### **3.5 Val av spelstil för att skapa en känsla av ägarskap**

Under mitt första år på scenkonst åkte jag och mina kurskamrater till Vasa för att se på en opponering av tidigare studerandes examensarbeten. Jag har en anteckning i min telefon från den dagen. I anteckningen har jag skrivit att jag skulle vilja göra "en föreställning med inslag av fysisk teater och "monolog-delar"" som examensarbete. Jag har även skrivit att jag vill leka med publikkontakten och att jag gärna blandar in musik i föreställningen, ifall jag har möjlighet. Denna anteckning har jag sedan glömt bort och inte läst på på tre år. Jag vet inte om det bara var en slump, att mitt konstnärliga examensarbete slutligen blev ganska likt det jag tänkt flera år innan, eller om det fanns med mig undermedvetet. Hur som

helst tyckte jag, att det var intressant att hitta anteckningen i slutet av vår konstnärliga process och se likheterna i mina tankar.

Skillnaden är, att jag nu tre år senare, i alla fall själv upplever att jag har en mycket djupare förståelse för begreppet fysisk teater. Jag tycker att Teemus och min föreställning var mycket fysisk även om jag, då jag skrev anteckningen på min mobil, antagligen inte skulle ha sett det lika tydligt. För tre år sedan såg jag fysisk teater mest som dans, eller som ordlös teater. Nu beskriver jag min syn på fysisk teater som "teater där handlingar och rörelsemönster är något mer, eller i alla fall något annat, än det realistiska handlingssättet eller skådespelarens personliga sätt att röra sig". Enligt mig kan en föreställning kallas fysisk teater då fysiska handlingar stiliseras och blir till en upphöjning i scenen.

Vi visste redan från början av vår process, att vi ville utnyttja vår fysiska kompetens för att utveckla olika rörelsequaliteter i vår föreställning, även om vi ännu inte visste exakt hur. Delvis tycker jag att det fysiska på scenen är en stor del av det visuella som vi ville förmedla; ett slags flyt som är skönt att titta på, som man sedan kan välja att bryta för att uppnå olika effekter.

När vi sedan tog in Jakob Johansson som handledare för vårt konstnärliga examensarbete hittade vi det vi sökte. Med Jakobs hjälp som ett yttre öga och aktivt utövande scenkonstnär, kunde vi förverkliga vår vision av det fysiska språket på scenen. Av Jakob påminde mig även om det som jag fått höra om och om under mina fyra år på scenkonst, vikten att börja och avsluta en rörelse och att varje rörelse skall komma utifrån ett aktivt val. Man rör sig inte i allmänhet men i synnerhet.

Vi valde även, Teemu och jag, att arbeta fram vårt rörelsemönster för pjäsen med mycket inspiration från vår tidigare kurs i Viewpoints, både medvetet och undermedvetet. Utvecklingen av det fysiska uttryckssättet hade likt dramaturgin sin startpunkt vid slaget. Vi valde tidigt att vi inte ville att slaget skulle "synas". Det vill säga, vi ville inte att själva slaget skulle se realistiskt ut på scenen. Vi ansåg att reaktionen på slaget, ifall man använde sig av ett scenslag skulle förminskas snarare än förhöjas. Vi ansåg att det inte var nödvändigt att se mannens knytnäve träffa kvinnan för att förstå vad som hände, eller för att känna obehaget av



händelsen. Viktigare för oss var att visa upp kvinnans inre liv, och motstridigheter millisekunden innan knytnäven träffar henne, stunden mellan det att slaget är ett faktum och själva smällen.

Vi ville visa kvinnans snabba tankar och genomgång av sitt egna liv, ögonblicket innan det värsta händer. Även hur hon försöker hitta orsaker till varför hennes liv har lett till detta ögonblick. En sista gång försöker hon, nästan, förlåta hans beteende med att leta efter fel hos sig själv. Samtidigt ville vi också visa, hur hon i allt detta, efter en fysisk, men också lång psykisk kamp mot mannen, helt enkelt ger upp och accepterar slaget. Till slut låter hon det helt enkelt bara hända. Sveket har redan skett.

Vi undersökte olika sätt att få fram allt detta till publiken. Skulle kvinnan ligga kvar under mannens knytnäve under monologen som symboliserade stunden mellan "faktum" och smällen, för att ännu en gång understryka hennes utsatthet och oförmåga att göra något mer än att acceptera situationen? Skulle hon ta sig bort, och var skulle hon i så fall stå i förhållande till mannen? I vilket verklighetsplan fanns kvinnans dialog, eller mer konkret, vart skulle hennes blick under monologen?

Största utmaningen i detta skede, för en regissör som inte kunde se hur de olika alternativen såg ut, var att det tyvärr inte riktigt är samma sak att filma och se på scenerier på en datorskärm. Vi tänkte att vi skulle bjuda in utomstående människor för att se de olika alternativen, så att de skulle få säga vad de upplevde som starkast. Där stötte vi på det problemet, att en "övertäckning" eller ett klimax automatiskt blir mindre "starkt" andra gången man ser det, så vilket alternativ skulle vi visa först? Och hur skulle vi kunna lita på att det inte bara är chock-effekt som får människor att välja ett av alternativen? Slutligen valde vi att ta bort kvinnan ur sin position under mannen och istället ställa henne ovanför. Där kunde hon observera händelsen, så att säga, på avstånd och se sig själv och distansera sitt psyke från vad som höll på att hända hennes kropp.

I vår helhet fanns också en våldtäkt som vi valde att göra på ett liknande sätt som slaget. Vi visade allting, fram till millisekunden innan "smällen", det vill säga penetrationen i detta fall. Där bröt vi händelseförloppet med hjälp av ljusdesign,

även här för att vi ansåg att ett visuellt ”juckande” inte skulle förstärka något av det vi ville få fram. Dessutom kändes det för oss i detta skede av vår dramaturgi att vi behövde ge publiken ett ”andrum”. Några sekunder av mörker behövdes för att publiken själv skulle få tid att skapa sig en uppfattning av vad som hänt under de senaste, väldigt snabba minuterna av vår föreställning.

Även här väljer jag att hänvisa till Bogart (2014, s.109), där hon beskriver skillnaden på aktivt och passivt samarbete. Hon hyllar aktivt samarbete, där andra än bara regissören får vara med och ta del av skapandeprocessen av en föreställning. Hon talar främst om skådespelarna och menar, att genom att göra även dem till aktiva skapare i ett samarbete, känner skådespelarna ett ”ägarskap”<sup>5</sup> för föreställningen. Detta väcker i sin tur starkare empati för verket. På samma sätt tror jag att det fungerar genom att lämna något ”osynligt” i en pjäs. Det leder till att publiken själv skapar bilder i sina huvuden. Genom att publiken inte får se allt och själva börjar skapa, blir föreställningen ett samarbete även med publiken. Publiken får, om än undermedvetet, känna ett ägarskap till föreställningen och föreställningen blir i sin tur mer betydelsefull för dem.

---

<sup>5</sup> Egen översättning av ”ownership”



### 3.6 Verktyg för att genomföra den utvalda spelstilen

Utifrån detta utvecklade vi den upphöjda fysiska spelstil som är återkommande under hela föreställningen. Vi valde att använda oss av denna upplyfta spelstil i kombination med en mer realistisk spelstil och låta dem vävas in i varandra och komma fram turvis, som i en puls. Den upplyfta spelstilen hade, till viss del, sin utgång från och förstärktes av dikternas upplyfta språk.

Den upplyfta spelstilen präglades även av kvinnans “olika medvetanden” eller de olika verklighetsplanen. Under föreställningens gång befinner sig kvinnan turvis i tre olika verklighetsplan. Det första är den så kallade “nutiden”. De stunder där hon är i direkt växelverkan med mannen (hon hör och ser honom och han hör och ser henne) befinner hon sig i “nutiden”. Under andra tillfällen går kvinnan in i det andra verklighetsplanet, “publikkontakten”. I dessa delar bryts den fjärde väggen. Vi använder oss av detta verklighetsplan för att kvinnan, i ett format som liknar dagboksinslägg, skall kunna prata direkt med publiken. Hon kan då förklara hur hon upplever en situation vi precis sett, eller kommer att få se, eller så kan hon vädja

om stöd. I detta verklighetsplan är kvinnan medveten om mannen, men han är omedveten om hennes aktivitet. Det sista verklighetsplanet vi använde oss av för kvinnan var "det inre". Det är lätt att blanda ihop "det inre" med "publikkontakten" då de båda har riktningen utåt mot läktaren. I båda verklighetsplanen är kvinnan medveten om mannen, medan han är omedveten om henne. Skillnaden var att vi i "det inre" inte bryter fjärde väggen. Här pratar kvinnan inte till någon annan än sig själv. Detta sista verklighetsplan är det "ställe" dit kvinnan går för att försöka förstå sig själv och det hon upplever.

Vi valde tidigt att även blanda in tydligare koreografiska element i föreställningen. Dessa ville vi ändå hålla relativt "råa". Vi ville inte att det skulle verka för "dansigt" och vackert eftersom vi inte tyckte att det passade vår helhet. Vi strävade alltså inte efter det vackra, utan snarare efter att de tydligt bestämda rörelserna skulle kännas autentiska och flytande, som om våra kroppar föll in i nästa rörelse. Detta i enlighet med poesins natur i vårt grundmaterial.

### 3.7 Inspirationen från Viewpoints

Som jag nämnde tidigare har vi inspirerats mycket av vår kurs i Viewpoints i utvecklandet av föreställningen. Viewpoints är verktyg för hur man kan tänka kring skapande av scenerier. Boken *Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2004) av Anne Bogart och Tina Landau innehåller olika övningar som skall underlätta scenkonstnärens undersökning av 9 olika viewpoints; tempo, varaktighet, kinestetisk respons, repetition, form, gest, arkitektur, rumsligt förhållande och topografi.

Vi har i vår föreställning, *En oerhörd kärlek*, noga valt ut hur karaktärerna skall vara placerade på scenen i relation till varandra. Vi har även funderat över skillnaden mellan hur karaktärerna rör sig, då de upplever sig "ensamma" på scenen och hur de rör sig under aktiv växelverkan. Kvinnan ställs i princip alltid i en underlägsen position i relation till mannen, och de få gånger hon får den "dominerande" placeringen, har hon ändå inte makt, i och med att hon inte känner sig bekväm där. Exempelvis ser vi ofta kvinnan som städar av bordet, mitt på scenen, medan mannen sitter eller ligger i sängen, i kanten av scenen, men det är fortfarande tydligt att hon är i ett underläge.

Skillnaden ser man, då kvinnan bryter "verkligheten" och den fjärde väggen, och pratar med publiken, samma ser vi då hon pratar med sig själv. I dessa fall har vi hos kvinnan försökt jobba fram ett lite mer avspänt kroppsspråk och hon kan till och med stundvis ta över makten i dessa moment. Mannen vill, och tror sig vara centrum för kvinnans liv och i princip hela verkligheten. Han behöver således inte aktivt söka efter uppmärksamhet, han förväntar sig få den automatiskt.

Föreställningen är trots allt uppbyggd ur kvinnans perspektiv och mannen får mitten av scenen för sig själv, egentligen bara då kvinnan ger honom den platsen. Ett exempel är, då mannen håller sin monolog om hur mycket han älskar kvinnan och hur bra de haft det i sitt förhållande. Här ger kvinnan honom all den plats han någonsin kunde önska.

Ett annat exempel, är precis innan slagsmålet kommer igång. Mannen står mitt på bordet, som står mitt på scenen, och har således både centrum och höjd till sin fördel. I detta fall ger kvinnan honom allt för att försöka lugna situationen. Hon söker sig till den yttersta kanten av scenen och försöker nästan försvinna. Hon vet antagligen redan vart utbrottet är på väg, även om hon inte vill, eller kanske ens kan erkänna det för sig själv, innan slaget är ett faktum.

Med hjälp av placeringen av karaktärerna i förhållande till varandra, ville vi säga något om situationen och karaktärernas förhållande till varandra. Skulle vi jobba vidare med föreställningen skulle jag dock tänka igenom hela föreställningen och ännu mer medvetet göra val, utgående från vad publiken kan komma att läsa in av det fysiska förhållandet karaktärerna emellan. Även om mina tankar varit starkt kopplade till Viewpoints, har jag inte alltid jobbat med dem så medvetet och i den utsträckning som jag skulle ha kunnat. Jag skulle även fundera över hur djupt och "invecklat" man kan tänka, då man bestämmer sig för positioner, till exempel. Vi vill ju gärna att publiken får ut det vi vill berätta med vår föreställning.

## 4. SKÅDESPELAREN UTAN REGISSÖR

### 4.1 Valet av grundmaterial i samband med utförande på scen

Vårt val att jobba med dikter var inte något som vi från början hade planerat, vi slängdes liksom in i det genom vår kärlek till Tikkanens diktroman. Vi var till en början osäkra på ifall vi ville skriva egen text utgående från dikterna eller ifall vi ville använda dikterna rakt av. Vi valde att inte skriva något eget. Dessutom valde vi att bibehålla dikternas yttre struktur, vilket gjorde att vi lärde in repliker så att vi bröt av där en rad tog slut. Det var å ena sidan lättare att memorera texten på det sättet. Å andra sidan gjorde detta att vi bröt av tankebågar och talet blev hackigt. Personligen har jag dessutom problem med att jag talar för snabbt och då jag försökte få talet mer naturligt, började jag i de flesta fall också prata snabbare. När jag sedan fått in en naturligare rytm och istället försökte få ner tempot, föll jag lätt tillbaka in i den utskrivna rytmen i dikterna, med "avbrutna" tankebågar.

Trots att vi ville distansera språket från den poetiska replikeringen ville vi ändå rytmisera det fysiska på scenen. Vi var måna om att hela tiden behålla ett slags flyt under föreställningens gång. Vi försökte också ta vara på de pauser vi ansåg vara naturliga och rytmiska.

Under hela min studietid har jag blivit uppmanad att låta momentet byggas upp och inte skynda vidare med text eller handling, innan något verkligen måste hända. Jag har dock aldrig upplevt att jag fått en så tydlig förklaring som Bogart (2014, s. 80) ger. Hon pratar om tid med två olika begrepp, *chronos* och *kairos*. Chronos beskriver hon som kvantitativ, tid som tydligt går att mäta. Den är kronologisk. Kairos är kvalitativ tid, tid som inte går att mäta. Tid som ofta inger en känsla av något större, kanske av välbehag och som kommer med möjligheter. Bogart beskriver även skillnaden på chronos och kairos som skillnaden på tid och tajming. När jag skriver att vi försökte ta tillvara de pauser i vår föreställning, som kändes "naturliga och rytmiska", tror jag egentligen att det var kairos vi eftersträvade. Bogart skriver att man inte kan tvinga fram kairos, det man kan göra är att skapa förutsättningar för att kairos skall uppkomma. Detta, för mig nya sätt, att se på tid är något som jag, med Bogarts beskrivning, kan applicera på allting jag gör på scenen. Jag kommer att från och med nu vara mer uppmärksam och försöka utforska vilka "pauser" som borde finnas med i en föreställning. Jag

hoppas att genom detta kunna skapa möjligheter för att kairos skall kunna uppstå och sedan använda mig av denna kärnfulla tid på scenen.

#### **4.2 Att hitta medelpunkten i periferin**

Bogart skriver (2014, s. 100) att hon under repetitioner inför en föreställning inte jobbar med att hitta och gå rakt in i en känsla, utan att hon snarare jobbar med detaljer kring känslor och upplevelser. Detta kopplar jag ihop med det hon senare skriver om "spegelneuroner". Dessa är neuroner i en människas hjärna som aktiveras på samma sätt, då man själv utför en handling som när man ser någon annan utföra samma handling. Därigenom aktiveras ens empati. Bogart kopplar detta till teatern och hur teatern är den konstform som kanske starkast kan väcka empati hos åskådare. Detta i och med att man på scen ofta gestalter händelser och handlingar ur vardagliga liv. En skådespelare lyfter en kaffekopp, sätter sig ner, hoppar eller kastar något. Spegelneuroner aktiveras starkare ifall man observerar en handling som man själv har utfört, eller en händelse man själv varit med om.

För att nu gå tillbaka till Bogarts preferens att jobba med detaljer kring en känsla, snarare än att försöka porträttera en viss exakt känsla. Jag kan tänka mig att det har att göra med att fler människor kan röras av och känna empati för en karaktär på scenen, om karaktären gör saker man själv känner igen, även om man inte själv har upplevt den exakta händelsen eller känslan som gestaltas.

Detta sätt att se på händelser och känslor är även något som känns väldigt bekant från poesin. Det är sällan man läser ord som glad och ledsen i poesi. Poeten beskriver istället detaljer kring känslan som de flesta människor kan känna igen. Ifall poeten beskriver någons sinnestillstånd som att bli duschad i iskallt vatten, kan vi alla tänka oss hur denna någon kan tänkas känna sig, starkare än om poeten skulle ha skrivit att någon är till exempel ledsen eller besviken. Poeten beskriver situationen på samma sätt som vi försöker göra på scenen. Förhoppningsvis leder spelsituationen sedan till att känslor uppstår hos publiken, och i bästa fall även hos skådespelaren.



#### 4.3 Att våga ta sig själv på lite mindre allvar

En kontrast som Teemu och jag skulle ha kunnat jobba mer med i vår föreställning är komedi/tragedi. Jag vill påstå att vår pjäs var ganska tragisk både i berättelsens kärna, men också i gestaltningen. I John Wrights bok *Why is that so funny?* (2006, s. 13-17) beskriver han hur han anser att komedi och tragedi kanske inte borde hållas isär så strängt som det ofta görs i teatersammanhang. Han menar att komedin i tragedin kan vara det som ger skärpa och håller publiken skärpta.

I början av vår process, då vi jobbade med att sammanställa dramaturgin, drevs vi i viss mån även av en slags komedi; en förvriden komedi där man skrattar av ren förskräckelse för att det helt enkelt inte finns något annat att göra än att skratta, då allting är så otroligt tragiskt. Jag skrattade och grät om vartannat och vi bestämde oss för att låta dramaturgin utgå från detta. Även i början av repetitionerna fanns strävan efter den förvrängda komedin med. Något hände dock under processens



gång och denna strävan försvann mer och mer - kanske i samband med att vi tog in experter i vår process, och vi fick en realistisk syn på hur människor med det livsöde vi gestaltade har det. Jag vet med mig själv att jag påverkades starkt av dessa insikter. Det kan hända att vi i och med denna nära kontakt med verkligheten tappade vår "edge". Vi blev för rädda för förstörelsen som Wright även pratar om, då det kommer till komiken. Komikens styrka och svaghet, enligt Wright, är att den förstör det "allvarliga" men om man gör detta på rätt sätt kan förstörelsen ge en reaktion som inget annat. Detta kan i slutändan leda till att allvaret tas emot mer och starkare, än vad det skulle ha gjort utan komiken.

En annan orsak till att vi drevs bortåt från de inslag av komik, som vi i början hade som en del av vår föreställning, kan ha varit att vi var för rädda för att ta risken och så att säga stiga ut över stupet. Det kan också ha att göra med den så kallade elitismen, som Wright också skriver om det vill säga att det i teatervärlden byggts upp ett erkännande av att negativa känslor på scenen och hos publiken är viktigare och djupare konst, än skratt och komik. Även i detta fall handlar det om rädslan att förstöra något som man vill bygga upp och är rädd om.

Nu då jag har lite distans till vårt arbete, kan jag sörja att vi inte höll kvar komedin. Jag kan nu se att Tikkanens dikter skulle ha förtjänat fler inslag av komik än vad vi gav. Känslan av att man måste skratta åt eländet, för att det helt enkelt inte finns något annat att göra, är för mig en stor del av Tikkanens *Århundradets kärlekssaga*. Jag önskar nu, att det även skulle ha varit en större del av *En oerhörd kärlek*.

#### **4.4 Paradoxen om en skådespelares "känslor"**

En viktig aspekt som Bogart tar upp (2014, s. 99) är att publiken och skådespelaren inte alltid behöver, eller ens bör "känna" samma sak samtidigt. Man måste inte vara ledsen på scenen för att publiken skall känna sorg. Konceptet är egentligen inget nytt för mig och jag håller med påståendet i teorin, men jag vet med mig själv att jag under en process ändå har svårt att följa det helt. I mina tider inom amatörteater har jag ofta fått höra: "Om du känner det, kommer publiken också känna det", eller alternativt "Du måste känna det för att publiken skall känna det", som ju i princip helt motsäger det, som Bogart säger.

Även om jag egentligen vet bättre, blev det lättare att lita på det vi skapade då vi kunde framkalla känslor även hos oss själva på scenen, nu då vi inte hade ett yttre öga. Detta, trots att jag starkt tror på det Bogart påstår. För att igen ta avstamp i Viewpoints; individer utan någon egentlig tanke och till synes helt känslolokalla, kan röra sig på ett visst sätt, i ett visst tempo och till specifika platser i rummet, och en åskådare kommer antagligen att känna något. Vi människor försöker alltid ge mening åt det vi ser och det som händer runt om oss, det ligger i vår natur. Det är alltså inte nödvändigt att servera dessa eftersträvade känslor. När människor själva får läsa in vad som händer på scenen, kommer de nästan naturligt att känna något om det de ser. Utgående från individens specifika erfarenheter, kan olika människor i detta fall känna olika saker i relation till det som händer på scenen.

Jag vill hänvisa till dans, men man kan även utgå ifrån spelandet av ett instrument. Då man lär dig en koreografi lär man sig ofta precisa rörelser till precisa takter. "På ettan sträcker du upp dina händer, på tvåan svingar du dem runt och ner till din sida. På tre och fyra tar du ett steg framåt med vänster fot svänger runt och tar ett till steg denna gång bakåt." Dans berättar också historier och man kan ofta uppfatta historien även utan musik då dansaren utan inlevelse gör stegen tekniskt perfekt (man behöver inte känna för att publiken skall känna). Dock vill jag argumentera för att den mest berörande konsten, i alla fall i min erfarenhet, skapas, då den uppträdande lägger inlevelsen och känslan till som ett extra lager på den felfria tekniken. Inlevelsen kan i vissa fall göra, att man tar ett litet felsteg, men så länge man stannar kvar i stunden, är det denna mänskliga möjlighet till misstag, som får en som åskådare att stanna kvar med blicken och sin uppmärksamheten.

Denna dubbelsidiga inställning var den jag hade under repetitionerna för *En oerhörd kärlek*. Vi jobbade mer eller mindre medvetet med att lägga in precisa rörelsemönster, tempon och upprepningar. Sedan, då dessa var på plats i muskelminnet, försökte vi låta all information som vi samlat på oss om mannen och kvinnan under processens gång, leda oss in i inlevelsen. Vi hoppades att detta skulle bära skeppet vi byggt i. Jag tror dock processen skulle ha mått bättre av att ha gjorts tvärtom. Vi borde praktiskt ha utforskat situationer och vilka känslor de framkallade, för att sedan kunna skapa precisa handlingar som framkallar

liknande känslor hos publiken, även om vi som skådespelare eventuellt inte känner dem vid varje föreställning.

Man kan såklart även ifrågasätta känslornas plats på scenen överhuvudtaget. Bogart (2014, s.99) skriver nämligen också om, hur känslor och empati hos publiken skall ses som en biprodukt, då man jobbar med en föreställning. På detta sätt kan man som skådespelare effektivare jobba med att skapa förutsättningar för publiken att själva väcka känslor, utgående från det som konkret sker på scenen. Hon lägger även vikt vid att våga skapa ett rum, där publiken faktiskt själva får hitta känslan och empatin för föreställningen och/eller dess karaktärer.

*“... it requires far more technique and savvy to create a moment where everyone in the theater is allowed a different response. If I want to treat the theater as an art form rather than advertising, I have to create space for diverse emotional and empathic experiences.”* (Bogart, 2014, s.99)

Som utbildade scenkonstpedagoger hade nog både Teemu och jag för tydligt i våra huvuden, att vi ville att publiken skulle känna rätta saker för att lära sig något, att publiken skulle känna, att de vill gå ut och skapa förändring. Jag tror vi var rädda för att temat “våld i nära relationer” kanske inte skulle väcka de associationer vi trodde behövdes. Temat är trots allt fortfarande väldigt tabubelagt och många inser inte vidden av problemet. Samtidigt måste jag erkänna att jag knappast någonsin kom så långt i mina tankar under repetitionen inför vår föreställning att jag skulle ha kunnat forma tanken “publiken kan få känna precis vad de känner i detta ögonblick”. Jag var för rädd om vår föreställning helt enkelt.

Här skulle det igen ha varit värdefullt för oss, att reflektera över vad syftet med vår föreställning var. Med den föreställningsform vi valde och skapade, var vår främsta uppgift inte att lära ut något. Det vi egentligen ville, var att belysa ett ämne som det redan finns mycket information om, och väcka intresset så att publiken själva skulle känna ett behov av att ta reda på mera på egen hand.

*“We have asked ourselves these questions and we are trying to answer them, and that effort earns us the right to ask you, the audience, to face these issues too.”* (Bogart, 2007, s.4)

## SAMMANFATTNING

Bogart (2014 s. 98) skriver om emotioners roll i att lagra information. Hon beskriver hur det via forskning bevisats, att människor lagrar information i form av berättelser, bättre än via något annat informationsmedel. Detta är något som ofta kommer på tal i en tid där drama får allt mer plats i skolsammanhang. Teemus och mitt val att jobba med temat våld i nära relationer kom delvis från samma tanke. Vi hade båda reagerat på att man allt oftare såg statistik och information om våld i hemmet, vilka orsakerna kunde vara och vad som skulle göras åt det. Det kändes som om det fanns ett desperat behov av att nå människor med informationen. Som många säkert känner igen, kan dock ett överflöd av information och statistik leda till att man avtrubbas och den fruktansvärda informationen som man blir överöst med känns vardaglig. Det var alltså något annat som krävdes för att lyfta upp problematiken. Vi såg det plötsligt som vårt ansvar att väcka människors empati och sprida all information vi fick över oss, på ett annat sätt, genom att väcka känslor.

I en konstnärlig process, speciellt när den innehåller helt nya element för utövaren (dubbla roller och annorlunda grundmaterial), är det lätt att fastna i att försöka komma framåt och försöka nå ett resultat. Jag tror vi var för fästa vid resultatet och att vi därför gått miste om möjligheter, som kunde ha uppstått under processen. I Anne Bogarts bok *And then, you act* (2007, s.6) beskriver hon vad hon anser är de tre viktigaste delarna, som skall fungera tillsammans för att göra teater;

“The classic recipe for effective theater is threefold:

- 1 you need something to say;
- 2 you need technique; and
- 3 you need passion”

Med lite distans från det konstnärliga arbetet och efter att ha analyserat processen i och med detta skriftliga arbete kan jag konstatera att jag inte tror att punkt 1 och 3 var något problem för Teemu och mig. Däremot tror jag, att vi inte hade tillräckligt med erfarenhet för att punkt 2 skulle ha kunnat dras till sin spets. Trots

allt fick vi ihop en föreställning som vi båda är stolta över. Vi visste från början att vi tog oss an en svår utmaning, och jag ångrar inget. I skolan har vi möjligheten att ta risker. Vi har möjlighet att göra fel och få hjälp i vår process.

Att skriva detta skriftliga slutarbete har varit allt annat än en lätt process. Likt i den konstnärliga processen har jag i detta arbete också haft svårt att lita på min egen kompetens och genom att sätta mig in i mitt källmaterial, har jag behövt ifrågasätta min egen förmåga, även då det kommer till det konstnärliga arbetet som jag genomfört. Med lite mer distans och nya perspektiv finns det tusen saker jag skulle kunna ändra när det gäller föreställningen *En oerhörd kärlek*, men det tror jag är bra. Att inse misstag är första steget till utveckling. Du måste röra dig någonstans för att se saker och ting från ett nytt perspektiv.

Att arbeta med detta skriftliga examensarbete, att på djupet fundera på vår konstnärliga process, gav mig en ny grund för att utveckla mig själv och mitt arbete som scenkonstnär inför framtiden.

## Källförteckning

Anne Bogart (2014): *What's the story?:* Routledge

Anne Bogart (2007): *And then, you act:* Routledge

John Wright (2006): *Why is that So Funny? A Practical Exploration of Physical Comedy:* Nick Hern Books

Kent Sjöström (2007): *Skådespelaren i handling : Strategier för tanke och kropp:* Carlsson Bokförlag

Anne Bogart, Tina Landau (2004): *Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition:* Theatre Communications Group Inc., U.S.

Anne Bogart's "What's the Story: Essays about Art, Theater, and Storytelling" (2014) [video]: <https://www.youtube.com/watch?v=v431KlvSo8c> [30.3.2021]

Fotografier: Nadine Mabinda.

## En oerhörd kärlek

Intro  
(inspelad)

**Kvinna:**

Först kändes det skönt  
Rent svindlande och obegripligt  
Skönt  
Att det trots alls också finns de som ser  
Bakom fasaden  
Som vet  
Och inser

Men sen blir allting  
Bara ännu svårare

Sen kommer frågan:  
Varför går du inte?

Otaliga gånger har jag varit  
På väg

Om den här perioden inte är  
Den sista  
Då går jag

Om elakheten går ut över  
Barnen  
Då går jag

Om han dessutom börjar  
Ljuga  
Då går jag

Och bär han nånsin hand  
På mig  
Då går jag

När barnen inte längre  
Orkar  
Då bara måste jag

Och allting hände  
Ändå gick jag inte

Varför?

**Scen 1****Kvinna:**

För mig var det lätt till en  
början det var bara att  
älska det var ingen konst  
att älska när man alltid  
hade varit omgiven  
av kärlek och när man  
tidigt hade lärt sej att  
kärlek var det största och  
gladaste och bästa som  
fanns

Så länge det var  
kärlek gick det  
bra Men sen blev  
det hat  
Och hat var inte tillåtet  
När jag var liten

Hur bär man  
sej åt med ett  
hat Som inte  
får finnas?

Man säger inga fula ord  
Man svär inte  
Man slår inte  
Man skriker inte  
Man smäller för all del inte i dörrar

Man visar inga miner  
Man kastar  
naturligtvis  
ingenting  
Man försöker vara riktigt vänlig  
När man hatar

Man sväljer  
sitt hat äter  
upp det visar  
det inte  
erkänner det aldrig

För mig var det  
inte lätt att hata  
men det ödesdiga  
var  
att låta bli



**Scen 2****Kvinna:**

En  
alkoholisthustru det  
är en som alltid har  
svansen bak  
hur hon än vänder sig

Om hon förstår och  
förstår och förlåter och  
jämnar vägen och  
håller släkten på  
avstånd och tystar ner  
barnen och beundrar  
och tröstar och tror och  
tror och tror  
och hoppas

så är hon en...

**Man:**

...Självgod fan som alltid är så  
jävla perfekt och fullkomlig en  
allsmäktig en som tror att hon  
kan flytta berg och komma  
med syndernas förlåtelse det  
är tamme fan så man spyr  
när man ser hennes självlysande nylle

**Kvinna:**

Och om hon bönar och ber och  
gömmer flaskor och tömmer ut  
hälften genom fönstret och i  
blomkrukan och vägrar ljuga för  
släkten och skylla på  
maginfluensa nu igen för  
arbetskamraterna och vänder  
dövärat till för det  
femhundra nittionde varvet av  
den olyckliga barndomen och  
det oförglömliga kriget  
och de avundsjuka kollegorna

**Man:**

Så är hon en farlig en intrigant och  
hämndlysten och banne mej om det  
inte är hon när det kommer till kritan  
som sätter igång alla konspirationer  
överallt och förtälet och  
smutskastningskampanjerna hon är  
det naturligtvis som ligger bakom  
alltsammans vem annan känner så

bra till alla världens detaljer som man  
får slängda i ansiktet  
hon är det som sitter där som spindeln i nätet  
och bara sväller av illvilja, fy fan

**Kvinna:**

Och om hon slutligen  
inser att hon har ett eget  
liv att leva och att någon  
annans kan hon ändå  
aldrig leva och inte bära  
en annans börda ens om  
hon ville det  
aldrig så gärna

så är hon...

**Man:**

...En hård jävel en satans  
karriärist som engagerar sej i vad  
som helst och vem som helst bara  
inte i den som står henne närmast  
och som bäst behöver henne och  
som hon dessutom har lovat älska i  
nöd och lust nu var det minsann  
slut på den lusten så fort det blev  
lite nöd kantänka nu flyger hon och  
flänger och ägnar sej åt allehanda  
oväsentligheter  
och mest åt sig själv och sin egen  
framgång vad det nu sen ska  
föreställa, fan anamma men på en  
annans bekostnad går det kom  
ihåg det fast det lär hon val strunta  
blankt i kärringjävel

**Kvinna:**

Och om hon slutligen ger  
opp och står där  
ensam med sina trasiga  
nerver och barnens  
trasiga nerver och tusen  
samvetsqual för att hon  
älskade för lite eller  
älskade för mycket rent  
av  
för att hon gjorde si och inte så som  
kanske hade kunnat rädda  
alltsammans ifall hon hade varit  
mänska  
att begripa lite mer

**Man:**

Så kan man slå sig i  
backen på att hon snart  
har hittat nästa karl som  
hon kan slå klorna i och  
pina och plåga och  
dominera över och  
spela skyddsängel för  
tills ingenting annat  
återstår för den stackarn  
heller  
än flaskan...

**Scen 3****Kvinna:**

När han var tio  
städar han och  
dammsuger varje  
millimeter minutiöst  
radar sina plastsoldater...

**Man:**

...så alla gevär pekar åt samma  
håll mot en gemensam fiende  
som ska nedgöras

**Kvinna:**

Han ritat bara monster  
hiskeliga vidunder...

**Man:**

...med femton klor och  
rovtänder och jättelika gap  
de kommer ut ur  
bilderna och angriper  
allt och alla

**Kvinna:**

de är förfärliga och fasansfulla  
de skriker ut sin skräck

På kvällen vågar han inte  
somna för han måste  
ingripa  
ifall det blir gräl igen  
då avleder han deras  
uppmärksamhet från det de  
grälar om så deras  
irritation riktas mot honom så  
länge båda grälar på honom

tycker de i alla  
fall lika  
för engångs skull

På natten måste han smyga sej  
opp och kolla  
att ingendera har flyttat  
bort och försvunnit  
Han petar på dem för säkerhets  
skull så han ska veta  
att de båda ligger där  
och sover bredvid varann i sina  
sängar Han ängslas ständigt  
han är alltid rädd för  
katastrofen han vet att den  
kommer han vet bara inte när  
Han vågar inte gå förbi ett  
öppet fönster och inte över  
torget  
Han vågar inte längre gå i skolan

nu vågar han  
snart inte leva längre

Den dag katastrofen igen är  
över oss då är han rådigast av  
alla och har mest tålamod i  
timmar ligger han bredvid på  
sängen och stryker hår ur  
pannan

och lyssnar,  
pratar tröstar  
håller i och  
kramar finns  
där bredvid  
och tröttnar aldrig

### **Man:**

Nu slipper jag oroa mej  
För nu har det ju hänt

**Kvinna:**

Han växer några år  
och fyrtio  
centimeter blir mer  
axelbred för varje  
dag Snart har hans  
krafter vuxit fatt det  
ansvar han sen  
länge  
burit

Lita på människorna  
Du kan alltid lita på att  
de vill dej väl och vill  
vara hyggliga mot dej  
om du är hygglig  
mot dem

**Man:**

Jag är så rädd jag är så  
rädd så om du visste  
hur rädd jag är så  
skulle inte heller du  
våga leva

**Kvinna:**

Du behöver inte vara  
rädd Bara tro på  
människorna bara tro  
på att de är goda  
och vill varann väl

**Man:**

Pappa satt med geväret en hel  
natt han satt med geväret och  
sa att han skulle skjuta och  
lillbrorsan och jag måste sitta  
bredvid hela natten medan  
mamma var i stan Vi höll  
varann i handen vi bara  
darrade hela natten Inte ens  
när han slocknade med  
geväret i handen vågade vi gå  
och ringa till mamma för  
om han hade vaknat

Du vet inte hur rädd  
jag är Jag är så rädd  
så jag inte vet  
om jag vågar leva

**Kvinna:**

Men jag måste våga  
tro ännu mer Nu  
måste jag tro så  
mycket  
att vi alla  
ändå  
vågar  
leva

**Scen 4****Kvinna:**

Nu ligger du  
där lallande  
med  
kläderna  
på  
ifall jag inte drar dem av dig

nu vet du att ska du klaras ur  
dethär ännu en gång så beror  
det på att jag ger dig  
medicinerna just när du måste  
få dem att jag inte ger dej  
mera sprit just när du anser att  
du absolut inte kan vara utan  
den sen sitter jag där och  
håller dig i handen just när jag  
absolut inte vill hålla dig i  
handen  
eller se dig överhuvudtaget

**Scen 5****Kvinna:**

Om man översätter  
fyllorna som gör dej  
obrukbar till  
kvinnospråk  
så blir det kanske lättare att  
fatta vad det handlar om

Du tänker dej att jag har  
spymigrän och ligger  
grönblek med ett tvättfat  
bredvid sängen

Du tänker dej  
att jag har mens på första  
dygnet och blöder rött och  
vrider mej i plågor

Du tänker dej att det  
är omöjligt för mig  
att äta, gå på  
toaletten  
ligga stilla, vara ensam

Du tänker dej  
att det är bäst att hålla min  
opasslighet hemlig, vem skulle  
vilja anställa en kvinna som är  
obrukbar sådär  
och vad ska slakten säga

**Mannen:** Influenta i magen och om Nervus  
Valium som krånglar

Du tänker dej  
att jag nog vill att du ska ligga med mej  
hela tiden fastän du vet sen tjugo år att  
intet gott kan bli därav  
när jag har mens och att jag aldrig somnar

Du tänker dej  
att mycket följer med min  
mens mitt prat, mitt tjat, min  
paranoia  
min svartsjuka, min ilska, mina självmordsplaner

Du tänker dej  
att mensen pågår sju dagar eller tio eller  
tolv men att jag sen är brukbar

Du tänker slutligen  
och det tänker du  
på ofta  
att detta är den rytm som din familj och du  
fått vänja er vid under  
alla år och att det är  
det liv ni har du din  
familj  
och alla andra tusentals  
familjer som har en kvinna  
som är obrukbar i huset

**Scen 6****Kvinna:**

När jag ligger  
med dej behöver  
jag inte lyssna  
på dej prata med  
dej  
se dej

När jag ligger med  
dej så är mitt  
ansikte så nära ditt  
ansikte att du inte  
kan se mej

Så kan jag vara  
mej själv  
åtminstone när jag  
ligger med de

**Scen 7****Man:**

I en värld av gråvitt  
gråblått gråbrunt en  
fientlig värld en  
avvisande värld som i  
bästa fall kunde kallas  
avvaktande

fanns hennes bruna ögon

Tillsammans  
köpte vi  
två gula koppar med mönster i  
orange en försiktig början för att  
besegra den gråvita kylan

Ibland gick det  
framåt då  
skaffade vi oss  
vilda av glädje de  
gula gardinerna i  
ett rum som vi  
gjorde  
grönt som havsvatten



Ibland stod allting  
stilla eller gick  
bakåt  
Då grät vi salta tårar  
tillsammans i de gula  
kopparna

Vi blev flera  
vi var småningom många som hjälptes åt  
Vi gjorde ett mjukt rum  
i beige och brunt och  
köpte ett dussin  
koppar  
i orange Vi bjöd alla  
som tittade in att dela  
våra förhoppningar  
och våra besvikelser  
Småningom var vi många som stöttade varann

Man alltid när det var verkligt  
svårt var det ändå hon och  
jag bara hon och jag

de gula kopparna  
och hennes bruna ögon

Jag älskar dej så oerhört ingen  
har nånsin kunnat älska som jag  
Jag har byggt en pyramid av  
min kärlek jag har placerat dej  
på en piedestal högt ovanför  
molnen  
Dethär är århundradets kärlekssaga  
den kommer alltid att bestå  
i evighet ska den beundras

Vi flyttade  
ihop inte  
för att  
vi ville det  
utan för att  
vi  
inte kunde låta bli

### **Kvinna:**

Vi flyttade inte  
ifrån varandra  
fast vi ville  
det för att vi  
fortfarande inte  
kunde låta bli  
varandra

**Scen 8****Kvinna:**

Om jag inte hade älskat  
dig så oerhört och alltid  
hade trott på dina ord om  
att dethär var sista  
gången definitivt och  
oåterkalleligt allra sista  
gången du drack så hade  
det kanske varit lättare att  
stå ut med  
de gånger som kom sen

Men jag trodde ju alltid på det du  
sa och älskade dej och var  
övertygad om att du egentligen  
inte ville nånting annat än sluta  
dricka  
och aldrig börja igen

Det föreföll förresten  
fullständigt logiskt för  
vem skulle frivilligt vilja  
ha det så jävligt som  
du hade det varje  
gång och det blev  
dessutom alltid lite  
värre  
än den förra bottenjävliga gången

Nångång när jag  
misströstade frågade  
jag dig varför du inte  
hade slutat fast du så  
säkert lovade att du  
skulle göra det  
förra gången

**Man:**

Jag ville egentligen  
inte sluta innerst inne  
den gången eller  
någon annan gång  
men nu vill jag på ett  
helt annat  
och alldeles nytt sätt

**Kvinna:**

Naturligtvis  
trodde jag nu när  
du ville också  
allra innerst inne  
Och jag älskar ju dej

Småningom blev  
det så att jag  
kanske  
egentligen inte  
längre trodde när  
du försäkrade att  
du  
skulle sluta

men jag kom på mej med  
att jag tydligen ändå  
hade gått omkring och  
hoppats eftersom jag  
varje gång blev så  
ohyggligt besviken

Man borde förstås  
varken tro eller  
hoppas utan bara  
älska och vara  
lika överraskad  
och tacksam varje  
nykter kväll efter  
en nykter dag

Så är det bara  
inte det är inte  
så

När jag inte  
längre tror och  
inte orkar hoppas  
bryr jag mej inte  
om ifall du är  
nykter eller  
super

**Scen 9****Man:**

Vem är jag för dig?

**Kvinna:**

Du var min längtan  
Efter ta och ge  
Ett enda stort svar på mitt behov  
Av att behövas Du  
var den som jag  
ville stå i bredd  
med och ha  
förtroende för den  
jag ville lita på och  
aldrig svika  
vad som än hände

**Man:**

Du var en utmaning så  
djärv att den var  
oundviklig du var en  
uppgift som var alltför  
svår och därför  
nödvändig och du var  
den jag ville  
att mina barn skulle likna

**Kvinna:**

Du var alla möjligheter  
och utveckling och framtid

Du var gemensam  
kamp och det omöjliga  
hoppet  
om förändring

**Man:**

Du var  
bottenlös och  
jag var  
bottenlös  
och vi skulle drunkna tillsammans

**Kvinna:**

Men nånstans under åren  
har nånting hänt

Idag är du den  
som jag bor med

**Man:**

Varje dag jag lever tillsammans med  
dej gör jag det  
för att jag vill det

Varje gång det var  
du och ingen  
annan för mig var  
det för att det var  
dej  
jag vill ha

**Kvinna:**

Överallt sökte  
jag dej som  
fanns  
överallt  
i min värld

Jag försökte göra  
om min värld så  
den skulle passa  
dej  
sökte dej överallt

Men den jag egentligen  
fann var mej

**Man:**

Du är så jävla  
perfekt så  
satans fulländad  
alltid lika sträng  
och krävande  
behärskad överlägsen  
alltid anklagar du mej

Allt kan jag förlåta henne Att  
hon var för bred om  
baken och för vass om hakan  
att hon envisas att jobba trots  
att det är onödigt, nåja det  
kan väl inte hjälpas och hon  
tröttnar väl Att hon inte  
lyssnar som jag ville att hon  
inte applåderade alla gånger  
och beundrade som hon  
borde, jag förstår ju att det blir  
en övermättnad också på  
begåvning, det är svårt att

variera sina utrop det förstår  
jag  
och förlåter henne för det mesta

Aldrig förlåter  
jag det att hon gav  
sej åt mej men  
förblev  
sej själv

### **Slagsmål/ Slaget**

### **Scen 10**

#### **Kvinna:**

Ingen slog mej  
nånsin

När jag var  
liten knäppte  
de mej på  
fingrarna och  
sa Nej!  
Då rörde jag inte deras böcker  
på bokhyllan längre

När jag blev större  
och ville vara ute  
till klockan tre på  
natten sa min  
pappa Obstinat!  
Sen bjöd de hem alla dem  
som jag skulle träffa mellan  
klockan ett och tre på natten  
när jag var femton år Då var  
det inte alls så viktigt längre  
att träffa dem  
på natten

När du var efter mej  
med eldgaffeln  
engång för många år  
sedan när du var full  
var jag aldrig rädd  
för dej för det var  
inte mitt namn du  
skrek när du höjde  
eldgaffeln och du

lugnade dej genast  
när jag tog din hand  
och talade med dej  
så du hörde  
att rösten var min

Ingen slog mej  
nånsin och aldrig  
var jag fysiskt rädd  
för nån som kunde  
tänkas slå mej

till du slog mej

## Scen 11

### Man:

Du har all  
anledning att vara  
rädd  
för mej

Jag älskar dej så oerhört ingen  
har nånsin kunnat älska som jag  
jag har byggt en pyramid av min  
kärlek jag har placerat dej på en  
pedestal högt ovanför molnen  
Dethär är århundradets  
kärlekssaga den kommer alltid  
att bestå  
i evighet ska den beundras

### Kvinna:

Till sist  
använde du  
din kärlek som  
en  
besvärjelse

### Man:

så stor, så allomfattande  
så passionerad, så unik

### Kvinna:

mumlade du och  
svängde rökelsekaret

så världen försvann i  
ett dis

Hur småaktigt verkar inte  
mitt behov av syre och  
frisk luft i jämförelse med  
din oerhörda kärlek

**Man:**

En solig skyddad medelhavshamn en  
motbjudande varelse som drev sin man i  
döden mottagaren av sju ejakulationer på en  
natt, noggrant registrerade och bokförda en  
nickedocka som levererar otrohet vid behov  
en blomkruka att så begåvning i en värphöna  
som kläcker vackra barn med rätta gener ett  
prydnadsföremål som dessutom är nyttigt,  
bjuder på orgasmer och beundran en spegel  
och ett eko, klangbotten och bakgrund ett  
stängsel utan vilket ingen frihet finns på andra  
sidan ett hål och en förståelse och en  
förlåtelse och fjorton eller fyrtiofyra eller  
fyrahundrafyrtio fittor utan ansikte eller  
personlighet

**Kvinna:**

Käraste, varför  
är du så rädd  
för verkligheten



**Scen 12****Kvinna:**

Liksom dedär som  
förlåter sju  
gångar och sjuttio  
gångar sju  
gör också jag

Det är en enda  
gång jag inte kan  
förlåta första  
gången  
första sveket

Efter den gången förlåter jag  
hur många svek som helst de  
är mej likgiltiga angår inte mej  
och jag kan lika gärna säga  
att jag glömt dem och förlåtit

men det första  
sveket var en gång  
för mycket  
att förlåta

Du måtta vara  
stark händer  
det att  
människor  
säjer  
till mej

Och jag  
tänker på  
allt som  
hänt -  
kanske jag  
är stark

Ja, det är väl så  
Jag är väl stark jag

Starka människor böjs inte  
De bryts

och brister

**Man:**

Jag utgår  
från att du  
trots allt  
överlever

**Scen 13****Kvinna:**

Jag ringde  
upp en  
psykiater  
för att höra om det fanns nån hjälp  
att få för mej och barnen så vi  
skulle klara av oss själva innan  
allting var försent  
också för oss

Psykiatern bläddrade  
bekymrat bland de  
rättrognas adresser och  
så sa han att han hade  
hittat två  
som skulle vara riktigt bra

Den bästa, sa han, är det  
klokast att vi sparar för er  
man ifall han nångång vill  
ha hjälp

Men här, sa han vänligt, är adressen  
till den nästbästa  
för er och barnen

**Outro**  
(musik)**Kvinna:**

Ingen kan ha börjat  
livet tryggare än jag

Ingen  
kan ha varit mer  
förhoppningsfull än jag

Ingen kan ha älskat  
mera hängivet än jag

Ingen kan ha varit  
mera aningslös än  
jag

Ingen ingen kan ha  
varit mera ödesdiger  
för en annan i sin  
allomfattande  
förståelse  
sin självutplånande förlåtelse

än jag

### **Inspelat: Kvinna**

Sakta men  
steg för steg  
går  
det framåt

det måste man tro