YRKESHÖGSKOLAN NOVIA

Att undvika terapifällan

En studie om att iscensätta personliga erfarenheter i en monologföreställning

Petra Rauhala

Examensarbete för scenkonstpedagog (YH)-examen

Utbildning i scenkonst

Jakobstad 2023

EXAMENSARBETE

Författare: Petra Rauhala

Utbildning och ort: Utbildning i scenkonst, Jakobstad

Inriktning: Scenkonstpedagog (YH)

Handledare: Nina Hukkinen

Titel: Att undvika terapifällan – En studie om att iscensätta personliga erfarenheter i en monologföreställning

---

Datum: 27.4.2023 Sidantal: 37 Bilagor: 1

Abstrakt

Syftet med denna studie är att undersöka hur man som scenkonstnär kan arbeta konstnärligt utgående från personliga erfarenheter, samt med vilka medel man kan skapa distans till sitt arbete. Utifrån syftet har jag formulerat två forskningsfrågor:

1. Vilka fördelar och utmaningar finns det med att som manusförfattare, regissör och skådespelare arbeta utgående från personliga erfarenheter?
2. Med vilka medel kan man som manusförfattare, regissör och skådespelare skapa distans till ett arbete som behandlar mycket personliga teman?

Undersökningen baserar sig på mitt arbete med mitt konstnärliga examensarbete, monologföreställningen *Snäll flicka.* Jag agerade både som manusförfattare, regissör och skådespelare i produktionen. Jag ville undersöka hur man i dessa roller kan förhålla sig till personliga erfarenheter som material för en konstnärlig produkt. Jag har analyserat min konstnärliga process och lägger i detta arbete mina resultat i förhållande till relevant litteratur. En stor del av diskussionen sker i förhållande till Mari Martins doktorsavhandling om att skapa en föreställning baserad på personliga dagboksanteckningar.

Studiens centrala resultat visar att det är möjligt att använda sig av personliga erfarenheter i sin konstnärliga process och att den personliga kopplingen är både oundviklig och har klara fördelar. Samtidigt finns det utmaningar och risker man behöver vara medveten om, främst gällande nivån av personligt blottande. Man behöver hitta medel för att skapa en viss distans till sina upplevelser för att kunna arbeta med dem konstnärligt.

Språk: svenska

Nyckelord: autobiographical drama, omaelämäkerrallisuus, monolog, erfarenhetsberättelse, scenkonst

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Petra Rauhala

Koulutus ja paikkakunta: Esittävän taiteen koulutus, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto: Teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK)

Ohjaaja(t): Nina Hukkinen

Nimike: Att undvika terapifällan – En studie om att iscensätta personliga erfarenheter i en monologföreställning

---

Päivämäärä: 27.4.2023 Sivumäärä: 37 Liitteet: 1

Tiivistelmä

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää millä tavoin esittävä taiteilija voi käyttää omakohtaisia kokemuksiaan taiteellisen työnsä materiaalina, sekä mitä keinoja tämä voi käyttää ottaakseen etäisyyttä omaan työhönsä. Tavoitteen pohjalta on muotoiltu kaksi tutkimuskysymystä:

1. Mitä etuja ja haasteita käsikirjoittajana, ohjaajana ja näyttelijänä työskentelevä henkilö kohtaa käyttäessään henkilökohtaisia kokemuksia taiteellisen työn lähtökohtana?
2. Millä tavoin käsikirjoittajana, ohjaajana ja näyttelijänä työskentelevä henkilö voi ottaa etäisyyttä työhön, joka käsittelee erittäin henkilökohtaisia teemoja?

Tutkimuksen perustana on taiteellinen lopputyöni, monologiesitys *Snäll flicka (Kiltti tyttö).* Toimin produktiossa sekä käsikirjoittajana, ohjaajana että näyttelijänä. Halusin tutkia, miten näissä rooleissa toimiessaan voidaan suhtautua henkilökohtaisiin kokemuksiin taiteellisen työn materiaalina. Olen analysoinut omaa taiteellista prosessiani ja vertaan tässä työssä havaintojani aiempaan tutkimukseen aiheesta. Mari Martinin tohtorinväitöskirja henkilökohtaisiin päiväkirjamerkintöihin perustuvan esityksen valmistamisesta on oleellinen osa käyttämääni lähdekirjallisuutta.

Tutkimuksen keskeisistä tuloksista käy ilmi, että henkilökohtaisten kokemusten käyttäminen taiteellisen työn pohjana on sekä mahdollista että jossain määrin välttämätöntä, ja henkilökohtaisuudessa on myös selkeitä etuja. Henkilökohtaiseen prosessiin liittyy kuitenkin myös haasteita ja riskejä, jotka on tiedostettava, lähinnä liittyen henkilökohtaisen integriteetin suojeluun. Taiteilijan on löydettävä keinoja ottaa etäisyyttä omiin kokemuksiinsa voidakseen työstää näitä esityksen muotoon.

Kieli: ruotsi
Avainsanat: autobiographical drama, omaelämäkerrallisuus, monolog, erfarenhetsberättelse, scenkonst

BACHELOR'S THESIS

Author: Petra Rauhala
Degree Programme: Bachelor of performing arts, Pietarsaari
Supervisor(s): Nina Hukkinen

Title: Att undvika terapifällan – En studie om att iscensätta personliga erfarenheter i en monologföreställning

---

Date: 27.4.2023 Number of pages: 37 Appendices: 1

Abstract

The aim of this study is to explore how a performing artist can use their personal experiences as a foundation for their artistic work, and also how the artist can create distance between themselves and the work in progress. Two research questions have been formulated based on the aim of the study.

1. What are the advantages and challenges of working with very personal themes as a playwright, director and actor?
2. What methods can you use as a playwright, director and actor to create distance between yourself and your work when working with very personal themes?

The study is based on my work with my artistic graduation project, the one-woman show *Snäll flicka (Good girl).* I wrote the play and worked as both director and actor. I wanted to explore how a person working as a playwright, director, and actor can use their personal experiences as material for artistic work. I have analyzed my artistic process, and in this thesis I compare my results to former research in this field, largely Mari Martins doctoral dissertation about creating a performance based on personal diary notes.

The central results of the study show that it is both possible and to some extent unavoidable to use one's own experiences as material for the artistic process, and it also has clear advantages. At the same time there are some challenges and risks the artist needs to acknowledge, mostly regarding the level of personal exposedness. The artist needs to create some distance between themselves and the experiences that are used as material for artistic work.

Language: Swedish
Key words: autobiographical drama, omaelämäkerrallisuus, monolog, erfarenhetsberättelse, scenkonst

Innehållsförteckning

1 Inledning ... 1
1.1 Beskrivning av examensarbetets konstnärliga del ... 1
1.2 Det konstnärliga arbetets bakgrund ... 2
1.3 Val av forskningsområde ... 3
1.4 Syfte och forskningsfrågor ... 5
2 Teori ... 6
2.1 Manusförfattarens roll och relation till materialet ... 6
2.1.1 Varför skriver man en pjäs? ... 7
2.1.2 Författaren och det personliga ... 7
2.2 Regissörens roll och relation till materialet ... 9
2.2.1 Regissören som förstärkare av olika samband ... 9
2.2.2 Regissören och det personliga ... 10
2.3 Skådespelarens roll och relation till materialet ... 11
2.3.1 Konstantin Stanislavski ... 11
2.3.2 Lee Strasberg ... 12
2.4 Självbiografisk teater ... 13
2.4.1 Självbiografins subjektivitet ... 14
2.4.2 Distansering ... 14
3 Processbeskrivning ... 16
3.1 Skrivprocessen ... 16
3.1.1 Att börja skriva ... 16
3.1.2 Att skapa utrymme för kreativitet ... 17
3.1.3 Att välja en form för pjäsen ... 18
3.1.4 Andra snälla flickor ... 19
3.1.5 Från skrivande till repeterande (och tillbaka) ... 20
3.2 Regiprocessen ... 21
3.2.1 Planering ... 21
3.2.2 Att regissera sig själv ... 22
3.2.3 Att iscensätta det personliga ... 23
3.2.4 Våldtäktsscenen som stötesten ... 25
3.3 Skådespelarens process ... 26
3.3.1 Att fullfölja sina egna uppgifter ... 27
3.3.2 Att spela sig själv – eller? ... 27
4 Resultatredovisning ... 29
4.1 Vilka fördelar och utmaningar finns det med att som manusförfattare, regissör och skådespelare arbeta utgående från personliga erfarenheter? ... 29

4.1.1 Fördelar 29
4.1.2 Utmaningar 30
4.2 Med vilka medel kan man som manusförfattare, regissör och skådespelare skapa distans till ett arbete som behandlar mycket personliga teman? 32
4.2.1 Personlig i stället för självbiografisk 32
4.2.2 Dialog där dialog kan föras 33
4.2.3 En fragmentarisk form 34
5 Slutsatser 36
5.1 Resultatdiskussion 36
5.2 Lärdomar för framtiden 37
5.3 Förslag på fortsatt forskning 37

Bilagor

Bilaga 1: *Snäll flicka*, manuskript

1 Inledning

I detta kapitel beskriver jag inledningsvis mitt konstnärliga examensarbete som även utgör själva forskningsobjektet för detta arbete, och jag behandlar även mina orsaker för att skapa detta konstnärliga arbete. Därefter belyser jag valet av forskningsområde samt mina resonemang kring varför jag valt att undersöka det jag gjort. Slutligen presenterar jag syftet med mitt skriftliga examensarbete samt mina två forskningsfrågor.

1.1 Beskrivning av examensarbetets konstnärliga del

Den konstnärliga delen av mitt examensarbete bestod av en av mig nyskriven monologföreställning, *Snäll flicka.* Som namnet antyder handlar pjäsen om så kallade snälla flickor eller duktiga flickor – hur de blir till, hur de navigerar livet som barn, unga och vuxna samt vad det innebär att inte kunna säga nej. I programbladet beskriver jag pjäsen på följande sätt:

> ”Det finns två olika sorters flickor. En snäll flicka är något annat än en *sån flicka*, och en *sån flickas* mest fundamentala egenskap är att hon inte är en snäll flicka. En flicka kan inte leva sitt liv utan att välja att vara antingen eller. Om man inte väljer själv väljer någon annan. Och man får inte välja både och. Den snälla flickans uppgift är klar och tydlig: att inte vara till besvär och alltid ställa upp. Aldrig säga ifrån. Och hon klarar sig bra i livet. Duktigheten är hennes superkraft. Hon presterar väl, hon spelar sin givna roll med precision och finess, men hennes självförakt växer i stillhet med varje nej hon inte klarar av att säga.
>
> *Snäll flicka* är en berättelse om att växa upp som en sådan. Hur definierar vi snällhet? Varför betyder snäll flicka något annat än snäll människa? Vad händer om man tappar bort sitt nej, och kan man hitta det igen?” (Rauhala, 2023.)

Snäll flicka visades två gånger under scenkonstfestivalen NYANS i Jakobstad i januari 2023, och jag bevisade för mig själv att jag faktiskt hade producerat något från början till slut. Jag hade skrivit manuset, jag hade regisserat pjäsen och jag stod på scenen. Jag hade planerat ljus och ljud, organiserat inspelningar för röstskådespelare och editerat enligt bästa förmåga. Även om jag var långt ifrån professionell på alla dessa delområden så kändes det

viktigt för mig att få lära mig och att göra allt själv, för om jag nu kunde bevisa för mig själv att jag klarar av det så kommer jag också klara av det på nytt i fortsättningen, sedan när jag är ute i arbetslivet.

1.2 Det konstnärliga arbetets bakgrund

Pjäsen *Snäll flicka* är mitt första manuskript, och det var också den delen av processen som från början kändes mest överväldigande. Jag är en förhållandevis erfaren skådespelare, en oerfaren regissör som ändå har koll på grundteknikerna och har lätt att analysera andras texter, men att själv skapa något från grunden kändes till en början helt oöverkomligt. ”Ska jag skriva en pjäs själv? Vad ska jag skriva om? Jag har ju inget intressant att berätta!” På våren kontaktade jag ett par förlag och läste lite pjäser i hopp om att hitta ett färdigt manuskript, eftersom jag verkligen inte ville skriva en egen pjäs (trodde jag). Monologerna jag hittade var av varierande kvalitet, och ingen av dem tilltalade mig speciellt mycket. Bland massor av ”gubbmonologer” hittade jag endast en bråkdel som eventuellt kunde lämpa sig för yngre kvinnor, men ingen av dem kändes heller rätt. Jag tror att mitt beslut att skriva ett eget manus slog rot i just den frustrationen. Om förlagens arkiv sväller över av roliga monologer för medelålders män, så måste det betyda att de flesta som skriver dessa monologer också är medelålders män. Och inget illa med det i sig, men om jag inte känner mig speciellt träffad av just dem, så måste jag väl råda bot på den bristen själv. Jag måste själv skriva det jag vill berätta. Ju mera jag lät tanken gro, desto mer kittlande började tanken om att skapa något helt eget kännas. Och vad vore en bättre miljö för det än en fortfarande trygg skolmiljö?

I grunden var min motivering alltså enkel: jag ska skriva en berättelse jag vill berätta, en berättelse som jag *kan* berätta. Jag visste att jag kan något om att växa upp som en så kallad snäll flicka, och jag kan berätta om tankegångarna när man äntligen börjar ifrågasätta hela begreppet. Skrivprocessen började med små fragment ur mitt liv och saker jag fått höra under åren, alla dessa skrev jag upp när de dök upp i medvetandet. Ju mera jag skrev upp, desto flera minnen dök upp. Det mesta var sådant som jag inte tänkt på på väldigt länge, och absolut inte talat om med någon. När jag skrev slog det mig hur många gånger den här typen av karaktär finns med i pjäser, filmer och böcker, men hur lite hon alltid har att

tillföra. Den stackars snälla flickan finns med som ett objekt och inte ett subjekt, främst är det meningen att hon ska granskas utifrån och kanske tyckas lite synd om. Ingen frågar någonsin henne hur hon själv finner sig i sin situation, vilken den än är. Detta är visserligen fallet för många kvinnliga karaktärer:

> ”Rarely were we able to play women who lived on the stage in their own right. We were always someone’s wife, mother or lover. (Someone being a man, of course.) Our theatrical identity was usually defined in terms of our relationship to the (more important) male characters. We only had an existence at all because we were attached to a man…. As Mary McCusker was often heard to muse: ‘If I have to play another tart with a heart of gold in a PVC skirt, I’m going to throw up.’” (Hanna, 1991, refererad i Aston, 1999, s. 7.)

Det är ett sorgligt faktum att det förutom i livet också i konsten ofta finns plats för två slags kvinnor – snälla flickor eller de som inte är snälla flickor, något som jag i pjäsen genomgående valt att benämna *såna* flickor. Människor vet vad man syftar på när man pratar om dessa två typer, och också i konsten tycker jag mig se liknande mönster. Kvinnor på teaterscenen existerar oftast i sin egen rätt enbart ifall de är *såna* flickor, och oftast har någon något vidrigt och nedlåtande att säga om dem då. De snälla flickorna kanske bättre accepteras av andra, men å andra sidan får de inte existera utan att finnas till för någon annan. Jag ville ge en röst åt henne som oftast fått vara med men alltid fått hålla käft.

1.3 Val av forskningsområde

Mycket har skrivits om vikten av spänning mellan regissören och verket som regisseras. Bland annat Vestin (2006, s. 21) skriver i sin bok *Regi* om hur viktigt det är att pjäsen är ”rätt i sammanhanget”, det vill säga att den måste vara relevant i tiden den görs, platsen den sätts upp på och ha en publik där den sätts upp. Därtill bör den gå att rollbesätta. Främst lyfter Vestin ändå fram det förhållande som bör finnas mellan verket och regissören, nämligen att pjäsen måste vara rätt för regissören. Det måste finnas en tändning, ett intresse att arbeta med de teman som pjäsen behandlar. Detta är enligt Vestin helt nödvändigt – annars är det ingen idé att ta sig an materialet. Vestin skriver även om hur varje regissör har ett personligt tema, något återkommande ämne som man upplever

viktigt och vill arbeta med. När hon skriver om pjäsval och pjäsanalys menar hon också att det är av yttersta vikt att regissören är ärlig med vilka teman som faktiskt finns i ett material. Det är lätt att läsa in teman som egentligen inte finns om man har ett starkt personligt tema. (Vestin 2006, s. 26.)

När jag påbörjade min skrivprocess resonerade jag på följande sätt: om jag skriver min text själv så kommer materialet naturligt att kännas angeläget för mig, eftersom jag skapat det själv. Som jag skrev tidigare så hade jag i den inledande fasen av arbetet kontaktat förlag för att få läsa pjäser och snabbt märkt att inget egentligen kändes rätt i stunden. Jag blev då medveten om mitt personliga tema, och att jag ju egentligen redan hade en berättelse jag ville berätta. När jag läste märkte jag att jag till en viss grad försökte hitta mitt personliga tema i sådana pjäser där det inte fanns, och när det inte gick fastnade jag inte för någon av pjäserna jag läste. Jag tror absolut att det personliga temat kan variera en hel del under livet, och jag tror att det går att tända på teman som inte är personliga till graden av hjärtesak, men å andra sidan: har man möjlighet att välja, så varför inte? *Snäll flicka* skulle inte ha varit den pjäs jag skulle ha valt att skriva för två år sedan. Skulle jag ha låtit tiden gå tror jag inte heller att det skulle vara pjäsen jag skriver om 20 år. Men om jag relaterar till Vestins tanke om att pjäsen ska vara rätt i stunden, så tänker jag att stunden var rätt just nu.

Dilemmat mellan personligt och allmänt kändes angeläget redan tidigt i processen. Samtidigt som jag kände att jag har ett tema jag brinner för och som jag tryggt kan säga att jag kan något om så var jag också rädd för att utgå ifrån något så personligt. Rädslan hade aldrig speciellt mycket att göra med att blotta sig själv utan snarare var jag rädd för att en pjäs som bottnar i mina egna erfarenheter och som jag dessutom regisserar och spelar själv skulle bli ointressant eller obekväm att se på. Jag hade sett en del föreställningar som nästan kunde beskrivas som biografiska, och ofta hade jag lämnat salongen med en känsla av att jag ”sett för mycket”. Alternativt hade jag börjat fundera på huruvida det jag sett var teater eller en berättarföreställning. Samtidigt växte en berättelse i mig, och den började kännas mer och mer angelägen. Jag pratade med min lärare Gabriele Alisch som uppmanade mig att börja skriva. ”Ju mera personlig du vågar vara, desto bättre kommer det att bli” sade hon. Samtidigt varnade äldre vänner och kollegor mig för ”terapifällan”, något som jag själv också fruktade. Jag bestämde mig för att prova, och för att göra just den processen ett föremål för forskning. Går det att skriva, regissera och spela en pjäs

utgående från ett mycket personligt tema utan att det blir en biografi, en offentlig terapisession eller en berättarstund? Vilka fördelar och utmaningar finns i detta nära förhållande mellan verk och upphovsperson?

1.4 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med mitt examensarbete är att undersöka hur man som scenkonstnär kan arbeta konstnärligt utgående från personliga erfarenheter, samt med vilka medel man kan skapa distans till sitt arbete. Utifrån syftet har jag formulerat två forskningsfrågor:

1. Vilka fördelar och utmaningar finns det med att som manusförfattare, regissör och skådespelare arbeta utgående från personliga erfarenheter?
2. Med vilka medel kan man som manusförfattare, regissör och skådespelare skapa distans till ett arbete som behandlar mycket personliga teman?

2 Teori

I detta kapitel presenteras arbetets teoretiska utgångspunkter. Trots att mina roller var långt flera, har jag i detta arbete valt att fokusera på rollerna manusförfattare, regissör och skådespelare. Dessa roller utgör också grunden för den teoretiska ramen. I kapitlet behandlas dels de uppgifter som dessa personer har när en pjäs blir till, dels hur deras personliga relation till materialet påverkar arbetsprocessen och resultatet. I slutet av kapitlet behandlar jag självbiografisk teater och att arbeta med självbiografiskt material med Mari Martins doktorsavhandling som utgångspunkt.

2.1 Manusförfattarens roll och relation till materialet

Taylor (2002, s. 12–13) beskriver manusförfattarens roll som den som bjuder in till något som följaktligen kommer att bli en gemensam, delad erfarenhet. Taylor menar att det naturligt i människan finns en inneboende längtan efter att dela en erfarenhet, att skapa något eller att ta emot det. Konst i alla former handlar om att det finns de som skapar, som bjuder in till ett utbyte av tankar, och det finns publiken som svarar. När det gäller teater är det oftast manusförfattaren som bjuder in. Hen ser behovet och utrymmet för ett utbyte kring ett visst ämne, och bjuder in andra för att förverkliga detta utbyte.

Speciellt nuförtiden är manusförfattarens uppgift ofta bredare än det som vi traditionellt uppfattar som ”att skriva en pjäs”. Det kanske inte alls handlar om att först skriva en pjäs som man sedan presenterar, utan pjäser skapas alltmera utan en klar författare eller ens en klar text i början av repetitionsperioden. Men även när man jobbar med devising[1] finns uppgiften av att ”skriva” där, och någon eller några måste ta sig an den. Taylor hävdar att även detta är att vara manusförfattare. Även om det inte handlar om traditionellt skrivande så finns det fortfarande någon som påbörjar processen av att samla ihop arbetsgruppens tankar och idéer. ”Though this person is not always described as a playwright (or scriptwriter), the process of organization, the creation of a coherent vision or argument to place before an audience, I also term writing.” (Taylor, 2002, s. 13.)

[1] En process där en teaterföreställning skapas kollaborativt, som börjar utan ett manuskript och som ”skrivs” genom improvisation och övningar (Garcia, 2013)

2.1.1 Varför skriver man en pjäs?

Taylor (2002, s.9) menar att man alltid först bör fråga sig varför man väljer att skriva en pjäs. Varför just en pjäs, och inte en dikt eller novell eller annan typ av text? När man lyckats motivera för sig varför den idé man har behöver bli just en pjäs, ska man hela tiden hålla den motiveringen i åtanke. Den inledande frågan ”varför” bör genomsyra allt fortsatt arbete med pjäsen, eftersom Taylor anser att just den frågan innefattar flera frågor som en författare bör ta ställning till: vad är teater, vem är det för, vilken är pjäsförfattarens roll, var den rollen börjar och slutar samt vilka andra roller finns med i processen och vilket deras förhållande till författaren är.

Pjäsidéer kommer alltid inifrån (Taylor, 2002, s. 27). Det finns alltid en inre motivering för varför ett visst tema känns brännande. Det behöver inte betyda att författaren alltid utgår ifrån sitt eget liv, men ofta är fallet så åtminstone delvis. När man ställer frågan ”varför” måste man på sätt och vis börja med sig själv. Varför vill jag skriva om just detta? Vad ger det mig? Vad har jag att säga om den här saken? Det blir dock inte teater eller ens ett manuskript om man enbart utgår ifrån sig själv, utan publikens roll i detta ”varför” är ytterst viktig. Teatern kräver per definition en publik – det är det som skiljer den från andra textarter. En manusförfattare skriver en pjäs så att publiken ska kunna ta del av den, och hen måste veta vad hen vill säga. Man kan säga att en pjäs har en uppgift. Taylor (2002, s. 14) påminner pjäsförfattaren om att alltid tänka längre än scenen och salongen. Om pjäsen har en uppgift, så är det tiden efter att publiken gått ut som visar om pjäsen klarat av uppgiften. Taylor uppmanar att tänka på hurdana diskussioner man vill att äger rum efter att pjäsen är slut; i bilen hem, vid bardisken och så vidare. Man måste alltså sikta på att pjäsen kommer att leva vidare även efter själva speltiden, och detta måste ingå i ens motivering för att ens börja skriva pjäsen.

2.1.2 Författaren och det personliga

Taylor (2002, s. 12) inleder första kapitlet i *Stage Writing – A practical guide* på följande sätt: ”Many playwrights regard their plays as their ‘children’, and feel as emotionally involved with them and as fiercely protective as they would towards their actual children”. Taylor lyfter alltså redan i början av boken upp författarens speciella förhållande till sin text. Jämförelsen med barn och förälder berättar inte enbart något om skapare eller upphovsman, att det ena inte skulle existera utan det andra, utan också att en författare

alltid utgår från den erfarenhetsram som hen har. Det betyder inte att hen nödvändigtvis väljer att skriva en autobiografi, men ens levda liv och vem man är som person kommer alltid att påverka hur och om vad man skriver. Ens personliga sätt att skriva, som Taylor (2002, s. 27) kallar för ”your own distinctive writer’s voice” konstrueras av författarens värderingar, attityder, världsbild, syn på livet inklusive drömmar, viljor och rädslor och hur hen lever sitt dagliga liv.

Det betyder att författaren finns närvarande i texten hen skrivit på många sätt. Texten består av fragment av själva författaren, och Taylor menar att det inte går att undvika att ett manuskript är ett högst personligt verk. När en författare sedan är mån om att granska och kontrollera repetitionsprocessen handlar det inte bara om att skydda den dramaturgiska integriteten utan också graden av självblottande. Som manusförfattare är man beredd att offentliggöra sina värderingar, idéer, passioner och fördomar och göra dem till ”fritt byte”. Trots att detta kan te sig skrämmande anser Taylor (2002, s. 27) att författarens mod att visa sin sårbarhet och vara personlig är av stor vikt för slutresultatet. Taylor skriver också hur viktigt det är att författaren vågar lyfta fram de mörka och komplexa sidorna i människan, något som hon i enlighet med Abi Morgan kallar för ”dirty laundry”:

> ”’Dirty laundry’ (as Abi Morgan puts it) is what writers have to find the courage to show to audiences: the aspects of human beliefs and behaviour, social mores and moralities, that show us at our most complex and provocative – our dark as well as our light side. If you, as a playwright, can do this, we will respond – sometimes with anger and argument, sometimes with laughter and pleasure, but always, I think, with relief that someone has thought us worthy of the challenge. Then theatre really is worth its salt.” (Taylor, 2002, s. 27.)

Detta “dirty laundry” är inte vems som helst, utan dess alla beståndsdelar har en grund i författaren. Även om författaren inte tycker eller tänker som karaktärerna, så måste hen ändå ha en förståelse för att de tankesätt och det mörker som karaktärerna bär med sig är rimligt, att det går att tänka och agera så. Ofta uppmanas författare att ”write what you know”, fritt översatt ”att skriva vad man vet något om”. Taylor uppmanar i stället att ”write what you understand”, fritt översatt ”skriv vad du förstår”. Det handlar om att man ska kunna skriva om saker man inte har upplevt personligen genom att ta avstamp i sina erfarenheter och placera de tillhörande reaktionerna, känslorna och dilemman i en annan

kontext. På detta sätt kan också författaren öka distansen mellan sig själv och sitt verk, eller sig själv och publiken. Fantasi och att hitta en metafor för vad man vill säga kan bli ett skydd för författarens integritet och ett medel att reglera nivån av personligt blottande. (Taylor, 2002, s. 27—28).

2.2 Regissörens roll och relation till materialet

Vestin (2006, s. 9) definierar teater på följande sätt: ”Teater är gestaltning av liv, av aktörer, inför publik, här och nu”. Dessa komponenter är alltså de essentiella delarna som krävs för att något ska kunna klassas som teater. Vestin betonar även att i detta resonemang finns regissören inte med. Det kan bli teater utan att någon fungerar som regissör, och regissören är i själva verket ett relativt nytt påhitt. Idag anses regi vara en viktig funktion inom teater, men till det har den utvecklats under bara ungefär hundra år. Men vad är regissörens funktion? Vestin menar att var och en skapar sin regissörsroll själv, och att den rollen kan variera i olika arbetssammanhang. Hon påpekar ändå att regisserandet inte handlar så mycket om att ”hitta på” som man kunde tro. Visst finns det en kreativ aspekt i arbetet, men allt hänger inte på regissörens kreativa visioner (Vestin, 2006, s. 16).

2.2.1 Regissören som förstärkare av olika samband

Vestins definition av regissörsrollen är att regissören är en *förstärkare* av sammanhangen och fungerar som en mellanhand mellan andra. Regissören hittar en tändning och ett tema och väljer vilken riktning man tar, och ser följaktligen till att man håller sig till den. Hen är på så sätt en förstärkare av sambandet mellan aktörerna och pjäsmaterialet. Men det är inte regissörens enda uppgift, utan regissören har också huvudansvaret att forma föreställningen så att den når publiken på önskat vis. Därför är hen också en förstärkare av sambandet mellan pjäsmaterial och publik. Sist men inte minst är regissören en förstärkare av sambandet mellan aktörer och publik. Under repetitionsperioden är det regissören som ser det som publiken kommer att se, hen är ”ögat som representerar publiken” (Vestin, 2006, s. 16—17).

En bra regissör enligt Vestin är entusiastisk och uppmuntrar arbetsgruppen till att upptäcka saker tillsammans. Enligt Vestin är det att förstöra processen om man ”rusar före” och gör

allt jobb och pekar ut allt spännande som kan hända redan på förhand, man måste låta skådespelarna och andra medarbetare upptäcka själva. Man bör kunna föra en konstant dialog med medarbetarna, speciellt skådespelarna: ”Regissören kommer med ett förslag, en uppgift för skådespelaren, skådespelaren svarar genom sitt sätt att använda förslaget – kanske inte alls som regissören tänkt sig – och regissören svarar genom sin kommentar, sin reaktion, sitt nästa förslag.” (Vestin, 2006, s. 17.) Initiativen kan också komma från skådespelarna, då är det regissörens uppgift att svara på dem. Regissören ska se, förstå, och minnas det hen ser, och kunna samordna och stimulera andras kreativitet. Samtidigt måste regissören ta ansvaret för helheten, lotsa och balansera allas insatser och göra slutgiltiga beslut. Det är en funktion och ett övergripande ansvar som endast regissören kan ha, och om man inte tar det ansvaret förlorar man snabbt medarbetarnas förtroende.

2.2.2 Regissören och det personliga

Vestin (2006, s. 21) skriver om hur viktigt det är att en pjäs är rätt för regissören, att regissören behöver ha ett personligt intresse för vad pjäsen säger om livet. Regissören behöver hitta en personlig anknytning till pjäsens tema, och det händer oftast att regissörer utvecklar ett personligt tema, något som återkommer i hens arbete genom tiderna. Ofta kan detta personliga tema vara startskottet för hela karriären, det vill säga att man blir regissör för att man vill lyfta fram temat och arbeta med det på längre sikt. Genom att arbeta med berättelser som tilltalar regissören kan hen göra teater som tilltalar andra.

Det är inte alltid regissören som får välja pjäs, men det är på regissörens ansvar att inte åta sig jobb som hen inte hittar tändning i (Vestin, 2006, s. 22). Enligt Vestin är det viktigt att granska ett pjäsmaterial kritiskt för att faktiskt avgöra om man är tillräckligt intresserad av vad pjäsen berättar. Finns det personliga temat i pjäsen på något sätt, och på vilket sätt? Det är viktigt att vara ärlig, för när man har ett starkt behov att uttrycka sina favoritteman finns det enligt Vestin en risk att man läser in sina personliga teman i en pjäs där de inte finns. Vestin menar att en regissör som analyserar en pjäs behöver ställa frågor till såväl texten, författaren som sig själv. Vad är det som står i texten? Vad har författaren tänkt, eller vad kan man få reda på om hens bakgrund? Vad handlar pjäsen om för just mig? (Vestin, 2006, s. 27—28).

2.3 Skådespelarens roll och relation till materialet

Skådespelarens arbete är det som syns mest utåt, men det är mer sällan som skådespelaren gör val om vad som ska spelas. Oftast får skådespelaren ett material, och det som hen kan påverka sträcker sig främst till hur hen närmar sig uppgiften. Det finns många olika teoretiska referensramar eller metoder för skådespeleri, varav Konstantin Stanislavskis och Bertolt Brechts system är de som inom den västerländska teatertraditionen anses ha haft störst inflytande. Därtill finns en rad andra, varav ett antal har sin utgångspunkt i främst Stanislavskis teori. Det som skiljer teoretikerna åt är till stor del graden av personlig immersion. Stanislavski och hans efterträdare förespråkar ett ”inifrån ut” -perspektiv, medan Brecht tänkte tvärtom. Eftersom detta arbete behandlar personlig koppling till pjäsmaterial har jag valt att fokusera på att beskriva Stanislavskis teori, speciellt med fokus på skådespelarens förhållande till det personliga. Jag lyfter också upp Lee Strasberg, förgrundsfiguren för metodskådespelerin och som tagit Stanislavskis teori om personlig koppling ännu vidare.

2.3.1 Konstantin Stanislavski

Marie-Françoise Dumesnil, refererad av Blumenfeld (2008, s. 3) skrev i sina memoarer på följande sätt: ”The height of theatrical art is without doubt to appear to recite not others’ thoughts, but one’s own.” Den stora frågan för skådespelaren är hur man åstadkommer just detta, genom att känna karaktärernas emotioner och leva genom dem, eller imitera dem på ett tekniskt sätt? Konstantin Stanislavski anses idag vara den kanske mest inflytelserika teaterteoretikern genom tiderna, och hans arbete har inspirerat ett flertal andra som utvecklat hans idéer. Stanislavskis svar på skådespelarens dilemma är följande: endast genom att verkligen leva sig in karaktären, att sätta sig själv i hens skor, så kan man uppnå ”riktig” skådespeleri. Annars blir det ytligt och okonstnärligt.

Stanislavski menar att när en skådespelare skapar en karaktär så behöver hen studera karaktären på ett psykologiskt sätt. Vad vill karaktären, och varför? Varför beter karaktären sig på ett visst sätt? Förutom att skådespelaren analyserar karaktären så behöver hen också analysera sig själv. När sanningen är att allt på scenen är artificiellt och skådespelaren i själva verket inte är karaktären hen spelar, så måste skådespelaren någonstans hitta knytpunkten till sig själv. Nyckeln är ordet ”if”, *som om*. Vad skulle skådespelaren göra *om* allt var verkligt, *om* man ställdes i samma situation som karaktären, *om* orden man säger

verkligen var hens egna. För att kunna anamma detta synsätt behöver skådespelaren använda sin fantasi för att projicera sig själv i den sceniska situationen. Stanislavski betonar också vikten av det undermedvetna:

> ”We cannot directly act on our emotions, but we can prod our creative fantasy, and it stirs up out emotion of affective memory, calling up from its secret depths, beyond the reach of consciousness, elements of already experienced emotions, and regroups them to correspond with the images which arise in us.” (Stanislavski, refererad av Blumenfeld, 2008, s. 21)

Skådespelaren kommer aldrig ifrån sig själv, och alla känslor som uppstår i hen är hens egna. Skådespelaren må ha en medveten metod för att framkalla känslor som är i enlighet med hur karaktären skulle känna om den vore en riktig person, men de känslor som uppstår är enligt Stanislavski alltid skådespelarens. Skådespelaren får inte förlora sig själv på scenen utan bör alltid agera utgående från sig själv, *som om* hen vore i samma situation som karaktären:

> ”Always and for ever, when you are on the stage, you must play yourself - But it will be in an infinite variety of combinations of objectives, and given circumstances which you have prepared for your part, and which have been smelted in the furnace of your emotion memory. This is the best and only true material for inner creativeness. Use it, and do not rely on drawing from any other source.” (Stanislavski, 1937/2008, s. 177.)

Att skådespela innebär enligt Stanislavski inte att man behöver ha upplevt alla situationer som karaktären befinner sig i, men för att kunna spela en karaktär bra måste man ha upplevt känslorna. Om det i skådespelarens liv har funnits stunder där dessa känslor uppstått, kommer skådespelaren att kunna hitta en koppling till känslominnet och framkalla dessa känslor även i en annan situation, den som karaktären befinner sig i. Det väsentliga är att hitta något i karaktären som resonerar med skådespelaren, som det finns ett frö till även i skådespelaren. Skådespelaren är en människa, och ett frö till alla mänskliga egenskaper, såväl bra som dåliga, finns i hen. (Stanislavski, 1937/2008, s. 178).

2.3.2 Lee Strasberg

Lee Strasberg är utvecklaren av det vi idag känner till som *method acting,* och en av många som tagit avstamp i Stanislavskis system, men omformat och vidareutvecklat det. År 1931

var han en av grundarna till The Group Theatre, där han först arbetade utgående från Stanislavskis läror. Strasberg betonade speciellt vikten av känslominnet och att hitta känslorna som behövs genom att återuppleva specifika personliga erfarenheter på scenen. Skådespelaren skulle inte vara rädd för att använda sig själv som material, tvärtom. Enligt Strasberg var det det enda sättet att skådespela bra (The Lee Strasberg Theatre & Film Institute, 2023). Strasberg ansåg ändå att Stanislavskis användning av känslominnet inte räckte till. Stanislavski menade att skådespelaren aldrig får tappa bort sig själv på scenen, medan Strasberg hävdade att det är precis det som bör hända. Strasbergs mål var att skådespelaren blir så mycket sin karaktär som möjligt och klarar av att lämna sig själv utanför.

2.4 Självbiografisk teater

”Of course the life you perform can be your own”. Så skriver Bruno och Dixon (2015, s. 3) i introduktionen till Creating Solo Performance. I det egna livet hittar man ofta sådant man brinner för, sådant som man förstår, något där man hittar en ”tändning” (Vestin, 2006, s. 26). Om var och en av rollerna manusförfattare, regissör och skådespelare i sig kan och bör ha en personlig koppling till materialet, så är den effekten naturligtvis ännu större när samma människa träder in i alla dessa roller. Om denna person dessutom väljer att använda sitt eget liv som utgångspunkt, är man väldigt personligt involverad.

Mari Martin har skrivit en doktorsavhandling om att arbeta självbiografiskt med en föreställning. I processen fungerade hon som manusförfattare, regissör och en av skådespelarna. I introduktionen beskriver hon hur hon under processen inte ville kalla arbetet för självbiografiskt utan personligt och berättar hur hon med olika medel försökte skapa distans till berättelsen. Under reflektionsprocessen återgick hon till att prata om självbiografiskt igen. Martin hävdar att en konstnär har privilegiet och eventuellt också en skyldighet att vara personlig, men ställer samtidigt frågan om när berättande blir en föreställning och hur man bearbetar en självbiografisk föreställning så den inte förblir privat. (Martin, 2013, s. 16—17).

2.4.1 Självbiografins subjektivitet

En självbiografi är alltid subjektiv utgående från personen som skriver den. Martin (2013, s. 46) skriver om sitt förhållande till orden självbiografisk (omaelämäkerrallinen) och personlig (henkilökohtainen), och menar att det är lättare att förhålla sig till ordet personlig när man skapar en föreställning utgående från egna erfarenheter. Det är lättare att bearbeta något personligt än något självbiografiskt, bara ordet ger större frihet. När man arbetar med personliga teman är målet oftast inte att återge ett liv med så stor exakthet som möjligt, utan lyfta fram den personliga erfarenheten, och erfarenheten är alltid subjektiv. Martin refererar i sin avhandling till Smith och Watsons (2010) teori om hur självbiografisk subjektivitet konstrueras på sex olika sätt. Först och främst är subjektivitet *att minnas*. När man berättar om sitt liv måste man kunna minnas sitt förflutna på ett sätt som gör det möjligt att i nutiden skapa ett förhållande till det levda livet. Subjektivitet är också *att uppleva.* Upplevelser är något man har, och även om upplevelsen i en berättelse kan framstå som något personligt och endast tillhörande en individ, så är den inte det. När man berättar om upplevelsen finns det redan en tolkning och återskapning av upplevelsen, därmed är den inte endast personlig. Subjektivitet är *identitet,* berättaren tillkännager sig själv och sin identitet genom det hen berättar. Subjektivitet är också *utrymme* vi finns eller inte finns i*, kroppslighet* genom att kroppen är ett förråd för alla erfarenheter och minnen samt *handling,* eftersom människan är aktiv och tar själv beslut gällande sitt liv. Martin menar att medvetenheten om dessa aspekt breddar på hur man kan betrakta och beskriva det personliga. När man skriver om sitt liv, så handlar det redan om en återberättelse. Man minns på ett visst sätt, man delar en erfarenhet med andra genom att lägga ord på den. Man kopplar sin identitet till sin berättelse.

2.4.2 Distansering

Martin skriver att en konstnär har privilegiet och eventuellt också en skyldighet att vara personlig, men ställer samtidigt frågan om när berättande blir en föreställning och hur man bearbetar en självbiografisk föreställning så den inte förblir privat. (Martin, 2013, s. 16—17). Taylor (2002, s. 27) i sin tur skriver om hur viktigt det är att hitta sin personliga ”skrivarröst” och att ett manuskript oundvikligen är högst personligt för författaren även när den inte är direkt självbiografisk. Graden av personlig koppling och därmed också blottande ökar naturligtvis när man utgår från egna erfarenheter. Taylor menar att man

genom att hitta metaforer och alternativa sätt att berätta kan skydda sin integritet och distansera sig själv från arbetet. Martin (2013, s. 38) lyfter fram den fragmentariska formen av berättande som ett sätt att skapa distans till arbetet och behandla det personliga temat ur flera perspektiv:

> ”Esityksestäni tuli kollaasi eli kokoelma tapahtumia, kohtaamisia, performansseja ja performatiiveja. Kollaasimuodon kautta saatoimme tekijöinä ilmaista suhtautumistamme eheyteen, jatkuvuuteen, ennustettavuuteen, koheesioon ja kokonaisuudellisuuteen. Ilmaisimme suhtautumistamme eri keinoilla. Hyödynsimme draaman ja tragedian sekä parodian ja ironian keinoja. Tutkin omaa napaani ja nostin suurennuslasin alle menneisyyden kokemuksiani” (Martin, 2013, s. 38.)

Den fragmentariska formen gjorde det alltså lättare att få in flera perspektiv och olika sätt att berätta, till exempel genom att ibland kunna vara ironisk och göra parodi på sådant man i en annan del behandlar mer allvarligt. Genom att hitta flera uttryck för hur man förhåller sig till temat kan man gå från ett privat plan till ett mera generellt plan.

Martin skriver också att hon genom en dialogisk arbetsmetod försökt undvika fallgroparna som kan uppstå när man arbetar med självbiografisk text. ”Työstäessäni ohjaussuunnitelmaa muistan mieleeni nousseen irvokkaita kuvia yhteistyöstä, minä terapoimassa itseäni ammattinäyttelijän avulla tai minä ’näyttelyttämässä’ omaa päiväkirjatekstiäni näyttelijällä.” (Martin, 2013, s. 48.) Martin menar att dessa tankar var nyttiga eftersom de fungerade som varningstecken för vad som skulle undvikas samt eftersom de gjorde det lättare att konkretisera uppdraget för andra. Genom att använda dessa bilder kunde hon göra sig förstådd och förklara vad hon strävade efter och vad hon ville undvika.

3 Processbeskrivning

I detta kapitel reflekterar jag över min arbetsprocess och hur jag arbetat utgående från mina forskningsfrågor. Jag beskriver arbetet med *Snäll flicka* ur tre olika perspektiv: manusförfattare, regissör och skådespelare, och hur jag i dessa roller arbetat utgående från mitt syfte – att undersöka hur man som scenkonstnär kan arbeta konstnärligt utgående från personliga erfarenheter, samt med vilka medel man kan skapa distans till sitt arbete.

3.1 Skrivprocessen

Manusförfattare var den första rollen jag fick ta på mig när jag inledde processen, och i den rollen skulle beslut som påverkade resten av processen tas. Det stora dilemmat – hur personligt är lagom personligt – måste allra först tacklas av manusförfattaren. I den inledande fasen utgick jag väldigt mycket av personliga erfarenheter. Jag resonerade så, att i och med att temat resonerade så starkt med mig och jag kände att jag hade något att säga om det, så måste jag först gå till mig själv. Taylor (2002, s. 27—28) skriver om att ”write what you understand”, och jag visste att jag förstår, men jag behövde konkretisera för mig varför. Vad har jag varit med om som gör att jag vet och förstår? Varför är det angeläget för just mig?

3.1.1 Att börja skriva

Även om det jag absolut ville undvika var att iscensätta en offentlig terapisession, så var en egen terapisession ironiskt nog ett av startskotten för hela projektet. Specifikt var det en sak som terapeuten sade, nämligen att jag behöver börja leta efter min ilska. Jag var kanske medveten om att jag sällan tillåter mig själv att vara arg även när det är berättigat, men att höra någon annan säga det med välvilja var förändrande. Jag började se mönster i mitt liv, och jag började fundera på alla stunder där jag borde ha sagt ifrån men inte känt att jag kunde. Att säga ifrån och att hitta min ilska var mina första ledmotiv. Jag började också fundera på min uppväxt och alla situationer där jag bara fogat mig, men jag kallade det inte för snällhet ännu då. Det var egentligen först när jag pratade med en vän och plötsligt fann mig själv berätta om en situation där en intervjuare på urvalsprovet till klasslärarutbildningen ställde mig frågan: ”Är du en sån där snäll flicka?” Jag hade inte tänkt

på hela saken på flera år, och plötsligt kände jag att själva kärnan till vad jag ville skriva om fanns i den frågan.

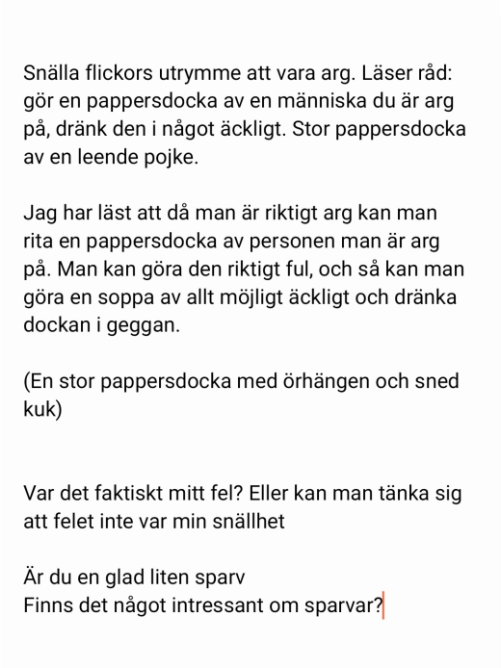
När jag var klar med mig själv måste jag hitta kopplingen till den större allmänheten. Skulle dessa teman vara intressanta för någon annan? Om Taylor (2002, s. 14) hävdar att en pjäs behöver ha en uppgift, vilken uppgift har då min pjäs? Hur vill jag att människorna som ser den pratar om den efteråt? Igenkänning blev mitt första ledord: jag ville att människor skulle kunna känna igen sig och glädjas över att de blir representerade, att de får en röst. Ifrågasättning blev det andra ledordet: jag ville inte ifrågasätta dessa snälla flickor, eller pojkar för den delen, utan jag ville ifrågasätta själva begreppet snällhet och hur vi använder det. Varför är det så att ”snäll flicka” betyder något annat än ”snäll människa”? Det finns ett mått av självuppoffrande och underkastelse som endast framträder i kombinationen av orden *snäll* och *flicka.*

Frågan ”är du en sån där snäll flicka” inleder hela pjäsen. Jag visste ganska snabbt att det måste bli så. Men första scenen, som i sin helhet skulle spelas in på förhand, var en av de som jag skrev om och tog bort flest gånger. Det var svårt att få den rätt. Den text jag skrev först handlade mest om situationen där frågan i verkligheten hade uppstått, om intervjusituationen och att sedan med klasskamrater senare fundera på frågans innebörd. Texten kändes aldrig helt rätt och jag kände att den behöver ändras till något som sätter tonen för hela föreställningen och som handlar om något mera än en konkret situation. Jag skrev om texten så att jag fortfarande inledde med samma fråga, men i stället för att stanna i en specifik situation tänkte jag tillbaka på alla gånger jag också indirekt fått den frågan samt hur det kändes då. Det fungerade bättre. Jag insåg att skrivprocessen inte kan tvingas och att den inte är kronologisk, utan pusselbitarna föll på plats i en oförutbestämd ordning. Det var svårt för den inbitna planeraren i mig att arbeta så, och flera gånger kämpade jag med delar av texten och ville nästan ge upp. Oftast löste det sig inom ett par dagar, och jag fick märka hur bra det undermedvetna jobbar när jag lyckas låta bli att störa det.

3.1.2 Att skapa utrymme för kreativitet

När jag började skriva gjorde jag det först i små snuttar på telefonen. Jag skrev ner spontana funderingar, minnen och saker jag hörde och läste i telefonens anteckningsbok och bara samlade material. Till stor del bestod dessa anteckningar av egna minnen, något jag kom

att tänka på som kunde vara relevant, eller utdrag ur diskussioner jag haft med andra. Stötte jag på bra citat skrev jag ner dem också.



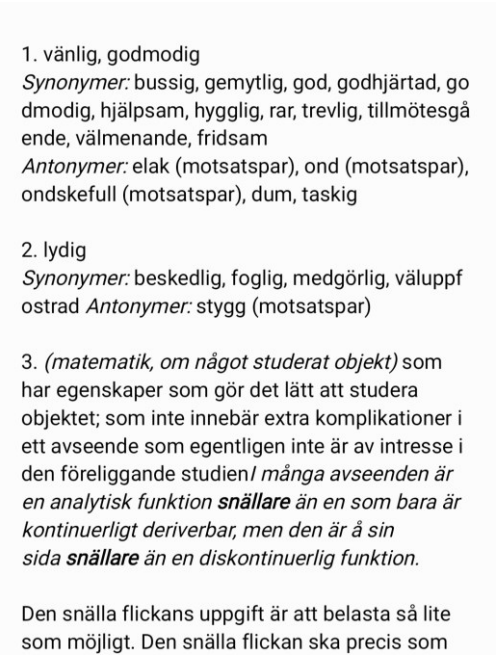
Snälla flickors utrymme att vara arg. Läser råd: gör en pappersdocka av en människa du är arg på, dränk den i något äckligt. Stor pappersdocka av en leende pojke.

Jag har läst att då man är riktigt arg kan man rita en pappersdocka av personen man är arg på. Man kan göra den riktigt ful, och så kan man göra en soppa av allt möjligt äckligt och dränka dockan i geggan.

(En stor pappersdocka med örhängen och sned kuk)

Var det faktiskt mitt fel? Eller kan man tänka sig att felet inte var min snällhet

Är du en glad liten sparv
Finns det något intressant om sparvar?



1. vänlig, godmodig
Synonymer: bussig, gemytlig, god, godhjärtad, go dmodig, hjälpsam, hygglig, rar, trevlig, tillmötesgå ende, välmenande, fridsam
Antonymer: elak (motsatspar), ond (motsatspar), ondskefull (motsatspar), dum, taskig

2. lydig
Synonymer: beskedlig, foglig, medgörlig, väluppf ostrad *Antonymer:* stygg (motsatspar)

3. *(matematik, om något studerat objekt)* som har egenskaper som gör det lätt att studera objektet; som inte innebär extra komplikationer i ett avseende som egentligen inte är av intresse i den föreliggande studien*I många avseenden är en analytisk funktion* ***snällare*** *än en som bara är kontinuerligt deriverbar, men den är å sin sida* ***snällare*** *än en diskontinuerlig funktion.*

Den snälla flickans uppgift är att belasta så lite som möjligt. Den snälla flickan ska precis som

Bild 1 och 2. Utdrag ur anteckningarna på telefonen.

När jag på allvar började skriva upplevde jag att jag behövde hitta eller skapa ett utrymme där jag kunde vara kreativ. Jag märkte snabbt att det oftast inte var hemma. Jag gjorde en vana av att gå till ett café och skriva. Det gav känslan av att ”gå till jobbet” och var en ritual i sig, så jag höll fast vid det. Jag upplevde också att det var viktigt för mig att planera dagens skrivsession innan jag började, det vill säga att jag bestämde på förhand vilken scen jag skulle fokusera på eller vilka saker jag skulle försöka lösa. Ibland fick jag naturligtvis tänka om, men eftersom jag känner mig själv och vet att jag är en planerande person så visste jag att jag är som effektivast när jag har en plan. Mitt koncentrationsspann är inte speciellt långt, så jag skrev mest i små snuttar. Jag använde mig också av litteratur både för inspiration och för att få in en bredare och mera kollektiv dimension till pjäsen. Mera om detta i kapitel 3.1.4.

3.1.3 Att välja en form för pjäsen

Jag visste från första början att det inte skulle bli någon traditionell pjäs med en kronologisk handling, utan jag ville arbeta mera fragmentariskt. Jag tänkte på det hela mer genom

bilder och upplevelser än genom en klar handling. Under vår andra regikurs arbetade vi med *Psykos 4.48* av Sarah Kane, och jag njöt stort av att arbeta med en text som gav stor frihet för tolkning och som inte behövde hänga ihop på ett kronologiskt sätt. Det breddade min syn på teater och fick mig att inse att man kan och får göra så. Jag upplever att den insikten gjorde det lättare att skriva. Jag tänkte inte på repliker utan jag tänkte mer att jag skrev prosa, och då behövde jag i skrivfasen inte fastna i tankar om hur texten skulle framföras. Erfarenheten av att regissera *Psykos 4.48* hade visat mig att om texten är tilltalande och slagkraftig, så hittas det nog ett sätt att framföra den.

Jag tänkte inte på det då, men jag tror att den fragmentariska formen också var ett sätt för mig att skapa distans till de saker som handlade om mitt liv. När jag skrev om sakerna på ett abstrakt och poetiskt sätt var jag tvungen att se själva kärnan i händelserna, och detaljer som gjorde händelserna specifikt ”mina” kunde falla bort. Jag började leka med vad jag skrev ner. Texten blev mer eller mindre självbiografisk beroende på vilka saker jag berättade och vilka jag utelämnade, och det gav en känsla av makt. Så småningom kunde jag börja byta ut detaljer. Kärnan kvarstod, men beroende på om jag placerade en händelse i lite andra omständigheter än de verkliga, så blev den direkt mindre privat. Alternativt kunde jag ändra på själva händelsen, men behålla omständigheterna. Denna lek frigjorde mitt skrivande en hel del.

3.1.4 Andra snälla flickor

Huvudkaraktären i pjäsen kallas bara Flickan. Hon kallas inte vid namn ens i manuskriptet. Det var ett medvetet val att inte ge henne ett namn, för Flickan i pjäsen skulle inte vara en individ. Hon skulle representera en hel massa flickor och kvinnor. Det var också något jag fick tänka igenom noggrant – hur göra Flickan en sådan ”exempelkaraktär” utan att hon blir opersonlig på ett tråkigt sätt? Hur ska en karaktär som egentligen inte är *en* person lyckas leva ett intressant liv på scenen, så att andra kan se sig själva i henne? För det var något jag ville, att man skulle kunna känna igen sig. Flickans liv behövde vara tillräckligt specifikt för att hon ska kännas som en person, inte som jag eller någon annan specifik person, men fortfarande mänsklig. Samtidigt ville jag att hon ska ses som en symbol för ett bredare fenomen.

Mitt liv var utan tvekan min största inspirationskälla, men för att bredda på perspektivet ville jag också ta in andras erfarenheter. Jag läste därför en hel del böcker om fenomenet

”duktiga flickor” och flickor i allmänhet, exempelvis Girls Will be Girls av Emer O’Toole, och pratade med andra människor, och det jag läste och det andra människor berättade lät jag påverka mitt skrivande. Vissa intryck blev omskrivna till sceniska situationer som jag inte själv varit med om men vars inverkan jag kände till väl, till exempel skolscenen i början av pjäsen. Jag har själv aldrig trotsat förväntningar så mycket som Flickan gör i den scenen, jag har kanske inte behövt, men jag har pratat med tillräckligt många som upplevt sin barndom så för att känna att jag kunde skriva om det. Flickans fragmentariska berättelse är ett hopkok av mig själv och andra, små fragment av många flickliv. Jag började fokusera på att hitta den gemensamma kärnan i hur olika händelser påverkat mig och andra som hade liknande erfarenheter. Jag återgick i mina tankar flera gångerna till teserna ”write what you know” och ”write what you understand” (Taylor, 2002, s. 27—28). Jag tänkte att det finns saker jag vet och förstår, och så finns det sådant jag inte direkt vet, men kan förstå baserat på andra saker jag vet. Det var viktigare att jag *förstår* och att också andra kan *förstå*, än att de specifika händelserna skulle vara sådana som jag *vet* eller andra *vet.* Samtidigt var det lätt att skriva utgående från egna minnen, och ibland tvingade jag mig själv att byta ut detaljer bara för att. ”Det är inte hur det händer, men hur det känns som är relevant” var en tanke jag försökte hålla i minnet.

3.1.5 Från skrivande till repeterande (och tillbaka)

Jag påbörjade repetitionerna i oktober 2022, med ett så gott som färdigt manus. Jag var helt beredd på att skriva om, ta bort och skriva till, men jag ville ha en version där alla delar fanns i någon form när jag började repetera. Nu i efterhand kan jag konstatera att det mesta höll från början till slut. Jag strök vissa enstaka meningar och skrev om scen 1 och scen 7 ett par gånger, men annars höll jag med mig själv om de val jag gjort tidigare. Den scen som skrevs om mest var scen 7, våldtäktsscenen. Jag hade länge svårt att välja hur jag ville göra scenen, och därför kändes texten också länge lösryckt. Efter en repetition då jag försökt hitta en lösning bestämde jag mig för att ta bort den text jag hade och börja om. En mening hade stört mig länge, som att den ville bli nedskriven: ”Är du en glad liten sparv?” En slentrianmässig gubbkomplimang jag fått någon gång, när man ler och är till lags och gör sitt bästa för att höja stämningen när man egentligen lider inombords. Men att mitt i allt bygga en scen på en kommentar som bara betydde något för mig privat kändes omotiverat. ”Lämna sparven utanför detta”, tänkte jag lite ironiskt för mig själv. Men innan jag helt slopade sparven sökte jag ändå upp lite fakta om den, och stötte på rätt intressant kuriosa.

Plötsligt fick jag veta att sparven anses föra med sig olycka, samt att en vitt utbredd uppfattning varit att sparvkött skulle egga till otukt och stegra sexualdriften. Jag skrev klart den slutgiltiga versionen av scenen på mindre än 10 minuter, och jag märkte att det ibland är värt att undersöka även de minsta och mest lösryckta idéerna.

3.2 Regiprocessen

När jag skrev mitt manus lät jag texten komma till mig och jag skrev utgående från minnen och bilder jag såg framför mig. Därför hade jag ganska långt en regiplan i huvudet redan när jag skrev. De allra flesta scenerna hade jag åtminstone en grovskiss för redan i skrivfasen. När jag började jobba på golvet var det dags att testa om de fungerade eller inte och att vidareutveckla dem. Det jobbet skulle göras i samarbete med skådespelaren, som också var jag, och ibland skulle texten bearbetas vidare hos författaren, i detta fall också jag.

3.2.1 Planering

När jag inledde repetitionsprocessen i oktober 2022 hade jag som plan att noggrant dokumentera alla mina repetitioner, samt att planera alla mina repetitioner noggrant i en anteckningsbok. Detta höll i sig ungefär till slutet av november. Jag har funderat på varför det blev så, och jag tror att även om jag gärna skulle ha planerat och dokumenterat hela processen så var det viktigare att ha något konkret till pappers i början, när man knappt var på gång. Ju mer arbete man hade framför sig, desto viktigare var det att planera i vilken ordning man skulle tackla allt. I början hade mina repetitionsplaner flera mindre punkter, eftersom jag försökte spjälka upp helheten till delar som var lättare att ta sig an. Oftast började planen med en uppvärmning, sedan vilka scener som skulle övas, och vilka specifika saker i scenen skulle lösas. Efteråt skrev jag ner anteckningar och gjorde en plan inför följande övning. Martin (2013, s. 32) skriver att regiplanering och efterföljande reflektion underlättar planering för följande repetition, vilket jag kan hålla med om. Jag gjorde även koreografiplaneringar i samma häfte, och hade en översiktlig tidsplan där jag satt upp mål för mig själv – när scenografin, rekvisita och kläder skulle vara klara, när röstskådespelarnas insatser skulle spelas in, när ljudspåren skulle vara klara, när ljussättningen skulle ske och så vidare. Jag upplever att jag behöver sätta deadlines för mig själv i ett tidigt skede för att

känna att jag arbetar mot ett mål. Avsaknaden av en tydlig plan gör mig bara mer stressad. Men när processen var längre hunnen behövde jag inte längre planera lika nitiskt. Dels var orsaken säkert att det var lättare att se mönster och se vad som behövde göras, dels också att min trygghet i regissörsrollen växte med tiden. Jag började våga lita mer på att jag kan komma på lösningar i stunden, att jag inte behöver planera sönder allt innan repetitionen ens har börjat. Detta är något jag märkt även under tidigare regiuppdrag när jag regisserat andra människor, men det var överraskande att märka att samma gällde när jag regisserade mig själv, kanske till och med i ännu högre grad. Kanske var jag i början mest nervös för mig själv?

3.2.2 Att regissera sig själv

Under en lektion i forskningsmetodik med Grete Sneltvedt diskuterade vi dilemmat med att regissera sig själv. Vi fick rådet att tänka oss de olika uppgifterna som klart skilda roller: regissörsjaget och skådespelarjaget. Som regissör ger man uppgifter till skådespelaren, och detta skulle man göra även om man själv hade båda rollerna. Det rådet hjälpte mig enormt. Det är oundvikligt att alla olika roller flyter ihop i en process där man gör allt själv, men speciellt svårt var det att hålla isär regissörsjaget och skådespelarjaget. Det var lätt hänt att ingendera fick göra sitt jobb i lugn och ro, och det var till en början svårt att hitta ro att börja arbeta på golvet. Det var svårt att få flyt eftersom det var för lätt för regissörsjaget att avbryta skådespelarjaget och börja analysera sönder det som händer när det knappt hunnit börja. Att medvetet tänka på att skilja åt dessa roller hjälpte mig. Som regissör planerade jag vad jag skulle testa till näst, exakt var jag börjar och var jag slutar, samt bestämde specifika saker att fokusera på. Som skådespelare skulle jag sedan utföra uppgiften, och jag skulle inte avbryta innan jag kommit till det ställe som regissörsjaget bestämt. Ibland kunde jag fortsätta om det kändes som att jag hade flyt, men jag bestämde att jag inte får avbryta mig själv för tidigt. *Planera, utför, analysera* – i den ordningen.

Martin (2013, s. 31) refererar i sin doktorsavhandling till De Freitas (2008) som betonar vikten av att dokumentera sådan konstnärlig verksamhet som är föremål för forskning. Jag hade egentligen planerat att vara noggrann med att dokumentera alla repetitioner, men i ärlighetens namn var jag rätt inkonsekvent. Till en början skrev jag regiplaner i en anteckningsbok och skrev alltid en analys efter varje repetition. Ju längre jag kom desto mindre antecknade jag, eller så blev anteckningarna kortare och flyttade in i telefonen i

stället. Jag filmade mig själv ibland, men inte ofta. Mest använde jag filmning för att memorera koreografier, men till en början filmade jag också längre avsnitt för att kunna se det jag höll på med ens lite utifrån. I början av processen var filmandet viktigare i just avseendet att få se på det man gjorde utifrån, men i slutskedet förlitade jag mig mest på känsla och på provpublikens reaktioner och kommentarer. Jag gjorde också dansimprovisationer som jag filmade, men det hjälpte mig inte märkbart, snarare upplevde jag att kameran då hindrade mig – jag kände att improvisationen då måste resultera i något intressant. Jag började anteckna det jag lagt märke till skriftligt i stället, och filmade mig själv först när jag hade något konkret som jag ville memorera. Som orsak till min inkonsekventa dokumentation ser jag främst prioritering och behov. Mina behov för dokumentation var olika under olika skeden i processen, och jag försökte vara lyhörd till vad jag verkligen behövde.

3.2.3 Att iscensätta det personliga

När jag steg in i rollen som regissör behövde jag börja göra val – hur ska jag iscensätta allt det jag skrivit, varav en stor del baserar sig på verkliga händelser? Jag insåg tidigt att jag behöver vara kritisk, och att det antagligen kommer att vara svårt. Man blir blind för sitt eget verk i nästan alla processer, men nu hade jag dessutom en bild av hur saker och ting egentligen hänt. Jag måste hela tiden göra val – vad är relevant, vad tjänar mitt syfte? Vad kan jag ändra på så att det viktigaste fortfarande kommer fram, vad måste jag ändra på för att inte blotta mig själv eller någon annan för mycket. Eftersom en människa inte lever i ett vakuum har en personlig berättelse många andra människor som följeslagare, människor som inte valt att bli karaktärer i en pjäs. I viss mån ville jag skydda mig själv, men främst ville jag skydda andra människors integritet.

Alla karaktärer förutom Flickan framträder i pjäsen som inspelade röster och/eller ljusspottar. Karaktärer som Flickan interagerar med i nutid finns på scen som en röst och en spot, ibland bara en spot. Röster som är minnen hörs enbart. Dels var denna lösning beroende av att jag var den enda skådespelaren, men jag upplever också att jag på detta vis skyddade andra människor. En verklig levande människa kanske har sagt just detta, men det är inte samma röst och det finns inget ansikte för personen. Om personen avslöjas bara vaga detaljer, vissa som inte ens stämmer överens med den verkliga inspirationen. Ett

flertal av karaktärerna är inte enskilda människor utan kombinationer av flera, vissa är ganska nära sanningen och andra till största del påhittade.

Förutom att behöva ta ställning till mitt och andras integritet behövde jag också avgöra hur jag ville strukturera pjäsen, något som visserligen också hände redan under skrivprocessen. Jag ville fokusera på upplevelse och erfarenhet medan faktiska händelser var mindre relevanta, och valde därför en fragmentarisk form. Martin (2013, s. 38) skriver att man genom att ge föreställningen en fragmentarisk struktur kan uttrycka sitt personliga förhållningssätt till temat på olika sätt, och de olika delarna kan ge möjlighet att granska temat ur olika perspektiv. Jag upplever att jag själv arbetade just så. Jag ville granska temat ur olika perspektiv, olika åldrar och livsskeden. Jag ville kunna gå ut och in i roll och använda olika förhållningssätt till publiken för att kunna undersöka olika aspekter av fenomenet och behandla det både allvarligt, komiskt och ironiskt. Den fragmentariska formen var också ett sätt att distansera mig själv från pjäsen – ett ihopklipp av flera flickliv i stället för enbart mitt.

Jag ville inte representera bara mig själv. Martin (2013, s. 48) skriver att hon genom en dialogisk arbetsmetod försökt undvika fallgroparna som kan uppstå när man arbetar med självbiografisk text. Till skillnad från Martin som arbetade med en utomstående skådespelare kunde jag inte föra en dialog med en annan skådespelare, men jag försökte fortfarande hitta människor att föra en dialog med. Min handledare Kaisa Lallukka var ett viktigt bollplank och det var givande att arbeta med henne under två dagar. Miia Aho som jag anlitat som ljudtekniker deltog i en stor del av repetitionerna speciellt i slutskedet, och dialogen med henne gav mig mycket. Hon engagerade sig verkligen och kom frimodigt med kommentarer, och eftersom hon såg det som hände på scenen kunde jag ställa henne frågor om det hon såg. Vi har arbetat tillsammans flera gånger, och jag kunde verkligen lita på att hon är ärlig med mig. Jag upplever också att jag fört en dialog med litteraturen jag läst. Eftersom jag tog in litteratur och läste om andras erfarenheter i skrivfasen i hopp om att vända bort allt fokus från mig själv, så tänker jag också att jag genom att läsa och reflektera förde en dialog med de andra författarna.

Ju längre jag arbetade med förställningen desto mindre kändes den som min berättelse, men på ett bra sätt. Mitt mål var att lyfta fram en stor grupp kvinnor, inte att göra en självbiografisk föreställning. Det kändes fint när en person som såg på ett genomdrag gav

mig följande kommentar: ”you were not one person but many, but in the end you became an individual”. Då upplevde jag att jag nått mitt mål. Mycket av vad Flickan går igenom tar avstamp i mitt liv, men det är inte det som är relevant. Det relevanta är att jag inte är den enda.

3.2.4 Våldtäktsscenen som stötesten

Jag kom i ett tidigt skede fram till att *Snäll flicka* behövde innehålla en våldtäktsscen, men trots den övertygelsen var själva scenen svår att regissera. Jag skrev om den många gånger. Min tanke från första början var att scenen behöver vara vag och stiliserad, att man förstår vad som händer men att inget visas på ett grovt sätt. Iscensättandet behövde ske på den kvinnliga karaktärens villkor. Fitzpatrick (2018, s. 75) beskriver den tanke som även genomsyrade mitt arbete så här:

> ”In general, however, these writers and directors tend to seek woman-centered representations that place the female character’s experience at the centre of the dramatic conflict, while avoiding certain pitfalls of staging rape – such as eroticizing the violence, or exposing the female body to the scopophilic gaze of the spectators.” (Fitzpatrick, 2018, s. 75.)

En kanske ännu viktigare orsak var att jag ville visa en våldtäkt som inte var grov eller aggressiv egentligen. Hela händelsen bygger på huvudkaraktärens narrativ om att det hela händer för att hon inte kan säga nej, att hon själv satt sig i fara och varit oförsiktig, att hon låter sig övertalas – inte ett ovanligt narrativ från vare sig offrets eller omgivningens sida. Medan det i själva verket naturligtvis aldrig är offrets fel, är detta narrativ väldigt igenkännbart och synnerligen effektivt för att öka offrets självförakt och skuldkänslor. Jag ville inte ha en våldtäkt på scenen bara för sakens skull, utan jag ville placera den i en gråzon och fokusera på den psykologiska effekten på offret. Vad väger ett nej? Vad om man inte klarar av att säga nej, om man aldrig har lärt sig? Vad är det värsta som kan hända? Det kanske inte finns garantier på att det fruktansvärda inte skulle ha hänt oavsett hur mycket man kämpar emot, men jag ville komma åt den specifika skulden av att ”inte ha sagt nej”.

Att ens skriva texten för scenen var svårt, att sedan komma fram till vad jag ville göra med den var ännu svårare. Jag visste ungefär så mycket att jag ville visa det som händer före och det som händer efter, men att själva våldtäkten skulle symboliseras av en blackout. Det var vad som skulle hända innan som var problemet. Egentligen skulle det inte vara en jakt från början till slut, det skulle ha varit enklare. Att visa resan från feststämning till stegrande

nivå av obekvämhet, till en ”point of no return” där man inte orkar kämpa emot längre och bara låter det hända var svårare. Jag hade endast mig själv på scenen. Jag bestämde mig för att ”jakten” fick bli en mera symbolisk, inre resa än en konkret representation av vad som händer, men jag tänker att den kan läsas på båda sätten. Texten i scenen är sparsam och stöder denna tanke.

Flera gånger höll jag på att ge upp med scenen, och jag tror i efterhand att svårigheten berodde mycket på en avsaknad av en plan – jag måste veta vad som faktiskt ska hända i scenen, i fiktionen, innan jag funderade på medel för att iscensätta det. Jag måste veta vad som händer till karaktären, oavsett om den konkreta handlingen inte var det som skulle förmedlas till publiken. Efter ett misslyckat repetitionstillfälle kom jag hem och satte mig i soffan och började läsa om de olika automatiska reaktionerna människan kan ha i en skrämmande situation, de så kallade ”fight, flight, freeze and fawn” (Perpetua, 2022). Jag valde att bygga upp scenen runt dessa strategier, hur karaktären försöker avvärja den osynliga förövaren genom dessa medel. Jag jobbade med att hitta olika fysiska uttryck för att frysa, fly, att kämpa emot, att förhandla, och slutligen ”ge efter”. När jag väl kom fram till hur jag skulle bygga upp scenen löste sig koreografin på 10 minuter i mitt vardagsrum.

3.3 Skådespelarens process

Även om jag alltid sett mig själv mer som skådespelare än regissör eller manusförfattare, upplevde jag att den uppgiften var min minsta uppgift i denna process. Kanske var det min trygghet i den rollen som gjorde att jag hela tiden fokuserade minst på det och stressade ihjäl mig över allt annat, jag tänkte kanske att det ”ändå löser sig”. Och det gjorde det nog, men jag tror också att det att jag gav skådespelandet så lite fokus eller att jag gjorde det så sent bidrog till att jag ganska sent började uppleva någon sorts spelglädje. En gång när jag väl hade lite provpublik slog det mig att jag egentligen inte njutit av repetitionerna eller genomdragen så mycket tills den stunden, men då plötsligt kom jag på mig själv att verkligen ha roligt på scenen. Det var i stunden en befriande känsla, men jag kan också känna att det är ledsamt att den infann sig så sent. Jag hade så fullt upp med att analysera sönder varje detalj i egenskap av regissör och manusförfattare att jag lite glömde bort att ge skådespelarjaget arbetsro.

3.3.1 Att fullfölja sina egna uppgifter

Som tidigare nämnt så var det svårt att hålla isär de olika rollerna jag hade under processen, men Grete Sneltvedts råd om att tänka på regissörsrollen och skådespelarrollen skilt hjälpte mig mycket. Regissören ger skådespelaren uppgifter, skådespelaren utför uppgiften på valfritt sätt. Jag upplevde ofta att regissören ville ta för mycket plats, och jag hade svårt att låta skådespelarjaget arbeta i lugn och ro om jag inte tog ett medvetet beslut. Det kunde till exempel vara att repetera scenerna 1—4 utan avbrott, då jag helt enkelt fick lösa problemen i stunden om jag upplevde att något inte fungerade. Då tvingade jag mig själv att stå ut med ofärdigheten och arbeta genom det, och jag märkte att även om jag tycker om att planera så kom ofta de bästa och mest naturliga lösningarna i stunden, när jag bara hade tålamod att låta dem komma och ta sin tid.

3.3.2 Att spela sig själv – eller?

Jag skulle inte göra en pjäs om mig själv – den skulle vara personlig, men inte självbiografisk, något som Martin (2013, s. 16—17) också skriver att var hennes strävan. Om jag som manusförfattare och regissör kunde göra val för att distansera pjäsen från mig själv och mina erfarenheter, så tog min kropp mig igen närmare det personliga. Eftersom jag spelade Flickan blev jag, mitt ansikte och min kropp kopplade till henne, och eftersom det fanns en stark likhet mellan mig och henne var jag lite rädd att hon skulle uppfattas som ”mig”. Jag ville inte spela mig själv, men jag ville att också jag skulle rymmas in i Flickans rollkaraktär. Men igen, inte bara jag.

Jag insåg att jag på sätt och vis skulle bli ett ansikte utåt, eftersom det var min pjäs och jag stod på scenen, men jag gjorde medvetna val för att inte stärka den associationen ytterligare. Till exempel så ville jag inte att mitt ansikte skulle synas, åtminstone inte så tydligt, i posterbilden. Under fotosessionen med Andreas Haals tog vi många bilder och många var riktigt snygga också, men jag kände inte att jag kunde eller ville använda de bilder som mitt ansikte syntes tydligt på i postern. Visst skulle mitt ansikte förknippas med pjäsen, men jag tänkte att det kan ju ske först sedan när publiken väl har valt att komma på föreställningen.

Jag har in efterhand insett att det var i rollen som skådespelare som jag allra minst funderade på det personliga förhållningssättet. Jag tror att det beror på att jag där inte ser

enså stor skillnad till andra processer. När jag spelar pjäser av andra författare och regissörer så behöver jag fortfarande som skådespelare se till mig själv när jag arbetar, eftersom jag till stor del utgår ifrån Stanislavskis teorier. Jag upplever inte att jag i arbetet med *Snäll flicka* gjort det i märkbart högre grad. Eventuellt är det också så, att när jag redan i ett tidigare skede i arbetet varit tvungen att reflektera över mitt eget förhållningssätt till pjäsens tematik, så har jag gjort största delen av det jobbet redan innan jag steg in i rollen som skådespelare.

4 Resultatredovisning

I detta kapitel redovisar jag resultaten utgående från min process och ställer den i förhållande till relevant teori. Jag utgår från mina forskningsfrågor och använder lämpliga kategorier för att framställa resultaten.

4.1 Vilka fördelar och utmaningar finns det med att som manusförfattare, regissör och skådespelare arbeta utgående från personliga erfarenheter?

Eftersom jag arbetat parallellt med uppgifterna manusförfattare, regissör och skådespelare har även analysen gjorts ur det perspektivet. Jag har tidigare redogjort för skriv- regi- och skådespelarprocesserna skilt, och har valt att inte skilja åt rollerna ytterligare i detta skede.

4.1.1 Fördelar

När man arbetar med ett personligt tema så kommer intresset, den så kallade tändningen gratis. Vestin (2006, s. 21) menar att den tändningen alltid behöver finnas för att man ska ta sig an arbetet. När materialet är ens eget och något man relaterar till kommer tändningen gratis. Själva materialet är också gratis. Ett levt liv är en berättelse, eller många berättelser. En som väljer att lyfta fram det liv hen levt behöver inte hitta på allt, berättelsen finns där och behöver bara bearbetas. Man kan välja att ge berättelsen en annan form, skriva om eller ersätta delar, men grundidén, tändningen och förståelsen finns redan i konstnären. Man kan hävda att det till och med är oundvikligt att en pjäs man själv skriver har en viss nivå av personlig koppling. Taylor (2002, s. 27) talar om att en författare måste våga skriva om det så kallade ”dirty laundry”, att skriva om människan som den komplexa, ofärdiga och dysfunktionella varelse hen är, och att man alltid behöver skriva om sådant man förstår. Man måste alltså på något plan alltid vara beredd att blotta sig. Jag tänker att Taylors teori om skrivande liknar Stanislavskis teori om skådespeleri. Du kanske inte skriver om dig själv, du kanske inte spelar dig själv, men du behöver lägga in dig själv i en ”som om -situation”. Skriva det du förstår och skådespela det du förstår. Jag tänker att denna förståelse ofta, om än inte alltid, grundar sig i personlig erfarenhet. Jag återkommer här till Taylors (2002, s. 27) tes, ”write what you understand”. En personlig koppling till

temat innebär en djup förståelse för det, och jag tänker att den ger konstnären större kapacitet att bearbeta det. En person som själv känner till det komplexa i ett tema eller en karaktär har goda förutsättningar att skapa en mångfacetterad och berörande föreställning. Martin (2013, s. 16—17) skriver att en konstnär har privilegiet och eventuellt också en skyldighet att vara personlig. Jag själv tilltalas av detta tankesätt, eftersom det också stärker idén om att var och en har en viktig berättelse att berätta. Det behöver inte betyda att man måste göra en självbiografisk föreställning, eller att en självbiografisk föreställning är att föredra, men att var och en har upplevelser som är viktiga och värda att lyfta fram, och hur intressanta de blir på scenen beror på hur de framställs. En klar fördel enligt mig är att människor genom att iscensätta personliga erfarenheter kan lära sig att se sin personliga berättelse som intressant, speciellt genom teatern där berättelsen blir en gemensam, delad erfarenhet i form av en föreställning. Jag upplever själv att jag genom arbetet med *Snäll flicka* kunnat börja lita på att jag verkligen har något att säga. Mitt liv har inte varit så långt, men ett liv i alla fall. Varje liv är en subjektiv upplevelse som kan gestaltas på ett subjektivt sätt.

4.1.2 Utmaningar

Martin (2013, s. 48) beskriver den rädsla som jag också hade under processen på följande sätt: ”Työstäessäni ohjaussuunnitelmaa muistan mieleeni nousseen irvokkaita kuvia yhteistyöstä, minä terapoimassa itseäni ammattinäyttelijän avulla tai minä ’näyttelyttämässä’ omaa päiväkirjatekstiäni näyttelijällä.” Jag hade varnats för terapifällan många gånger, och så här i efterhand tänker jag att det fortfarande är en risk som man måste vara medveten om. Enligt mig måste man vara ärlig med sig själv och verkligen fundera över sina orsaker för att göra pjäsen. Vad är det man vill uppnå? Taylor (2002, s. 14) menar att man måste veta vad pjäsens uppgift är och tänka längre än scenen och salongen. För att svara på frågan om vad jag ville uppnå försökte jag föreställa mig vad jag hoppades att publiken skulle säga till mig efteråt, och kom fram till att jag ville skapa utrymme för igenkänning och förståelse, men jag ville inte att någon skulle tycka synd om mig. Det var för mig en avgörande insikt och det som slutligen fick mig att våga göra pjäsen. Jag ville inte att det handlar om mig, jag gör det här för andra. Jag tror att detta är en viktig insikt att komma till för att undvika terapifällan. Man måste kunna ta så mycket distans till temat och sig själv att man kan skapa en föreställning som i första hand görs för en publik, inte för konstnären själv.

En annan möjlig fallgrop är gränsen mellan teater och berättarföreställning, även detta något som Martin (2013, s. 16—17) reflekterar över. Vad är skillnaden på personlig och privat? Jag har sett monologföreställningar som tar avstamp i konstnärens eget liv, och jag har ofta funderat över huruvida det jag sett är teater. Vad krävs för att det ska vara teater? Denna gränsdragning är inte nödvändigtvis alltid självklar, men jag tycker att konstnären behöver veta var hen står och vad hen vill göra. Jag upplever att en föreställning lättare blir en ”berättarstund” om den är väldigt texttung, med en avsaknad av fysisk handling och användning av utrymmet. Det behöver ”hända något”, och det behöver hända på en scenisk plats som inte är det verkliga utrymmet. Dessutom behöver det finnas roller. Jag behöver gå in i en roll och inte vara privat på scenen. Oavsett hur nära den rollen är mig själv är den ändå en gräns mellan privat och personligt. Om jag som privatperson står i en blackbox och berättar om en händelse i mitt liv är det en berättelse om mitt liv. Om jag etablerar att det sceniska utrymmet är något annat än den faktiska blackboxen och jag går in i en roll där jag utför vissa fysiska handlingar i roll, samtidigt som jag berättar samma berättelse, så är det teater.

Svårigheterna med att göra en personlig föreställning handlar också om den egna känslomässiga anknytningen till pjäsen och dess tema. Jag anser att man måste välja ett tema ur sitt liv som man kan och vågar granska ur olika synvinklar, även kritiskt. Taylor (2002, s. 12) skriver om hur många pjäsförfattare ser sina manuskript som sina ”barn” och känner ett behov att skydda dem precis på samma sätt som riktiga barn, och att det har att göra med att författaren alltid blottar sig själv på något plan. Det blir ändå svårt att bearbeta en pjäs om man inte kan skilja sig själv från verket. Det blir till exempel svårt att ta emot kritik, det händer lätt att man upplever att kritiken riktas mot konstnärens person i stället för verket. Om man inte kan ta emot kritik finns en risk att pjäsen förblir halvfärdig och inte når sin fulla potential, eftersom det är nästan oundvikligt att man blir blind för sitt eget arbete. Här återkommer vi också till det jag behandlade tidigare, nämligen att man behöver vara medveten om sina orsaker att göra pjäsen, och att man måste kunna ha publiken i åtanke. Eftersom jag från första början hade en ganska avståndstagande inställning till mitt tema tycker jag inte heller att jag egentligen upplevt den här typen av problematik, men jag tror absolut att situationen skulle vara annorlunda ifall jag inte tänkt på riskerna så mycket.

En personlig pjäs innebär alltid en nivå av blottande av självet, och konstnären måste själv ta ställning till hur personlig och blottande hen vill vara (Taylor, 2002, s. 27—28). Man måste vara medveten om att människor kommer att göra tolkningar och att föreställningen eventuellt kommer att förändra bilden man har om konstnären. Hen måste reglera nivån av blottläggande så att hen är bekväm med de tolkningar som eventuellt kan göras. Dessutom behöver konstnären ta i beaktande de andra människorna som eventuellt framträder i föreställningen. Hur framställs verkliga eller verklighetsbaserade personer på ett sätt som är respektfullt och inte skadar deras integritet? Det finns en fara att verkliga människor känns igen och framställs på ett sätt som de inte har samtyckt till. Slutligen behöver man också tänka på publiken. Vilken nivå av blottande kommer publiken att vara bekväma med? Jag anser att det kan finnas en risk att pjäsen och dess syfte går publiken förbi, ifall de enbart kan se det tragiska i konstnärens liv, en fälla man helst vill undvika.

4.2 Med vilka medel kan man som manusförfattare, regissör och skådespelare skapa distans till ett arbete som behandlar mycket personliga teman?

Också detta kapitel har skrivits ur perspektivet av en och samma person som både manusförfattare, regissör och skådespelare. Jag skiljer inte på dessa roller förutom där jag anser att det är relevant att granska en specifik roll närmare.

4.2.1 Personlig i stället för självbiografisk

Jag har under min process strävat efter att skapa distans till mitt arbete på olika sätt, inte minst genom vilka ord jag väljer när jag beskriver pjäsen och processen. Jag bestämde redan i början att jag inte vill göra en självbiografisk föreställning, utan en som innehåller självbiografiska delar men som helhet inte handlar om mig. Därför har jag också valt att kalla den en personlig föreställning, eller en föreställning med personliga element. Jag upplever att detta beslut hjälpt mig att se på verket och temat på ett mera neutralt sätt. Genom att beskriva temat som personligt blir det lättare att bearbeta de subjektiva upplevelserna till en konstnärlig och estetisk form, och konstnären frigörs ifrån pressen att återge sitt liv på ett korrekt sätt och kan fokusera mera på att få fram själva upplevelsen. Jag tänker att ordet personlig riktar fokuset mot ett konstnärligt verk, medan självbiografisk

har mera att göra med berättelsens korrekthet. Detta är i enlighet med vad Martin (2013, s. 46) skriver i sin doktorsavhandling, och jag kopplar arbetet även till Smith och Watsons (refererad av Martin, 2013, s. 46) teori om hur en självbiografi är en återberättelse och därmed varken faktamässigt korrekt eller privat i det skede som den delas med andra. När en människa väljer att beskriva en händelse ur sitt liv har hen en koppling till sitt minne som påverkar hur händelsen återberättas. En människa har också enbart sin subjektiva upplevelse att utgå ifrån, och den upplevelsen har en koppling till människans identitet. Genom att reflektera över mitt förhållningssätt till min berättelse upplever jag att jag också kunnat skapa avstånd till den. Föreställningen är inte en återskapelse av mig på scen, men den baserar sig till största delen på mitt levda liv, och den är subjektiv. Den utgår från mig, men det är inte längre den omedelbara upplevelsen utan min tolkning av den. Den är alltså personlig, men den är inte självbiografisk.

4.2.2 Dialog där dialog kan föras

Martin (2013, s. 48) skriver att hon under processen strävade efter en dialogisk arbetsmetod och genuint utbyte av tankar, och ville att arbetsgruppens andra part, skådespelaren, skulle vara verkligt delaktig. Jag arbetade till största delen ensam och hade få människor att bolla idéer med, speciellt i början av processen. Eftersom jag upplevde ett behov att få in andra synpunkter än mina egna läste jag många böcker som inspiration. Främst var det böcker om kvinnoroller, duktiga flickor och att växa upp som kvinna, såväl vetenskapliga och populärvetenskapliga publikationer som ett antal självhjälpsböcker. Dels fick jag stöd för mina egna tankar i böckerna, dels provocerades jag och blev tvungen att specificera min egen ståndpunkt. Mycket av denna dialog jag förde med böckerna handlade om själva betydelsen av ordet snäll. Speciellt dessa självhjälpsböcker verkade förespråka att man helt bryter med hela begreppet, att snällhet inte är eftersträvansvärt. Att man behöver skaffa skinn på näsan och bli starkare, och att bli av med sin snällhet. Speciellt dessa böcker fick mig att vilja försvara själva snällheten men lyfta fram och problematisera snällheten som roll och som plikt för speciellt flickor. Ju mera jag läste desto bredare tycktes dock problemet. Jag hade svårt att veta var jag själv står. I efterhand tänker jag att jag hela tiden förde en intensiv dialog med mig själv, jag försökte ställa olika synpunkter mot varandra och försvara dem alla.

Man kan säga att dialogen med litteratur inspirerade till en dialog med mig själv, och det i sin tur överfördes till pjäsen. Jag kom fram till att jag inte vill ge färdiga svar utan ställa frågor och diskutera dem. Genom detta dialogiska arbetssätt tvingades jag ifrågasätta mig själv, vilket också distanserade mig själv från min berättelse. Eftersom jag absolut inte hade som avsikt att göra en föreställning om hur synd det är om den stackars snälla flickan ville jag på förhand hitta alla sätt som hon kan ifrågasättas på, för att sedan kunna framställa henne på ett nyanserat sätt. ”Jag vill inte peka finger, men jag vill väcka diskussion om vilka faktorer som bidrar till det här fenomenet”, sade jag till min klasskamrat i en diskussion. Jag upplever att för att uppnå det breda perspektivet behövde jag föra dialog med flera perspektiv.

Det fanns också stunder av konkret dialog i olika skeden av processen. Ett viktigt bollplank var min handledare Kaisa Lallukka, som kom till Jakobstad i mitten på december för att följa med repetitionerna under två dagar. Hon hade många fina synpunkter att komma med och det var värdefullt att ha ett par yttre ögon under repetitionerna. Miia Aho som jag anlitat som ljudtekniker var den person som jag jobbade allra tätast ihop med, och med henne brukade vi diskutera mycket. Hon kunde berätta åt mig vad hon såg på scenen, vilket gav mig något annat att fokusera på än mig själv och mina upplevelser. Speciellt när jag repeterade med andra kunde jag känna att jag repeterar vilken pjäs som helst, inte en som jag själv skrivit och regisserat. Jag upplever att de dialoger jag kunde föra under processen hjälpte detta perspektivskifte.

4.2.3 En fragmentarisk form

Jag valde tidigt en fragmentarisk form för pjäsen. Jag upplevde spontant att det kändes rätt och som att det också hade en distanserande inverkan. Genom en fragmentarisk form kunde jag visa enskilda scener som inte behövde ha en kronologisk koppling till de andra, vilket möjliggjorde att jag kunde blanda mina egna verkliga erfarenheter med fiktiva händelser eller andras berättelser. Som också Martin (2013, s. 38) skriver upplever även jag att en fragmentarisk form hjälpte mig att först och främst skapa ett personligt förhållningssätt till det som händer på scenen, samt att behandla temat ur olika perspektiv och med olika dramatiska medel. Det fanns scener som var mer realistiska och klart kopplade till en tid, med klara karaktärer, medan vissa scener kunde flyta ifrån tid och rum. Det fanns scener som byggde helt eller nästan helt på fysiskt uttryck och scener som hade

en mer föreläsande karaktär. Fjärde väggen behandlades på olika sätt i olika scener. Jag upplever att jag genom denna form kunde använda mig av olika glasögon för att belysa temat. Ironi och allvar fick existera sida vid sida.

5 Slutsatser

I detta kapitel diskuterar jag kort mina resultat i relation till tidigare forskning samt reflekterar över vad jag lärt mig under denna denna process. Slutligen presenterar jag förslag för fortsatt forskning.

5.1 Resultatdiskussion

Mitt syfte var att undersöka hur man som scenkonstnär kan arbeta konstnärligt utgående från personliga erfarenheter, samt med vilka medel man kan skapa distans till sitt arbete. Mina forskningsfrågor var följande:

1. Vilka fördelar och utmaningar finns det med att som manusförfattare, regissör och skådespelare arbeta utgående från personliga erfarenheter?

2. Med vilka medel kan man som manusförfattare, regissör och skådespelare skapa distans till ett arbete som behandlar mycket personliga teman?

Som ordvalet ”hur” i mitt syfte signalerar hade jag en hypotes: det *är* möjligt att arbeta konstnärligt utgående från personliga teman. Min andra hypotes var att man behöver kunna skapa distans till sitt arbete för att kunna arbeta med det konstnärligt. I korthet kan jag konstatera att jag nu efteråt anser att båda hypoteserna är sanna. Jag lyckades skapa en föreställning där jag arbetade med mina personliga erfarenheter, men jag upplevde också att jag aktivt behövde distansera mig själv från mitt arbete. Enligt mig finns det klara fördelar med att arbeta med personliga erfarenheter, nämligen att den nödvändiga tändningen för ämnet, intresset och också förståelsen kommer gratis. En konstnär som gör en pjäs som hen förstår klarar av att göra en rörande och nyanserad föreställning som hen också kan ”stå bakom”. Denna koppling underlättar igenkännande även för publiken. Både Taylor (2002) och Vestin (2006) anser att en viss personlig koppling är så gott som nödvändig, och Martin (2013) menar att konstnären har ett privilegium, om inte en skyldighet, att vara personlig. Samtidigt är utmaningarna också verkliga, och jag tänker att medvetenheten om dessa utmaningar är en förutsättning för att kunna göra ett bra arbete. Martin (2013, s. 48) skriver om sina groteska förställningar om hur hon utövade självterapi med hjälp av en yrkesskådespelare, och hur dessa föreställningar hjälpte henne att

konkretisera vad hon inte ville göra. Jag hade själv liknande tankar – jag ville inte att människor skulle komma fram till mig efter föreställningen för att tycka synd om mig. Till min glädje gjorde de inte det heller. De kom fram till mig och var berörda, men de verkade inte vara det för min skull utan för att de kunde känna igen sig själv eller för att de hade fått nya saker att tänka på. Då upplevde jag att jag hade lyckats med det jag ville.

5.2 Lärdomar för framtiden

Den mest uppenbara lärdomen jag fått under processen är svaret på det jag undersökt: man kan göra en föreställning som bygger på egna erfarenheter, men man måste kunna skapa distans till temat och kunna skifta perspektivet så att man fokuserar på den konstnärliga produkten i stället för den egna upplevelsen. Med denna insikt i ryggsäcken har jag nu en grundläggande ståndpunkt i ämnet som jag kan försvara vid behov, och eftersom jag upplever att detta är ett ämne som frekvent diskuteras känns det bra att kunna bidra till den diskussionen. På ett mera personligt plan upplever jag att jag utvecklats som konstnär och blivit mera självständig i mitt skapande, och jag har bevisat för mig själv att jag på egen hand kan skapa något som är av konstnärligt värde. Jag gav mig in i en skrämmande och överväldigande process där mitt mål till en början var att helt enkelt överleva, men när jag väl fick stå på scenen och framföra min pjäs insåg jag att jag faktiskt njöt av det. Det var en lärdom jag inte hade räknat med, men den var välkommen.

5.3 Förslag på fortsatt forskning

Denna studie är baserad på mitt arbete med min egenskrivna pjäs och resultaten grundar sig på mina egna reflektioner. Ett tänkbart förslag på fortsatt forskning kunde vara att undersöka samma tema men som en kvalitativ undersökning i större skala. En annan vinkling kunde vara att specificera perspektivet som man undersöker temat ifrån, det vill säga antingen manusförfattare, regissör eller skådespelare.

Litteraturförteckning:

Blumenfeld, R. (2008). *Using the Stanislavsky System. A Practical Guide to Character Creation & Period styles*. New York: Limelight Editions

Bruno, S. & Dixon, L. (2015). *Creating Solo Performance*. New York: Routledge

Fitzpatrick, L. (2018*). Rape on the Contemporary Stage*. Cham: Palgrave Macmillan

Garcia, V. (2013). *The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage.* Hämtad 6 februari 2023 från https://howlround.com/paradox-devised-theater-twenty-first-century-stage

Martin, M. (2013). *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. Helsingfors: Teaterhögskolan

Perpetua, N. (2022). *Fawning: The Fourth Trauma Response After Flight, Fight, Freeze*. Hämtad 6 mars 2023 från https://www.mindbodygreen.com/articles/the-fight-flight-freeze-fawn-trauma-responses

Stanislavski, K. (2008). *An Actor Prepares.* London: Methuen Drama (Originalutgåvan publicerad 1937)

Taylor, V. (2002). *Stage Writing – A Practical Guide.* Marlborough: Crowood Press

The Lee Strasberg Theatre & Film Institute. (2023). *What is Method Acting?* Hämtad 1 mars 2023 från https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/

Vestin, M. (2006). *Regi – kreativitet och arbetsledarskap.* Falun: Scandbook

Bilagor:

Bilaga 1: *Snäll flicka*, manuskript

Snäll flicka

En monologföreställning om att vara det ovannämnda

av Petra Rauhala

Scen 1

Scenen är tom. Man ser ett flickrum i scenens framkant, längre bak finns en parkbänk.

Musik + voiceover:

”Är du en sån där snäll flicka?”

Jag fick frågan på universitetets urvalsprov. När jag riktigt tänker efter så har jag nog fått frågan förr. Flera gånger. Och ännu flera är gångerna då det inte ens har varit en fråga utan ett påstående. Ett enkelt och allmängiltigt sätt att kategorisera mig och ge mig en stämpel som alla förstår. Alla vet vad det betyder. En snäll flicka är något annat än en sån flicka, och en sån flickas mest fundamentala egenskap är att hon inte är en snäll flicka. Varje flicka är antingen eller, och ingen flicka kan vara både och.

Jag minns att jag satt där inför juryn och fick panik, för jag visste inte vad de ville höra. Vad som var det rätta svaret. Att vara en snäll flicka är alltid antingen ens bästa egenskap eller största svaghet, det gäller bara att lista ut vilket som gäller just då. Och eftersom jag var en snäll flicka, så måste jag naturligtvis svara rätt.

Ifrågasatte aldrig själva frågan - det hade ju inte varit så snällt.

Scen 2

Musik: James Bond theme

FLICKAN in med en imaginär pistol. Man ser att FLICKAN har roligt, hon leker. En skolklocka ringer. FLICKAN lägger märke till att hon i leken smutsat ner klänningen. Hon blir allvarlig och ledsen och börjar förtvivlat skrubba klänningen, springer sedan till bänken där hon sätter sig.

Dialog mot inspelad röst:

- Men lilla vän! Vad har hänt med din klänning?
- Jag ramlade. Vi lekte James Bond.
- Det är redan tredje gången det här händer. Kan du inte leka med dom andra flickorna.
- Dom har tråkiga lekar. Jag vill inte leka med dockor.
- Det är bra att leka med dockor. Det är viktigt att man lär sig ta hand om andra. Det förbereder dig för när du har egna barn.
- Jag vill inte ha barn.
- Det kan du inte veta ännu.
- Varför får pojkar leka James Bond? Varför blir du inte arg när dom blir smutsiga?
- Det är lite annat med dem. Dom behöver få utlopp för energi.
- Jag behöver också få utlopp för energi!
- Ja ja. Se då till att få utlopp för den på något vettigt sätt.

Flickan blir kvar, är irriterad en stund men stiger sedan upp. Tar långsamt och metodiskt av sig sin klänning och placerar den på bänken. Betraktar den.

Det är lustigt. Hur fort man anpassar sig egentligen. Människan är enkel, som en hund. Ge mig godis så sitter jag snällt. Eller typ, om jag sitter snällt så har ingen något att klaga på, vilket besparar en en hel del ångest och självömkan. Jag förstod snabbt att det är så här man når framgång. Det var som att lära sig läsa, att knäcka en kod, och mitt i allt var livet så lätt igen! För jag var snäll, och så himla söt. Jag var som klippt och skuren för rollen. Jag övade ihärdigt. Jag spelade den med precision och finess, som om jag aldrig gjort annat. Berömmen rasade in. Som en sann metodskådespelerska såg jag till att gå in i rollen med allra största allvar och inlevelse. Snart gick den inte att separera från mig mera. Rollen blev min. Jag blev rollen. Den snällaste flickan på jorden.

Kort övergångsmusik.

Scen 3

FLICKAN sitter i sin säng med ett lexikon. Tilltalar publiken direkt.

Snäll. Definition nummer ett. Vänlig, godmodig, hjälpsam, hygglig, rar. Antonymer: Elak, dum, taskig. Definition nummer två, lydig. Eller beskedlig, foglig, medgörlig, väluppfostrad. Antonymer: stygg.

Telefon plingar, Tinder-aviseringsljud. Konversation som röstmeddelanden man svarar på.

- God jul!
- God jul!
- Har du vari snäll?
- …
- Eller har du vari stygg...?
- …
- Haha

Jag tog bort matchen direkt. Tyckte inte att diskussionsöppningen var speciellt charmig. Men jag ville inte göra det till en grej, så jag sa nu inget. “Haha” funkar alltid när man inte vill eller orkar fortsätta diskussionen åt ett visst håll, men vågar inte riktigt säga det. Man måste välja sina strider, jag väljer oftast bort dem.

FLICKAN tar upp sitt lexikon igen.

Definition nummer tre. Parentes: matematik, om något studerat objekt. Som har egenskaper som gör det lätt att studera objektet. Som inte innebär extra komplikationer i ett avseende som egentligen inte är av intresse för den som studerar objektet.

Övergångsmusik. FLICKAN lägger sig.

Scen 4

Musik slutar med att en väckarklocka ringer. FLICKAN i sitt rum. Gör sig redo.

Under högstadietiden vaknade jag alltid klockan 6.

Cyklade till skolan, förutom om det var alltför halt på vintern. För då skjutsade mamma mig, och det var gånger jag minns både med glädje och stor skam. Det kändes som ett personligt misslyckande att vara tvungen att be om skjuts. Men sådana morgnar fick jag sätta mig i en varm bil, och jag skulle aldrig erkänna åt någon att jag njöt av det.

—

I skolan var det väl som vanligt. I stället för att vara lärarens lilla hjälpreda var jag nu den som alla vände sig till när de fem minuter innan lektionens början kom ihåg att de inte gjort läxan. Jag ville vara klasskamraterna till lags. De gillade mig, för de hade ju helt klart nytta av mig. Funkar för mig, tänkte jag.

—

En gång grät jag när jag fick vitsordet sju och ett halvt på ett matteprov. Till denna dag är det det sämsta vitsordet jag någonsin fått. Jag stirrade på den slarvigt skrivna markeringen. Slarvigt, som att det var något helt vanligt, som att detta inte var en händelse som aldrig inträffat förr, som att ingen, speciellt läraren, ens ägnade minsta lilla tanke åt saken medan min hela dag var förstörd. Till nästa prov läste jag varje dag i två veckors tid, och natten innan provet rev mamma boken ur mina händer och tvingade mig att gå och sova. Jag stängde dörren till mitt rum och läste lite till. Och då var allt i sin ordning igen.

—

Jag hade vänner. Riktiga vänner, sådana som man kunde prata med om förälskelser och shoppa sina första bhn med. Om man skulle ha såna. Förälskelser, eller bröst. Men på kvällarna såg jag andra ungdomar ute på stan samtidigt när jag cyklade hem från antingen konstskolan, danslektionen eller pianolektionen och jag kände hur något värkte i mig.

En längtan jag inte känt förr, inte så stark i alla fall. I mitt sovrum ställde jag mitt alarm på klockan sex och var i säng klockan 22.30, men jag sov inte. Jag låg där och längtade efter att känna. Det var som att det jag ville allra mest var någonting att ångra på morgonen, samtidigt som bara tanken gjorde mig livrädd. Men det finns inga konsekvenser om man aldrig tar risker.

Musik, Teen Idle av Marina. Fysisk helhet där FLICKAN smyger ut. Antydan om att träffa någon.

Musiken slut, FLICKAN i sitt rum.

Ett barn är ett mirakel

väl värt att vänta på

Det största och det bästa

en mor och far kan få

En dotter kan förtjusa

från början med sin charm

Och gärna blir hon buren av någon villig arm

Men snart hon börjar tröttna

på att bara vara rar

Och livet har så mycket

som lockar och som drar...

Telefonen ringer. En mansröst.

Förlåt. Alltså jag gillar dig verkligen. Men jag tror inte vi passar ihop så bra. Bara så du inte hoppas på för mycket eller så. Jag menar att du är fin och så, men jag behöver en tjej som ger mig lite motstånd, vet du? Som utmanar mig. Du är som lite för snäll. Jag gillar starka tjejer som inte är rädda för att säga vad dom tänker. Du kanske borde lära dig att stå på egna ben först. Du har ett sånt behov att bli omtyckt att det nästan är sorgligt.

Ljudet av avslutat samtal.

Scen 5

5 år. Tar hänsyn till andra. Ser söt ut. Engagerar sig inte i vilda lekar. Orkar koncentrera sig på mamma-pappa-barnlekar. Är inte överviktig. Är mammas lilla hjälpreda. Slåss inte. Bråkar inte, har inte oljud. Läser, musicerar, leker utomhus men undviker att bli smutsig. Äter allt som bjuds. Är jätte jätte söt i sin lilla klänning.

10 år. Bråkar inte. Är renlig, gör hushållssysslor. Får goda vitsord, lyder vuxna. Är duktig och osynlig. Håret är borstat och kläderna är vackra. Är självständig och behöver inte hjälp. Väcker inte uppmärksamhet förutom genom att vara snäll, FÅR följaktligen aldrig uppmärksamhet genom att

vara snäll och OM någon påpekar hur snäll man är, lever man på det dom följande 20 åren. Vacker handstil.

15 år. Dricker inte, röker inte, sällskapar inte, är osexuell. Är snäll mot mamma och klär sig i polokrage, är snäll mot pojkarna och byter bort polokragen direkt hon kommer till skolan. Har inte sex, men ser sexig ut. Är vacker utan smink, hålls hemma.

25 år. Har ett bra yrke och minst en utbildning, har redan 10 års arbetserfarenhet. Har ett stabilt parförhållande med en man. Är inte överviktig. Börjar använda ögonkräm. Ligger inte runt och nöjer sig med att vara arbetsplatsens söta lilla prydnadsföremål.

Scen 6

Klirr av glas och flaskor, barmiljö. FLICKAN tar på sig ett förkläde, man ser att hon är på jobb. Dialog mot inspelad röst.

- Hei tyttö! Tiiäkkö mikä on rokkihuora? Osakko tehä? Se o semmonen mun nuoruuen drinksu. Siihen tuli jotain… öööö sour applee ja karpalomehua joo
- Okei, oisko kaks senttiä sour applee ja kaks senttiä vodkaa, ja sit karpalomehua päälle?
- Joo se on hyvä. Tee itelles kans.
- En mä oikeen töissä voi ruveta juopottelemaan.
- Kyllähän nää tässä pärjää! Ai ei vai? No tuut sitte ku lopetat!
- Kyllä mä kuule taidan olla täällä meistä viimeisenä. Mä tuon sulle.

Ljuset blinkar till, klirret avtar. FLICKAN tar av sig förklädet, avslutar sitt arbetsskift och förflyttar sig till hemmet och läxbunten. En ringsignal och en telefonröst hörs.

Fixar du det? Åå va snällt! Jag skulle göra det själv, men jag hinner inte. Jag har så mycket på jobbet, det är fruktansvärt, jag vet inte hur jag ska hinna läsa på tenten heller. Jag fattar inte hur du klarar av att jobba och studera samtidigt, du har visst int faila en enda kurs? Jag önskar de sku va så där lätt för mig också.

Ljudet av avslutat samtal. Under tiden har FLICKAN satt sig vid sängen med en massa böcker och häften.

Varför kan jag aldrig säga nej, jag vill inte, jag orkar inte, jag kan inte, jag hinner inte... men ändå sitter jag här med en bunt papper och ännu större bunt ansvar, vet inte vad som väger tyngre.

Eller jo, jag vet nog vad som väger tyngst, mitt självförakt för att jag inte kan säga ifrån.

FLICKAN sjunker ihop.

Scen 7

Röster på band

Han berätta igår efter jobbet. Att de går int så bra me han o hans tjej. Å så kommer du hit, å han sa att han sku kunna bli så jävla kär i dig. Hördu lillfröken, du har nog kommit hit och skapa drama! Vänta bara på personalfesten!

—

De känns som att du tar mina kunder. Att du gör dig till hos chefen lite. Eller de känns som att alltid då du e på jobb så får du göra de bästa jobbet. Han låter ju aldri dom nya stå i baren annars.

—

Det är så stressigt, ja e på jobb hela tiden. Men du e så bra och duktig. Om jag skolar dig ännu lite så klarar du dig var som helst. Du sku kunna hjälpa mig. Jag tänker nog att du e lite som min högra hand. Min pikkupomo. Vi sku kunna driva de här stället tisammans.

Jag brukar fantisera om att hångla upp dig i öllagret. Men berätta int åt nån.

—

Du e bara ovan. Du tycker de e jobbigt för att du e så snäll. Du e en såndär snäll flicka som har gud på ena axeln och mamma på den andra. Men du måst ju lära dig att deala med riktiga livet också. Man måst liksom ta konsekvenserna. Om int du vill att han tafsar så måst du väl kunna säga ifrån. Du kan ju int skylla på honom. Du står där och flörtar och håller på men när de sen gäller så e du en jävla frigid liten flicka.

—

Berätta nu fan inte åt någon.

Slut på inspelade röster.

Flickan förbereder sig för personalfesten.

Om det försöker riktigt hårt

så kan ett objekt bli ett subjekt

kanske, åtminstone subjektivt

om objektet är riktigt trött på hur alla subjektivt ser på det

så kan det kanske bli

subjektet i sitt eget liv

det kan man väl objektivt säga?

Partymusik, discoljus. FLICKAN dansar vilt.

Jag är en glad liten sparv
i ett vimmel av andra fåglar
Vill bara passa in i flocken
Jag vet inte ännu om att jag är vingmärkt
Sparven är en oansenlig och olycksbådande fågel

Röst: Jag brukar fantisera om att hångla upp dig i öllagret.

Det sägs att sparvkött stegrar sexualdriften och eggar till otukt.

Röst: Men nog är det väl mer romantiskt här.

Musiken och diskoljusen avtar sakta.

—

Det finns inga konsekvenser om man aldrig tar risker
inga risker, inga konsekvenser

Med sitt fula och ynkliga kvitter som ingen tror på
kanske bäst att vara tyst
göra som man blir tillsagd

Mina fötter följer efter, har ingen egen vilja
sjunker ner i strandens kalla sand
Jorden kan sluka mig här och nu
för jag förmår inte förhindra det oundvikliga

Tappa inte rollen
oavsett vad som händer

tappa inte masken

inte ens på vilodagen

minns alltid budorden:

En snäll flicka klär sig i kjol,

springer inte, säger aldrig nej

och när hon blir knullad håller hon käft.

(Abrupt black.)

Scen 8

Andetag. Inspelade röster med viss förvrängning.

Svagt flackande ljus.

Har du varit stygg?

Har du varit stygg nu?

—

Ligg stilla nu. Om du är en snäll flicka så ligger du stilla nu.

—

Du har ju faktiskt ett ansvar i det själv. Du måste ju förstå att man inte kan resonera med en kåt och full man. Man måste växa upp och inse att man inte kan skylla alla missöden på någon annan. Hur tror du han känner sig när du nu sitter här och gråter att du inte ville? Hur ska han kunna veta det? Så där går det med såna där små snälla prestationsprinsessor som inte kan öppna käften när det behövs. Förresten borde du inte ha druckit så där mycket, du borde veta bättre. Så skyll inte ifrån dig nu.

—

FLICKAN:

Jag vet nog vad som väger tyngst.

Mitt självförakt för att jag inte kan säga ifrån.

En snäll flicka är något annat

än en sån flicka

känner mig som varkendera, känner mig helt borta

min kropp är en docka, min själ en artificiell intelligens

borttappad och söndersmulad under en parkbänk

som redan vid nästa regnfall kommer att glömma natten

medan jag sliter sönder huden som inget vatten kan tvätta rent

ren som jag alltid varit, ren som jag aldrig kan bli igen

för risker blir konsekvenser, men vems risker?

Vems konsekvenser?

Jag har aldrig kunnat säga nej i hela mitt liv.

Musik, Nostalgi av Julia Andersson. Lång stund av bara musiken som talar.

Snäll flicka.

Det har en säregen, sorgsen klang.

Det är ett system som fungerar tills det inte gör det mera. Tills det enda som finns kvar är trasiga dockor.

Vissa ger upp, vissa kämpar vidare.

Men ingen av dem har någonsin varit snäll på riktigt.

Det hela är ett omsorgsfullt regisserat skådespel.

Och jag, en skådespelare som presterat väl.

Tävlat, avslagits och kämpat hårdare.

Och nu är min tid ute.

Jag har tröttnat på manuset.

Men när jag bittert lämnar min plats på scenen

undrande om det verkligen var så här det skulle gå

står redan tusen andra i kö, redo att spela denna skitpjäs.

Medan jag går iväg, skriver en dålig recension och undrar
vems verk det är jag recenserar egentligen.