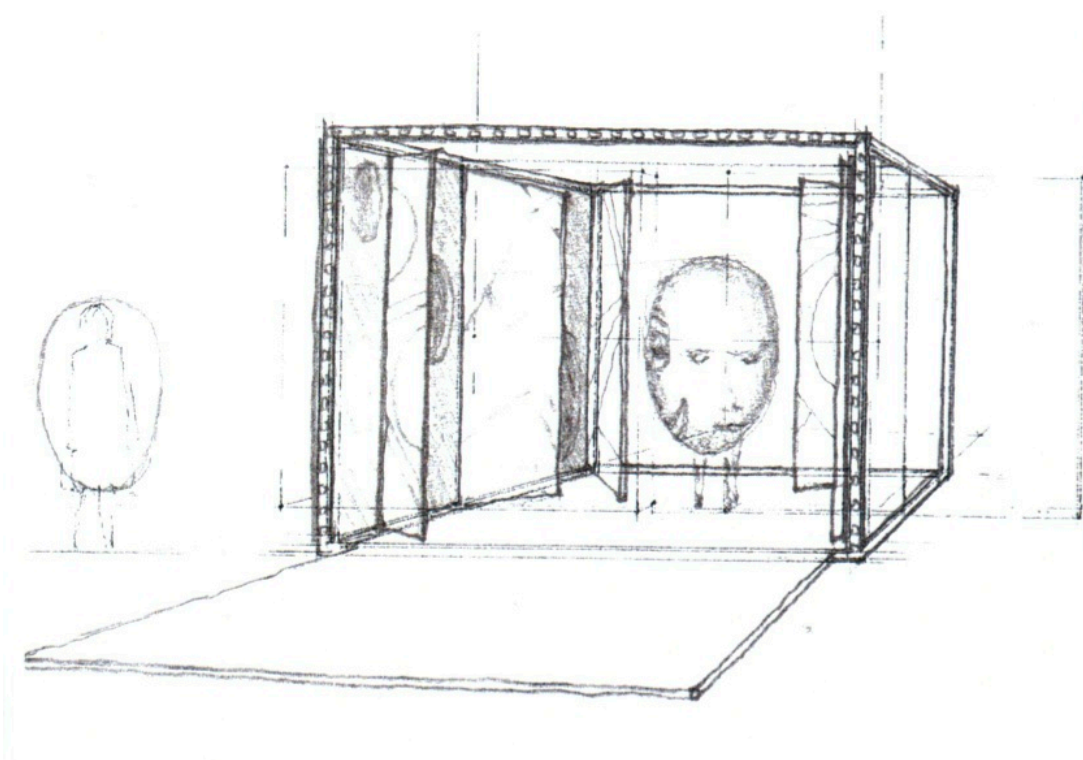




GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

EN SKÅDESPELARE I SCENKONSTEN

Cecilia Milocco



Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i teater,
inriktning fördjupat skådespeleri
Vårterminen 2014

Degree Project, 60 higher education credits
Master of Fine Arts in Theatre with specialization in acting
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2014

Author: Cecilia Milocco

Title: En skådespelare i scenkonsten

Title in English: An Actor in the Art of the Stage

Supervisor: Pia Muchin

Examiner: Per Nordin

Key words: Skådespeleri, Scenkonst, Det röda trädet, Shaun Tan, Devising

ABSTRACT

Jag är en skådespelare med rötter i dans och musik. Jag vill dansa, musicera och skådespela - men inte bara var för sig. Glida emellan. Hur kan de discipliner som jag är bärare av blandas i praktiken? ”Det röda trädet”, en föreställning som gick på Folkteatern våren 2013 blev utgångspunkt för möjligheten. Att hitta språk. Isolera identiteterna. Blanda dem medvetet. Vandra emellan. Leka med dem. Välja att avstå. Omvandla. Med en respektfull respektlöshet. Processen med ”Det röda trädet”, mina tidigare erfarenheter av dansaren, musikern och skådespelaren och erfarenheter gjorda på golvet och i samtal med andra scenkonstnärer ur de nämnda disciplinerna, har legat till grund för mitt arbete. Och med devising som strategi för mitt sökande så har jag funnit bitar möjliga att pussla med - för en skådespelare i scenkonsten.

Innehåll

Händelse 1: Mötet med Indra 7

Presentation

Inledning	11
Pianot	11
Baletten	11
Ordet	12
Världar	13
Att omvandla sitt förflutna	14
Arbetets innehåll	16
Det röda trädet	16
Andra arbeten	16
Övrigt	17
Intentionen	18
Händelse 2: I Järvsö	19
Devising - ett sätt att tänka	21
Vad är devising?	21
Anne Bogart och Viewpoints	22
Ord	23
Processen	26

Sökandet

Det röda trädet	29
Mötet med Det röda trädet	29
Första mötet	29
Andra mötet	30
Tredje mötet	31
På väg in	32
Händelse 3: Ord	33
Ord?	34
En repetitionsdag på Teater Jaguar, januari 2013	34

Början		
Scen 3	<i>Ibland börjar dagen utan någonting att se fram emot</i>	36
	Bakgrund	36
	Repetition	36
	Annan dag	36
	Föreställning	37
Händelse 4: Vid stängen igen		39
Dansaren		41
Längre in		
Scen 8	<i>Utan förnuft eller mening</i>	42
	Bakgrund	42
	På golvet	42
	Några dagar senare	44
	Ordlistan	45
	På Folkteatern	45
	Föreställningen	46
Händelse 5: 15 år gammal		47
Språk		48
	Arbete med Det röda trädet 15/1 - 2013	48
Vandringen från dokumentarism till dansdans		51
	Från lek till reflektion	51
	Dokumentarism	51
	Naturalism	54
	Teaterrörelse	54
	Dans	55
	Dansdans	55
	Lägger till musik	56
Händelse 6: Efter fridansen		60
Musikern		61
Händelse 7: För musikalisk		64
Mitt i		
Scen 10	<i>Så kommer alla dina bekymmer på en gång</i>	65
	Bakgrund	65
	På Folkteatern	65
	Genomdrag	65
	Föreställning	66
Händelse 8: Inte psykologisera		69

Mot slutet	70
Innan premiär	70
I process	71
Språk	71
Möten	72
En skådespelare i scenkonsten	72
Skådespelaren	77

Slutligen

Händelse 9: The street of Crocodiles	78
Andra ord som kom	79
Några sista ord	80
Tack	85
Programbladet från Det röda trädet	87
Källförteckning	88
Filmer	91

Händelse 1

Mötet med Indra

Det är år 2002 och jag befinner mig i Sunne, på Västanå Teater i Värmland. Jag dansar, slår klackarna i taket, pratar i tretakt, spelar dragspel på min motspelares rygg. Vi pratar ofta om den förhöjda spelstilen - all min historia, mina färdigheter kommer till användning. Å ena sidan njuter jag av gruppens spelstil, uttrycken, maskarbetet, av att lära mig folkdans, polskan som är en hel vetenskap... Å andra sidan gnager det, jag känner en stegrande otillfredsställelse. Två år med underbara möten, succéer, en överlycklig publik, så varför gnag?

Vi har nu gett oss på att göra "Ljuset" efter en roman av Torgny Lindgren. Några veckor in i repetitionsarbetet fastnar jag, jag kommer inte vidare. Jag ska spela Ädla som är lite udda och som dessutom pratar väldigt lite. Men min kropp hittar henne inte. Och varenda gång jag kommer in på välkänd mark, in i den spelstil som ensemblen anammat, så blir min kropp trotsig. Det är som att ställa sig vid stången igen. Vill inte in där, vill inte känna igen, det finns mer. Trots att jag får använda så mycket av mitt kunnande, känns det som att det är så mycket jag inte får använda. Varför? Det finns massa annan musik, rörelser. Längtan.

Så ska Indra Lorentzen jobba med mig, hon är dansare, skolad i den klassiska baletten, men har sedan gått sina egna vägar och jobbar återkommande med koreografin på teatern. Vi går in i yurtan, Västanå Teaters mongoliska nomadtält där jag berättar om min vilshenhet i rollkroppen. Hon pratar inte så mycket utan vi går upp på golvet.

Vi börjar i repliken...hon lägger märke till en handrörelse...mina fingrar som ofta lägger sig i den klassiska balettens form...ringfinger och långfinger ihop, lillfinger och pekfinger lite ovanför...pekfingret spretar mer...Indra vägleder fingret vidare...vidare, större, ta det vidare....in mot kroppen..ben...fötter...höger fot vrider sig inåt... bröstkorgen sluter sig..halsen sträcker sig upp....och tillslut rösten. Rösten som kommer ut som ljusa ljud, som en fågelunge.

Slår an strängar som talar till andra källor i mig. På en knapp timme - en karaktär, en människa, det egensinniga. Från fingret, armarna ut i rösten. Vilken samhörighet med

Indra genom ord, känsla, kropp, gjorde att det föddes en annan människa i mig? Rörelsen, orden, musiken, skådespelarkonsten. Att spela efter noter. Att skapa egen musik.

Efter en spelperiod i yurtan, flyttar föreställningen in i den väldiga Berättarladan. Där jag kan släppa ut Ädla ännu mer och jag har väldigt roligt med henne, känner en frihet som bokstavligen sträcker sig från topp till tå. Förhöjt scenspråk? Replikerna leker med toner, rösten kan stiga upp i ladutaket, kroppen är fri i Ädlas galenskap och i en lekfullhet som inte känner konvention eller formens begränsning. Men ändå stark form i min kropp. Både och. Någon tryckte på knappar som jag kände igen.



© Shaun Tan, Det röda trädet, Kabusa Böcker 2011

Inledning

Inget återkommer som det en gång var, inte minst för att det förflutnas och traditionens konstnärliga innebörd bara kan bestämmas från en position i nuet.¹

Jag är en skådespelare med rötter i dans och musik och jag har under många år gått och burit på en längtan. Ett gnag över att det finns mer att hämta, flera sätt för mig att jobba som fångar möjligheter inom de discipliner jag är bärare av. Att leka med sceniska språk och känna på det som kan uppstå mellan språken, formulera och hitta sätt att förmedla vidare.

Pianot

Jag mötte blockflöjt och noter hos Skolsystrarna de Notre Dame på den katolska lekskolan i Göteborg, när jag var fyra år gammal.² När jag var sju år började jag spela piano hos farbror Klinger. Han var en lång herre med enorma händer och jag var väldigt liten och hade små händer som fortfarande inte är bekväma med att ta en oktav. Vi hade lektioner två gånger i veckan och spelade klassisk musik, uteslutande. På två flyglar ibland, lyssnade på konserter tillsammans, läste partitur. Sedan var det till att öva hemma. Öva, öva, öva. Repetera om och om igen. I timmar. Jag hade inte den längtan att sitta ensam vid mitt piano och öva. Även fiolspel kom i min väg. Och kören. Flickkör och ungdomskör i Domkyrkan. Notläsning, Gud och skön sång. Men även om ensamheten vid pianot inte satte min själ i gungning vid den här åldern, så var det genom farbror Klinger som jag fick kontakt med musiken. När jag hörde Debussy första gången. Ja, då övade jag. Hela tiden. Ända tills jag hade stycket i min kropp. Det blev tillslut ett tydligt val mellan musikutbildning eller dans. Det blev dansen.

Baletten

Vid åtta års ålder började jag dansa på Stora Teaterns balettelevskola. Jag dansade klassisk balett, fridans, jazz och karaktärsdans. Sex dagar i veckan var jag på ”baletten”

¹ Sven-Olov Wallenstein. ”Introduktion” i *Koreografier*. Stockholm, Raster 2008, s.11.

² Systrar från Tyskland som tillhörde nunneorden av Notre Dame som drev lekskola och ”Drottning Astrids skola” i Göteborg mellan 1938-2002.

och medverkade i flera föreställningar på Stora Teatern. Under stor del av min tid på elevskolan var Ulf Gadd balettchef på Stora Teatern. Hans föreställningar har aldrig lämnat mig; ”Kristina” med Vilgot Gyllengran som Kristina (1978), ”Sju japanska blad” med Vivaldis fyra årstider men i Koto New ensembles tappning (1982), ”Tango Buenos Aires 1907” (1985) en föreställning som vände upp och ner på min värld. För att nämna några. Som elever fick vi hämta obegränsat med biljetter till föreställningarna och jag kom att se flera av dem, många gånger. Föreställningar där dansen tog med mig in i historier som drabbade, på flera plan. Idag förstår jag att dansarna också tilläts vara skådespelare. Att uppsättningarna var gränsöverskridande. Så många dansare som fann plats på Stora under de här åren, oavsett ålder, kropp eller härkomst. Tilläts vara egensinniga och skapande. I denna ålder kom jag också i kontakt med dansaren och koreografen Pina Bauschs ”dansteater” som med liknande intresse för ensemblens kroppsliga minnen, drabbade mig.

Ordet

När jag kom till Svenska Balettskolan i Stockholm försvann snabbt all tro på den egensinnige dansaren, jag fick smärtsamt lära mig att det fanns en stöpt form för hur en dansare skulle se ut och vara. Samma syn på dans som gör att vissa dansare inte kan dansa tills de är 80, utan går i pension vid 40. När hon blommar som mest. Jag sörjde länge förlusten av dansen och den känsla av möjligheter som jag inte fortsatt kunde tro på. Så fick jag en roll i filmen ”Agnes Cecilia” som innefattade ord. Jag skulle öppna min mun och prata. Rollen var en balettflicka men hon var ju en människa som kunde prata också. Teater och skådespeleri började locka. Tänk att det fanns en värld där ingen kunde säga ”hej” så som jag kunde säga ”hej”. Och att det var bra. När jag fortsatt kom i kontakt med skådespeleri så öppnade sig en enorm frihetskänsla, med oändliga möjligheter. Och allt det jag var bärare av kunde finnas med. Ord, kropp, galenskap, skapande och fantasi. Mina fyra år på Teaterhögskolan i Luleå blev en omvälvande tid för mig. Efter skoltiden kom jag först till Västanå Teater och har sedan rört mig runt på Sveriges teatrar. Teatrar med olika traditioner och värderingar, fria grupper och institutioner. Med Västanå Teater, Folkteatern Gävleborg och Folkteatern i Göteborg som de mest återkommande. Men ganska snart började det smyga sig in ”otillåtna” element även i min teatervärld.

Världar

Alla världar med konstnärliga uttryck har sina mål, sina koder och sanningar. Kanske att jag egentligen inte upplevt öppenhet i någon av världarna, när jag befunnit mig i dem. Den där öppenheten där är alla kvaliteter är välkomna. Maktstrukturer? Reaktionen mot maktstrukturer? Våra världar innehåller mycket åsikter om vad som är bra och dåligt och kan både vara exkluderande och oförstående. Dansen, där jag mötte den, prioriterade inte det egensinniga och det föränderliga. Men jag har också mött dansvärldar som tittar snett på det skolade. Teatervärldar lika så. Sökandet efter teaterns sprickor kan utestänga det lätta och det "skira". I mer formbaserad teater har jag däremot funnit ett motstånd mot den psykologiska teatern. Även dansvärldar kan ha något emot psykologin. Om jag backar lite från dessa reflektioner, som jag ibland upplevt stängt ut bitar av mina och andras kunskaper, så kanske jag skönjer något som jag utifrån min längtan också finner intressant.

Vi lever i ett slags konstformernas upplösningstillstånd. En genreblandning som fått teatrar, skolor och institutioner att byta namn. Det utvidgas åt alla håll. Vi vill plocka, transformera, undersöka. Vi har numera en scenkonstbiennial. Jag tycker mig leva i en tid av längtan att få ta del i alla scenkonster, att få vara i scenkonstens, konstnärens alla språk. Jag vill det. Men kanske att det vid sidan av detta också uppkommer behov av att disciplinerna definieras och blir tydliga - för att veta vad det är vi blandar i vår undersökning? Och vad det är vi väljer bort?

Att se gränser mellan sceniska discipliner kan idag vara svårt. I många fall meningslösa. Jag sitter sällan och undrar vilket fack jag ska sätta något i när jag *upplever* något på scen eller utanför. Ofta har någon redan satt en etikett på det i presentationen eller i programmet. Och nya ordsammansättningar av genrer och konstformer kommer ständigt. Men som scenutövare så har det uppkommit en vilja att, utifrån min bakgrund, få tag på vad som är verktygen inom dansen, teatern, musiken. Dessa är ju discipliner som var för sig ofta kräver år av utbildning, träning och erfarenhet. Men som vi i olika former ofta använder oss av. Många anser till och med att de inte går att separera. Men vad är det vi lånar in av varandra? Går det att hitta essenserna i de olika disciplinerna så jag formulerat kan använda mig av dem mer medvetet? Och formulera dessa vidare till andra? Tidigt på masterutbildningen fick jag frågan av en kurskamrat; "Varför känner du att du måste separera disciplinerna inom dig?" Ja, det finns alltid en fråga kring att börja

dissekera det där ”som man bara gör”. Och som kanske anses som en självklarhet för sceniskt arbete. Men de tre disciplinerna introducerades separerade till mig. Tre mycket olika resor. Samtidigt tre upplevelser med släktskap. Idag är jag skådespelare, men jag beskriver ofta min yrkesidentitet som en skådespelare med rötter i dansen och musiken. Jag kan liksom inte låta bli. Och jag har också attraherats av sammanhang där de tre kan finnas med. Men det där gnaget som uppstod i min introducerande händelsereflektion från Sunne, och som vidare har växt under min praktik, behövde jag titta närmare på. Gnaget som skapade längtan. Efter uttryck som rör sig emellan. Koder och frihet. Använder. Leker med. Tillåter varandra. Att syna vad som händer i mellanrummen. Hitta disciplinernas särart för att blanda medvetet men också för att kunna avstå dem. Inte för att en regissör/koreograf/arbetsledare ber mig om detta, vilket hänt många gånger medvetet eller omedvetet, utan för att finna nya ingångar och tydlighet till sceniskt arbete.

Att omvandla sitt förflutna

Under tre år mellan 2008 och 2010 arbetade jag på Folkteatern Gävleborg, där jag mötte Bai Tao, en kinesisk skådespelare med rötter i Pekingoperans traditioner, ”jingju”. Vi hade redan arbetat tillsammans i produktionen Romeo och Julia på Västanå Teater och nu återsågs vi i ett annat hus där hans kunskaper kom till användning. Vi fann varandra och förstod varandra. Han med sin skolning. Jag med min i bagaget. Utifrån något drillat men också utifrån att söka något, låt oss kalla det *vackert*. I en uppsättning av Tartuffe så spelade jag dottern Marianne som jag drog åt en uppiffad, bortskämd och obstinat tonårsdotter. Jag satt under en scen med fötterna brett isär och Bai Tao tog mig åt sidan och visade den riktiga posen för en ung kvinna, enligt hans teatertradition. ”Titta, det här är vackert.” Och det var det. ”Men det här är ju också vackert,” sa jag. Jag såg också mitt val som en pose. Så vi hade samma tänk som fick olika färg. Och jag tror att han förstod att det inte behövdes en ”första position” för att det skulle kunna vara vackert.

Bai Tao var vacker. Han bar på en blandning av sorg att besitta kunskap om ett hantverk som han såg gå förlorat omkring honom som ingen riktigt förstod längre, och en nyfikenhet på vilka möjligheter som fanns i att se sitt förflutna på nytt. Att använda tanken om det ”vackra” på andra sätt, i de pjäser han mötte i Gävle i teaterspråk som han inte riktigt kände.

Jag älskar den klassiska handen. Att låta pekfingret få sträcka sig lite längre upp än de andra fingrarna. Den döende svanens armar. Hur kan jag omvandla det förflutna till användbart? Hur kan jag låna in detta i mitt skådespeleri? Eller, hur bryta den klassiska handens mening med mitt skådespeleri? Kan jag/vi använda essenser, eller "förmimmelser av" på andra sätt, som frön till andra kvaliteter?

Jag längtar efter att få återvända till det förflutna från min position i nuet. En längtan som år 2012 drog mig till boken "Det röda trädet", denna vandring i landskap som påstår allt och inget, där mellanrummen och sinnesstämningen förde oss till möjligheter att språka på många plan.

Samma längtan som jag kan minnas i en ung flicka, en dag för väldigt länge sedan när jag var ensam hemma och skulle öva piano, men slog igen notböckerna. Gjorde inte läxan. Öppnade balkongdörren och spelade och bara började hitta på, lät fingrarna ta egna utflykter, skapade historier i mitt fria spel. Och hoppades att min pianolärare, farbror Klinger, skulle råka gå förbi nedanför vårt hus och höra hur vackert jag kunde spela - egentligen.

Arbetets innehåll

Det röda trädet

Den största delen av texten framöver kommer att innehålla reflektioner hämtade från praktiskt arbete på golvet. I centrum står processen kring föreställningen "Det röda trädet". Masterutbildningen startade samtidigt som denna produktionsidé hade fått klartecken från Folkteatern i Göteborg och den arbetsprocessen har gått hand i hand med min frågeställning, mitt perspektiv och min längtan. "Det röda trädet" är en bilderbok med en mening på varje sida där en ung flicka vandrar längs meningslöshetens stig, skriven av Almapristagaren Shaun Tan. Det var ett samarbete mellan mig, regissören Lars-Eric Brossner och scenografen Sören Brunnes, där vi utgick från samma ovisshet och tog med oss våra erfarenheter som yrkesmänniskor och människor in på golvet. Jag har skrivit, antecknat och fört loggbok. Texterna kring detta arbete kommer röra sig mellan nu och dåtid, med utifrånblick och ibland inifrånblick. Jag följde mitt arbete med fokus på och i de olika disciplinerna, något som jag kom att kalla de olika "tänken". Föreställningen spelades under våren 2013 och jag stod ensam som skådespelare på scen.

Andra arbeten

Erfarenheter gjorda i andra arbeten och möten kommer också genomsyra min text. "Tvåsamheten" var ett undersökande projekt, där jag genom bidrag från Konstnärsnämnden under ett par veckor fick möjlighet att arbeta med en dansare, en skådespelare, en musiker och en operasångare för att söka vägar mellan disciplinerna. I "Tvåsamheten" fanns liksom i "Det röda trädet" en tematik i centrum som gav utrymme till att leka med sceniska språk. Närgångna frågor kring relationer ställdes till en grupp människor som gav en uppsjö av historier och drömmar. Förenklat beskrivet så handlade frågorna om hur personens relationsliv såg ut idag och hur man önskade att det skulle se ut om man fick önska helt ocensurerat. Detta dokumentära material användes i arbetet på golvet och med devising som metod så kom vi närmare interagerandet mellan disciplinerna.

De inblandade i "Tvåsamheten" gav mig också några av de ord som finns med på de "ordsidor" som kommer dyka upp i min text under rubrikerna "Dansaren", "Musikern"

och "Skådespelaren". Det är ord uttryckta av utövare i de olika disciplinerna. Men också ord som föddes ur "den känsla av" disciplinerna som utövarna fick när de smakade på en disciplin som de inte ansåg sig bärare av. Även andra utövare har bidragit med ord till dessa sidor, inte minst mina klasskamrater på masterutbildningen som också tålmodigt stått till förfogande genom att prova på några av mina tankar på golvet.

Övrigt

Slutligen så har jag med mig min erfarenhet av min praktik från tidig ålder till idag. Dessa kommer finnas med främst som "händelsereflektioner" men kommer också genomsyra arbetets helhet. Som inramning till texten finns Sören Brunes scenografiska skisser från uppsättningen av "Det röda trädet" och Shaun Tans bilder från boken. Till arbetet hör också en filmad upptagningen från föreställningen "Det röda trädet", det filmmaterial som kom till under masterutbildningens kurs "Skådespelaren och film" och filmupptagningen från min gestaltande del på HSM, "En skådespelare i scenkonsten".

Intentionen

Cecilia Lagerström lyfter fram Barbro Smeds tanke om "den obestämda aningen" i sin artikel "I sökandet efter en poetik för scenkonstnärlig forskning"³. Den där punkten som växer och vill ta mer plats. Den tanke som vuxit fram från "mötet med Indra" är en vilja att förstå dansarens, skådespelarens och musikerns drivkrafter och prioriteringar. I syfte att kunna använda dessa, förvandla dem och hitta uttryck. En uttrycksstil?

I centrum finns två tydliga trådar. Hur kan jag separera disciplinerna? Och hur kan de blandas? Ett organiserande i syfte att hitta nya sammansättningar och sudda i gränserna.

Separera. Hur jag jobbar med de olika disciplinerna inom mig. När/hur tänker jag rörelse ur skådespelaren? När ur dansaren? Hur tänker jag musik? Och när börjar musikern träda in? När träder skådespelaren in? Vilket tänk bidrar de olika konstarterna med? I mig, i andra? Hur kan jag formulera det som händer och det jag ser? Finns det användbar vokabulär att hämta från golvet reflektioner?

Var startar processen? I foten? I hjärnan? I hjärtat? Och vem tittar på vem när jag formulerar? Skådespelaren på dansaren? Dansaren på musikern? Att försöka isolera kunskaperna för att kunna blanda dem medvetet. Går det?

Blanda. Med föreställningen "Det röda trädet" i hand - blev det en teaterföreställning? Eller vad blev det? Hur kan disciplinerna blandas? I mig och i andra. Vilka koder lånar vi? Synligt. Osynligt. Omedvetet. Kan vi/jag blanda dem mer medvetet? Glida emellan?

Det är spännande med den där aningen som magnetiskt drar till sig allt. Under masteråren har tankar som handlar om min frågeställning verkligen invaderat mig. Var jag än befunnit mig. Från ett Friskis och Svettispass till en häftig rörelse som någon gör på bussen, en fågels huvudrörelse, eller i ett verbalt samtal. Allting filtreras genom "tänken". Bara att gå. På gatan. Mina steg. Färgade av musik. Rollen. Dansen. Baletten. Livet. När är jag i dans? I teater? Musiken? I scenkonsten?

³ Cecilia Lagerström. "I sökandet efter en poetik för scenkonstnärlig forskning", ursprungligen publicerad på engelska i tidskriften *Nordic Theatre Studies* vol 20 2008. Här hämtad från en svensk översättning gjord av artikelns författare.

Händelse 2

Repetition i Järvsö

2009. Vi har fastnat. I scenen. Vi har fastnat i hur vi ska göra den. Det blir tråkigt och förutsägbart och jag förnimmer andra språk. I scenen i "Två herrars tjänare" ska jag försöka vara någon som jag inte är. Beatrice Rasponi, kvinna utklädd till man i Goldonis Italien. Komedier. Jag vill hitta någon annan ingång. Hur ska jag uppvakta och göra mig till för Clarice bredvid mig, som måste tro på att jag är en man som ska äkta henne? Clarice hatar mig och vill ha en annan man. Jag måste komma från något annat håll. Regissören och jag möts inte riktigt. Jag är i en ensemble som tänker i rörelse och musik så jag blir frustrerad. Och kroppen vill ut i lek. Scenen lämnas utan lösning.

Vi har fantastiska musiker i ensemblen. Som också tänker teater. Jag pratar med Görgen, Limpan och Lisa och frågar om jag kan låna en mandolin då jag har någon bild av att jag ska vara en sådan där italienare som smörar till det. Jag övar. Görgen kommer förbi efter en stund och frågar hur det går. Sådär. Känner mig låst vid ett instrument och blir "stiff". Görgen föreslår att han ska spela och jag låtsas. Luftgitarr liksom. Fantastiskt. Jag kan ju då röra mig helt fritt med mitt "instrument"...

Med vissa överenskommelser så slänger vi oss ut på nästa genomdrag. Jag spelar fiol, mandolin och sist dragspel. Görgen på fiol, Lisa dragspel, Limpan mandola, de leker musikaliskt och vi samspelar mellan musik och bilden av instrumentalistens rörelse. Som förstås växer. För att vinna Clarices gunst. Violinistens otroliga Paganinivirtuosa känsla med stråkföring som är så sinnlig, så sinnlig. Kan det vara något? Clarice nappar inte. Den mandolinspelande italienaren med lite för stort självförtroende och flirtigt påträngande? Nej. Dragspelaren som ger sig in i spanska heta toner och kastar sig fantastiskt ut i poser med sitt dragspel som för andra dragspelare skulle vara helt omöjligt? Nej. Hon drar sig undan. Då släpper jag instrumenten och jag kastar mig dramatiskt italienspanst över min motspelerska medan musikerna drar iväg i passion. Jag landar med Clarice i en sådan där slutpose som man kan se i tävlingsdans. Men hon vill ändå inte. Beatrice ger upp, har inget mer att ge. Mer än att berätta sanningen om vem hon egentligen är.

Istället för att göra scenen bokstavligen så har vi hittat andra språk för karaktärens problematik i scenen. En annan väg in i texten. Regissören tycker om det och vill behålla. Vi tar bort en bit av texten och pratar andra språk helt enkelt. Vad mycket som finns att hämta i den här leken....

Senare i repetitionerna kommer koreografen Birgitta in och rensar upp, strukturerar och stramar till det. Men hon kallar det inte koreografi, utan rörelseregi.

Devising - ett sätt att tänka

Vad är devising?

Jag har, under min masterprocess, förklarat att jag som metod i arbetet använder mig av olika devisingprinciper med innebörden att jag/vi vill hitta nytt, omvandla och finna nya sammansättningar. I "Tvåsamheten" arbetade vi medvetet tillsammans med devising. Då jag var ögat utifrån i detta arbete blev devising ett ypperligt sätt för mig att använda mig av gruppens kunskaper i deras skilda discipliner. Och av deras kunskaper som människor. Gemensamt använde Lars-Eric, Sören och jag aldrig ordet devising i vårt arbete med "Det röda trädet", men det hände att andra använde ordet när de beskrev vårt arbete. Och det kan mycket väl kallas ett devisingprojekt. Många arbetar nog på sätt som man kan kalla devising eller devised, men använder sig inte av termen. På Folkteatern i Gävle så hade vi en workshop inför en produktion med Birgitta Egerbladh, som jag i backspegeln skulle kalla devising men jag hörde aldrig Birgitta tala om detta som en medveten metod. Att processen i "Det röda trädet" var en sådan där vi alla var medskapande, står klart. Vi utgick inte heller från ett på förhand skrivet manus utan omvandlade en bilderbok till sceniska språk. Men vad mer har devising som metod givit mig på den här resan?

Sedan jag kom i kontakt med devising, tänker jag alltid på något sätt devised. Jag ser devising som ett övergripande förhållningssätt till skapande. Ofta ett förhållningssätt till gemensamt skapande i en grupp. Men jag menar också att man ensam på golvet kan anamma devisingtanken. I min gestaltande del i min master jobbade jag definitivt devised. Det gjorde det möjligt att sätta ihop olika komponenter med avstamp i olika sceniska språk, som i slutänden blev en helhet. Oavsett om arbetet sker i grupp eller enskilt kan devising ge möjligheter till processer som inte stannar i vedertagna språk, som kan ta en med på nya resor. Verktyg som öppnar nya arbetssätt och perspektiv. Utgångspunkter till nya kompositioner i stort och smått. När det gäller att vandra mellan scenkonstens språk är detta ett mycket givande förhållningssätt. Theresa Benér lyfter upp detta i Barnteaterakademins antologi "Samtal om Devising", där hon bland annat nämner de stora inspiratörerna utanför Sverige: DV8 Physical Theatre, Complicite, Théâtre du Soleil, Pina Bausch, Rimini Protokoll, grupper som hittat sätt att jobba

mellan scenkonsterna genom att arbeta devised.⁴ Benér översätter arbetsmetoden devising till *projektbaserad scenkonst*, från den i USA mer använda termen ”collaborative creation”⁵ Att tänka devising ger möjligheten att utforska olika sceniska uttryck, former av gestaltande som får utvecklas i process.

Anne Bogart och Viewpoints

I mötet med devising kom jag i kontakt med Anne Bogarts tankar som sammanfattar många av de kvaliteter som jag tycker är värda att ta med sig i kreativa processer. Anne Bogart är pedagog, regissör och ledare för SITI company. Anne Bogarts träning i SITI har ett ben i Suzuki's strikta och principfasta träning och det andra i Viewpoints, övningar som öppnar upp medvetenheten kring tid och rum och på olika sätt fångar upp nya impulser.⁶ En blandning mellan form och frihet.

När jag arbetade på Folkteatern Gävleborg så hade vi en workshop i devising med regissören Caroline McSweeney, då vi arbetade bland annat med Viewpoints. Bogarts Viewpoints är nio stycken, uppdelade i två kategorier, tidsbestämda och rumsliga. De fyra tidsbestämda är tempo, varaktighet, impuls, repetition. Och de fem rumsliga är form, gest, arkitektur, rumsliga relationer och topografi.⁷ Olika fokus som man gemensamt anammar i övningar på golvet som ger komponenter man kan bygga med musikaliskt och i form, i text och kropp för att tillsammans skapa nya kompositioner. Men man kan också använda dessa tankar om perspektiv och fokus när man möter annat inspirationsmaterial. I ett fotografi exempelvis. Vad händer om jag fokuserar på fotots form som utgångspunkt i scenen? Tempot som jag upplever i fotot? Det kan också vara något som man fastnar för, som överrumplar en, som man formulerar först efter man attraherats av det. En kvinnas gest, formspråket i en film, det repetitiva ljudet från någons gång. Hjärtslag. Nya fokus kan hela tiden formuleras. Som kan användas till att ”starta upp” arbete på golvet.

⁴ Theresa Benér. ”Om ´devised theatre´ - projektutvecklad scenkonst” i *Samtal om devising*. Göteborg, Barnteaterakademin/Angeredsteatern 2013, s.22 ff.

⁵ Benér. ”Om ´devised theatre´ - projektutvecklad scenkonst” i *Samtal om devising*, s.22.

⁶ Royd Climenhaga. ”Anne Bogart and Siti company” i *Actor training*. London, Routledge 2010, s.292 ff.

⁷ Ibid., s.296.

Låt mig ta ett exempel från Gävle på hur vägen från fokus till komposition kan fungera. Gruppen fick i uppgift att utgå från en snutt ur Jacques Tatis film "Semestersabotören", där vi skulle fokusera på något som attraherade oss. Gemensamt fastnade vi för ett par utgångspunkter. Hemmafrun och de precisa och musikaliska ljudpåläggen. Detta blev de grundelement som byggde vår scen. Bara ljudmattan blev som ett universum att utforska. Några blev "orkester" och två hemmafruar beträdde scenen. Vad för slags ljud kunde vi åstadkomma? Vad kunde bli instrument? Hur bisarra och "fel" kunde de bli? Under några timmar blev vi virtuosa på att "kompa" varandra mellan orkester och skådespel. I arbetet med "Det röda trädet" blev just ljuden som hördes från gatan in till vårt repetitionsrum, vägen till det ljudpartitur som sedan kom att finnas i föreställningen. Det finns otaliga variationer av ingångar, stimuli som kan öppna vägar. Bildkonst, artiklar, musik, ljud, föremål, film och så vidare. Vid sidan av en gemensam intention, och ett formulerat fokus, så kan oanade världar öppna sig genom dessa stimuli. Att med vissa ramar bli överrumplad i sin fantasi. Jag kommer fortsättningsvis kalla dessa ingångar för "igångsättare". Den punkt som leken, undersökningen, processen tar avstamp i och "sätter igång" ifrån.

Det har blivit tydligt för mig i arbetet med att isolera disciplinernas särart att det som sätter igång i sceniskt arbete ibland kan härledas till dansaren, ibland skådespelaren och ibland musikern. Processen kan växa på väldigt olika sätt beroende på vilken ända man startar i. Jag tänker exempelvis på den schweiziska regissören Christoph Marthaler som låter en sång vara skådespelarnas första möte med uppsättningen.⁸ Sången som igångsättare till vidare associationer och fantasi i skapandet. Och som sätter sin prägel på Marthalers ofta ordlösa verk som verkar mellan musik, kropp och ordens musikaliska funktion.

Ord

I sin bok "A director prepares" beskriver Anne Bogart sju ingångar till teaterns golv. För sig själv och sin ensemble. Det är starka ord som "memory, violence, eroticism, terror, stereotype, embarrassment och resistance"⁹ Ord som inspirerar till lek med djup botten.

⁸ Rikard Hoogland. "Den radikala långsamhetens scenkonstnär" i *SVD* 2001-09-20 (http://www.svd.se/kultur/understrecket/den-radikala-langsamhetens-scenkonstnar_2687695.svd).

⁹ Anne Bogart. *A director prepares*. London, Routledge 2001, 21ff.

Jag ska ta upp några som speciellt trädde in i mina tankar kring devising och därmed i mötet med mitt undersökande kring disciplinerna.

Som första punkt nämner Bogart *minnet*, att våga slänga sig in i minnet. "If the theatre were a verb, it would be 'to remember'" menar Bogart.¹⁰ Oavsett vilket material vi möter i ett arbete; tematik, text, bild, musik så sätter minnesbanken igång hos alla inblandade som gör att man provoceras, attraheras, och lever med den eller de frågor materialet ställer. Hon menar att varje gång man ställer sig på en scen förkroppsligar man ett minne. Och att låta sig använda sig av sina minnen är det som kommer skapa vår vidare historia. Under den gestaltande delen av min master, läste jag vid ett tillfälle en text till musik. Texten "Dålig text" som skrevs till mig för detta ändamål av dramatikern Rasmus Lindberg, var ett slags "replikpartitur" där samma mening upprepade sig på olika sätt och var utformat som ett musikstycke. I mitt "musikmanus" stod det precis när de olika textbitarna skulle in i musiken, och när röstvolymen skulle stegra. Stora bokstäver när det var som starkast. Jag bestämde att jag skulle isolera ett musikertänk som här blev "att följa noterna" och de musikaliska angivelserna. Jag stod vid ett notställ och lät den "repetitiva ordmusiken" tala. Men genom att själv stå där som ett förkroppsligat minne, så tog musiken vägen genom skådespelaren. Och i mötet med publikens minnen, och kanske i det här fallet också deras minnen av det som de upplevt tidigare i min sceniska del, så kunde antaganden, historia och färger fylla i stycket. Ett stycke som arbetade från en ganska enkel igångsättare. Att lita på minnet som en självklarhet på scenen har varit en givande ingång för mig i leken med disciplinerna.

Mitt masterarbete baseras också till stor del på kroppsliga och mentala minnen av de olika disciplinerna och min personliga historia kring dem. De har därmed skapat mina ord. Och i arbetet har jag mött andras minnen. Jag hade en provlektion med några av mina klasskamrater där de fick värma upp i de olika identiteterna - som dansaren, skådespelaren, musikern. Detta väckte deras minnen kring dessa som de sedan fick formulera. Vilket leder mig in på ett annat av Bogarts ord som varit viktigt i arbetet. "Stereotype" eller klichéer som hon också kallar dem.¹¹

¹⁰ Ibid., s. 22.

¹¹ Anne Bogart. *A director prepares* (London, Routledge 2001), s.91.

Att leka med klichéer och vedertagna uttryck har i mitt arbete givit både information och kunskap. Att arbeta med stereotypa bilder är inte helt välkommet, då uttrycket lätt associeras till fördomar. Men det kan i en process både öppna upp mod, minnen och antaganden. Som hos mina klasskamrater som har sina rötter i olika discipliner. I leken med uppvärmningarna så fick de ge mig sina antaganden, som gav kunskap. Samma uppvärmningslek gjorde vi också i "Tvåsamheten" och många liknande bilder kring de tre disciplinerna upprepade sig. Musikern var teknikinsnöad och instrumentfixerad. Dansaren inåtvänd och kroppsfixerad. Skådespelaren röstmedveten och självcentrerad. Låt oss säga att det finns "en sanning" i dessa bilder men att förståelsen är dålig för vad dessa antaganden om andra scenkonstnärer faktiskt innebär. När vi gick längre in i dessa "bilder av" fick vi tag på djupare anledningar till dessa stereotypa bilder och hittade användbar vokabulär. Att arbeta med stereotyper ger mod att förenkla. Till och med ett helt liv av erfarenhet som är det vi ibland tvingas förnimma i förenklingen. Vi har alla mer insyn i disciplinerna än vad vi tror. Vi har ofta mött dem i våra liv och utbildningar. Luktat på hur det känns. Sett hur de ser ut. Erfarit dem själva. Man behöver inte *kunna allt* för att hitta ingångar. Här blir regler, "hur det ska vara" tankar som hindrar en från flödet. Devising som arbetssätt kan ge andra ingångar in i disciplinerna. Hur det *kan* vara. Här tänker jag också på vandringen från dokumentarism till dansdans, som blev en slags metod som vi använde oss av i "Det röda trädet". En lek som startade i ett stereotypt språk. En respektfull respektlöshet som gav mycket stoff. En vandring som hade kunnat slängas bort men som blev väldigt användbart och en väg till resultatet.

Och det tar mig vidare till Bogarts tankar om *erotik*; det som uppehåller dig, attraherar dig, disorienterar dig och i slutänden förändrar dig för alltid. Oavsett utgång.¹² På golvet kan det vara en förlängd interaktion, en första kontakt som responderar. Dessa ögonblick av attraktion som vi ibland hoppar över för att vi så gärna vill att det ska "bli rätt". Eller för att ögat från regissör/koreograf upplever något annat. Eller för att det är inte tillräckligt "smart" eller förståeligt. Attraktionen kan bli vägen till både egensinne och oförutsägbarhet.

¹² Anne Bogart. *A director prepares*. London, Routledge 2001, s.61.

Processen

Jag har ständigt sökt processer snarare än resultat och blivit besviken när inte processen finns, tillåtits eller tagits ifrån mig och mina medspelare. Eller inte fått plats. Ofta har processen sett liknande ut, upprepat sig. Fia Adler Sandblad skriver följande om devising i antologin "Samtal om devising".

Ett devised arbets sätt tillåter mig att leva med osäkerheter och oklarheter under arbetsprocessen. Jag kan fortsätta att pröva, undersöka, vända och vrida tillsammans med åskådarna. Jag behöver inte hålla mig inom ramen för den goda smaken, för vad som förväntas av teatern.¹³

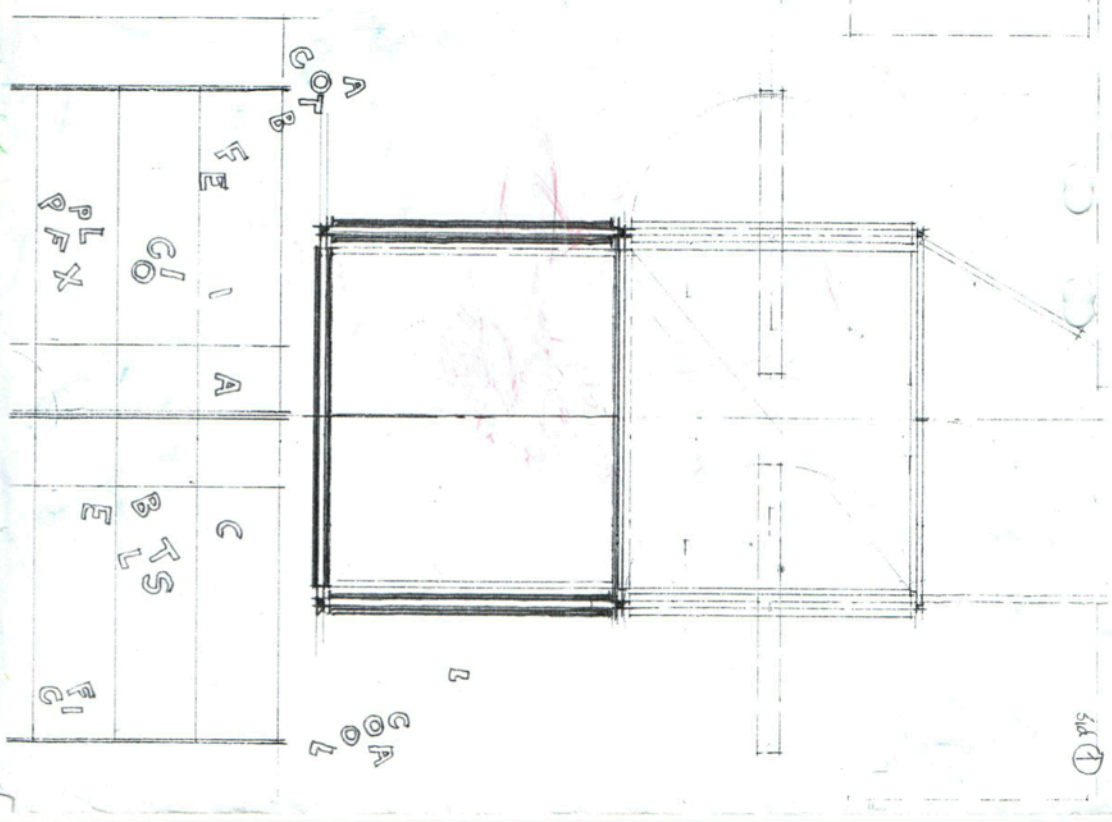
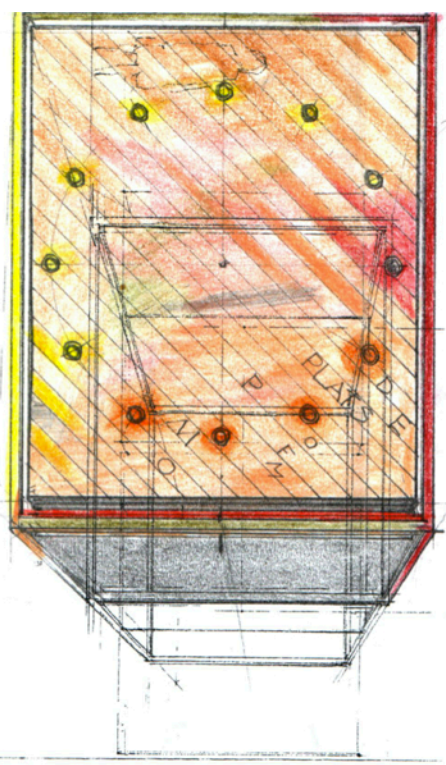
Med devising som förhållningssätt försvaras processen genom ett ständigt accepterande av tillvarons omständigheter. Bortom rätt och fel. Jag får möjlighet att finna egna språk, egna ord, hitta egna betydelser kring begrepp som kan hjälpa mig att lämna traditionella ramar eller hitta nya ingångar in i dem. Språk som kan ge upphov till kontraster och ibland spännande motstridigheter. En god blandning av intention och att inte veta, som funnits med mig i mina processer på golvet, i grupp och ensam och som också finns med mig i den här skrivande processen, som nu pågår.

¹³ Fia Adler Sandblad. *Samtal om devising*. Göteborg, Barnteaterakademien/Ångeredsteatern 2013, s.16.

SCEN ○ PUBLIK IN, 1, 2

NÄR PUBL. IN SKÖR DET BOKSTÄVER ÖVER
GRÄDIN (SPEC. SNÖHÅSKIN)

LÅDANS FRÄMRE VÄGG MED DE TOLV
LAMPORNA (STÅLÅSTARE, SKITTEBILDEN,
FRÄKSTYCKEN) TILLÄG SÄTTA MOT 1/2 (DEN
FÖRRE LAMPAN), PÅ ÖFRANS LÅDAN



Ur Sören Brunes scenografimanus, sid 1.

Det röda trädet

Mötet med Det röda trädet

Under hösten 2011 kom jag i kontakt med Shaun Tans bok "Det röda trädet". Jag hade hört talas om hans konstnärskap i och med att han samma år tilldelades Litteraturpriset till Astrid Lindgrens minne, ALMApriset. Shaun Tan är en australiensisk illustratör och författare som också har arbetat med teaterdekor, som filmregissör och som concept artist i större animerade filmproduktioner.¹⁴ "Det röda trädet" är en vacker och gripande kombination av bild och text, detaljrika bilder med en mening på varje sida. Boken handlar om en dag i en flickas liv, en tung dag. Men bilderna och texten rymmer ett tolkningsutrymme som gör den tillgänglig för alla, oavsett ålder och miljö. Denna bok full med symbolik i en till synes hopplös vandring attraherade mig i tankarna om att jobba i gränslandet mellan dans, teater och musik. Något som regissören Lars-Eric Brossner nappade på och tog vidare till scenografen Sören Brunes, två som länge samarbetat i flertalet uppsättningar på Folkteatern i Göteborgs scen för barn och unga, "En trappa ner". Efter Folkteaterns ombyggnation försvann denna pärla, men samarbeten mellan Lars-Eric och Sören har fortsatt, och jag har ingått i två av dem. När idén om "Det röda trädet" var väl förankrad i oss alla tre togs den upp till teaterledningen, och teaterchef Ulrika Josephsson tryckte på startknappen - uppsättningen blev verklighet under våren 2013.

Första mötet

En vardag sitter Sören, Lars-Eric och jag på ett café på Järntorget och bläddrar i boken. Det är ganska tyst och lite undrande stämning. Det finns ingen tydlig arbetsledare, vi börjar alla från samma blanka papper. Med Shaun Tans bok och varandras kunskaper som gemensam lust. Så ingen leder samtalet vilket är lite förvirrande och ovant. Ingen som ligger före. Vi tittar länge på bilderna. De är så fulla av detaljer. Tydliga. Och dolda detaljer. Vi tittar och låtar oss attraheras. "Titta här, här är en docka", "ett ägg", "undrar varför det står på finska här?", "här är det röda lövet", "jag tycker om hennes fötter". Jag fastnar mycket för flickans fötter och hennes händer. Sören som enligt teaterns sedvanliga produktionsplan ska leverera en skiss på scenografin efter sommaren frågar

¹⁴ Information hämtad från Shaun Tans hemsida <http://www.shauntan.net/about.html>. Han har också en blogg där man kan följa hans senaste händelser thebirdking.blogspot.com.au.

hur vi tänker jobba, hur vi tänker göra det här. Lars-Eric vill att vi ska hålla öppet så mycket vi kan tills vi kommer till repetitionsgolvet. Att alla ska drömma och undra lika mycket utifrån våra yrkesområden och också ge oss in i varandras områden. Sören kommer finnas med mer på repetitioner än han vanligtvis brukar. En skön känsla av att jag inte behöver jaga min roll och dess värld infinner sig. Inga planer i det konstnärliga skapandet har gjorts utan mig. Vi pratar om det obefintliga manuset. Ska det finnas text? Vi vet inte. Vi sitter återigen tysta och begrundar Shaun Tans bilder. Sören har uppmärksammat hur bilderna försvinner, liksom suddas ut mot bokens kanter. Shaun Tan har tecknat som om den verkliga bilden försvinner ut i periferin. I färg och sen in ut mot det beige. Jag ser flickans nerböjda huvud och de till synes meningslösa orden som dyker upp i bilderna. Och att hon ritar. Vi tycker alla om att hon ritar. Lars-Eric ser resan, flickans resa. Han vill förtydliga den.

Sören säger att det skulle vara kul om allt var specifikt. Vi pratar om detta. Att arbeta medvetet. Med minsta detalj. Jag tycker om det ordet. Specifikt. Utan att veta något om hur det kan se ut just nu. Men det känns som att vi alla har aningar om det vi vill tillsammans. Ordet specifikt har dykt upp när jag frågat utövare i de olika disciplinerna om vad de tycker är det viktigaste i sina discipliner. Vi pratar vidare om världen som hon i boken rör sig i och om hur vi tänker kring scenografin. Lars-Eric och Sören pratar om omöjligheten att göra Shaun Tans bilder. Hur skall man överföra dessa fulländade, suggestiva bilder till scenen? Hur förvandla? Vi måste hitta vår egen väg. Inspirerade av.

Andra mötet

Under sommaren 2012 möts vi igen, denna gång ett par dagar på Gotland, i Sören Brunes lada. I hans arbetsrum möts vi av två tankar kring scenografi. En är ett surrealistiskt landskap som känns igen i det industriella stråket i Shauns Tans bilder. Den andra modellen är en kub. Att helt frånga bilderna och lämna över till ett annat berättande. Sören talar om möjligheterna med kuben, att saker kan hända i denna kub, och vi leker med en stor formation i tyg som han blåser upp med hjälp av en dammsugare som tar sig ut ur ladufönstret. En stor korv, liksom.

Jag åker hem lite skräckslagen. Ska jag vara instängd i en kub en hel föreställning, en föreställning som kanske kommer att bli utan ord? Vad ska jag då göra i det fyrkantiga?

Tankar om hur jag kan förmedla genom rörelsen, dansen väcks naturligtvis. Vanmakten i kuben. Den begränsande känslan jag får av kuben väcker en fysisk lust.

Den andra dagen så talar vi mycket om flickan under ivrigt bläddrande i boken, om vem hon är. Jag får många frågor som man sådär som skådespelare ofta bara kan svaren på. Man fabulerar, låter rollen suga åt sig allt som den vill ha. Men Sören och Lars-Eric svarar också på frågorna om flickan, inte bara jag. Alla tänker skådespelartänk. Lars-Eric har till och med skrivit ett slags dagboksmanus utifrån bokens sidor. Som möjlig inspiration. Där finns mycket att hämta. Vi bygger en gemensam värld i och kring flickan. Vi döper henne efter noga överväganden till Anna. Vi dividerar däremot länge om hennes ålder. Vi är oense om möjligheterna i de olika åldrarna. Vi släpper det för nu.

Vi svarar vidare. Var hon bor, hennes föräldrar, intressen. Hon ritar. Hon snöar in på ord. På katastroftankar. Ja, ett gemensamt spånande kring Anna vars tankar och erfarenheter ger oss alla stoff. Och den scenografiska lösning som verkar attrahera mest, är kuben. Det vi ska göra är alltså att berätta om detta mörka tillstånd. Tillstånd, det där ordet som inte är en sådan bra "igångsättare" för skådespelaren på ett golv men ger annat stoff till dansaren och musikern. Den sinnesstämning som vi ska ge oss in i kan beskrivas med ord som meningslöshet, sorg över, depression, längtan. Denna existentiella vardagstristess eller katastrof som drabbar de flesta av oss någon gång i livet.

Tredje mötet

Under hösten möts vi på Folkteatern där jag för första gången får se Sörens scenografimodell. Detta är hans andra förslag. Det första beräknades tekniskt bli alltför komplicerat och svårt. Förslaget som vi nu sitter med verkar ha en chans. Jag har aldrig sett något liknande, en scenografi inspirerad av bilderbokens sidor. Där varje scen blir som att vända sida i boken. Under mötet får jag Sörens scenografiskisser i min hand. Varje boksida, med sin skrivna mening, har blivit en "scenografisk scen" med sin sceniska lösning. Som ett manus?

Vi går igenom scenerna i modellen tillsammans med "scenografimanuset". Kuben visar sig ha olika funktioner som angriper situationen, Annas svåra vandring. Jag har aldrig förr arbetat på detta sätt, sida vid sida av scenografiska konstruktioner. Där jag och scenografen faktiskt verkar bli beroende av varandra. Två tekniker bedöms behövas för

de scenografiska möjligheterna som Sören presenterar. Jag tänker att jag nog inte kommer vara ensam på scen. Scenografin kommer att bli min medspelare.

På väg in

I början av januari 2013 var ett jättebygge igång på Vita scenen på Folkteatern och det blev komplicerat logistiskt att befinna sig där för mig och Lars-Eric. Förutom ett par nedslag på scenen, för att förstå det kommande rummet, så var vi den första månaden hänvisade till Teater Jaguar där vi på ett tomt golv med en uppklistrad vit fyrkant tog oss in i Annas gestalt. Utifrån Sörens manus så var det flera scener som bara gick att repetera rent hypotetiskt då de till största del vilade på en scenografisk lösning. Detta var på gott och ont, då det ändå tvingade oss att röra vid lösningar utan scenografin - som sedan blev ett lyckat möte när vi kom in på scenen. Men vissa scener som exempelvis ”korvarna” och ”ägget” fick vi bara vänta med tills vi kunde komma in på Folkteatern.

På Teater Jaguar lades stor del av den grund som kom att bli vårt språk fram till premiär. Då jag hela tiden hade ett starkt fokus på processen utifrån disciplinerna så tvingades jag och Lars-Eric också hitta olika språk för detta. Vi pratade tidigt om att vi inte skulle hitta etiketter och formuleringar som skulle lura in oss i former och föreställningar *innan* vi kom in på golvet. Vi hade en gemensam längtan att undersöka *alla* språk som vi hoppades skulle gå in i varandra, vandra emellan och mötas. Att disciplinerna skulle koppla samman, osynligt. På något vis.

Händelse 3

Ord

Jag är 18 år och med i en film. "Agnes Cecilia" efter en bok av Maria Gripe. En bok som jag älskar, så det är stort. Väldigt stort. Att få vara "skådespelare" känns överkligt. En sådan där skådespelare som finns på film. Jag dansar i filmen, min roll dansar balett. Men jag ska också prata. Det är otroligt läskigt. Att min röst ska ut. Ur min duktighetskropp ska det komma ord. Repliker från ett manus.

Idag ska vi göra en scen där jag inte ska synas, bara höras. "Jag skulle bara lämna igen Hero" ska jag ropa. Regissören säger före, så som repliken ska låta. He - ro! Han nästan sjunger det. Två toner. Ja, toner förstår jag ju. He- ro. Sjunger jag. Tonfall. Nästan som koreografi. När regissören gör så med en riktig skådespelare blir hon arg. Jag förstår inte riktigt. Men förnimmer det ickeduktiga, de egensinniga kunskaperna. Men jag vet ju inget annat. Jag är van att göra som man blir tillsagd. Jag gör som han säger, jag vet ju inte hur man pratar... Orden. Hur låter dem? Varför är det så svårt att prata? Varför är det så svårt att göra det man gör jämt? Och vad ska jag göra med händerna när jag pratar?

Jag vill lära mig mer om hur man pratar.

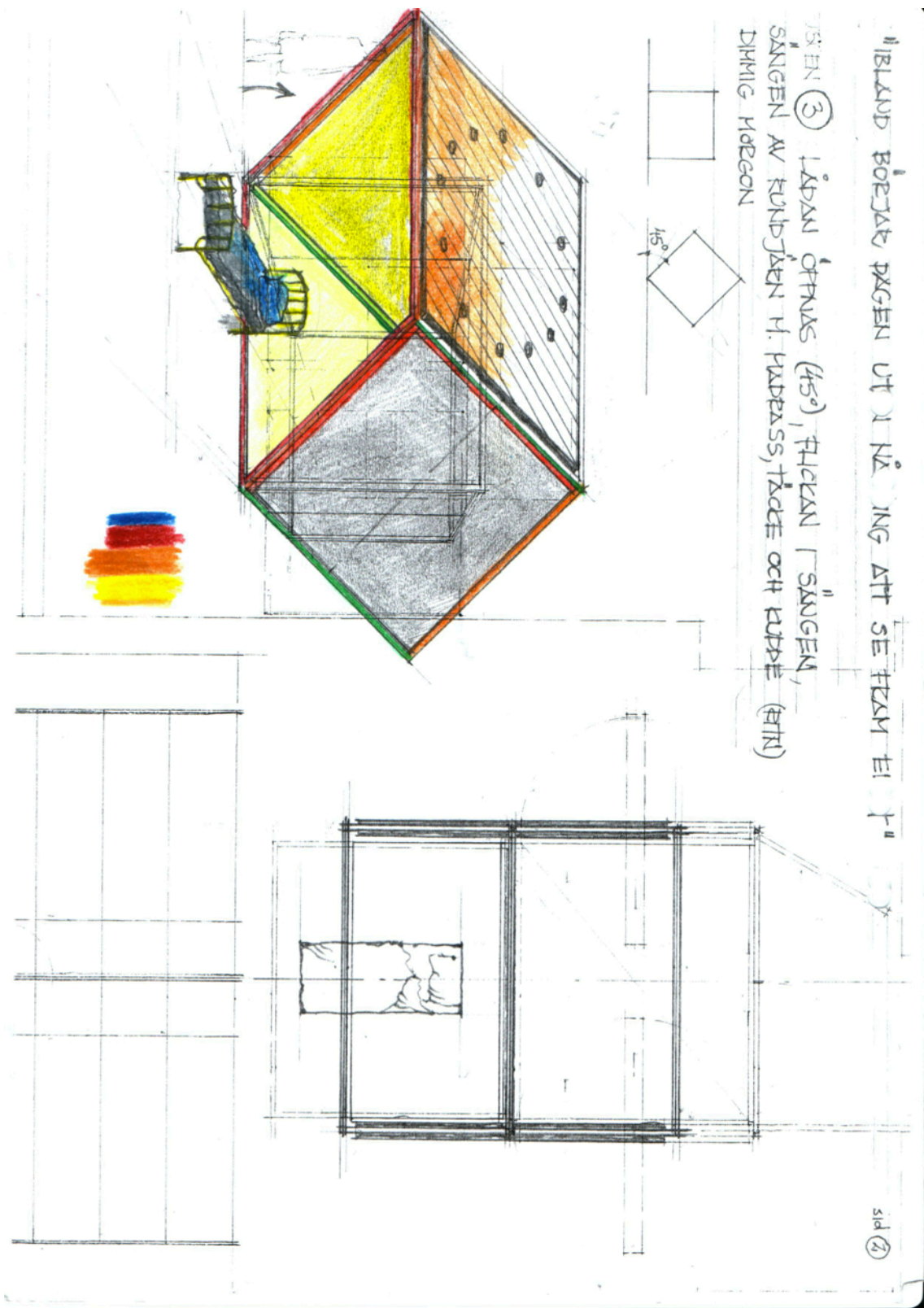
He-ro.

Ord?

En repetitionsdag på Teater Jaguar, januari 2013

Jag står mitt på golvet och talar konstiga språk. Lars-Eric frågar min karaktär, Anna, saker om hennes liv, bakgrund och drömmar. Anna/jag svarar med ljud och påhittade språk. Han frågar om mina föräldrar. Om mina intressen, om mina vänner.

Han frågar mig hur jag mår just nu. Jag svarar med mina improviserade ljud. Med skådespelarens intention och vilja bakom ett oförståeligt språk. Lars-Eric säger att han inte förstår mig. Jag försöker förtydliga, intensifierar mina ljud. Mina armar börjar göra tecken och hittar andra vägar med viljan som vill ut. Intervjuer med karaktären är ganska vanligt i teatersammanhang. Här har det en dubbelfunktion. Förutom att lära känna karaktären Anna bättre, undersöker vi också vilken plats orden ska få i Anna och i föreställningen överlag. Ska den innehålla ord? Och vilken plats ska orden/de påhittade orden i så fall få - om de då överhuvudtaget ska finnas? Låtsasspråk, inget tal, eller något där emellan? Lars-Eric fortsätter att säga att han inte förstår mig och ber mig att förklara utan ord/ljud. Jag får inte låta alls. Jag undrar om han vill att jag ska dansa då? Han säger att han inte vet. Jag slänger mig ut i något oformulerat och tycker själv jag hamnar i något illustrerande. Eftersom jag har kvar viljan att intellektuellt vilja bli förstådd så kommunicerar jag med rörelser som går att förstå. Jag försöker släppa aktionen. Släppa logiken och redovisandet. Något annat tar vid. Handen som rör sig långsamt, huvudet följer, ögon, tanke, sinnet. Jag känner Anna. Lars-Eric frågar hur jag tänkte för att komma till det som hände, som han verkade tycka om. Jag formulerar det som att ”jag bytte tänk”. Det handlar om vilket tänk jag utgår ifrån. Om jag utgår från skådespelartänk så blir mina rörelser mer illustrativa och kanske förståeliga. Om jag utgår från ett danstänk så använder min kropp sig mer av abstraktioner och otydliga språk. Intentionen kommunicerar på ett annat plan. Kroppen vet hur Anna mår. Men vägen från skådespelarutgångspunkten gör att det inte helt går över till dans...något emellan? Innan lunch säger Lars-Eric att han för nu vill ta bort orden helt, även de påhittade. “Låt oss hålla oss borta från orden så länge det går, så ser vi vad som kommer ut bakvägen”.



Ur Sören Brunns scenografimanus, sid 2.

Början

Scen 3 *Ibland börjar dagen utan någonting att se fram emot*

Bakgrund

Det här är första scenen där man ska möta flickan. Hur ska hon presenteras? Hur ser ett första möte med en publik ut i detta deprimerade tillstånd som bara *är*? Att inte vilja gå upp. Ingen vilja. Motståndet är monumentalt. Kuben ska öppnas. Som en låda, en box som öppnas. In till Annas sovrum. Från Sörens modell vet vi att det finns en säng med en spak som jag själv ska kunna manövrera. Sängen ska kunna falla ihop i två steg. Nästa steg i scenografin blir repet i taket.

Repetition

Vi ger oss på början. Jag lägger mig på golvet med ett täcke då sängen inte kommit än. Och vaknar, i bemärkelsen att jag öppnar ögonen. Texten i boken lyder; *"Ibland börjar dagen utan någonting att se fram emot."* Jaha, nu då? Skådespelaren har svårt att hitta någon aktion som tar mig upp ur sängen. Jag vill ju inte gå upp. Skådespelartänk/aktion/vilja/motstånd. Jag försöker vara ärlig i skådespelartänket. Vaknar, ligger kvar, ganska länge. Tittar upp i taket. Tittar på en punkt. Anna försöker hitta lust att gå upp. Finner ingen. Blundar igen. Vill dö. Okej. Jag måste känna mer på tillståndet. Vi provar danstänk. Känslan av att inte vilja gå upp skapar i mig en långsam kontrollerad rörelse, en rotation, jag lämnar logiken. Nerifrån upp, kota för kota. Rullar upp. När jag kommit upp kan jag titta rakt fram. Ut. Tom. Dansens blankfejs. Det där ansiktet som inte lämnar ifrån sig. Neutralt. Andas. Genom näsan. Sen lämnar jag danstänket och lämnar sängen. Jo. Dansen kan ta mig upp ur sängen.

Annan dag

Sängen har kommit. En säng som i två steg ska falla ner på golvet med hjälp av två spakar jag ska manövrera. Vi tar med oss våra förberedande tankar om scenen och leker. En annan verklighet infinner sig när det är en konkret säng som jag ska vakna i. Det fungerar inte riktigt med danstänket och rotationen upp ur sängen. Rörelsen är för stor. Den känns för pigg, för stark och kanske för abstrakt nu när historien blir mer "verklig". En verklig säng ger ett annat stråk. Lars-Eric vill undersöka möjligheten att jag snabbt reser mig sittandes upp i sängen och att man ska se mitt gråtande ansikte. En idé som får

mig att spjärna emot direkt. Jag spelar lite duktig ett tag, men kan inte hålla undan mina tankar om saken. Varför spela hela pjäsen om tårarna redan är här i första scenen? Skådespelaren i mig har ett enormt motstånd. Och jag klarar helt enkelt inte av att "leverera". Jag måste alltså förbereda gråten under täcket och resa mig. Och redovisa ett gråtande ansikte? Varför? Skådespelartänk. Psykologin. Har hon vaknat innan och ligger och gråter på morgonkvisten? Men vad händer med klumpen i bröstet om hon gråter nu? Vad händer med det hållna som känns genom hela boken? Och vad betyder det att hon reser sig upp hastigt...? Har hon haft en mardröm? Det stämmer inte för mig. Jag förstår inte. Logiken. Anna förstår inte. Jag säger nej, det går inte. "Du försöker koreografera en gråt." Okej. Men då försöker jag tänka det koreografiskt. Dansaren försöker göra det, göra bilden. Det fungerar bättre. Men ändå, då kan jag ju lika gärna ha ett tårstift under täcket. Skådespelaren blir trotsig. Annat förslag från mig. Vi kan prova att Anna vaknar och ligger och gråter/snyftar under täcket och sedan släpper gråten, kvar under täcket. Sedan går jag över i danstänk. Från någon slags realism till rörelse. Den rörelsen som kommer från mig när jag ska komma ur täcket till rörelsen koncentreras med effekten att den går lite långsamt. Vi leker med detta ett tag. En överföring av psykologin. Till känslan av. Rörelsen blir långsammare och långsammare. Vi gillar det. Vi börjar kalla uppvaknandebiten för "butohn" som en gemensam bild av den ytterst långsamma rörelsen.

Butohtänket. Långsamt, fingrarna. Kroppen som muskulärt jobbar för långsamheten. Som går över i den stora sucken. Blankfejs mot publiken. Släpp och över till teatertänket. Anna har vaknat. Fortfarande svårt att hitta en aktion. Men för nu; jag måste gå till skolan. Hinder finns det massor. Jag kommer upp. Med fötterna på golvet. För att det första fallet med sängen ska få effekt är det bättre att inte gå från förhöjt till förhöjt. Första fällningen av sängen. Den får mig att krypa tillbaka i sängen. Vill inte gå upp. Andra dunsen. Väldigt krångel med spakarna, får ju inte synas att jag ska trycka. Inget bök. Får öva mer sen.

Föreställning

Jag fick helt bort gråten, även den under täcket. Att realistiskt gråta gjorde det svårt för skådespelaren på scen att förstå den kommande resan. Resten av pjäsen. Pjäsen är liksom själva gråten. Att istället låta det hållna i kroppen, det långsamma som konsekvent går på, berättar om en person som är bunden, låst. I en annan verklighet.

Lars-Erics musik ligger på under publikens ingång, den stora klockan börjar gå, ljud från ett äggklockepling och kuben reser sig långsamt och öppnar upp Annas rum. Musiken tonar ut. Knappnålstystnad. Örat hör när tystnaden landat. Så börjar under täcket det långsamma butohtänket. Kontroll. Specifikt. Fingrarna kommer först, kryper fram, tar långsamt tag om täcket. Tänker en rak linje längs mina fingrar. Drar ner täcket framför mitt ansikte, mitt huvud är nerböjt. Behåller symmetrin. Min kostym, är just en kostym. Ett egendomligt möte med en rödhårig flicka med kostym och slips i ett överlångsamt tillstånd. Långsam blick upp mot publiken. Dansens blankfejs. En slags inåtblick. Stänger av. Sveper med långsamheten i blicken över publiken, från sida till sida. Sucken kommer, som är uppmickad ut i högtalarna med lätt eko, tillsammans med en release.

Över till det realistiska, skådespelartänket med aktion. Sätter mig upp. Min vänsterhand trycker osynligt ner spaken under täcket. Duns. Tillbaka in i sängen. Kryper upp till huvudändan. Andra dunsen, spaken med vänster hand under täcket. Det blir sammantaget en blandning mellan realism med butoh som danstänksinslag. Effekten blir ett växelspel mellan det tunga, långsamma och det dokumentärt, realistiska - från den verkliga händelse att sängen faktiskt faller ihop. Tystnaden är min musik.

Händelse 4

Vid stängen igen

40 år. Jag har inte tagit stång på 15 år. Det är konstigt att stå här igen. Men det känns hemma också. Bland speglarna. Medvetenheten i kroppen. Musklerna. Ögonen som hela tiden följer spegelbilden.

Men idag gör jag det inte för att piska mig. Jag är skådespelare. Jag dansar med skådespelartänk. Låter saker pendla mellan tomt och undertexter. Andligt till medvetet. Känner på linjer, det vackra. Förlängning, isolerar muskler. Sneglar i spegeln. Minns all strävan efter det rätta. Minns inte längre min kapacitet. Pendlar mellan skådespelaren och dansaren. Dansaren förnimmer min danslärares långa nagel som sticker mig i innanlåret. Men skådespelaren känner på sinnligheten i baletthanden. Och njuter av den dåliga utåtvidningen som berättar om en annan människa. En människa med sprickor.

Dansaren

Repetition Arkitektur linjer
noggrann rörelse och stillhet
Bilder musik Muskler
böljande andning
svett Specifikt
Stor känsla Tanken
Räknar pose grace frasering
böja till det yttersta stretch
tid
Inåtfokus utåtrotaion öppna upp
andligt Cirklar
sträcka händerna tempo
foten isolerar release
lätthet
mjukhet positioner taktil
Visualisering lyssnande sinnligt
form Platsen i kroppen rotation
Golvet

Längre in

Scen 8 *utan förnuft eller mening*

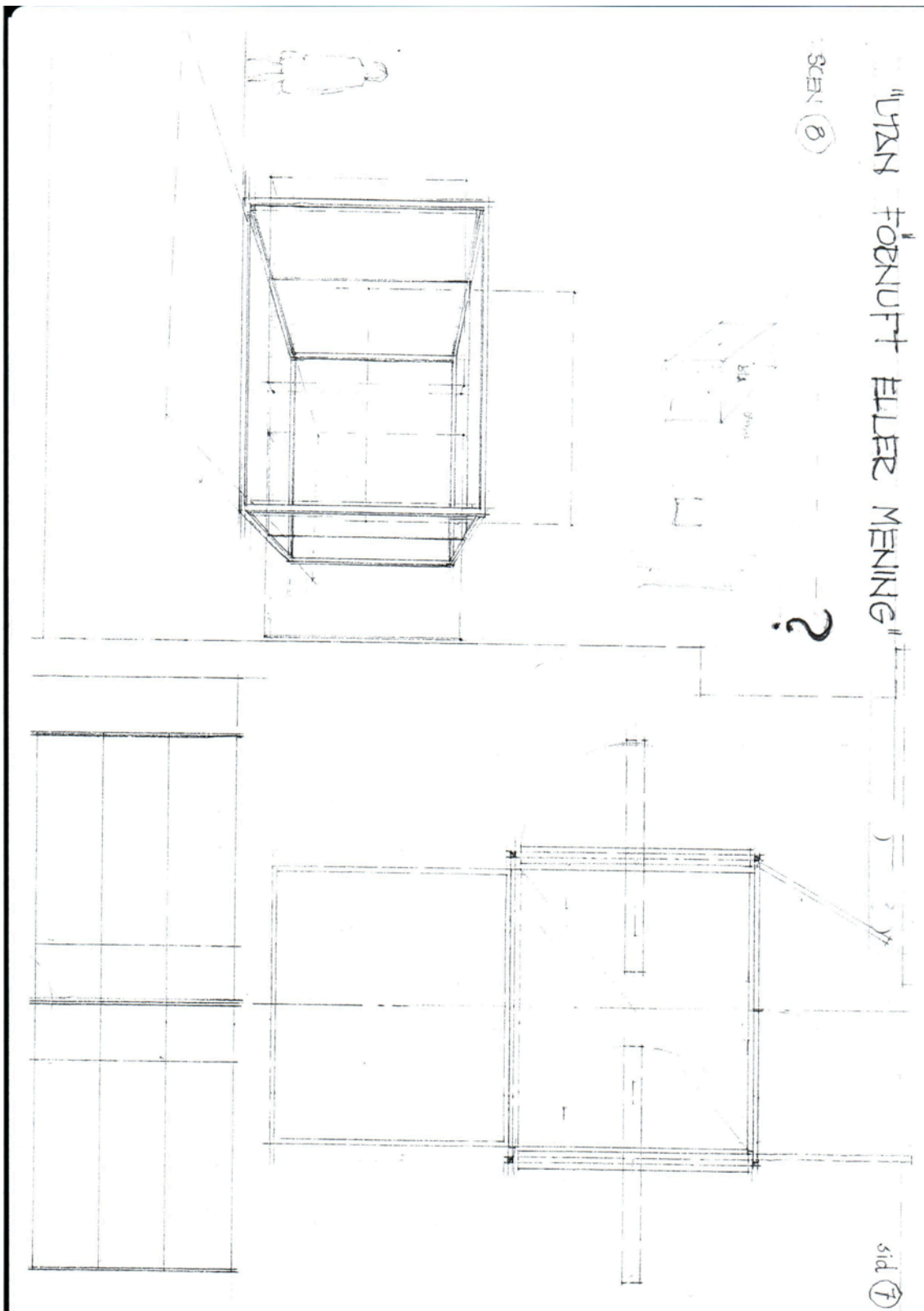
Bakgrund

Den här scenen var den enda som Sören inte hade en scenografisk lösning för. Detta gav oss den underliga friheten, i det här fallet, att undersöka ett tomt golv. Utan att behöva föreställa oss lösningar/möjligheter/hinder som ännu inte fanns. Som gjorde att det här blev en scen som förankrade bitar av Anna. Ett undersökande av karaktären som användes och återkom i flera scener. Hållningen, gången, hennes händer. Hennes relation till omvärlden. I boken så står Anna i ett slags collage av ord och utklipp ur tidningar, ordlistor och andra skrifter. Textraden är ”*utan förnuft eller mening.*”

På golvet

Vi pratar länge innan vi går upp på golvet idag. Om ekorrhjulet. Om hur dagarna kan se ut, hur man kämpar emot vardagen, överrumplas av den. Tankar, associationer och personliga, privata upplevelser. I över en timme pratar vi. Vi tycker om ljuden som kommer från gatan. Som hela tiden finns som en slags bakgrundsmusik till våra samtal. Bilar, stadsljud, röster. Ibland nära röster, precis utanför. Ambulans, polis. Som om ljuden ackompanjerar vårt nära samtal. Ljuden har varit med oss sedan första dagen. Staden som omringar oss och Anna, hennes miljö men också utanförskapet i den miljön.

Vi låter Anna gå ut och gå i stadsljuden. I hennes stad. Hur går hon? Det blir påtagligt hur hon känner sig inuti när hon väl kommit ut på gatan och går. Avskärmandet. Ljuden som omringar. Inne smärta, ute allt som går på. Mötet med gången startar i skådespelaren. På scenen har vi klistrat upp en vit fyrkant, storleken på kubens sida som jag ska bo i sedan. Det faller sig naturligt att gå runt i den. Fyrkantigt, det monotona. Skådespelaren i kroppen. Jag går länge. Väldigt länge. Vi pratar om att vi vill våga göra det för länge. Hitta ledan. Någonting händer med mina händer. Flickan i boken, de nästan lätt kupade händerna. Fastklistrade på låren. Huvudet nedböjt. Jag börjar leka med andra karaktärer. Är jag hon eller människorna som hon ser? Ljuden från gatan är som musik. En oförutsägbar men ändå monoton musik.



Ur Sören Brunes scenografimanus, sid 7.

Känner dansaren komma smygande. Jag isolerar rörelsen till fötterna, storleken på stegen, och förändrar överkroppen precis. Men behåller tempot i fötterna. Lars-Eric fastnar för tre karaktärer. Den gamla, den tuffa och den oroliga. Och Anna däremellan. Jag växlar. Lars-Eric ger mig kommandon. ”Den gamla, den oroliga, Anna, den gamla, Anna, den tuffa.” Snabba växlingar. Jag håller i stegen. Precisa rörelser i överkropp och noggranna och tysta steg.

Några dagar senare

Vi prövar låten som Lars-Eric komponerat till Annas gång. Det är ljud och en melodi. Ljuden är inspirerade av dem som vi alltid hör från gatan men som lagts efter varandra. Låten är Lars-Erics komposition, inspirerad av Anna. Vi har pratat oss fram till andra ljud också. Flygplan, kyrkklockor, ambulans. Detta ger på en gång fraser till gången i fyrkanten som vi innan gjort helt ”liberamente”¹⁵ Det fyrkantiga i Annas tillvaro förstärks ytterligare av dessa ljud och musikens struktur. Vi leker ett tag med gången i musiken. Att vara i musiken men ändå inte ”lägga” gången i musiken. Skådespelaren vill hålla kvar frihet och inte vara underställd räkning. Liberamente.

I slutet av låten så bryter jag mig ur fyrkanten vid ett tillfälle. Jag kastar mig i en slags känsla av längtan ut ur min fyrkantiga gång. Lars-Eric tycker om det och vi upprepar. Dansen som tar mig ur fyrkanten påminner mig om den vita svanen i baletten ”Svansjön”. En frihetskänsla, konstigt nog. Eller mer en lidelsefull ”släpp mig frikänsla” som jag låter gå över till mer monotona steg, som en marionettdocka.

Sören kommer förbi senare under dagen och har pratat äggkonstruktion nere på verkstaden. Han vill ha mitt klotter. Han ger mig ett papper och jag klottrar mitt klotter som jag alltid klottrar det. Evighetsfigurer som bara kan gå på och på. Sören vill ha dem till väggklotter som ska målas på väggarna i scenografin. Klotter som Anna kan fortsätta fylla i på scen.

Efter repetitionen ska jag vara med på en lektion på skolan med skådespelaren och regissören Anna Pettersson, en del av regikursen. Där blir jag ombedd att göra något från mina repetitioner med ”Det röda trädet” så att vi kan titta på relationen

¹⁵ Musikterm som betyder *fritt*.

skådespelare och regissör. Mina klasskamrater sitter och tittar som mina regiögon och jag slänger mig ut i den bit som jag och Lars-Eric precis jobbat med, den med Annas gång. Helt ”a capella”¹⁶ men jag förhåller mig så mycket jag kan till minnet av musiken inom mig. Efteråt ger fem stycken regiögon mig sina kommentarer. I min klass finns aktörer som är sprungna ur dansen och de som kommer från skådespeleriet. Det är spännande att höra deras kommentarer. Teatermänniskorna pratar om upplevelsen av, funderingar kring kontexten och andra tankar som leder till diskussioner om vem personen/personerna är. Dansarna tittar på kroppens hållningar, huvudrörelserna, exaktheten, stegen - en har till och med räknat stegen och föreslår att jag ska göra samma antal steg längs sidorna för att ännu mer hitta monotonin. Ett annat förslag är att jag ska leka ”Den döende svanen”, ett annat känt klassiskt balettstycke, i brytet av fyrkanten. Olika discipliners regiögon som fokuserar på skilda saker.

Ordlistan

Har Svenska akademins ordlista i min hand. Inspirerade av alla meningslösa ord i Shaun Tans bild så finns den med oss idag. Lars-Eric vill att jag väljer olika positioner i rummet där jag ska slå upp ordlistan. Jag går upp på golvet, hittar position, öppnar ordlistan och läser precis där blicken landar. ”E-vol-ut-ion, utveckling, e-vol-ut-ion-ist, anhängare av evolutionsteori, e-vol-ut-ion-ist-isk, e-vol-ut-ions-teori, utvecklingslära”. Det är de första orden jag sagt på den här scenen på år och dagar. Och de blir otroligt meningsfulla. Kan vi stoppa in dem? Just de här orden. Ha ord med ändå? Men inuti Anna liksom.

På Folkteatern

På Folkteatern. Jag och Lars-Eric tragglar scenen med fyrkanten. Det är lite irriterad stämning. Det är konstigt att traggla när någon tittar på, det kan jag ju lika gärna göra när jag är ensam. Kan öva själv och visa upp resultatet. Gången blir nu mer exakt lagd i ljud och musik. Vi gör den om och om igen så att fraserna kommer rätt och att den döende svanen bryter sig ut på exakt samma ställe i kuben. En slags dans är det nu. Koreograferad. Men skådespelaren ligger bakom.

¹⁶ Musikterm med betydelsen *utan instrument*.

Föreställningen

En koreografi lagd efter musiken. Född från skådespelaren genom musiken till dansaren. Alla samarbetar, parallellt. Scenen startar i orden från Svenska akademins ordlista. Inspelade ord som kommer ur högtalarna, som pågår i Annas värld. Orden blir stora. Bild av skolan? Reglerna? Hennes intresse för ord? Orden sätter igång målandet på väggen. Det meningslösa målandet. Annas tillflykt, konstens kanaler. Ljuden tar över och Anna börjar gå sin gång och lägger sin penna i fickan. Koreografin följer. Jag lägger till lite rörelser eftersom, petar in, utvecklar, men ljuden och musiken blir en ram som jag håller mig till. Och händerna blir viktigare och viktigare. Det är som om det är händerna som styr den här scenen nu. De håller samman gången från pennan, till slutet av gången när pennan kommer fram igen. Genom alla människor som Anna försöker vara. Är. Eller inte är. Benen går av sig själva. Livet som bara händer. Går på. Barnen i publiken både skrattar och suckar i den här scenen.

Händelse 5

15 år gammal

15 år, har flyttat till Stockholm för att gå Svenska Balettskolan. Det är dansen nu. Men idag ska jag spela piano för Käbi Läretei. Farbror Klinger vill att jag ska fortsätta mitt pianospelande i Stockholm. Jag minns inte så mycket av den här händelsen. Jag minns att hon hade två flyglar, en där uppe och en där nere. I källaren? Jag minns att det var nervöst. Hon frågar vad jag har med mig för noter, vad jag ska spela för henne. Schubert. Det var någonting av Schubert. Jag sätter mig vid hennes flygel och börjar. "Stiff". Hon tar min kropp och försöker lösgöra den, mjukar upp mig. Kroppen, kroppen, kroppen. Hela lektionen talar hon bara om kroppen. Det är det jag minns. Inget annat faktiskt. Du måste spela med kroppen. Dansar inte du?

Det är aldrig någon som talat med mig om kroppen vid pianot förut. Kan man dansa vid pianot? Hon får mig att bölja ända ut i fingrarna. Det minns jag.

Språk

Arbete med Det röda trädet 15/1 - 2013

Idag har Lars-Eric tagit med sig nykomponerad musik. Ett sorgligt, vackert stycke och ett "upbeat" stycke med industriell känsla i instrumentvalen. Vi tänker båda två direkt på dans och jag går upp och improviserar först kring det ena stycket och sedan det andra. Olika världar skapas, den ena med långa brokiga rörelser, mot det moderna danshållet och ibland små balettinslag. I den andra kommer "stuffigare" kunskaper till liv, vissa kroppsdelar isoleras i rytmiskt återupprepande. Dansen i sig kan ta många otaliga vägar, beroende på musik berör vi lätt olika inriktningar. Lars-Eric plockar vissa bitar. Jag plockar andra. Vi samlar. Vi upprepar. Sätter ihop. Börjar koreografera?

När vi hållit på någon timme pratar vi. Musik och dans, inga ord. Är vi på väg att göra en dansföreställning? Nej, det vill vi inte. Dans och musik = dansföreställning? Vi vill inte heller att en scen ska lösas med dans, en med teater, en med musik och så vidare. Hur kommer vi åt det där som varken påstår det ena eller det andra? Det där som balanserar mittemellan? Som glider emellan?

Förslag. Jag sätter upp fem stolar i en linje som vi kallar stationer. Längst till vänster stationen *dokumentarism*. Längst till höger *dansdans*. Från vänster går dokumentarism över till *naturalism*, mittenstolen *teaterrörelse*, nästa *dans* och slutligen stationen *dansdans*. Fem stationer som jag namnger, kanske schablonmässigt men för mig förståeligt. Jag sätter mig på dokumentarismstolen och låter Anna vara precis i det som är. Strävan efter autencitet. Låter inte karaktären träda in, jag pratar utifrån det som är. Tänker mig som i ett samtal. Utan kontroll. Ansträngningen att låta karaktären finnas längre bort än mig själv. Inte reflektera över hur. Öppenhet.

Jag rör mig över till stolen som vi kallar *naturalism*, där medvetande kommer om skådespelarteknik. Röstmedvetande. Mina val föder rörelse som bara kommer. Den naturliga rörelsen? Född ur mitt försök att ta text i min mun som Anna. Mitt försök att föra över verkligheten till scenen. En liten scenisk ton infinner sig.

Sedan övergår jag i mitt tänk till fokus på rörelsen. Här syns nog inte att jag har ett fokus ut i rörelsen men det är av största vikt för mig. Att mer, eller först lägga fokus på rörelsen gör att något specifikt infinner sig. Jag kallar det teaterrörelse, för nu. En liten skiftning av fokus som ger ett nytt element till det jag säger. Som ett hack i teaterns verklighet.

Här är steget till dans inte långt, det kommer som en förlängning. En förstoring av teaterrörelsen. En förhöjning. Det där ordet förhöjning som jag hört så många gånger tycks få en betydelse för mig. Rörelsen som springer ur, sitter ihop ända bort från dokumentarismstolen.

På den sista stolen, den slutliga stationen, dansdans, så skruvas volymen upp och jag låter dansen helt ta över. Fokus kan läggas mer på till exempel teknik. Stor känsla. Släpper tanken. I den här bubblan vill jag ha musik i högtalaren eller inom mig. Spännande att ha musiken inom sig. Hör känslan av Lars-Erics melodi som för mig tyst över golvet men högt inom mig.

Kan man dela upp det så här? Varför inte. Vi gör det vi behöver göra för att hitta en gemensam vokabulär. Min kropp kan tolka vedertagna begrepp med den kunskap jag har hämtat ur dem. En förenkling för att tillgodogöra sig essenserna i de olika tanken - en respektfull respektlöshet. Vad händer i de olika stationerna? Tydligt är att jag prioriterar olika beroende på vilket tänk jag använder och att jag på ett formulerat sätt kan ta mig emellan stationerna.

När jag och Lars-Eric går upp på golvet igen så börjar vi prata med nya ord. Jag kan fråga Lars-Eric när han inte är tydlig i sitt förslag, ”hallå, menar du danstänk nu, eller dansdanstänk? Han kan specificera, ”tänk dokumentärt och gå över i naturalism och landa i teaterrörelse.” Ibland säger han något som förväntas bli levererat av mig men som jag tycker är luddigt, som ”kan du inte suddas lite i det partiet?” Okej, då får jag tänka dokumentarism där för att suddas i mitt dansslut. Vi sätter oss och pratar igen. Musikern Lars-Eric pratar om svårigheten att få en skådespelare att komma fram på ett visst slag i musiken. Hur skådespelaren kan mena att hennes process inte är klar och därför stretar emot när hon ska vara klar ett visst slag. Eftersom jag förstår skådespelaren fullständigt, då jag också blivit ”tvingad” att ”bli klar” på en etta, så funderar jag kring detta. Om jag utgår ifrån skådespelartänk så gör det ont att komma på ettan. Om jag utgår från

danstänk/musiktänk, kan jag till och med leka med att komma på andra slag och se vad som händer. Att tillåta mig själv pendla mellan tänken, ger mig olika prioriteringar vilket blir konkret och användbart. Disciplinerna prioriterar olika. Så vilken disciplin sätter vi i fokus för att bäst berätta det vi vill komma åt? Och vad ger det att vandra emellan? Fantastiska möjligheter. I vårt nya språk blir jag fri inom gemensamma ramar. Och det som skapas är något unikt utifrån mig, då det är mina tolkningar, kanske klichébilder av genrer. Mina kunskaper i min kropp. Lars-Erics ögon plockar, tolkar och formulerar. Vi har faktiskt hittat en väg till det specifika som vi vill åt.

Vandringen från dokumentarism till dansdans

Från lek till reflektion

Jag tänker mig detta som en vandring som föddes ur en lek, en känsla på arbetsgolvet som kom utav ett behov av struktur och språk för att gemensamt kunna gå vidare. Ur detta namngavs något från min praktik som jag fortsatt fått användning av. I arbetet till föreställning, under föreställningstiden men också i mitt fortsatta arbete med mitt masterarbete. Jag hade varit och fingrat på någon slags vokabulär i arbetet med "Tvåsamheten" men när jag själv stod där på golvet så kom just de här orden. Utifrån situationen och min praktik så som min kropp förstått den. Så jag och Lars-Eric kunde förstå något tillsammans. Denna vandring blev också en användbar form för att senare leka devised med text och musik. I min gestaltande del av masterarbetet fick rader från Tjechovs "Tre systrar", Ingemar Bergmans "Fanny och Alexander", nyskriven text av dramatikern Rasmus Lindberg och musik av Debussy samsas på stolarna som verktyg till stationerna. Jag vill titta lite närmare på varje station och se vad som möjliggjordes med just dessa igångsättare.

Dokumentarism

Det finns ett rum, en ingång som vi ofta söker som skådespelare. Ofta benämner vi det med orden "på riktigt". Och skyler sedan över det med "du vet", "det där". Både för att det fortfarande råder kvalitetstvivel kring detta inom teatern och för att det vidare skulle kunna påvisa en pinsam frånvaro av metod.

I Cecilia Lagerströms forskningsföreställning "Det här är bara jag", undersöktes olika aspekter av dokumentärteater. Där användes ordet *dokumentarism* som slog an strängar i mig. I Cecilias och skådespelarnas undersökning ställdes frågor kring hur skådespelaren kunde ladda sitt agerande med personliga erfarenheter och vad spänningsfälten mellan det dokumentära/reella och det fiktiva kunde ge.¹⁷

¹⁷ Cecilia Lagerström. "Det här är bara jag. Om verklighet och teater, dokumentär och fiktion inom scenkonst; att gestalta sig själv". En artikel samt medföljande dvd-dokumentation från forskningsföreställningen i *Art Monitor*, no 1. 2007. Göteborg, Konstnärliga fakulteten.

Vad är dokumentärt? Vad är steget in till teaterverkligheten, från den riktiga verkligheten? Vi hade Marcus Groth på Teaterhögskolan i Luleå, som numera många skådespelare och konstnärer i min generation någon gång kommit i kontakt med, som i sin gestaltakademi undersöker den autentiska närvaron på scen.¹⁸ Vi började lektionerna sittandes i ring och med oss hade vi alla en självvald text som vi lärt oss utantill. Marcus frågade vem som hade lust att ta sin text och någon sa ja. Och sen kom det där ögonblicket när personen skulle gå över till teatertexten. Steget över till teatern, "nu ska jag spela teater" infann sig. Kunde bli en liten eller stor inandning, till en större kroppslig förändring. Eller ett fokus i ögonen eller i tempo. Det var ett spännande ögonblick. Marcus frågade ofta just i denna stund, vad det var som hände och det visade sig vara ett ögonblick som öppnade portar till många tankar kring sitt eget arbete. Man fick tag på prestationsögonblicket, inträdet in till bilden av hur teatertexten skulle låta/levereras för att hamna "rätt" hos åhörarna.

Ett liknande steg upplevde jag när jag arbetade med Ruben Östlund i filmen "De ofrivilliga". Vi filmade en scen där jag i rollen som lärarinna såg hur en kollega gick hårt åt på en elev. Detta med ryggen mot kameran. Sedan skulle jag vända mig om och gå iväg mot kameran där mitt ansikte syntes. Efter första tagningen ville Ruben att jag skulle komma och titta i monitorn. Vi tittade tillsammans på scenen och han pekade på mitt ansikte där jag reagerade på det jag precis sett. "Det där vill jag inte ha", säger han. Jag förstår precis. Jag ser det uttryck som visar min reaktion på det som jag precis har upplevt. Redovisandet. När händer den lilla skiftningen till redovisning av det man vill ska framgå? Att se detta i film är spännande, redovisandet. Kan vara allt från "bilden av" till riktningen mot kameran. Vinklar. Huvudets, ögonens påståenden och riktningar. Jag vill poängtera att det inte finns någon värdering i detta för mig. Det finns uttrycksmöjligheter att hämta i allt. För att knyta an till Bogarts tanke om minnen och klichéer. Men för att komma åt spänningen mellan det *riktigt* dokumentära och det fiktiva ville jag se var just den där dokumentära punkten kunde finnas.

Ordet dokumentarism blev igångsättare för att börja i det "ytterst verkliga" som ger mer verklighetskänsla än realism, eller naturalism. Som börjar i det personliga. Till och med i det vi sällan får säga, det privata, något som länge varit "förbjudet" inom teater. Att tänka

¹⁸ Marcus Groth är skådespelare, regissör och gestaltterapeut som utforskar skådespelararbete enligt "gestaltmetoden". Hans hemsida finns på <http://www.groth.fi>.

dokumentarism ger möjlighet ”att ta med sig själv” på scenen. En slags uppladdning av ”det egna” att ta med vidare på resan.

En klasskamrat som vid ett tillfälle tittade på min resa mellan dokumentarism till dansdans menade att hon hade kallat stolen dokumentarism för realism. Om man vill använda sig av ord som igångsättare, så tror jag att det viktiga är att hitta igångsättare som stämmer överens med sitt arbete i stunden på golvet. Ta de ord man behöver. För mig och Lars-Eric blev det dokumentarism.

Under masterutbildningens kurs ”Skådespelaren och film” med Gunilla Rööf, vilken jag snart kommer presentera mer ingående, så lekte vi med dokumentarismtänket. Vid ett tillfälle lät Gunilla kameran rulla, efter vi hade sagt ”tack”. Och då infann sig såklart det ”verkligt” dokumentära. Men jag tänker att oavsett om man som skådespelare är ”sann” i det dokumentära så kan ”dokumentarismtänket” vara en nyckel in till en användbar sida av sceniskt arbete som tvingar en in i den mest aktuella verklighet som är möjlig för en.

I konstvärlden är det mycket vanligt att ta med det dokumentära in i sitt arbete. Anna Odells film ”Återträffen” är ett gott exempel på detta. I dansgruppen DV8s verk finns möten mellan dokumentär text och koreograferad dans i många stycken, senast i ”Can We Talk About This?”, som är baserad på riktiga intervjuer och röster tillsammans med starkt koreograferad dans.¹⁹ Dessa är exempel på när fiktion/scenisk form lever bredvid det dokumentära. Men hur fånga stegringsögonblicket? Dora Garcia, spansk nutida konstnär gjorde under Venedigbiennalen 2011 ett verk som hon kallade ”Instant Narrative” där en person med laptop skrev ner allt som skedde i rummet. I samma stund visades det hon skrev även på en skärm på väggen. Det som den skrivande personen såg var personliga betraktelser och när det hade skrivits ner, öppet för andra att läsa så hade det vid den punkten lämnat det dokumentära. Den återgivna verkligheten blev uppenbar bland besökarna i rummet som kunde läsa om sitt nyss lämnade nu och en medvetenhet infann sig om att vara betraktad.²⁰ Det där steget från verklighet till fiktion är en lekfull punkt.

¹⁹ DV8s verk finns att läsa om på gruppens hemsida, <http://dv8.co.uk>.

²⁰ En mer ingående beskrivning av Dora Garcias verk som ingick i verket *The inadequate* finns att hitta på <http://theinadequate.net/instant-narrative/>.

Naturalism

Innan jag och Lars-Eric började använda ordet naturalism så använde vi ofta ordet realism, eller uttrycket ”realistiskt” för att beskriva det mer traditionella teaterarbetet på scenen, där jag som skådespelare och Lars-Eric som regissör ofta känner sig hemma. Men i vandrigen mellan stolarna så blev det ordet inte rätt, helt enkelt för att naturalism sätter igång någonting annat inom mig. Ordet realism ger mig ett utanförperspektiv, hur jag upplever när något är realistiskt *utifrån*. Min syn på ”det realistiska” kommer i vägen för min upplevelse av det *inifrån*. Realismen och naturalismen är nära besläktade, i NE beskrivs de enligt följande:

realism (ytterst av medeltidslatin *rea'lis* 'verklig', av latin *res* 'sak', 'ting', 'föremål'), i allmän betydelse verklighetssinne, medvetenhet om det faktiskt föreliggande, om det som har realitet. Att vara realist är att ta hänsyn till det faktiskt föreliggande och avstå från att bygga på spekulationer. I mer speciell betydelse avses dels verklighetsskildrande riktningar inom konst och litteratur, dels filosofiska ståndpunkter där synen på verkligheten är det avgörande.²¹

naturalism (fr. *naturalisme*, se vidare natur), konsekvent inriktning i olika intellektuella och konstnärliga aktiviteter på enbart den omedelbart föreliggande verkligheten, som man kan direkt komma åt genom sinnena, ofta med stark betoning av det vanliga, vardagliga och autentiska.²²

Kanske att det är det sinnliga som beskrivs i ordet naturalism, som infann sig. Jag tycker också om upplevelsen av ”den naturliga rörelsen” som kom upp som en reflektion i leken. Det där som bara följer med i rollens vara. Ja, här träder rollen in, i sin text, och i sin kropp. Den igångsättare som tog mig vidare från dokumentarismen in till teatern blev benämnd naturalismen. Som tog det lilla klivet in till bilden av teaterns uttryck. Till låtsasverkligheten. Rollens värld.

Teaterrörelsen

Teaterrörelsen är ”det lilla hacket” som kan bli väldigt spännande. Jag hämtar rörelsen, minnet av rörelsen i de föregående stationerna som plockas ut och *isolerar*. En liten överföring till fokus på rörelsen. Och sen släppa texten utan att *finnas* i den. Det är en stark skiftning i fokus som kan bli en ytterst liten skiftning på scen. Men ursprunget till rörelsen har ju växt fram från en personlig ingång. Så rörelsen och texten är fortfarande

²¹ Realism. *Nationalencyklopedin*, hämtad 2014-04-04 (<http://www.ne.se/lang/realism>).

²² Naturalism. *Nationalencyklopedin*, hämtad 2014-04-04 (<http://www.ne.se/lang/naturalism>).

förenade. Den här stationen är på något sätt den station som håller sig kvar respektfullt i den talade teatern men som ändå ger rörelsen fokus.

Dans

Utifrån den livliga debatt som sprang ur Örjan Abrahamssons artikel där han använder uttrycket dansdans, så kan de två sista stationerna bli förvirrande.²³ Det var inte ifrån denna diskussion om dansbegrepp som jag hämtade uttrycket, utan det uppkom som ett lekfullt ord i process. Jag tar återigen avstamp från det som orden gav mig på plats i repetitionsrummet. För mig blev denna station steget mellan teatern och dansen (som i detta sammanhang blev dansdans i sista stationen). Här fick danstänket komma in, men fortfarande i samklang med skådespelaren. Leka mellan teaterrörelsen till dans är roligt. För här kan jag smygande börja förhöja uttryck. Leka med upprepningar. Förlängningar. Lite ”för stora” rörelser som kontrasterar min text. I min gestaltande del provade jag att ta text av dramatikern Rasmus Lindberg, med ögonen sänkta och stilla med händerna på stolen. För att tillåta mig stå i denna ställning då jag kom från text som jag lekte med i ”naturalistisk anda” så började mitt fokus i teaterrörelsen och lät den gå in i dans. Lät sedan texten komma ut. Dans blir den station där jag fortfarande försöker hålla mig borta från koderna i olika dansspråk. Det är också den station som jag låter orden finnas med i samröre med kroppen. Dansant och musikaliskt. Jag ser det som en bro över till dansdansen som helt lämnar teaterns tänk.

Dansdans

Dansdans är helt enkelt det som vi i allmänhet kallar dans. Dans som konststart. Men att kalla det dansdans ger den ytterligare förhöjning av stationernas stegring. En ordlek som inspirerar till den maximala förhöjningen. Här kan jag leka med alla de uttryck som dansen kan erbjuda mig. Som jag är bärare av och som jag får bilder av. Från spanska händer, modern dans till sträckta fötter. Butohtänket i starten på ”Det röda trädet”. ”Den döende svanen” i slutet av scenen med den evinnerliga gången. Dansen vid speglarna i slutet av föreställningen. Kan vara fokus på teknik genom att lyfta in den skolade danskroppen men också total okontrollerad ”utflippning”. Övergången till att helt tillåta sig utgå från känsla är i den här stationen påtaglig. Inre musik. Ett språk för att ytterligare höja uttrycket i en formkänsla. Resan hit blir underlaget för vart rörelserna tar

²³ Örjan Abrahamsson. ”Dansens saknar både scen och dansant rörelse” i *DN* 2013-02-13 (www.dn.se/kultur-noje/orjan-abrahamsson-dansen-saknar-bade-scen-och-dansant-rorelse).

mig och vad för inre musik som kommer till mig. I dansdans händer också det spännande momentet att jag inte förhåller mig till publiken som skådespelaren gör. Någon slags bortkoppling av den mentala dialogen infinner sig. Ansvar att bli förstådd, att ha publiken med sig, faller bort. En slags integritet? Något jag även känner igen från dokumentarismstolen. En koppling i ytterligheterna. Är det skådespelaransvaret att vinna publikens förtroende, som varken finns i dokumentarismen eller dansdansen?

Lägger till musik

Som jag nämnde tidigare, så lekte jag under våren 2013 vidare med boken "Det röda trädet" tillsammans med skådespelaren, och vid den här tiden också gästprofessor i film på HSM, Gunilla Röör och filmaren Sara Svärdsén. Olika tagningar med fokus på de olika stationerna. Vi lade då till mer lek med musik, satte plötsligt på musik mitt i tagningen som vi sedan klippte bort. Bytte musik. Sara hade ibland en musik i hörlurarna när hon filmade som inte jag hade i rummet. Vi isolerade, lekte och överrumplade varandra. I de olika stationerna la jag då också till en sjätte station som jag kallade *musikern*. Och ställde helt enkelt boken "Det röda trädet" på pianot. Och spelade den. Jag är en notspelande musiker. Men här spelade jag efter bilder. Utan den harmonilära en "riktig" pianist är bärare av så spelade jag bilderna, som satte igång andra prioriteringar. Som dynamik, omfång och känsla. En önskan att förmedla "känslan av" bilderna som fick uttryck genom fingrarna.

Musiken är alltid i nära samarbete med dansaren och skådespelaren på flera olika plan. Dalcrozemetoden, skapad av Emile Jacques-Dalcroze är en metod som används inom musikerutbildningar som menar att eleverna kan uppleva och lära sig musik genom att röra sig till den. En förståelse för musiken och dess emotion kan nås genom att fysiskt leva *genom* den.²⁴ Den fysiska teatern och arbetet i 1900-talets olika laborieteatrar har flera aspekter på skådespelarens relation till musiken. Meyerhold hade ett passionerat förhållande till musiken och dess möjligheter för skådespelaren och säger följande om sina tankar kring skådespelarmusikern:

²⁴ Informationen kommer från <http://www.dalcrozeusa.org/about-us/history>.

I work ten times better with an actor who loves music. You should accustom actors to music right from school. (...) Acting is, for the actor, his duel with time, metaphorically speaking. And in this, music becomes his best ally. It may not even be audible, but it must be felt.²⁵

Musiken kan leka genom röst, kropp och yttre instrument. Från musiken lånar teatern vokabulär. Tempo, partitur, rytm och så vidare. På Västanå Teater arbetade vi mycket med partiturtanken. Något som Leif Stinnerbom inspirerades av från Peter Oscarssons arbete och utvecklade vidare på sitt sätt. Förutom den folkliga musiken och dansen som ofta ramade in föreställningarna på Västanå så jobbade vi också musikaliskt medvetet med texten. I "Gösta Berlings Saga" drev skådespelarensemblen, som en enda stor kör, känslan av polskans tretakt genom hela föreställningens fem timmar.²⁶ Rollerna bröt sig - när berättelsen så krävde - ut ur kören och jag, som spelade Elisabeth Dohna, minns hur min roll fullkomligen drevs framåt av det musikaliska trycket som blev berättelsens motor. Partituret fick alla inblandade med på resan, som en orkester.

Det finns fler musiktermer som går att använda. Musiktermer är otroligt vackra och kan mycket väl fungera som igångsättare. Under min gestaltande del läste jag en text "morendo", en igångsättare som inte startade i traditionellt skådespelartänk eller dans och gav en annan färg åt skeendet.²⁷ Jag tog in ordet "furioso" i en dansdanssekvens som gav en annan ingång in till rörelsen.²⁸

Musiken, upplever jag är den disciplin som alla discipliner har lättast att relatera till. Sätts musik på så händer något. Alla känner vi musiken, vi kan se i musik, höra och använda den på otaliga vis. Men hur kan man leka med självaste musikern? Kan man hoppa över tekniken och använda andra verktyg? I dans går ju det. Alla kan dansa. Alla kan måla. Alla kan sjunga. Varför kan inte alla spela? De flesta som "inte kan", tar i instrumentet och sen kommer de inte längre. För det finns en stor respekt för de koder som gör en musiker. Som skådespelare har jag många gånger i projekt mött denna hänförelse för musikern. Att kunna ett instrument. Det virtuosa. Och att alltid kunna

²⁵ Mirella Schino. *Alchemists of the Stage*. Holstebro, Icarus, 2009, s.139.

²⁶ Tre uppsättningar har gjorts av *Gösta Berlings Saga* på Västanå Teater, detta är den uppsättning som gavs i Berättarladan år 2001/2002.

²⁷ Musikterm som betyder *döende*.

²⁸ Musikterm som betyder *häftigt, vilt*.

öva, eller ha möjlighet att ta upp sitt instrument och ”spela något”. Ja, vi är hänfödda av musikern.

I min valfria kurs på HSM, mötte jag ett par gånger Peter Burman, pianolärare i improvisation som jag tog pianolektioner av. Och blev upplyst om att man kunde skapa med ganska stor frihet genom dynamik, anslag, omfång och lek om man höll sig till de vita tangenterna. Jag minns att jag ibland isolerade de svarta tangenterna när jag var liten, som också går att leka med. Pianot är ett tacksamt instrument att leka med på detta sätt. Peter och jag pratade också en hel del om hur ovanligt det fortfarande är att musikern, och musikerutbildningar lånar in nycklar från teatern och dansen. Det kan också vara en orsak att musikern känns mer ouppnåelig. Den kanske ”håller sig borta” från scenkonstleken?

Om man går till den klassiska musikern, så befinner sig denne i en starkt rotad tradition. Cellisten Jakob Koranyi talar i radiodokumentären ”Solistliv” om musikern som ständigt tjänare åt kompositörens verk. Men i samma program berättar han också att han har börjat få upp intresse för teater och att han fått Stanislavskijs bok ”En skådespelares arbete med sig själv” i sin hand. Han är väldigt entusiastisk och menar att ”alla borde läsa den här” och tar med sig sina nya influenser in i sitt spel.²⁹ Klarinettisten Martin Fröst gjorde vidare under 2013 ett blandverk som hette ”Dollhouse” där han leker mellan musiker, dansare och dirigent:

Det här handlar om frigörelse, kan man säga. Från att, hur ska vi...hur betar man sig på en klassisk konsert, vad är det som är förväntat av en dirigent, en orkester och en publik? (...) Jag är ju oerhört rädd för det statiska och, ja det här själviakttagandet som finns i..i all konst. En del ser det då som en koreografi som står fritt från musiken eller involverad i musiken som ett drama, och dels är det en koreografi som gränsar till dirigerings, alltså direografi, som jag kallar det för.³⁰

Musikerns möjligheter är spännande. Och att komma till musikerstolen från skådespelaren genom dansaren är befriande. Jag provade vandringen mellan stolarna med mina kurskamrater. De fick då en kort mening att ta med sig in i övningen och

²⁹ Jakob Koranyi. ”Flyget och Bach” i *SR* 2013-10-12 (<http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=2960&grupp=19671>).

³⁰ Martin Fröst. ”Kulturmyheterna” i *SVT* 2013-10-03 (<http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=2960&grupp=19671>).

började vandringen från dokumentarismen. I dansdansen så släpptes det intellektuella språkandet helt, de gick in i sina kroppar, satte sig sedan vid pianot och skapade egen musik. En väg in till det ”ouppnåeliga”.

Det är något kring hela den här resan, ett ”glissando” mellan stationerna, som attraherar mig.³¹ En lek mellan möjlig teknik och modet att ”bara vara”. Som en volymknapp som långsamt skruvar upp sceniska språk, en *ton* som ”slidar” över till en annan, med självet hela tiden med sig på resan. Som slutligen fick mynna ut i musiken.

³¹ Musikterm som innebär att man *glider från en ton till en annan*.

Händelse 6

Efter fridansen

Jag är 12 år och går på Stora Teaterns balettelevskola. På lördagarna har vi fridans. Ett ord som nästan inte används längre men det var så det började en gång. Protesten. Längtan efter fri dans. Ibland stannar vi kvar efter dansklassen. Övar på det vi gjort. För det är även här mycket som är övning. Som går att göra bättre. Stretch och styrka. Men mer neråt än uppåt.

Efter ett tag så låter vi övningarna gå över till fri dans, på riktigt. Vi leker. Det roligaste är när vi improviserar till musik. En sätter sig och spelar vid pianot, resten av oss dansar. Ibland låter det riktigt bra, fast de flesta inte kan spela piano, som att det händer någonting när man får spela till den fria dansen. Man styr, följer med, påstår. Dramatiserar. Jag kan ju spela piano. Men när jag släpper tonerna och reglerna vid pianot och "känner" vad jag ska spela. Då kan det bli allt från tokspel till vackra ensamma toner. Och jag följer och leder mina vänner som dansar. Vi kan hålla på i timmar, med det vi håller på med. Ja, vad är det vi håller på med? Uttrycker oss?

Musikern

Hörseln
rytmkänsla

går på örat
koncentration
skalor
noter

teknik
rytm
utantill

fingersättning
melodi

bäckenet
tempo
himlen

daglig övning
folkligt
instrumentet

Stämning
Ljud
Sätter ihop sammanhang

Övning ger frihet
Partitur

interpretation
jam
mod

frasering
anslag

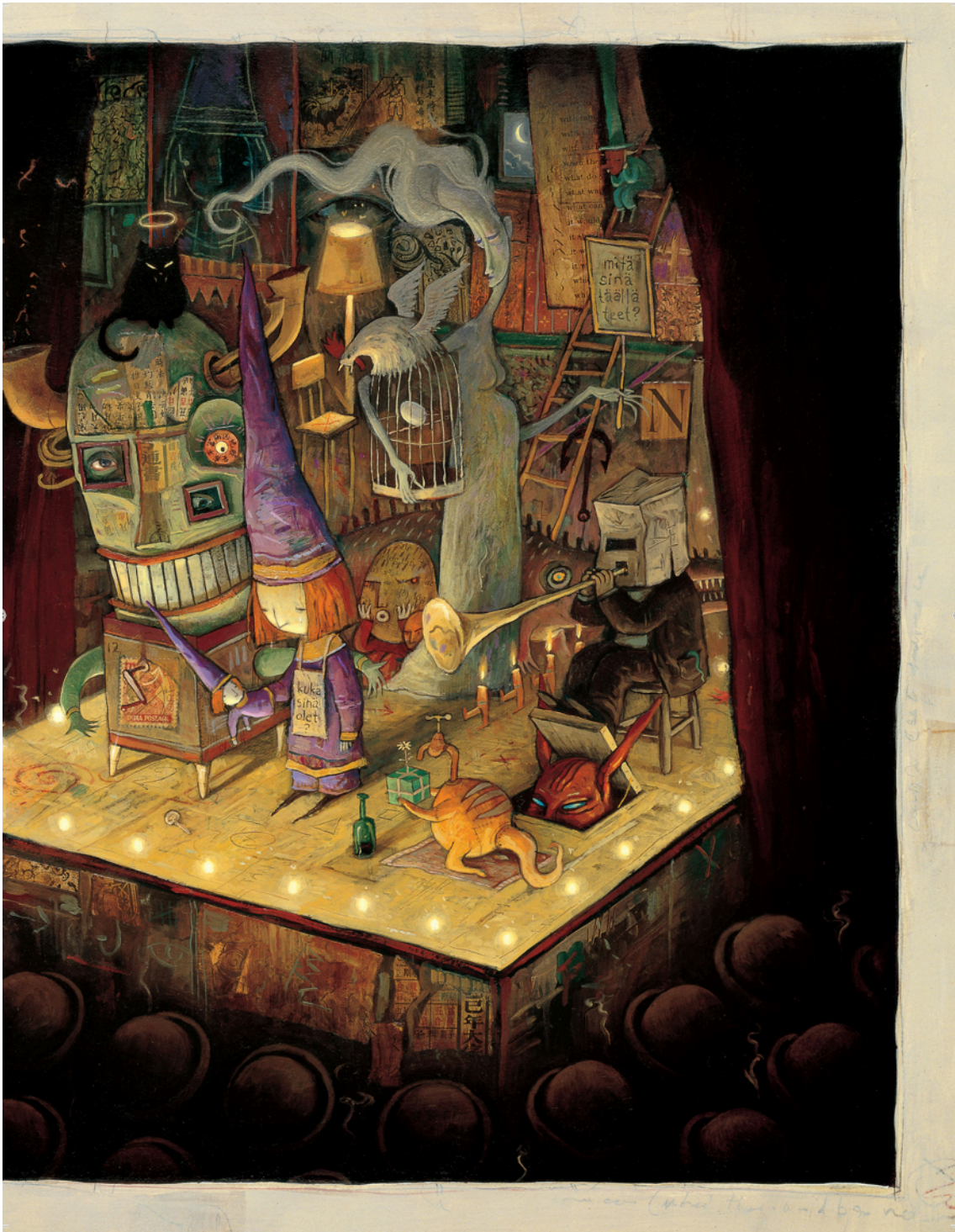
flow
icketanke

bejakande
sväng
närvaro

tonbildning
Tålamod
ensamt

ibland
vet du helt enkelt inte
vad du
ska
göra





© Shaun Tan, Det röda trädet, Kabusa Böcker 2011

Händelse 7

För musikalisk

På Teaterhögskolan i Luleå. I elevrummet.

Vår gästlärare går igenom allas arbeten. Vi har arbetat två och två med texter från samma pjäs. Det har varit en spännande tid och alla är på gott humör och ser fram emot att höra vår lärares tankar från denna period.

Han säger vackra saker om var och en och sedan lite som man kan tänka på. Han kommer till mig och Per. Fina saker till oss också. Så säger han att jag är så musikalisk. Det låter ju bra. Men så lägger han till. Du får akta dig så att du inte blir för musikalisk. Jag ställer tyvärr inte frågan. Vad menar han? Det lät ju inte så bra. Eller? Det där ”för” musikalisk? Vad betyder det? Förutsägbart? För melodiöst? Klassiskt? Tråkigt...?

Mitt i

Scen 10 *sedan kommer alla dina bekymmer på en gång*

Bakgrund

Den här scenen var helt lämnad åt den scenografiska lösningen. Innan den var färdig var det svårt att föreställa sig hur det skulle fungera. Ur de smala väggarna skulle det alltså blåsa ut långa ”korvar” eller ”tarmar” som vi brukade kalla dem. En av de scener (ägget, speglarna, stretchtyget) som vi inte alls kunde göra förrän vi var i den färdiga kuben på Folkteatern.

På Folkteatern

Känner mig fånig. Det är för tyst. Jag famlar omkring bland några uppblåsta tygkorvar och känner mig klumpig och dålig. Behöver hjälp utifrån. Jag gör illa mig också. Det blir för realistiskt i det här rummet. Ljuset ligger stilla. Alla som jobbar omkring mig och drar i rep och håller på. Finns ingen katastrofkänsla alls i kuben, bara en massa oregerliga tarmar, det går bara inte.

Det behövs en upphöjning i rummet för att jag ska kunna kasta mig ut i det här. Vad är det för upphöjning? Musik och ljud? Koncentrationen i rummet? Förhöjning av uttryck som måste ges plats? Situationen som inte håller? Bågen? Utan denna känsla av det *livsfarliga* markerar man. Markerar gör man ofta i dans. Mindre rörelse, inget uttryck. Sparar kroppen. I teater ”skummar” man, traskar man igenom. Jag får markera här tills jag får den yttre hjälp jag behöver.

Genomdrag

Min syster Monica, som är dansare tittar på ett genomdrag. Jag har bett henne ha danstänk med sig när hon tittar. Hon gillar föreställningen men har en sak att säga om korvscenen. Jag kan ha större rörelser där. Det håller utifrån för mer. Jag kan känna mig helt säker på att bilden, som nu innehåller ljus och musik/ljud som samarbetar med scenografi, nu stödjer Annas situation. Det känns tryggt att veta att upplevelsen utifrån är en annan än den jag har inifrån. Scenen behöver nu helt enkelt mina större rörelser. Teaterrörelse till danstänk. Och liten skvätt av dansdans.

Föreställning

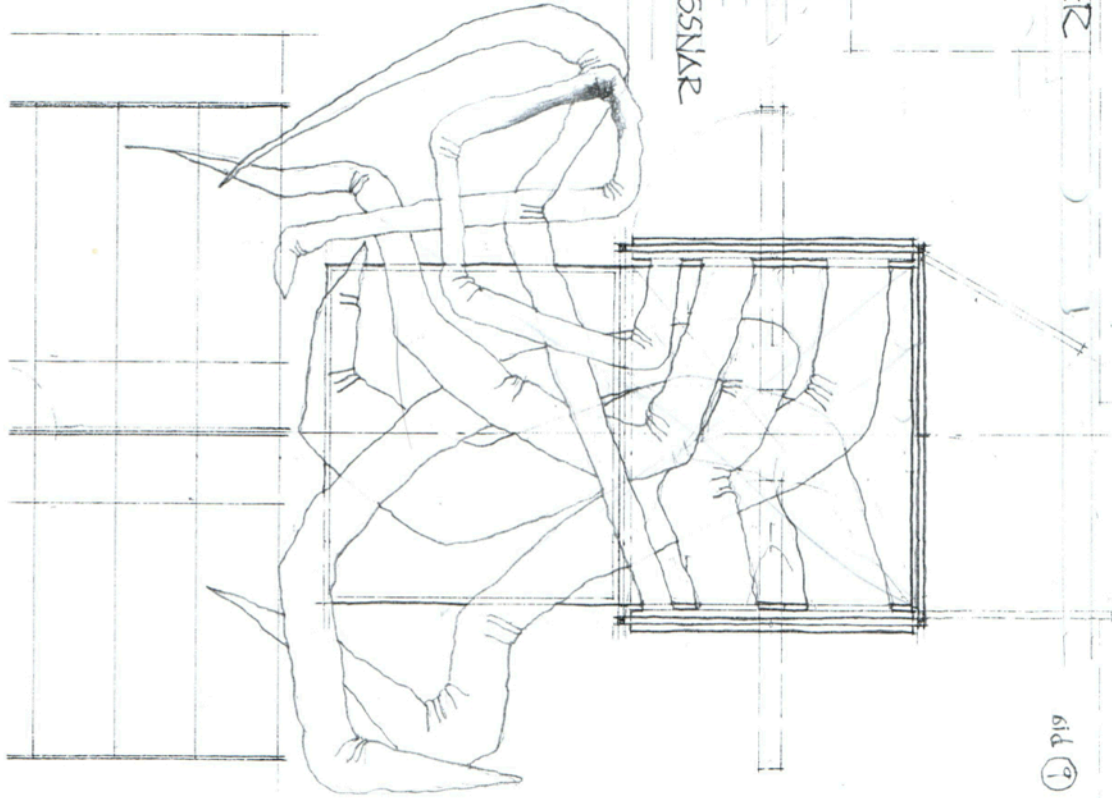
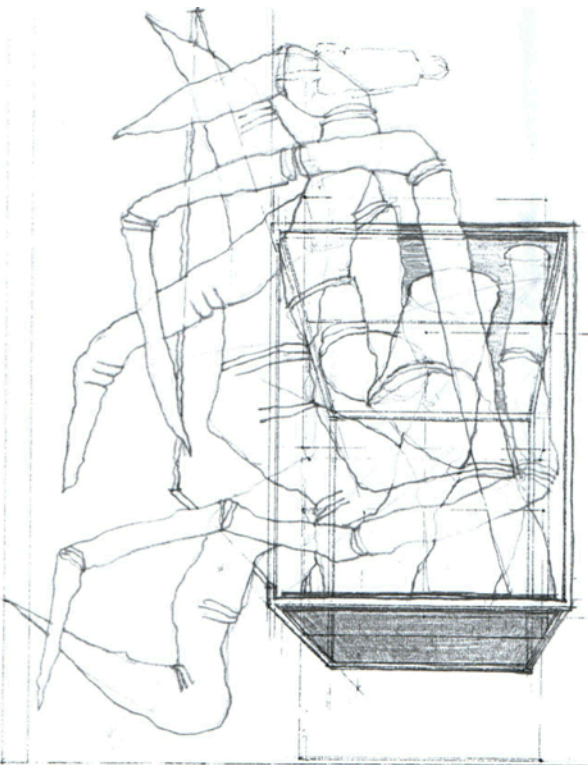
Det blev till slut ett väldigt samspel mellan scenografi, teknik, ljus, ljud och en flexibel skådespelare. Ja, tarmarna drog alltid iväg precis som de ville, i olika takt, blåstes upp i olika storlekar och så vidare. Ibland tog de över så jag nästan inte kunde ta mig förbi dem. Det var en väldig kraft.

Scenen börjar i teaterrörelse. Jag sätter locket på pennan och suckar djupt. En åskknall sätter igång alla ljud och ljusmoment drar igång. Scenarbetarna drar bort sprintarna som öppnar upp väggarna för tarmarna, som långsamt rinner ut över golvet, bort över publiken och växer. Oväder. Stormen över havet. Om det var någonstans i pjäsen där Anna gav upp, så var det efter den här scenen. Och rent fysiskt kastade jag mig, kämpade så starkt här. Ryckte och levde i de sprängfyllda korvarna, så jag var helt färdig efteråt. Långsamt hjälpte jag tarmarna att släppa ut luft. Helt uttröttad. Det är en häftig känsla. Att på riktigt vara helt slut. Inte "bara" sensememory. Utan helt färdig. Dokumentärt? Och sedan låg jag där i en stilla position. Flämtandes. Medan alla krigsljud och ambulanser dånande omkring mig. Oväder, krig och död.

"SEDAN KOMMER ALLA DINA BEKYMNER
PÅ EN ENDA GÅNG!"

SEEN 10

6 ST. SYDDA FORMER SOM ÄR RIGGDE I
SIDOVÄGGEN BLÄSES UPP AV ca. 4-6
DÄMSUGARE, DET GÅR FÖRT OCH DE LÖSSNAR
NÄR DE ÄR UPPBLÅSTA.



sid 9

Ur Sören Brunnes scenografimanus, sid 9.

Händelse 8

Inte psykologisera

1

Jag är regiassistent på Stockholms Stadsteater. Med stor gravidmage har jag blivit omplacerad från scen till regibord och får följa ett arbete från ett annat perspektiv. Det är en stor uppsättning och stämningen är inte på topp. Efter ett genomdrag så tar regissören alla till sig och håller ett brandtal om tempo och driv i föreställningen.”Jag vill ha tempo, tempo!! Inte psykologisera!!” En mening som jag hört så många gånger. Fast jag inte är på scen så får jag en ledsen skådespelarkropp.

2

”Kom fram på ettan här. Och så kommer gråten. Inte psykologisera.”

3

Alla sitter vördnadsfullt i ring och snöar in på mästardramatikerns text. Var punkter och skiljetecken finns. Rytmen. Allt för att erövra geniets tanke. Hans intention. Jag känner en ousäglich längtan. Känner att jag vill skrika; jag skiter väl i författarens medvetna eller ickemedvetna intention. Jag bryr mig bara om LIV!! HÄR OCH NU!!

4

Min medspelare säger; jag struntar i situationen jag bryr mig bara om rytmen. Kan du inte bara hoppa över processpausen och fortsätta i samma takt?

Mot slutet

Innan premiär

Veckan innan premiär har jag ett hemskt genomdrag med publik. Tekniken är nöjd. Jag är förfärad. Känner mig som en sak som är placerad i ett bygge. Där jag också är scenarbetare. Mest. Gråter ute i logen och undrar var den pågående processen tog vägen. Det är låst, språken har låst sig. Tillbaka till stängen igen. Jag kan lika gärna bytas ut. Skådespelaren är förtvivlad.

Jag går hem och låter allt gå upp i huvudet. Lösa, lösa detta förfärliga tillstånd. Och vänder förfärligt till konstruktivt. Det är vackert vad skådespelarhantverket kan hjälpa till med här. Med båge, ren logik, aktioner. Anna finns där, karaktären - men resan är oklar och behöver spetsas till. Föreställningen är för koreograferad, den kväver mig. Varför gråta i början om jag ska gråta "inuti" en hel föreställning? Bilden stjälpes mig. Jag sätter mig och skriver, små förändringar i varje scen. Jag kan inte komma fram på musiken där, då är jag inte fri att "vara vilse". Det måste finnas frihet i målandet, det får inte tillhöra dansen. Kan inte gråta under täcket, bundenheten i min kropp i den kommande resan blir kaka på kaka. Jag måste ur dessa ramar, det lever inte.

Nästa dag. Lars-Eric ger mig all plats i detta sista skådespelarskri, med total tillit till mitt arbete. Vi tar bort den där gråten under täcket. Med små, små ändringar här och där så faller bitarna ner i min kropp. Musiken kan inte bara styra mig, jag måste få "sätta på" musiken själv också. Musiken får gå på mig. Växelverkan. Det är Annas resa som vi ska följa. Jag måste ta över bygget på något sätt, så jag kan sätta resan i fokus.

Nästa genomdrag. Stor skillnad för historien, helheten och i synnerhet för spelet mellan scenografi och skådespeleri. Nej. Det går inte att spela ett tillstånd. Kära skådespelarspråk - vad vill hon i livet? Det är inte att må dåligt. Det är inte att ge upp. Det är att leva. Att vilja gå upp. Att vilja resa sig. Att vilja gå ut. En sådan enkel nyckel kan förändra allt när den dimper ner i kroppen och allt som stöter emot denna drivkraft skapar spänning och rörelse. Styrkan i ett skådespelartänk. Och vad det kan ge för igångsättare in i de andra språken. Aktioner på liv och död som kan leva genom alla språk.

I process

Jag spelar min tjugofjärde föreställning. Efter en del strul med teknik som gjort att föreställningen haltat ordentligt ibland, så har vi gått över till att Viggo kör ljus och ljud manuellt. Tekniken, musiken och scenografin är mina medspelare. Och när den mänskliga handen är med och lirar så får sig föreställningen ett riktigt lyft. Inte bara ett fast partitur, svängrum. Jag spelar med Viggo och scenarbetare Moa och Ida. Min ensemble. Och vi är alla beroende av varandra.

Som Anna roar jag mig med att lägga olika tänk i fokus under föreställningen. Nyanserar med stationerna. När går det över till dans? När jag lyfter pennan i ett markerat tempo. När jag fokuserar på böjningen och det tar mig vidare. När jag leker med den döende svanen och låter armarna bölja. När jag isolerar händerna som vackert sveper undan repstumparna. När jag låter armen komma fram på ettan.

När tar teatern vid? Punkten när jag går in i skeendet. När karaktären letar svar och svarar. När jag driver Anna. När talar musiken? Tänker på den ensamma flöjtslingan i ägget. När talar musiken genom kroppen? När jag ligger i position och alla krigsljud bombarderar tillvaron.

Vad händer när jag prioriterar olika? Jag låter ibland skådespelaren hänga kvar i längre partier. En annan fysisk gestaltning. Dansaren tar över en föreställning när jag vet att en grupp dansare sitter i publiken...duktighetskroppen visar sig...spännande. Jag är helt slut efteråt, har jobbat intensivt muskulärt. Föreställningen skiftar nyanser med detta medvetna arbete. Genom att träda in i de olika identiteterna och kropparna kan jag vara i process även under föreställningstiden. Inte för att göra föreställningen ”bättre”. Utan för att vara i undersökning, hitta färger, nyanser.

Språk

Jag står som koreograf i programmet. Våra yrkesroller i programmet är utifrån vår arbetsprocess lite mossiga. Vad är det för nya ord som skulle kunna födas? Rörelseregi som Birgitta Egerbladh kallade det? Medpåresaninblandad? Scenisk påhittare? Scenspråkare? Lite här och där börjar jag läsa om mig själv som skådespelaren/dansaren Cecilia Milocco. Sedan scenskolan har jag bara hetat skådespelare. Jag får möta många tankar om vilken genre föreställningen rör sig i, av publik och i pressen. I gränslandet mellan dans och teater. Scenkonst. Fysisk teater. Performance. Performanceteater.

Materialperformance. Odefinierbar genre. Ny genre. Allkonstverk. Dansteater. Dans. Andlig upplevelse. Teater. Lars-Eric kallar det teater och menar att teater kan se ut precis hur som helst. Jag tycker om att i den här produktionen kalla det för teaterdans. Skådespelararbetet är i fokus men tar sig vägar genom danstänk. Det blir tydligt en annan väg genom mig. Kanske teaterdans. Ordet ger mig lust. Vår kostymör Magdalena kallar föreställningen sällsam. Det är ett bra ord. Sällsam känns den.

Möten

Att med stort allvar möta barnasinne är att möta alla åldrar. Barnteatern är ett land som är tacksamt att få skapa i där man obehindrat kan röra sig mellan scenspråk och mötet mellan scen och publik kan få leva i en kittlande oförutsägbarhet. Barnbokslitteraturen är också en rik källa som ofta låter oss fylla i mellanrummen själva, egna världar kan skapas mellan läsaren och orden/bilderna.

Shaun Tans bok "Det röda trädet" är inte bara smärtsam, utan har också en ton av en "Buster Keatonvärld", där den lilla människan med största allvar brottas med den övermäktiga tillvaron. Barnpubliken kunde skratta som om de satt på Liseberg under vissa föreställningar. Vi hade också lagt in föreställningar på kvällstid, där det mest var vuxna som kom. Då rådde andlös och intensiv tystnad. En "vuxenföreställning" i denna lyssning där ett av de få närvarande barnen under "äggscenen" brast ut i ett ensamt klingande skratt som aldrig tog slut får beskriva det omfång som föreställningens språk kunde möta. Barn och vuxna tilläts läsa in det de behövde och ville.

En skådespelare i scenkonsten

Jag har främst fokuserat kring de sceniska disciplinerna dans, skådespeleri och musik. Men föreställningens helhet innehöll fler samarbeten i språk än så. Sören Brunes scenografi gjorde mig till en roll mitt i ett konstverk inspirerat av mitt klotter, som jag fortsatt fick fylla i. Bland våldsamma korvar, ägg, stretchtyg, videoprojektioner och ett ständigt föränderligt rum, där tekniken var mitt ena ben. Sceniska skeenden som drabbade Anna eller förde henne vidare.

Under en av våra repetitioner med videoprojektionen, i scenen som hette "underbara ting far förbi dig" så hade Sören, Lars-Eric och jag olika tankar om hur Anna skulle

förhålla sig till filmen som visas, där hon själv finns med som en skugga. Vi blev ganska irriterade på varandra och Sören sa vid ett tillfälle till mig, ”men du kan väl bara stå där?”. Skådespelaren, musikern och dansaren inom mig blev otroligt förnärmade. Men i alla sökande i de olika disciplinerna så var detta, så här i efterhand, en möjlig tanke. Att bara stå där och låta allt annat tala, kring människans vanmakt. Men med Anne Bogarts tanke om *minnet*, i min skådespelarkropp? Eller med en dansares kropps närvaro?

Detta gick ju också hand i hand med föreställningens tema. En ensam människa mitt i världens maskineri. Theresa Benér diskuterar i boken ”Samtal om devising”, om hur människan i tekniken kommer finnas mer och mer i scenrummet. Men att det inte är ”så antihumanistiskt som det kan låta, för vad är människan idag, om inte en intellektuellt flexibel överlevnadsakrobat i en teknologiskt och kommersiellt genomreglerad värld?”³² Jag ingick i en helhetsupplevelse, i ett partitur, i bilder, i ett skeende. Ett möte mellan Sören Brunes scenografi, våra upptäckter på replokal och ett tekniskt partitur. Där allt blev oerhört specifikt från andning till knapptryckning. Som en riktigt gammal hederlig klassisk balettföreställning. Fast roligare. Då en mer egensinnig musiker styrde över sitt spel och lekte med hur nästa ton kunde läggas. Men ändå. Så var det skådespelaren som hela tiden höll i helheten, som hade det övergripande ansvaret för bågen, berättelsen och rollens liv.

Föreställningen innehöll minst dansdans, något jag i min kropp kunde sakna när vi kom till premiär. Samtidigt blev det något hållet och konsekvent i hela föreställningen som hade ett mod i sig. Pia Muchin, lektor i fysisk gestaltning på HSM och min handledare talade, efter hon hade sett föreställningen, om att *avstå*. Har man kunskap - har man funnit - så kan man också avstå, ett ord som jag insett har stor betydelse. Att här medvetet avstå dansdans gjorde att de få gånger den ”pös ut” så hölls föreställningen kvar i det bundna, det känslotillstånd som flickan inte kommer ur. Att prioritera, innebär att sätta andra möjligheter åt sidan. Att medvetet avstå.

³² Theresa Benér. ”Om ’devised theatre’ - projektutvecklad scenkonst” i *Samtal om devising*, s. 27.

eller

vem

det är meningen

att du

ska vara





© Shaun Tan, Det röda trädets, Kabusa Böcker 2011

Skådespelaren

Karaktärsarbete

Minnet

Erfarenhet

ikläda sig roll

Förstå situationen, min roll i situationen

Aktioner

Samspel

angelägenhet

Varför?

friktion

Inre motiv

psykologin

Analys

miljön

intention

medel

Normkritisk

Rösten

Få känna

Varifrån?

Vart ska jag?

Berättelsen

Förstå

på riktigt

iakttagande

skapa en människa som möter människor

närvaro

Världen

inställning

Tanke

relationer

konflikten

handling

Flera motiv

Filtrera sig själv genom rollen

avspänning

uppnå förändring

rollterapi

gestaltande

bekräftande av mig själv och andras liv

Transformation

Händelse 9

The street of Crocodiles

Jag är år 1999 på Stockholms Stadsteater och ser ett gästspel med teatergruppen Complicite, "The street of Crocodiles". Är helt såld. Historien om författaren Bruno Schulz liv och konstnärsskap målas upp på scenen med alla teaterns medel. Den magiska realismen, läser jag att Bruno Schulz litterärt hör till. Vad vackert det låter. Varför har jag aldrig hört det uttrycket i sceniskt arbete?

Stadsteaterns scen förändras, förvånande perspektiv. Scenografin används i minsta beståndsdel på sätt som inte hade kunnat förutsägas. Historien rör mig. Huvudrollen har under pjäsens gång, under sin resa, några gånger tagit upp en halv tallrik som inte får någon funktion. Jag minns att jag inte kopplar. Pjäsen rör sig vidare i orden, rörelsen och i musiken. Minns inte vilket språk de talade, var det kanske flera olika? Minns att de musikaliskt pratade. Sjöng? Huvudpersonen tar återigen upp sin halva tallrik. Och nu tar kvinnan, han precis träffade, upp den andra hälften. De för dem samman och de passar ihop.

En skälvning går genom hela publiken. Verkligen. En sådan där hulkande skrattutandning. En tydlig men överrumplande symbolik bland alla andra språk som vi fått möta. En punkt som drabbar så många av oss.

Biten som fattas är funnen. Ens andra hälft? Eller.

Den där längtan efter att det ska sitta ihop, alltsammans?

Ord som kom

Teaterdans

dokumentärt inlyssnande

repetitiv ordmusik

kroppslig poetisk realism

scenisk magisk realism

psykologisk koreografi

materialperformance

koreograferad psykologi

Musikläsning

direografi

Aktionsdans

Medveten kroppslig realism

Scenografimanus

Poetisk dokumentarism

musikmanus

musikskådedansa

skådespelargrace

skådespelarinstrumentalist

Några sista ord

Jag var under våren 2014 i Sotenäs och hade ett samtal med min rörelselärare från Teaterhögskolan i Luleå, Michael Norlind. Vi åt lunch, separerade disciplinerna inom oss och pratade väder och vind. Han berättade att han hade träffat en filosof med rötter i buddismen som hade sagt att ”mellanrummen mellan två tankar är själens port”. Michael härledde själens port till den egna kreativiteten. Och jag associerade på en gång de två tankarna till disciplinernas olika ”tänk”. Mellan ”tänken” kan det oförutsägbara ske, som kommunicerar mellan lyssning, kropp och tanke. Överrumplande, motstridigt, paradoxalt och roligt.

Det finns fler mellanrum. Joakim Stenshäll, dramaturg bland mycket annat, som jag hade turen att få möta och lyssna till under tiden på Folkteatern i Gävle, var en person som så intensivt intresserade sig för vad som uppstod mellan scen och publik. Vi fick på en teaterresa till Berlin diskutera gemensamma teaterbesök utifrån dialogfilosofi hämtad från Bachtin och Buber.³³ Min upplevelse var att denna ”diskussionsmodell” blev en möjlighet till att diskutera estetik, val och inte minst upplevelsen, ”ja, alla de sinnliga aspekterna av teaterhändelsens starka nu”, utan att gå vilse i kvalitetsfrågan.³⁴ Att prata om det som uppstår mellan scen och publik, i ”mellanrummet”. Jag hade många intressanta diskussioner kring ”Det röda trädet” som handlade om detta. Och diskussionen fördes också inom mig, mellan mina ”disciplinjägar”. Vad det var som kunde uppstå ”emellan”.

Ambitionerna var många i början av det här arbetet. Bland annat ville jag göra en slags belysning av scenkonstbegreppet i Sverige, genom intervjuer, historik och så vidare. Istället landade jag i de små detaljerna, skapandet i nuet och sätt att formulera sig i sitt nu. Det är nya lekar som har satt igång i och med den här processen. Lekar som tillåter mig att vandra mellan olika kunskapsfält och många nya tankar har börjat gro; vilka uttryck kan hittas om jag gör vandringen mellan stolarna med sång? Hur kan musikern

³³ Joakim Stenshäll. *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm, Carlsson 2011, 29 ff.

³⁴ Karin Helander. ”Att öppna nya världar - om teatersamtal och barnpublik” i *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm, Carlsson 2011, s. 173. Karin Helander hämtar citatet från Joakim Stenshälls magisteruppsats från 2007.

delas upp och utvecklas, så att man kan tränga in djupare i den? Kan jag leka musikmusik och teaterteater?

En annan ambition jag länge hade med mig in i min masterprocess, var att inkludera operakonstens olika nycklar. I ”Tvåsamheten” medverkade en operasångare som tog med materialet in i andra uttryck. Starka uttryck, andra tank, andra prioriteringar. I samtal med operaregissören och professorn Mira Bartov som har rötter i musikern och skådespelaren, så fick jag med mig en beskrivning av operakonsten som jag tar med vidare i arbetet:

”Den utsträckta tid som operan använder sig av (i motsats till realtid) låter ett ögonblick läggas under ett mikroskop och utbreda sig under lupp. Det är så nära vi kan komma att fånga en känsla eftersom känslan så snabbt flyr så fort nästa tanke jagar iväg den. Det handlar om den mystiska ordningsföljden i människan, vad som kommer först vad gäller ; tanke, känsla, handling? Operan har möjlighet att laborera med detta eftersom musiken, texten och rörelsen kan arbeta med eller mot varandra.”³⁵

Jag har under resans gång funderat över namnet på mitt masterarbete. Ibland har jag tänkt att jag skulle byta namn till något som fokuserar mer på språk, eller tvärdisciplinära uttryck. Men så har jag ändå landat i samma paradoxala mening. En skådespelare i scenkonsten.

Men det är egentligen enkelt. Jag är skådespelare, det är mitt hem idag. Mitt skådespelartänk är det som driver mig de flesta av dygnets timmar reflekterande över människans beteende, minnen, historier. Dess likheter och olikheter. Kunskaper som vill sätta ihop, hitta kronologi och pumpa en roll med liv, i en berättelse. Men utan dansen och musiken har skådespelaren tråkigt. Och skådespelaren, musikern och dansaren kan idag mer laborera kring vilken av disciplinerna som prioriteras. Vilken/vilka som får avstå, som ställs i bakgrunden och hur de kan växla och samarbeta.

Willmar Sauter pratar i Joakim Stenshälls bok ”På jakt efter den dialogiska estetiken” om den postdramatiska aktören som ”så obestämd och samtidigt mångfacetterad att den

³⁵ Ett utdrag ur en text skriven av Mira Bartov från en mailutväxling, våren 2014.

likväl kan reduceras till bokstaven "a". Längre ner skriver han att "Dessa 'a' är så vanligt förekommande att även teaterutbildningar måste ta hänsyn till dem. Man måste förbereda aktörerna man utbildar till att kunna fungera både som skådespelare och som 'a.'" ³⁶

Med "a" menar Sauter alltså *aktör*. I alla dess former. Detta finner jag liksom Sauter som en vacker, inkluderande och inspirerande paradoxal tanke. Både skådespelare och aktör, att vara sin "spets" och att vara "a", där "a" kan vara allt, få byta skepnader och vandra mellan. Att vara en skådespelare i scenkonsten.

³⁶ Willmar Sauter. "(a+b)2 = deltagarhändelsen" i *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm: Carlsson 2011, s.96.



men plötsligt står det där
alldeles framför dig
lysande och levande
tyst väntande

Tack

Pia Muchin, Lena Dahlén, Cecilia Lagerström, Lars-Eric Brossner, Sören Brunes, Kabusa Böcker och Kerstin Aronsson, Jakob Tamm, Lisa Eriksson Långbacka, Fredrik Strid, Monica Milocco, Michael Norlind, Bertil Zachrisson, Lars Carlsson. Patrik Gunnar Helin, Erika Blix, Anette Pooja, Ami Skånberg Dahlstedt, Anna Pluck Söderling, Tove Wiréen, Sara Svärdsén, Ludvig Falk, Peter Weicht, Konstnärsnämnden, Folkteatern i Göteborg och Shaun Tan.

Programbladet från Det röda trädet



F **FOLKTEATERN**
GÖTEBORG

Det röda trädet
fritt efter Shaun Tans bok

På scen: Cecilia Milocco
Idé: Lars-Eric Brossner, Cecilia Milocco och Sören Brunes.
Regi/Komposition: Lars-Eric Brossner
Scenografi/Kostym: Sören Brunes
Koreografi: Cecilia Milocco
Ljus: Peter Weicht
Mask/Peruk: Linda Bill
Ljud: Allan Anttila
Film: Ludde Falk
Inspicient: Wiggo Pihl
Rekvisitör: Ulrika Brattberg
Scenmästare: Jon Riksén och Moa Vitlok.
Scenteknik: Ida Gustafsson, Johan Karlsson, Robert W Ljung och Sven Weicht.
Ljusteknik: Oscar Wincendotter och Cristian Abrahamsson (Praktikant från SDH).
Kostymmästare: Magdalena Nilsson och Emma Lindqvist.
Kostymmästarassistent: Gitte Weicht
Snickare: Staffan Lissbrant och Tormod Aaseby.
Smed: Ivan Johansson
Dekormålare: Håkan Dahlen
Konstruktör: Robert W Ljung
Marknadsförare: Bengt Funseth, Lisa Gröbn, Karolina Lindblad, Pia Sandegren och Elin Svensson.
Foto: Patrik Gunnar Hellin
Producent: Tina Grahn
Teknisk chef: Anna Wemmert Clausen
VD/Konstnärlig ledare: Ulrika Josephsson
Ansvarig utgivare: Ulrika Josephsson

Uppremiär 1 mars 2013
Folkteatern, Vita Scenen

FOLKTEATERN GÖTEBORG
Oluf Palmes Plats 413 04 Göteborg
www.folkteatern.se Biljetter 031-60 75 75

Källförteckning

Böcker och artiklar

Adler Sandblad, Fia. Kroppen som realitet. I *Samtal om Devising*, Anna Berg, Lisa Lindén, Kristina Ros (red.), s.14-16. Göteborg: Barnteaterakademin/Angereds Teater, 2013.

Benér, Theresa. Om 'devised theatre' - projektutvecklad scenkonst. I *Samtal om Devising*, Anna Berg, Lisa Lindén, Kristina Ros (red.), s.22-27. Göteborg: Barnteaterakademin/Angereds Teater, 2013.

Bogart, Anne. *A director prepares*. New York: Routledge, 2001.

Climenhaga, Royd. Anne Bogart and SITI Company: Creating the moment. I *Actor Training*, Hodge, Alison (red.), s.288-304. London: Routledge, 2010.

Helander, Karin. Att öppna nya världar - om teatersamtal och barnpublik. I *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Karin Helander (red.), s.169-174. Stockholm: Carlsson förlag, 2011.

Lagerström, Cecilia. Det här är bara jag. Om verklighet och teater, dokumentär och fiktion inom scenkonst; att gestalta sig själv. I *Art Monitor*, no 1, 2007.

Lagerström, Cecilia. I sökandet efter en poetik för scenkonstnärlig forskning. I *Nordic Theatre Studies* vol 20, 2008.

Sauter, Willmar. $(a+b)_2$ = deltagarhändelsen. I *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Karin Helander (red.), s.95-101. Stockholm: Carlsson förlag, 2011.

Schino, Mirella. *Alchemists of the Stage*. Holstebro: Icarus, 2009.

Stenshäll, Joakim. *På jakt efter den dialogiska estetiken*. Stockholm: Carlsson förlag, 2011.

Tan, Shaun, *Det röda trädet*. Göteborg: Kabusa Böcker, 2001.

Wallenstein, Sven-Olov. Introduktion. I *Koreografier*. Stockholm: Raster, 2008.

Elektroniska källor

Abrahamsson, Örjan. Dansen saknar både scen och dansant rörelse. I *DN* 2013-02-13. <http://www.dn.se/kultur-noje/orjan-abrahamsson-dansen-saknar-bade-scen-och-dansant-rorelse/>, hämtad 2014-04-04.

Farber, Ann och Thomsen, Kathy. What is Dalcroze?. 2014. <http://www.dalcrozeusa.org/about-us/history>, hämtad 2014-04-04.

Fröst, Martin. Kulturnyheterna - Martin Fröst dansar sig igenom dirigeringen. SVT 2013-10-03. <http://www.svt.se/kultur/klarinetisten-martin-frost-bryter-klassiska-konventioner>.

Hoogaland, Rikard. Den radikala långsamhetens konstnär. I *SVD* 2001-09-20. http://www.svd.se/kultur/understrecket/den-radikala-langsamhetens-scenkonstnar_2687695.svd, hämtad 2014-04-04.

Koronayi Jakob. Musikmagasinet - Flyget och Bach. SR 2013-10-12. <http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=2960&grupp=19671&artikel=5622312>.

Sandström, Sven. Naturalism. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/naturalism>, hämtad 2014-04-04.

Sandström, Sven. Realism. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/lang/realism>, hämtad 2014-04-04.

Filmer

Det röda trädet, dokumentation från föreställningen på Folkteatern.

En skådespelare i scenkonsten, scenisk presentation på HSM våren 2014.

Skådespelaren och film, dokumentation från filmkursen på HSM våren 2013.

