



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Utbildnings- och forskningsnämnden för lärarutbildning

Lärarprogrammet, examensarbete 10 poäng

# Kostymen sys i det tysta

Tyst kunskap och flow i ett musikdramatiskt instuderingsarbete

Ulrika Lindh

Lärarprogrammet, inriktning musik, LAU350

Handledare: Jan Eriksson

Rapportnummer: HT06-1190-02

## FÖRORD

Titeln på arbetet, *Kostymen sys i det tysta*, är hämtad ur Tomas Tranströmers dikt Svarta Vykort från diktsamlingen *Det vilda torget* (1983). I dikten är kostymen en metafor för döden, men jag har valt att tolka det som att det är en karaktärs kostym och personlighet som arbetas fram i den tysta kunskapen.

Jag vill framföra mitt varma tack till höstens huvudämnesgrupp i musikdramatik, Högskolan för scen och musik i Göteborg. Ni har visat öppenhet och värme och ert engagemang har givit mig kraft att arbeta vidare.

Gunilla Gårdfeldt, du är den person som har betytt mest för mig under min lärarutbildning och jag är oerhört tacksam över din generositet och uppmuntran. Din kunskap och erfarenhet är ovärderlig.

Metodikstudenterna Henrik Andersson och Malin Aghed, ni är underbara. Tack för att ni finns!

Tack också till Jan Eriksson, min handledare. Du har givit mig nya infallsvinklar, tips och idéer och utan dig hade det inte blivit någon uppsats!

Trevlig läsning!

Ulrika

## **ABSTRACT**

<b>Examinationsnivå:</b>	Examensarbete inom LAU350, 10 poäng
<b>Titel:</b>	Kostymen sys i det tysta Tyst kunskap och flow i ett musikdramatiskt instuderingsarbete
<b>Författare:</b>	Ulrika Lindh
<b>Termin och år:</b>	Höstterminen 2006
<b>Institution:</b>	Institutionen för kultur, estetik och medier
<b>Handledare:</b>	Jan Eriksson
<b>Rapportnummer:</b>	HT06-1190-02
<b>Nyckelord:</b>	Tyst kunskap, musikdramatik, flow, kommunikation, barnmusikalen "Flickan, Mamman och soporna".

### **Sammanfattning:**

Syftet med examensarbetet är att undersöka vad tyst kunskap är och om Gårdfeldts musikdramatiska interpretationsmetod kan medvetandegöra vår tysta kunskap. Vilka yttre faktorer finns och hur kan de påverka den eventuella processen? Hur påverkar intellektet oss fysiskt? Min huvudfråga undersöker vilka kopplingar man kan se mellan tyst kunskap, kommunikation och förmågan att nå flow.

Jag har använt mig av litteratur inom tyst kunskap och dramatik samt undervisningsmaterial och examensarbeten inom musikdramatik. Jag har följt arbetet med barnmusikalen "Flickan, Mamman och soporna" genom observationer, studenternas egna processdagböcker samt en intervju med Gunilla Gårdfeldt, professor vid Högskolan för scen och musik.

Genom en kvalitativ hermeneutisk analysmetod visar undersökningen hur Gårdfeldts metod väl fungerar tillsammans med de teorier som synliggör den tysta kunskapen. För att få en fungerande kommunikation i en ensemble krävs en medvetenhet om de yttre faktorerna och deras påverkan. I ett arbete där aktörerna trivs främjas kreativiteten och möjligheten att nå nya erfarenheter och kunskaper. Genom koncentration och fokus på uppgiften samt ett väl genomarbetat fysiskt och psykiskt bakgrundsarbete kan man nå flow.

Utförandet av detta arbete har skapat en djupare förståelse för ämnet musikdramatik. Jag har sett dess positiva effekter i att som ensemble samlas runt ett gemensamt mål och hitta en väg till samarbete och engagemang. Detta ser jag som centralt för mitt fortsatta arbete som pedagog.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>1</b>	<b>INLEDNING.....</b>	<b>5</b>
1.1	BAKGRUND.....	5
1.1.1	<i>Musikdramatik i skolan.....</i>	<i>5</i>
1.2	MUSIKDRAMATIK VID HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK I GÖTEBORG.....	5
1.2.1	<i>Barnmusikal.....</i>	<i>6</i>
<b>2</b>	<b>SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR OCH AVGRÄNSNINGAR.....</b>	<b>8</b>
2.1	SYFTE.....	8
2.2	FRÅGESTÄLLNINGAR.....	8
2.3	AVGRÄNSNINGAR.....	8
<b>3</b>	<b>METOD OCH MATERIAL.....</b>	<b>9</b>
3.1	OBSERVATION.....	9
3.2	PROCESSDAGBÖCKER.....	10
3.3	INTERVJU.....	10
3.4	ANALYSMETOD.....	11
3.5	MATERIAL.....	11
3.5.1	<i>Ensemblen och ämnet för barnmusikalen.....</i>	<i>11</i>
3.5.2	<i>Grundläggande begrepp i Gårdfeldts musikdramatik.....</i>	<i>12</i>
3.5.3	<i>Centrala begrepp under barnmusikalarbetet.....</i>	<i>14</i>
<b>4</b>	<b>TIDIGARE FORSKNING.....</b>	<b>16</b>
4.1	TYST KUNSKAP.....	16
4.1.1	<i>Motiv och instrument/Fokus och redskap.....</i>	<i>17</i>
4.1.2	<i>Delar och helheter.....</i>	<i>18</i>
4.1.3	<i>Tyst kunskap och språket.....</i>	<i>19</i>
4.2	FLOW.....	19
4.3	KOMMUNIKATION.....	20
<b>5</b>	<b>RESULTAT.....</b>	<b>22</b>
5.1	OBSERVATIONER.....	22
5.1.1	<i>Instruktioner och kommunikation.....</i>	<i>22</i>
5.1.2	<i>Yttre faktorer.....</i>	<i>23</i>
5.1.3	<i>Energi och tempo.....</i>	<i>24</i>
5.1.4	<i>Befrielseövningar.....</i>	<i>26</i>
5.2	PROCESSDAGBÖCKER.....	27
5.2.1	<i>Instruktioner, kommunikation med Gårdfeldt.....</i>	<i>27</i>
5.2.2	<i>Kommunikation inom gruppen.....</i>	<i>28</i>
5.2.3	<i>Yttre faktorer.....</i>	<i>28</i>
5.2.4	<i>Självförtroende och bekräftelse.....</i>	<i>30</i>
5.2.5	<i>Privatperson – karaktär – föreställning.....</i>	<i>31</i>
5.2.6	<i>Skapandeprocessen.....</i>	<i>33</i>
5.3	INTERVJU MED GUNILLA GÅRDFELDT.....	34
5.3.1	<i>Flow.....</i>	<i>34</i>
5.3.2	<i>Energi.....</i>	<i>35</i>
5.3.3	<i>Instruktioner, kommunikation.....</i>	<i>36</i>
5.3.4	<i>Arbets sättet i barnmusikalen.....</i>	<i>36</i>
5.3.5	<i>Befrielseövningar och perifera spänningar.....</i>	<i>36</i>
5.3.6	<i>Självförtroende och självkänsla.....</i>	<i>37</i>
<b>6</b>	<b>DISKUSSION.....</b>	<b>39</b>
6.1	BARNMUSIKALEN.....	39
6.1.1	<i>Befrielseövningar.....</i>	<i>40</i>
6.1.2	<i>Energi och flow.....</i>	<i>41</i>
6.2	KOMMUNIKATION, YTTRE FAKTORER.....	41

6.3	TYST KUNSKAP OCH MUSIKDRAMATIK.....	42
6.4	FLOW OCH MUSIKDRAMATIK .....	44
6.5	KOMMUNIKATION, TYST KUNSKAP, FLOW OCH MUSIKDRAMATIK.....	45
6.6	SAMMANFATTANDE TANKAR.....	45
<b>7</b>	<b>KÄLLFÖRTECKNING .....</b>	<b>47</b>
7.1	LITTERATUR OCH TRYCKTA KÄLLOR .....	47
7.2	MUNTLIGA KÄLLOR .....	47
7.3	ELEKTRONISKA KÄLLOR .....	48
<b>BILAGA</b>	<b>.....</b>	<b>49</b>
	INTERVJUFRÅGOR .....	49

# 1 INLEDNING

## 1.1 Bakgrund

Då jag för fem år sedan kom in på Musikhögskolan i Göteborg hade jag bestämt mig för piano som huvudinstrument. När jag fick en blankett i min hand, på vilken jag skulle välja instrument, fastnade min blick på ämnet musikdramatik. Efter att nu ha läst ämnet i fyra och ett halvt år och samlat ihop drygt 80 poäng i musikdramatik och musikalisk kommunikation är det dags för examensarbetet. Ämnesvalet var självklart, musikdramatik.

### 1.1.1 Musikdramatik i skolan

Ämnet har i takt med att musklärare med musikdramatikkompetens kommit ut i arbetslivet, spridit sig till flera kulturskolor och gymnasieskolor i Göteborgsområdet. På ett högstadium i en grannkommun finns idag en musikprofil där man kan välja musikdramatik.

Under mina fem veckors slutpraktik fick jag med egna ögon se hur ämnet utvecklar och stimulerar eleverna. De arbetar tätt tillsammans och grupperingar förebyggs. Genom att arbeta med gruppövningar lär de känna varandra och övar samarbete. De får en tryggare inställning till sig själva och gruppen och det bär de med sig ut i vardagen. Musikdramatiken hjälper eleverna att hitta nya vägar till kommunikation.

I LAU-kurserna, Lärarprogrammets Allmänna Utbildningsområde, finns varje termin ett eller flera moment där det handlar om samspel och kommunikativ träning. Vi behöver ständigt bli påminda om hur vi fungerar i grupp och hur vi ter oss inför andra människor, både på scen, i skolan och i de nära relationerna.

## 1.2 Musikdramatik vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg

Man kan säga att den är en interpretationsmetod som bygger på Konstantin Stanislavskijs tankar om att ställa sig själv till förfogande i rollen, om att jobba med mål och medel för att inte bestämma över sitt resultat utan få ett resultat (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061204).

Ämnet musikalisk kommunikation har sedan 1982 funnits på Musikhögskolan i Göteborg. 1992 bytte skolan lokaler och då uppkom musikdramatik som ett eget ämne. De studenter som läste till grundskole- och gymnasielärare i musik kunde då välja det som huvudämne och det fanns också som biämne både för dem och för övriga studenter. Huvudämne innebär fem obligatoriska poäng per termin och biämne var ett frivilligt val. År 2001 kom det nya lärarprogrammet och sedan dess kan alla vid muskläraryrket välja musikdramatik som huvudämne. Det krävs inga speciella antagningsprov. Antalet huvudämnesstudenter har varierat genom åren men har i genomsnitt legat runt fyra-fem studenter per år. Just nu finns det tretton huvudämnesstudenter och fem lärare i ämnet. Eftersom begreppet biämne inte finns kvar kan man nu välja musikdramatik som fristående kurs. För att få läsa den metodikkurs som finns måste du ha läst minst tre kurser i musikdramatik.

Gunilla Gårdfeldt är kursledare i musikdramatik och professor i scenisk/musikalisk kommunikation och dramatik. Hon är dessutom konstnärlig ledare för övriga dramapedagoger som arbetar med LAU. Hennes stora förebild är den ryske teaterregissören och pedagogen Konstantin S. Stanislavskij (1863-1938). Hans teorier har haft stor betydelse för den moderna teatern. Stanislavskijs grundtankar handlar om att vara äkta på scen och att inte spela känslor utan om att med hjälp av impulser från scenrummet, andra aktörer och minnesassociationer kunna "locka fram" så att känslorna känns på riktigt. Det är det inre och vad man vill säga

som spelar roll, det yttre är bara faktorer som påverkar människan. Han menar också att alla är lika viktiga på scen och man berättar en historia tillsammans. (Andersson B, 2004:3ff)

Stanislavskij använde sig av fem frågor i sitt arbete:

Vem är jag?

Var är jag?

Vid vilken tid är det?

Vad vill jag?

Varför vill jag det?

Doreen Cannon, ursprungligen från New York, arbetade under nästan 30 år vid teaterhögskolan i Göteborg. Hon byggde på 60-talet upp en teaterskola i London med Stanislavskijs idéer och var senare ansvarig för skådespelarutbildningen vid Royal Academy of Dramatic Art i London. Hon utgick från Stanislavskijs fem frågor och utvecklade dem vidare (Gårdfeldt, opubl.)

Hur ska jag uppnå det?

Vad måste jag övervinna?

Inre och yttre hinder.

Vad är min hemlighet?

Gårdfeldt är också inspirerad av Keith Johnstone, Jerzy Grotowski från den fysiska teatern och Berthold Brecht med sin *verfremdung*, stilisering och förhöjning. Hon har plockat det bästa från olika skolor och sedan har hon under alla år skapat och format sin egen metod utifrån dessa källor. Det finns inga rätt och fel bara man känner att det fungerar för en själv och att man kan förmedla till sina elever. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205)

I Boel Anderssons (2003:12) intervju med Gårdfeldt berättar hon hur musiken och teatern är starkt sammanknutna. Det går inte att separera sångteknik och teater utan de påverkar varandra. Med hjälp av en biografi runt en sång kommer det fram helt andra klanger i rösten än som hade varit möjligt att få fram rent sångtekniskt. Det spelar ingen roll vilken genre du arbetar i, musikdramatiken får fram en dynamik och känsla oberoende av om du sjunger en medeltida visa eller en jazzstandard. Äktheten i uttrycket är det som är viktigt här även om du behöver den fysiska tekniken för att kunna använda din röst på rätt sätt. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061204)

I musikdramatik ingår att man gör grundträning i form av olika dramaövningar och improvisationer innehållande status, censurträning, undertext, mål och medel och musikalisk kommunikation. Man arbetar med att utsätta sig själv i olika situationer för att kunna hantera nervositet, scenskräck och det yttre ögat. Man utvecklar den emotionella och musikaliska intelligensen och skapar helt enkelt handlingsmöjligheter för att kunna behärska och förmedla sitt uttryck på en scen. (Gårdfeldt, opubl.)

Allt handlar om att "... träna elevens mod och lust att med öppna sinnen använda sig själv" (Gårdfeldt, opubl.).

### 1.2.1 Barnmusikal

Detta är fjortonde året i rad som Högskolan för scen och musik presenterar en barnmusikal i sitt generalprogram. Från början ingick barnmusikal i utbildningen för gymnasie- och grundskolläroverstudenterna, men när det systemet försvann år 2001, blev kursen

frivillig/valbar. Ansvar för kursen överläts då till huvudämnesstudenterna, men den finns fortfarande kvar som valbar kurs. Regissörerna har varierat men oftast har det varit Gårdfeldt.

Kursens mål är att utifrån en given barn- eller ungdomsbok sätta ihop en musikdramatisk föreställning/historia som är angelägen för målgruppen barn/ungdom på ett humanistiskt och existentiellt plan (Gårdfeldt, opubl).

Kursen innehåller text- och pjäsanalytiskt arbete, musikarrangering, manusarbete, PR- och managementarbete och ljus- och ljudarbete. (Kurskatalogen våren 2007, Högskolan för Scen och Musik, Barnmusikal) Genrebredd och genremöten är obligatoriska och föreställningen ska helst inte vara över en timme. Ensemblen gör fem föreställningar under fyra dagar i slutet av november.



## **2 SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR OCH AVGRÄNSNINGAR**

### **2.1 Syfte**

Syftet med arbetet är att undersöka hur kroppens och känslans intelligens samverkar med intellektet i ämnet musikdramatik. Jag vill undersöka hur den tysta kunskapen verkar och försöka använda mig av begreppet tyst kunskap som en central tanke. Går den att medvetandegöra? Vilka olika faktorer är det som påverkar medvetandet när man står på scen eller arbetar med ett material inför en föreställning? Kan man medvetandegöra den utveckling man går igenom? Jag vill titta på vad det är som händer när relationerna och kommunikationen inom ensemblen bara fungerar och energierna flödar i rummet.

Jag vill också att arbetet ska öka och fördjupa förståelsen för vad ämnet musikdramatik är och står för och i förlängningen kunna stärka ämnets fortlevnad och ge det en chans att spridas.

### **2.2 Frågeställningar**

Vad är tyst kunskap?

Vad krävs för en fungerande relation på scen?

Vilka kopplingar kan man se mellan kommunikation, tyst kunskap och flow?

### **2.3 Avgränsningar**

Jag har utgått från Gunilla Gårdfeldts begrepp för musikdramatik, inga andra former. Det är hennes metod som är central och det är hennes ord jag har till grund till denna del av min forskning. Jag har sökt efter varifrån hon fått sin inspiration, men bara nämnt hennes källor helt kort.

Jag har valt att inte förklara några konkreta musikdramatiska övningar, förutom de befrielseövningar som jag anser vara relevanta för mitt arbete.

Begreppet tyst kunskap har jag koncentrerat till Michael Polanyis forskning. Jag har läst lite av Ludwig Wittgenstein och Bengt Molander, men inte gått närmare in på deras tankar.

Förklaringen av flow har jag begränsat till Daniel Golemans tankar. Valet av Goleman beror på att boken ingår som kurslitteratur i ämnet musikdramatik.

Begreppet kommunikation har jag valt att begränsa till den kommunikation som studeras inom lingvistik och beteende- och samhällsvetenskaperna.

### 3 METOD OCH MATERIAL

#### 3.1 Observation

Jag har valt att utföra en deltagarobservation (Stukát, 2005:51) för att se vad individerna och gruppen faktiskt gör och inte gör. ”Den stora fördelen med deltagande observation är att man får ’inifrånkunskap’; kännedom om socialt samspel och ’tyst’ eller utsagd kunskap om sådant som tas för givet” (Stukát 2005:51). Nackdelen med den här metoden är att man lätt blir känslomässigt engagerad och det är svårt att hålla distansen.

Att vara en deltagande observatör betyder för det första olika skiften av uppmärksamhet. Den deltagande observatören skiftar då mellan att vara en i gruppen, en ’insider’, som tar undersökningspersonernas perspektiv och att vara en utomstående, en ’outsider’, som ser på gruppen och personerna i gruppen ur ett perspektiv utifrån (Kullberg, 2004:96).

Jag följde huvudämnesstudenterna i musikdramatik i huvudsak under repetitionsarbetet, 061113-061128, men var också med under några tidigare informationsträffar och lektioner under vilka synopsis och arbetsgrupper skapades. Från början hade jag en tanke om att vara med i projektet, men insåg snart att det då skulle bli svårt att hålla isär de olika arbetena och metoderna. Att vara med i själva arbetet och stå utanför och titta på är två helt skilda saker.

Under observationerna har jag skrivit ner vad jag har sett och samtidigt analyserat det. Min förförståelse för ämnet har gjort mig subjektiv. Jag har haft svårt för att se skeendena objektivt och det har inte heller riktigt varit min mening. ”Etnografisk forskning i klassrummet, i likhet med på alla etnografiska fält, kräver engagemang, aktivt lyssnande, intensiv observation och ett ständigt analyserande” (Kullberg, 2004:97).

Jag har lyssnat på och studerat hur Gårdfeldt har använt sig av termer i ämnet och hur det har uppfattats av studenterna. Jag har också studerat hur Gårdfeldt använder sig av verbal och fysisk instruktion och kommunikation och hur de olika momenten når fram till studenterna. Slutligen har jag studerat hur kommunikationen och samförståndet har fungerat studenterna emellan.

Två av metodikstudenterna, Malin Aghed och Henrik Andersson, och jag har suttit tillsammans och diskuterat och ställt frågor både till varandra, till regissören Gårdfeldt och till studenterna under repetitionerna. Det har varit otroligt berikande att arbeta så och mycket har kommit till klarhet. ”Samtal, samvaro och diskussioner i gruppen kan utveckla och påskynda den kreativa processen” (Kullberg, 2004:89). Det har inte gått att värja sig mot att vara en del av arbetet och ensemblen eftersom stämningen varit mycket god. Jag kände större delen av gruppen innan arbetet startade och det har också spelat roll.

”... den privilegierade observatören är en person som är känd och som man litar på, och som lätt får tillgång till information om sammanhanget...” (Kullberg, 2004:96). Jag har varit en del av arbetet på så sätt att jag har bidragit med regitips och bekräftat gruppen på olika sätt. Det är oftast flera i gruppen samt två eller tre metodikstudenter som sitter och tittar på arbetet så studenterna är vana. Det är också en del av ämnet att lära sig bli iakttagen. Jag satt med när studenterna skrev synopsis och redan där vände de sig vid att jag var med. De har sett det som väldigt intressant och spännande att få vara del av mitt arbete. Gårdfeldt har också välkomnat mig och visat stort intresse. Att man som undersökare känner till det område som ska undersökas är en fördel. Energin kan då läggas direkt på det som ska studeras och fokus riktas mot att ”... se saker med nya ögon och att göra det obekanta bekant” (Kullberg, 2004:151).

Jag har valt att använda rollfigurernas/karaktärernas namn även när studenterna inte är i karaktär under repetitionsarbetet.

### 3.2 Processdagböcker

Processdagboken är ett verktyg för att fånga och dokumentera dina reflektioner av den egna konstnärliga och/eller didaktiska processen. Du beskriver i din processdagbok din egen utveckling *dag för dag* under den konstnärliga gestaltningens tillblivelse. Du skriver med vardagligt språk alla dina tankar och funderingar i med- och motgång. Dessa funderingar kanske snuddande nära återger det mycket privata. Men det är just därför att du här är ärlig mot dig själv, som du senare kan fördjupa din reflektion (både subjektivt och objektivt) i en övergripande sammanfattning, som då är integrerad med din konstnärliga gestaltning. Här transformeras dagbokens privata och utlämnande perspektiv till ett personligt, kommunicerbart perspektiv (Gunilla Gårdfeldt, opubl.).

För att få ett bredare perspektiv sände jag i början av projektet ut en förfrågan till studenterna om intresse av att skriva processdagböcker under arbetet med barnmusikalen. Uppgiften var frivillig och jag var tydlig med att jag ville ha ett ja eller ett nej på frågan om man vill skriva eller inte. Sju av de tolv studenterna som var med i projektet svarade ja och skrev om sin process under perioden 061030-061210. Några har skickat mig alla sina tankar utan reflektion och andra har skrivit först själva och sedan delgett mig en reflektion över tankarna. Vissa har skrivit väldigt mycket och regelbundet, andra har skrivit mer sporadiskt. Till den sista dagboken bad jag studenterna att reflektera över flow, kroppens och känslans intelligens och hur huvud och kropp hänger ihop.

I ensemblens processdagböcker har jag i första hand sökt efter generella och gemensamma nämnare. Jag har valt att inte ge studenterna namn för att inte utlämna dem och deras tankar. Det är ensemblen som är viktigast, inte individperspektivet. Vid några tillfällen har jag dock använt enskilda åsikter för att jag ansett att de varit av värde för min undersökning.

### 3.3 Intervju

Metoden som har använts kallas kvalitativ djupintervju. (Stukát, 2005:30ff). Jag har använt mig av en informant, Gunilla Gårdfeldt, men av två olika intervjuer. Den första genomfördes av två andra studenter som också skriver examensuppsats inom musikdramatik och den andra genomfördes av mig och de metodikstudenter som varit delaktiga under observationerna. Eftersom vi ville ha så mycket information som möjligt valde vi att ta del av varandras intervjuer. Detta på grund av att vi, efter att ha arbetat med Gårdfeldt under fyra år, vet att hon alltid varierar sitt språk och sina uttryck och ämnet är inte en konstant. Den första gjordes 061204 och den andra gjordes 061205, en vecka efter barnmusikalens sista föreställning.

Vi hade ett samtal eller en ”ostrukturerad intervju” (Stukát, 2005:39). ”Här utnyttjas samspelet mellan den som frågar och den tillfrågas till att få så fyllig information som möjligt” (Stukát, 2005:39). Intervjun var som en fortsättning och fördjupning av det arbete vi gjort och de frågor vi ställt under observationerna. ”Djupintervjun kan, som jag tidigare beskrivit, vara en fortsättning på ett samtal och detta i sin tur kan ha uppstått under en observation” (Kullberg, 2004:121). Vi hade ett antal termer och frågor om arbetssätt som vi ville ha förklarade, men frågorna var inte direkt nedtecknade utan fanns under olika större ämnesrubriker. ”Den formella intervjun har i likhet med den informella intervjun, samtalet, inte några förutbestämda frågor. Däremot har forskarna med sig i tankarna eller nedtecknat några områden som ska beröras” (Kullberg, 2004:121).

Intervjun genomfördes under två timmar i den black box där Gårdfeldt har den största delen av sin undervisning. Det bör också tilläggas att Gårdfeldt under samtalet själv rörde våra

frågor och områden utan att vi regelrätt ställt dem till henne. Alla uttryck och tankar går in i varandra på ett naturligt sätt och de olika lagren i ämnet är tätt sammanbundna. Intervjuerna spelades in på MiniDisc och har sedan transkriberats av mig och de två andra musikdramatikstudenterna.

Intervjuerna har både använts till mitt arbetes bakgrund där Gårdfeldts terminologi finns förklarad och som en del i resultatredovisningen. I texten refererar jag till muntlig kommunikation. Frågorna finns bifogade som bilaga.

### **3.4 Analysmetod**

Min analys har utgått från en kvalitativ hermeneutisk metod. Jag har alltså tolkat utifrån min förförståelse och min kulturella bakgrund. Hermeneutiken och den tysta kunskapen har varit mina analytiska verktyg för att tyda det material jag har samlat.

Hermeneutik, som vetenskaplig metod inom vetenskaper som psykologi, pedagogik och sociologi kännetecknas av sitt studieobjekt, av innebörden i de frågor som ställs och av arten av den kunskap som söks. Studieobjektet utgörs av unika mänskliga handlingar och företeelser sedda i sina sammanhang. Frågorna gäller innebörder och intentioner. Den kunskap som söks är kunskapen om hur *innebörder och intentioner* hos unika människor och företeelser sedda i sina sammanhang av tid, rum och mening kan förstås (Starrin & Svensson, 1994:73).

Jag har undersökt vilka faktorer som krävs och vilka hinder som kan stå i vägen för att den tysta kunskapen ska aktiveras hos ensemblen och individen genom de begrepp Gårdfeldt använder sig av i sin musikdramatiska metod. Undersökningen har också inbegripit att försöka se vilka element som måste vara i balans för att flow ska uppstå.

Under de dryga två veckornas repetitionsarbete var min förförståelse aktiverad och jag hade inte kunnat genomföra observationerna under ensemblens extrema arbetssituation om jag inte känt till barnmusikalens arbetsmetod. Detta gjorde att jag direkt analyserade mina observationer och antecknade både rena händelser och analysen av dem.

Gårdfeldt (Muntlig kommunikation, 061205) talar om vikten av att det inte ska finnas någon konkret sanning för ämnets kärna och Stanislavskijs bok *En skådespelares arbete med sig själv* (1977) är ett tydligt exempel på detta. Båda varierar och exemplifierar sina teser, aktioner och övningar och när man har hört ett antal olika varianter kan man själv skapa en bild och närmare förstå vad det handlar om. Genom att förklara samma skeenden på flera olika sätt kan man närma sig den sanning som egentligen inte kan beskrivas och detta är en del av metoden. Analysen är min tolkning och därmed ingen absolut sanning.

### **3.5 Material**

#### **3.5.1 Ensemblen och ämnet för barnmusikalen**

Ensemblen jag har valt att följa är höstterminens tolv huvudämnesstudenter i musikdramatik. Den trettonde huvudämnesstudenten valde att vara med i ett annat projekt. Ensemblen är årskursintegrerad och därför varierar antalet kurspoäng för studenterna. Några läser sina första 5 huvudämnespoäng i och med barnmusikalen medan de äldsta har 25 poäng med sig in i projektet. De flesta har läst extra poäng i musikdramatik och musikalisk kommunikation under åren på skolan. Tre metodikstudenter är också med i projektet som regiassistenter, en av dem har huvudämne musikdramatik och de två andra har valt det som fristående kurser.

I början av terminen arbetade alla med grundträning i musikdramatik och parallellt med detta började man tänka på vad årets barnprojekt skulle kunna behandla för ämne. Efter ivrigt diskuterande kom man fram till att arbeta med Suzanne Ostens bok "Flickan, Mamman och Soporna". Boken handlar om flickan Ti och hennes schizofrena mamma. De bor tillsammans i en lägenhet vilken är full av sopor som mamman och Ti samlat. Allt måste sparas och sorteras och detta styrs av mammans hjärnspöken Polter och Geist. Till slut tar spökerna över mammans liv och hon kan inte längre ta hand om Ti. Tis uppmärksamme lärare och några grannar hjälper dem att ta tillbaka makten över sina liv.

De var i kontakt med Osten för alla rättigheter och fick tillåtelse och fria händer att arbeta med boken. Alla i ensemblen läste boken och utifrån tankar och idéer började man att skriva synopsis. Detta arbete gjordes i smågrupper där 2-3 personer ansvarade för varsina scener. Idéerna presenterades och tillsammans utvecklade man scenerna till en fungerande musikal med ett bärande och genomgående tema.

Den 20 oktober var Suzanne Osten på besök i Göteborg och passade då på att träffa gruppen en kort stund. Hon berättade om boken och bakgrunden till den och hur hon själv varit med och satt upp föreställningen på Unga Klara i Stockholm 1998. Den föreställningen har sedan gästspelat på olika ställen i Sverige och utomlands. Osten var nyss hemkommen från London, England där de gästspelat nu i höst. Osten kom även och såg sista föreställningen av barnmusikalen.

Ensemblen delades åter igen i olika grupper för att täcka alla moment runt en föreställning. Studenterna fick själva utifrån intresse välja vilken grupp de ville vara med i.

- Scenografi och rekvisita
- Kläder
- Musik
- PR - utskick, affisch, program
- Ljud- och ljus teknik
- Schemaläggning
- Regiassistentgrupp

Med två och en halv vecka kvar till premiär började det egentliga repetitionsarbetet på rätt plats i Teater I. "Vi gör något som egentligen är helt omöjligt!" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061110).

### **3.5.2 Grundläggande begrepp i Gårdfeldts musikdramatik**

Att definiera de centrala begreppen i musikdramatik är inte enkelt. Gunilla Gårdfeldt berättade under intervjun att så fort något skrivs ner och definieras så blir det en sanning. Då avmystifieras begreppen. (061205) Att servera sanningar är inte intressant, det måste finnas något som gör det spännande och därför försöker Gårdfeldt ständigt att variera sig. Även om begreppen står fast är alltid förklaringarna i rörelse.

#### *Mål – Medel*

Vad vill jag? Det är det som är målet. Varför vill jag det? "Motivationen är ju jätteviktig. -Ja, det är väl så annars blir jag ledsen. -Men det räcker inte. Jag måste kämpa så att jag kan tro på varför. Och mitt varför kanske du inte tror på, du måste hitta ditt eget varför" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). "Allt som försiggår på scenen måste ha ett bestämt syfte" (Stanislavskij, 1977:59). För att nå ditt mål använder du dig av olika medel, tillvägagångssätt,

exempelvis *aktiva verb* eller en *undertext*. Utan mål och medel i det du gör på scen föds inget liv, du spelar en känsla och hamnar i *tillstånd*. Du kan inte bara gå in och spela arg utan du måste veta varför du är arg och vad du vill med den eller det som du är arg på.

#### *Aktion – Aktivitet*

Aktion och aktivitet kommer från Stanislavskij och är samma sak som *mål och medel*, men mål och medel är Gärdfeldts översättning till sin metod. Aktion kan också skrivas som uppgift.

... hela pjäsen har en uppgift, varje roll har egna uppgifter. Och då är det rollens stora uppgift, superobjective, eller det övergripande målet då. Och rollernas mål, actions som vi säger på engelska. Rollens mål är...jag vill låna pengar av dig för att kunna köpa det, eller, för att hjälpa henne med ett lån...osv, allt det är en del i den stora berättelsen, så allting leder icke i en återvändsgränd (Gärdfeldt, muntlig kommunikation, 061205).

Aktionen handlar inte om att vara i fysisk rörelse utan man kan sitta alldeles stilla utan att vara passiv. Det handlar om den psykiska och fysiska aktiviteten tillsammans och ofta kan det vara så att en stark inre aktion gör att det fysiska inte förmår röra sig. (Stanislavskij, 1977:60)

#### *Aktiva verb*

De aktiva verben är ett *medel* för att nå ett *mål* eller ett resultat. ”... om det är tillräckligt viktigt och jag går på pumpen i mitt första medel så måste jag ha ett till ett till ett till” (Gärdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Gärdfeldt har en lista med 110 verb som används flitigt i undervisningen.

De aktiva verben gör något med någon. Exempelvis kan man charma någon eller hota någon, det är aktivt, men man kan inte springa någon eller leta, det skapar ingen aktivitet eller inre mening. Ett aktivt verb är en psykologisk handling, att springa eller leta är en fysisk handling.

#### *Yttre hinder – Inre hinder*

”Yttre hinder, ja, det är ju att du inte vill låna mig pengar. Och så är vi i konflikt med varandra, ... Och sen har jag då mitt inre hinder. Jag har dåligt samvete för jag har ju lånat pengar förut och inte betalat tillbaka” (Gärdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Det yttre hindret är fysiskt och det inre är psykologiskt. Doreen Cannons fråga *Vad är min hemlighet?*, förstärker ofta mitt inre hinder. Det är inte alltid man har en hemlighet, men att ”... hitta på saker som ger en kött på benen...” (Gärdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) hjälper alltid till för att få en levande situation.

Kroppens dimensioner, dess rörelsemönster avslöjar det *inre hindret*. ”Jag kanske hatar den som jag vill förföra eller att jag är rädd att jag ska såra nån som jag måste säga ifrån eller... det inre hindret gå ju emot det jag vill” (Gärdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Jag låtsas att allt är bra men kroppens intelligens avslöjar mig, kroppen är här ärligare än huvudet.

#### *Undertext*

Undertexten är det du känner och tänker och som avspeglas i ditt uttryck. Du kan aldrig dölja din undertext eftersom kroppen alltid avslöjar dig. Det är ”... ett äkta organiskt och ’urmänskligt’ menande, som nås via verblistan och de aktiva verben” (Gärdfeldt, opubl.). ”Undertext är det du *också* menar förutom din ytliga musikfras/textfras/rörelsefras” (Gärdfeldt, opubl.).

### *Värdeladdning*

En värdeladdning är den akuta angelägenhetsgraden i en situation. Kroppen och alla sinnen aktiveras och man är i det heliga nuet.

En värdeladdning är att sätta dig själv och din musik i en specifik situation med relation/relationer till andra människor eller varelser. Om du ärligt involverar dig i detta (mål och medel), tydliggörs dina fraser på ett djupare sätt. ... Värdeladdningen gör att du får total närvaro och koncentration (Gårdfeldt, opubl.).

Stanislavskij använder sig av få värdeladdade saker och låter dem ge skådespelaren näring under lång tid. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205)

### *Status*

”Hur du använder din psykologiska status utgör en enorm kraft i din kommunikation” (Gårdfeldt, opubl.). ”... varje tonfall och varje rörelse inbegriper en status och att ingenting sker av en slump...” (Johnstone, 1985:37). Din status finns alltid någonstans på skalan mellan hög och låg och pareras utifrån den du interagerar med. Statusen är i ständig förändring och är aldrig konstant.

### *Yttre ögat*

Det yttre ögat är den intellektuella kontrollen. Hur länge håller näringen du fått av en impuls? Hur sent kan du gå eller sätta dig? ”Jag kan nog göra det nu tänker det yttre ögat, ja men väntar du in på kroppen?” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Vi har alltid ett yttre öga och vi kan välja att försöka släppa det och bara acceptera det när det kommer eller låter vi det intellektuella ta över och vi tappar det heliga nuet och kommunikationen. Det yttre ögat skiljer oss från hunden som bara är här och nu.

### *Yttre och inre tempo*

Det yttre tempot är det fysiska tempot och det inre är det psykologiska. Om det yttre tempot är högre än det inre då kallar vi det för *forcera*. Som publik märker man när någon har för bråttom och inte hänger med själv i det han/hon gör. Forceringen ges uttryck i både tal och musik ”... och man märker det jätteofta på drillar, koloraturer, räkor. Då hinner alltså, då är jag före mig själv, då lever jag inte i det heliga nuet och då... räknar jag ut en drill och ... forcerar det” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205).

”Det sceniskt-fysiska görandet dödar det psykologiska görandet” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Gårdfeldt fortsätter att förklara att en fysiska tiden tar längre tid än vad det psykologiska sång- eller taltiden gör. Stanislavskij skriver att man ska använda få värdeladdade saker och låta dem ge näring under en lång tid. ” ... kontraenergin är ju också så att jag kan sjunga en lång ton och springa. Så jag kan ju också möta upp energin tvärtom” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205).

## **3.5.3 Centrala begrepp under barnmusikarbetet**

### *Haka – sega*

Gårdfeldt förklarar uttrycket *haka – sega* som ett regibegrepp och det används i samband med dramaturgisk helhet. Det handlar om tajming och närvarodynamik. I övergångar mellan scener där man exempelvis hakar ihop med musik eller med att någon säger något som hakar i berättelsens helhet. Gårdfeldt menar också att det handlar också om *yttre och inre tempo*.

### *Hämta hem rum*

Att använda rummet "... för att få kontakt från längre håll" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Man ger rummet energi. När vi vill någon någonting har vi väldigt lätt för att genast gå fram till den personen och säga allt på en gång. När man hämtar hem rum planerar man och suger på en hemlighet och om man överhuvudtaget går fram till den andra personen kanske man gör det i slutet av repliken. Är man för nära är det ingen som vare sig ser eller hör vad som sägs och det skapas ingen energi. "Publiken får vara med mig, dom känner att jag har fyra meter till uttrycket istället för två decimeter. Och jag, min kropp känner att den kan ta ut, eftersom jag går i rummet, jag använder storleken i rummet" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). *Hämta hem rum* är en stilisering. "Att helt enkelt man ska va... använda sig av, leva i det rummet" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205).

### *Rutinens brant*

Den infinner sig när jag kan den pjäs jag spelar. Det yttre ögat ställer till det och tar för stor plats. När jag är före mig själv och tänker på att någonting inte går som det var tänkt. "När jag inte tar en risk längre, när jag inte håller mig nu, när jag inte överraskar mig själv längre" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205).

### *Bygga organiskt*

När sinnena går före då arbetar man organiskt. "... det intellektuella vet inte hur kroppen funkar. Det intellektuella blockerar det organiska byggandet, målet med scenen. Så man måste släppa den intellektuella kontrollen och bygga organiskt och sedan docka ihop det" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). Att låta sig överraskas av sinnena och att senarelägga impulsen för att använda sig av den näring som finns så länge som möjligt.

### *Isberg*

"Isberget är att ha mer kroppsintelligens än jag behöver ha, ... att använda bara lite grann. Det är att sjunga sången, att öva in den starkt, svagt, långsamt med felaktiga undertexter. Undertexter som jag inte behöver" (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205). När man har svarat på alla frågorna och vet så mycket om sin karaktär att man naturligt kan reagera och bolla i de situationer som uppstår på scen.

### *Perifera spänningar*

Stödet ska komma från bålen och det vet kroppen. När du kontrollerar dig själv och inte låter kroppens intelligens komma fram då tar du, ditt intellekt, stöd i kroppens perifera delar. I sång blir de perifera spänningarna väldigt tydliga om du inte når bålen och du letar istället stöd i exempelvis hakan, armarna eller halsen. Man vill vara duktig och då litar man inte på stödet i kroppen. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) "... intellektet ger kroppen anspänning istället för att man hittar en avspänning" (Andersson H, muntlig kommunikation, 061205).

"Muskelkramp och kroppslig spänning hindrar den skapande processen. Det kan sätta sig på tal, andning, i ben och armar, ja i alla kroppsdelar och orsaka andnöd, talsvårigheter – att få rösten att nå ut" (Stanislavskij, 1977:150). Stanislavskij visar hur det fungerar genom en övning där en person lyfter en flygel och samtidigt får i uppgift att räkna ut ett svårt tal, sjunga cavatinan ur Faust, känna doften av något bränt, få fram en smak eller hur silkesplysch känns. Personen känner ingenting för att sinnena har stängts av och får ingen kontakt med kroppen. "Så länge fysisk spänning är för handen kan det inte bli tal om det rätta nyanserade känslolivet och om att leva ett normalt själsligt liv i rollen" (Stanislavskij, 1977:150).



## 4 TIDIGARE FORSKNING

### 4.1 Tyst kunskap

Begreppet tyst kunskap kommer från början från filosofen Michael Polanyi (1891-1976). Han föddes i Ungern, var läkare i grunden och forskade inom kemi. Senare övergick han till en professur i samhällsvetenskap i England och fortsatte där med forskning inom filosofin. (Jigsved 1996:11)

Polanyi hade sin grund i positivismen och var i det kritisk mot att se all kunskap som opersonlig. Han ansåg att man inte kunde skilja fakta från värdering och vetenskap från mänsklighet. Kunskapen är integrerad med den individ man är och det är "... den personliga koefficienten som formar all sakkunskap, och på detta vis överbrygger den klyftan mellan subjektivitet och objektivitet, säger Polanyi" (Lagerström, 2003:43).

Polanyi hävdar också traditionens betydelse för den personliga kunskapen. Erfarenheter, tradition och teleologisk strävan är de delar som sammanväver den tysta kunskapen. Den tysta kunskapen följer också känslor, ändamål, normer och regler. (Rolf, 1995:76)

Han menade att all undersökning om vår värld vilar på tyst kunskap.

Metoder, regler, värderingar och dolda antaganden spelar en viktig roll när vår karta över verkligheten ritas. I vår utforskning av verkligheten förlitar vi oss på hantering av teorier, metoder, instrument och ytterst vår egen kropp. Dessa intellektuella redskap är liksom de flesta materiella redskap överförda av en kultur. Men användningen av de flesta av kulturens intellektuella redskap förutsätter en social gemenskap (Rolf, 1995:63).

Enligt Polanyi vet vi människor mer än vad vi kan uttala, vi kan inte helt förklara allt vi är och kan. Vi inhämtar kunskaper genom hela kroppen, som en organism som strävar efter att forma helheter. (Olofsson, 2006:25) Människan är alltid aktiv och i varje aktivitet finns det två olika kunskapskikt. De är fokus respektive redskap, vilka används för att påverka eller hämta kunskap. (Rolf, 1995:63)

Polanyis definition av tyst kunskap:

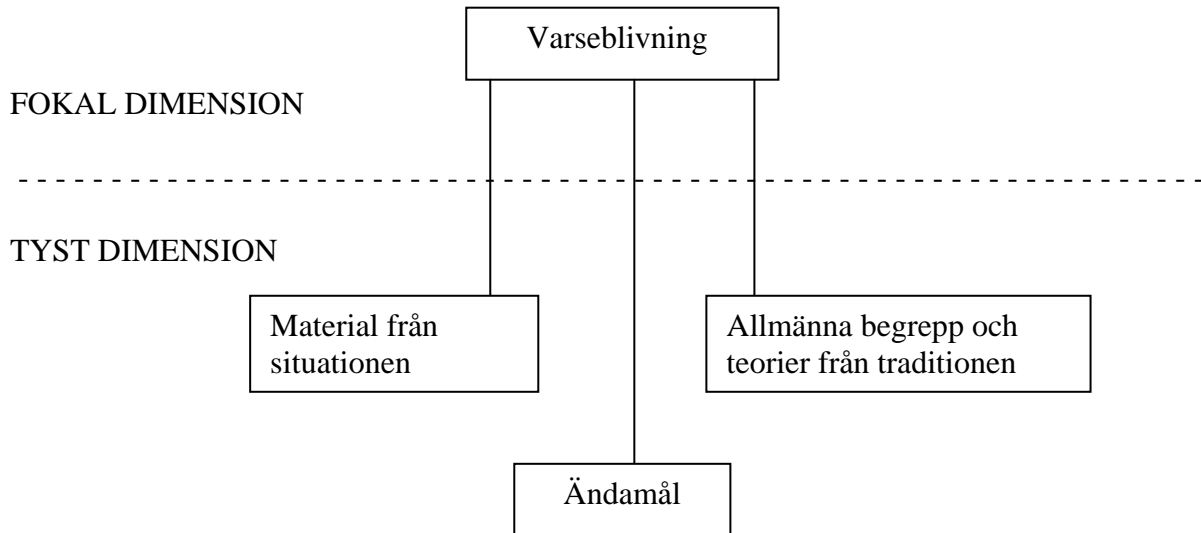
... triaden tyst kunskap består i underordnade ting (B) av relevans för ett fokus (C) i kraft av en integrering genomförd av en person (A).

Rolf redovisar ett av Polanyis exempel. (1995:62ff) En blind man använder sig av en käpp, den är hans instrument eller redskap. Han använder den som en del av sig själv och "... utvidgar sin gräns mot verkligheten" (Rolf, 1995:62). Han lutar på käppen som en förlängning av sig själv. En person som ser har inte alls samma förmåga att lita till käppen och kan inte orientera sig i totalt mörker med dess hjälp. "Olika sensomotoriska ledtrådar fogar han samman med sin tidigare verklighetsbild för att konstruera kunskap om trottoarens stenbeläggning" (Rolf, 1995:65). (A) söker en väg över stenbelägningen (C) med hjälp av käppen (B).

De kunskaper vi människor använder oss av innehåller olika föreställningar om vad verkligheten är. Vi värderar allting i bra eller dåligt, våra känslor och föreställningar styr oss. Det finns alltid ett fundament av värderingar, känslor och föreställningar när vi söker ny kunskap och vi kommer aldrig ifrån de vi är och den förförståelse vi har. Definitionen säger också att den kunskap som i en viss situation är tyst inte behöver vara det i en annan situation. Vi använder inte alltid samma redskap. (Rolf, 1995:65)

Den tysta kunskapen visar sig inte alltid för medvetandet men den möjliggör att medvetandet riktas mot ett visst mål. (Rolf, 1995: 66) Det är en process som ligger under medvetandet och har ingenting med vilja att göra utan handlar om en strävan åt ett visst håll.

Polanyis grundmodell kan ritas upp enligt följande (Rolf, 1995:67):



Varseblivningen kommer av att ändamålet, situationsbundna tankar och begrepp från traditionen förenas och kommer fram i ljuset. (Rolf 1995:67) Detta forfarande kallar Polanyi för "the tacit power" (Lagerström, 2003:44), det är på så sätt all kunskap blir till.

Den tysta kunskapen utvecklas i praktisk övning och i olika exempel. Den blir inte synlig om man inte har ett mål eller en riktning som vill få den synlig. Tyst kunskap är det för givet tagna som man inte finner om man inte söker efter det, det finns implicit i våra handlingsmönster. (Kullberg, 2004:134) Vi har inget annat val än att förlita oss på den tysta kunskapen, vi är en del av vår kultur och det kan vi inte förändra. (Rolf, 1995:76)

#### 4.1.1 Motiv och instrument/Fokus och redskap

När vi utför en handling krävs det ett motiv bakom. Ett motiv som svarar på frågan *varför*. Det behöver inte alltid vara medvetet men det måste finnas där. "Tyst kunskap kommer närmare ett svar på frågan *hur* eller *genom vad* en viss person genomförde sin handling. Genom vilka hjälpmedel, genom vilken bakgrundkunskap åstadkom han det han gjorde?" (Rolf, 1995:70).

Sigmund Freud och hans tankar om det undermedvetna svarar på frågor om varför man handlar på vissa sätt. Här finns vissa kopplingar till Polanyi. Valet av de redskap och arbetssätt vi använder är sällan objektiva. Vi bedömer och värderar ständigt och frågorna om när och hur finns på alla nivåer.

"På varje nivå finns ett varför och ett hur. *Varför* handlar om motiv och verklighetsbedömning, *hur* talar om de redskap och den kompetens som sättes in för att genomföra handlingen" (Rolf, 1995:71). Rolf tar upp ett exempel om en generaldirektör och hans undersåtar. Generaldirektören tar beslut utifrån sin vilja och verklighetsbedömning och använder sig av instrumentet avdelningsdirektör. Denne arbetar utifrån sin vilja och verklighetsbedömning men har ett annat instrument, byrådirektören. Byrådirektören arbetar på

samma sätt men har instrumentet byråassistent. Vad personen hade för avsikt och verklighetsuppfattning på varje nivå svarar på frågan *varför*. *Hur* besvaras genom de "... redskap, förmågor, kompetens, metod, förfaringssätt, resurser o s v. – allt detta som ligger bakom förverkligandet av avsikterna" ( Rolf, 1995:72). Det blir alltså så att undersåtarna på den lägre nivån utgör en del av den högre nivåns instrument.

I en relation mellan elev och pedagog delas kunskaper och erfarenheter på många olika plan och i olika lager. "Eleven kan observera läraren, betrakta andra elever, imitera, följa, ifrågasätta, diskutera, lyssna, visa, vilket gör att många dimensioner av människan är i aktion" (Lagerström, 2003:23). Bara att vara i en teatermiljö ger kunskap om de värderingar, beteendemönster och språkbruk som finns där. Befintliga strukturer, synliga eller osynliga, lagras automatiskt i dem som befinner sig där. Man deltar och på så sätt både skapar man och formas samtidigt. (Lagerström, 2003:24)

#### 4.1.2 Delar och helheter

Polanyi drar vissa paralleller till Immanuel Kant och hans tankar om kunskapsteori och gestaltpsykologi. Kant använde sig av parametrarna rum och tid för att ordna sinnesintryck och varseblivning. Vi har ett behov av att ordna vår kunskap och begreppen rum och tid hjälper oss att göra det. De är skapade av människan och finns inte i en verklighet utan oss. (Rolf, 1995:72) Detta har Polanyi tagit fasta på och menar att medvetandet skapar helheter. Han menar också att "... dessa helheter är oreducerbara till sina delar" (Rolf, 1995:72). Det handlar om integrering av delarna till helheter. Enligt Polanyi uppstår vetande genom att "... fragmentariska ledtrådar, sensomotoriska eller hämtade från minnet, integreras under begrepp" (Rolf, 1995:73). Man kan ha kunskap om en helhet utan att veta allt om dess beståndsdelar, men man har inte kunskapen om integrationen om man inte känner till förhållandet mellan delarna. På en bestämd punkt tar Polanyi avstånd från gestaltpsykologin. Han menar att "... varseblivningsprocessen och andra intellektuella processer innefattar ändamål" (Rolf, 1995:74).

Även Kants "schema" har betydelse för den tysta kunskapen. Schema används inom den kognitiva psykologin och är "... en process eller funktion som ordnar in det vi varseblir under ett begrepp eller en kategori" (Rolf, 1995:75). Schemabegreppet förklaras på flera olika sätt av olika filosofer och psykologer. Det är exempelvis något som strukturerar handlingar, varseblivningar och verbal information och det kan också organisera det förflutna och det närvarande. Schema är liksom tyst kunskap aktivt och organiserar information. Den stora skillnaden är att tyst kunskap finns i förhållandet till människans relationer och fokus. (Rolf, 1995:76)

1966 skrev Polanyi *The Tacit Dimension*. Där beskriver han att man genom tyst kunskap går från någonting för att komma till någonting annat. Man går från närhet till avstånd och lämnar detaljerna för att se en ny helhet. Han exemplifierar med hur man ser ett ansikte. Först ser man alla beståndsdelar, anletsdrag och sedan ser man hela ansiktet, helheten. (Lagerström, 2003:44) Vi kan känna igen ansikten men vi kan inte exakt förklara hur de ser ut. Vi har alltså kunskaper som vi inte helt kan uttala. "We know more than we can tell", Polanyis egna ord. Vi kan känna igen saker och göra saker utan att kunna tala om exakt vi gör. (Molander, 1996:35)

Polanyi förklarar fenomenet scenskräck med att man flyttat sin medvetenhet från helheten till en liten del som man tidigare bara varit indirekt medveten om. Genom en fokusering på

detaljer, att tänka på nästa ord eller gest som ska utföras, förlorar man helheten i flödet av energier och uttryck. Tanken ryms i den underliggande medvetenheten, i kroppen. ”Polanyi utnämner kroppen som det ultimata instrumentet för alla kunskapsinhämtning. I varseblivning deltar kroppsprocesser, världen nås genom kroppen” (Lagerström, 2003:45).

Polanyi menar att alla detaljer blir meningslösa om man förlorar sikte på det mönster, den helhet, som de tillsammans skapar. ”... tyst kunnande är en förståelse av en enhet som länkar de två villkoren” (Lagerström, 2003:45).

#### 4.1.3 Tyst kunskap och språket

Bengt Molander, docent i teoretisk filosofi vid Göteborgs Universitet, delar upp den tysta kunskapen i tre delar. Den första är den kunskap som inte kan beskrivas eller uttryckas i ord. ”En beskrivning av något är normalt inte identisk med det beskrivna. En handling är inte samma sak som en beskrivning av den” (Molander, 1996:42). Den andra delen är det underförstådda. Vi agerar utifrån handlingsvanor och trosföreställningar utan att någonsin ha funderat över dem, vår kultur. Den tredje beskrivningen handlar om det tystade som inte fått en röst. ”Det gäller då inte främst att beskriva i ord vad man vet och kan utan snarare möjligheten att stå för och få erkännande för vad man kan och vet *som* kunskap” (Molander, 1996:44). Detta handlar om förutsättningar för kunskap och om sin egen uppmärksamhet på vad man kan.

Det finns en diskussion om huruvida den tysta kunskapen uttryckligen kan förklaras eller inte. Vissa håller på Ludwig Wittgensteins teori om att det finns en kunskap ”... *som inte fullständigt kan beskrivas...*” (Lagerström, 2003:59), andra ser den tysta kunskapen som en ”... *tystad* sådan, som dock kan få röst...” (Lagerström, 2003:59). I Polanyis teorier utesluter inte tyst kunskap språket. Den tysta kunskapen ”... förutsätter att människor befinner sig i kommunikativa situationer där även ord används när det behövs” (Lagerström, 2003:59). Språket behövs i traditionen och överföringen av kulturella mönster. Språket är för Polanyi en möjlighet att göra den tysta kunskapen synlig. (Lagerström, 2003:59)

Om man inte använder sitt språk blir det också en tyst kunskap. (Molander, 1996:56)

Molander säger om tyst kunskap att ”Det är en bra beteckning därför att basen i kunskapen inte finns i en eller annan språklig formulering utan i verksamheten att göra och genomföra uppgifter” (Lagerström, 2003:52). Han menar att kroppen är i centrum och att det gestaltande intellektuella sitter i hela kroppens verksamhet. (Molander, 1996:44ff)

Inom teatern kopplar man ofta ihop begreppen tyst kunskap och förkroppsligad kunskap. Han menar att det kroppsliga inte kan skiljas från det intellektuella i det praktiska kunnande det innebär att stå på en scen. ”Kunskapen är ett resultat av människans samlade erfarenheter, som visar sig i de avtryck hon för genom sitt handlande” (Lagerström, 2003:58).

#### 4.2 Flow

Upphovsmannen till uttrycket flow är psykologen Mihaly Csikszentmihalyi. Tillståndet är ”... ett exempel på när emotionell intelligens fungerar som bäst ... kanske det högsta tillstånd som går att uppnå när det gäller att mobilisera känslorna för att prestera sitt bästa” (Goleman, 1995:122).

Daniel Goleman, amerikansk psykolog, skriver så här: ”Amygdala fungerar som ett förråd för känslominnen och därmed för det som ger livet innehåll; ett liv utan amygdala är ett liv utan mening” (Goleman, 1995:33). Amygdala är den del av hjärnan som hanterar våra känslor. Den avläser snabbt en situation och skickar ut meddelanden till alla större delar av hjärnan. Vid exempelvis rädsla frisätter amygdala stresshormoner, aktiverar hjärt-kärlsystemet och musklerna, skärper sinnen och ger oss ökad puls. De neurala förbindelserna ger en möjlighet att kontrollera huvuddelen av hjärnan och intellektet. (Goleman, 1995:33ff)

Tidigare har man haft uppfattningen att sinnen bara skickar impulser till neocortex där all information bearbetas och därifrån sänds vidare till andra delar av hjärnan och ut i kroppen. Oftast fungerar det så men neurofysiologen Joseph LeDoux, verksam i New York, har funnit en nervbana som går direkt till amygdala och således kan en reaktion uppstå innan informationen nått neocortex. (Goleman, 1995:33ff) Det finns också nervförbindelser mellan amygdala och neocortex och det är dessa ”... som är den viktigaste länken i samarbetet eller konflikterna mellan tanke och känsla, huvud och hjärta” (Goleman, 1995:46). Vi erfar ständigt nya känslolimpulser och det finns två nivåer av dem, den medvetna och den omedvetna. När känslan är registrerad i neocortex blir vi medvetna och då kan vi omvärdera och analysera vår sinnesstämning. (Goleman, 1995:80)

När vi upplever flow är våra känslor positiva, under kontroll och de är riktade mot ett specifikt mål. Medvetandet blir ett med den aktivitet man utför och tankarna på jaget släpper. Under flow går det inte att fundera över vad som händer, då bryts magin. (Goleman, 1995:122ff)

”Flow uppstår i den smala zonen mellan leda och nervositet” (Goleman, 1995:124). Det uppträder bara ”... nära gränsen för ens förmåga, på områden man behärskar väl och där de neurala kretsarna fungerar som bäst” (Goleman, 1995:125). Det krävs koncentration för att uppnå flow, uppmärksamheten är avspänd men mycket fokuserad. Hjärnan är avspänd och nervkretsarna är exakt anpassade efter behoven i situationen. Intellektet kan stå tillbaka eftersom det ligger mycket övning och kännedom bakom situationen för att kunna nå flow.

#### **4.3 Kommunikation**

Enligt Nationalencyklopedin kommer ordet kommunikation från latinets *communicatio* som betyder 'ömsesidigt utbyte'. ”Kommunikation kräver dels ett språk eller en kod vari informationen uttrycks, dels ett fysiskt medium varigenom informationen överförs” (www.ne.se).

Kommunikation studeras inom flera vetenskaper och utgör en förutsättning för en psykisk, social och kulturell utveckling. Inom lingvistik inriktas studierna på verbal och ickeverbal kommunikation, exempelvis kroppsspråk. Man skiljer på avsiktlig och oavsiktlig kommunikation, till exempel kan man säga verbalt att man är generad, men informationen kan också överföras genom att man rodnar. Yttranden är inte en konstant utan en lyssnare tolkar det han hör utifrån sina referensramar och vad han vet om talaren och dennes avsikter. (www.ne.se)

Inom beteende- och samhällsvetenskaperna studeras ”... de olika sociala former under vilka kommunikation äger rum. Den mest grundläggande formen av mänsklig kommunikation, interpersonell kommunikation, försiggår inom familjen, kamratgruppen eller arbetsgruppen” (www.ne.se).

Kommunikation enligt antropologerna är studiet av tecken och symbolsystem och det anses vara liktydigt med studiet av kultur i allmänhet. Tecknens tolkningar är kulturellt definierade på samma sätt som språket är det och kallas ibland kulturella koder. Vissa anser att kommunikationen är en ytstruktur under vilken det finns djupare koder. (www.ne.se)

Enligt evolutionistiskt synsätt är kommunikationen ett beteende som skapar möjligheter för en framgångsrik individ.

... att till egen eller avkommans båtnad påverka eller manipulera sin sociala närmiljö. [...] För att det skall löna sig att avge en signal måste potentiella mottagare kunna uppfånga och tolka den. [...] Signalerna kan vara av olika typ och utnyttja olika sinnen, t.ex. det visuella (synen), akustiska (hörseln), kemiska (lukten) eller taktila (känslan) (www.ne.se).

Goleman diskuterar hur känslokommunikation uppstår. (1995:151ff) Känslor smittar genom det tysta utbyte som äger rum i mötet mellan människor. Vi sänder ständigt emotionella signaler och de påverkar vår omgivning. Koordinationen av sinnesstämningar är grunden för allt samförstånd. ”Denna känslsynkronism avgör om vi tycker en interaktion gick bra eller dåligt” (Goleman, 1995:153). För att man ska trivas med varandra och en god kontakt ska uppstå måste man vara i fas med varandra och kroppsrörelserna bör vara koordinerade.

Ett positivt och fritt kommunikationsflöde mellan olika hierarkiska nivåer i en organisation befrämjar kreativitet. Om klimatet i forskningen och i gruppen är tryggt och informellt vågar deltagarna i gruppen agera spontant och associera fritt, vilket inte händer om klimatet är negativt och därmed destruktivt och kanske fientligt. Att känna lust för något är en enligt min övertygelse och forskning en betydelsefull och utvecklande motivationsfaktor (Kullberg, 2004:90).

En fungerande kommunikation i en ensemble är viktig för att man ska våga arbeta på en scen. Man måste våga utsätta sig och kasta sig ut i det okända och det kan man inte om man inte känner sig trygg i miljön.

## 5 RESULTAT

### 5.1 Observationer

#### 5.1.1 Instruktioner och kommunikation

När det är två och en halv vecka kvar till premiär börjar det riktiga repetitionsarbetet. Ensemblen är på plats i Teater 1 på Artisten där föreställningarna ska äga rum. Samtidigt som repetitionerna pågår har studenterna andra lektioner och uppgifter som de måste lägga tid och energi på. I början av arbetet är alla laddade och vill väldigt mycket. Alla har sin egen bild av hur projektet kommer att gestalta sig och regissören är stressad på grund av andra projekt som ska ros i land. Detta skapar vissa konflikter.

På grund av logistiska problem genomförs det första arbetet i en rytmiskal. Ti och Vattenkonungen gör en naturalistisk improvisation för att undersöka sina karaktärer innan Gunilla Gårdfeldt anländer och kommer in i arbetet. Hon tar upp läsarten från improviserat sökande till en ton som passar sceniskt. Gårdfeldt improviserar fram text som Ti härmar. De arbetar med dynamik och tempo och skapar en stämning tillsammans. Gårdfeldt målar upp en bild av hur kajen ser ut i morgondiset. Ti får använda sina olika sinnen och ta in rummet i den bild som regissören ger. ”Det är spännande att vara här, lite hemligt” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061108). Det läggs pianomusik till scenen, Voiles av Debussy. Ti får instruktionen att leva farligt. Gårdfeldt testar och leker fram scenen, aktörerna är hennes dockor. Hon går också upp på scenen och visar före rent fysiskt. Hon skapar en grund att stå på som känns bra i stunden och den kommer sedan att utvecklas. Gårdfeldt ger otroligt mycket energi när hon är både fysiskt och psykiskt på plats.

Gårdfeldts tempo är mycket högt och det kan ibland kännas som att hon kör över studenterna och deras åsikter. Hon är medveten om detta och säger också att hon inte menar att köra över studenterna. Mycket i den här scenen handlar om musikalisk kommunikation och den musik som ska spelas växer fram och får struktur under inspiration från Debussy och situationen i scenen. Texten till musiken hamnar under diskussion och här uppstår en väldig stress och frustration hos ensemblen. Många lägger sig i och det tas snabba beslut som inte alla inblandade är med på och stämningen är nästan obehaglig.

Arbetet med scenerna i barnmusikalerna fortgår i Teater 1 och Gårdfeldt improviserar fritt utifrån det synopsis som gruppen gjort tillsammans. Ensemblen hänger inte alltid med i alla turer och det skapar en viss osäkerhet. Eftersom många är nya i det här sättet att arbeta är det svårt att ta in nytt hela tiden och förkasta det som hände för bara några minuter sedan. Gårdfeldt skapar och att som ensemble tillåta att ”bli skapad med” är inte helt enkelt. När man inte känner Gårdfeldt kan det vara svårt att lita på att hon kommer att knyta ihop säcken. Hon använder sig också friskt av musikdramatikens terminologi och de nya förstår inte alltid vad hon menar. Hon försöker leda men blir ständigt ifrågasatt.

Aktörerna har olika sätt att hantera osäkerheten och en del svarar Gårdfeldts instruktioner med frågor istället för att bara göra det hon säger. ”Mår du skitdåligt så ändrar vi det, men jag vill att du provar” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061108). Gårdfeldts höga tempo och sprudlande sätt gör att det ibland kan vara svårt för ensemblen att veta riktigt vad de ska ta till sig. Ibland saknas en respekt för hennes kunskap. Gårdfeldt har något nedsatt hörsel och det gör också att hon inte hör allt och då kan uppfattas som om hon inte lyssnar. Hos en del är det yttre ögat väldigt stort och de sätter sig i försvarsställning när Gårdfeldt ständigt ger nya

instruktioner. De lägger vikt vid att visa att de analyserar och bekräftar intellektuellt att de har förstått men att det var något som störde arbetet.

Genomgående i arbetet pratar och instruerar Gårdfeldt först från sin stol och sedan går hon upp själv och visar före. När det gäller koreografi till de danser som är med skapar hon direkt på golvet och får energi av rummet och dess olika riktningar. Som jag har uppfattat det är ungefär 70% verbal instruktion och 30% fysisk instruktion.

Gårdfeldt arbetar själv och tillsammans med studenterna. De repeterar övergången från Mammans monolog till Vattenkonungen/Johnny Cash. Vid frågor om varför Mamman gör så eller så har Gårdfeldt svar och hon förmedlar bilderna till övriga. En av de nyare studenterna har frågor och tankar om musikens vara eller inte vara. Det märks tydligt här att studenten inte har samma tankesätt som regissören. Studenten utgår från det praktiska runt omkring istället för att se händelserna ur karaktärernas synvinkel. ”Du gör såhär och såhär och så känner Ti såhär” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061113). Gårdfeldt regisserar samtidigt som hon agerar Ti som inte är närvarande vid denna repetition. Hon känner sina karaktärer och vet vad som triggar dem.

När lugnet och tiden finns skapas helt andra förutsättningar för det kreativa skapandet. När Gårdfeldt och Mamman skriver monologen om Vattenkonungen sprakar det av energier i rummet. Det är de två som i huvudsak är engagerade i arbetet. Gårdfeldt har en tydlig bild framför sig och målar den med hela sitt jag. De yviga gesterna ger energi och kraft till Mamman som svarar på impulserna. De ger och tar och plötsligt finns en hel scen till!

En vecka innan premiär har Gårdfeldt ett avstämningsmöte tillsammans med ensemblen. Alla får i tur och ordning berätta var de står just nu och hur arbetet känns. Detta uppfattas som väldigt positivt även om det uppstår situationer där man inte lyssnar tillräckligt noga på varandra och kommunikationen brister. Alla möten har haft en tendens till att bli alldeles för långa och det skapar frustration hos ensemblen. Detta möte är inget undantag, men man har ändå kommit en bit framåt i att få komma till tals och bli en del av ensemblen.

### **5.1.2 Yttre faktorer**

Ensemblen arbetar i långa pass utan rast och det blir ibland svårt med koncentrationen. Ju längre arbetet pågår desto tröttare är studenterna. Stressen över att inte ha så mycket tid till premiären gör att de hellre arbetar på och inte ser vad arbetsbelastningen gör med dem. Mat och sömn får allt lägre prioritet. De yttre förutsättningarna stör, men man väljer att inte se dem.

Vissa dagar ligger mycket fokus på det logistiska. Eftersom Gårdfeldt har det övergripande ansvaret vill hon vara med i alla processer och det skapar mer stress i ensemblen. Arbetet går inte att koncentrera utan allt händer samtidigt. Vissa i gruppen klarar detta bra och kan sysselsätta sig själva och fortsätta arbetet. Andra upplever det som ineffektivt och blir otroligt frustrerade. Det sker massor av saker men eftersom det inte repeteras så mycket ser de inte vad som händer och vad det fysiska arbetet med rummet gör med deras karaktärer.

Stressen gör det svårt med kommunikationen. Ljud- och ljus tekniker, scentekniker och kostymör är igång samtidigt som det repeteras musik och scener. Alla jobbar i sin egen takt utan att egentligen bry sig om vad de andra gör tills något stör något annat och det blir en



krock. Man märker tydligt allas olika försvarsmekanismer och egot och de egna handlingarna tar över och man ser inte helheten. Miljön blir otrygg.

Gårdfeldt pratar om att inte beröva karaktären dess kläder. Kostymören har blick för hela scenbilden och föreställningen. Gårdfeldt utgår från karaktärerna och de personer som ska agera. Tillsammans skapar de en bild för karaktär och scenbild. ”Beröva er inte det som sitter i kläderna” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061117). Mamman var den första som fick ett karaktärsplagg och det märktes en tydlig förändring. Hon fick ett helt annat liv och uttryck när hon fick en kjol. En yttre faktor som gav ny energi.

Eftersom studenterna bygger scenografin själva skapar de en fysisk relation till scenen. De får en känsla för vad materialen och omgivningen betyder för karaktärerna. I en scen kommer Mamman hem efter att ha varit ute och samlat tidningar. Hon har en stor hög i famnen och har problem med att komma in genom dörren till lägenheten. Tidningarna blir ett yttre hinder som ger Mamman energi in i scenen där hon träffar Ti. Ett annat exempel där ett yttre ting ger energi är när Mamman är hemma själv och sjunger Piafs ”Milord”. Hela hon är show och Gårdfeldt instruerar från sin stol att det ska ta ett år, minst, för Mamman att ta sig igenom det draperi som finns i lägenheten. Hon får massor av energi från det och kan använda sig av den länge. ”Man behöver inte ha många saker, man behöver rätt saker” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061110).

### 5.1.3 Energi och tempo

I musikalens första scen samlar Mamman och Ti sopor och deras psykologiska och fysiska tempo kräver en del övning innan det fungerar. Gårdfeldt påpekar att man inte alltid måste fysiskt röra sig för att skapa energi, det ligger inte utanför utan i karaktärens vilja och mål. Man hakar och segar på det fysiska. Mamman hittar en fågelbur, tar upp den och filosoferar över den och sedan kommer texten i låten. Om hon sjunger samtidigt som hon hittar burens ges inte det sceniska den tid det behöver för att uppfattas. De får instruktionen att ligga i tempo och vara rytmiska i låten och när de kan det kan de gå ifrån det. Undertexten finns även när det är i tempo och de måste hitta den där först.

När ensemblen vill mycket pratar de fort och Gårdfeldt får ständigt påminna dem om att ta ner tempot och prata långsamt. De måste haka och sega i alla övergångar istället för att vänta och prata fort. Detta är något som man som utomstående ser tydlig skillnad på men som aktör är det inte lätt att veta vad som är rätt och fel. På scen är det naturligt att ”... prata med helnoter...” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061113). Det kan kännas onaturligt i kroppen med de stora bokstäverna eftersom man i vanliga fall har en helt annan närhet till den man pratar med.

I första scenen där Ti och Mamman är ute och samlar sopor får Mamman så starka impulser från spökena att hon efter hand helt glömmer bort sin dotter. Intensiteten ökas genom att Ti backar och samtidigt försöker prata med sin mamma. Det skapas en väldig spänning i avståndet mellan dem. Handlingen visar, i scenisk tid och sceniskt rum, hur Mamman hamnar längre och längre bort från Ti och verkligheten och hon vaknar inte upp ur sin mani förrän Ti ropar ”Mamma!” i halvnoter. Det blir ett brott, Polter och Geist fryser som om ingenting hänt och Mamman kommer tillbaka till Ti.

Repetitionerna fortsätter till scenen mellan Ti och Mamman. Det finns en berättelse och aktörerna har svar på frågorna om vilka de är men parallellt ligger den fysiska intelligensen.

Det som verkade bra på papperet kanske inte alls fungerar när det kommer upp på scenen. De nya impulserna dockas in i karaktärerna och det skapas en fysisk bild av dem.

I en scen visar sig Vattenkonungen med sina sjömän och de sjunger en sång om sin skuta. Sjomännen har en stark vilja att berätta sin historia och det gör att de lutar sig framåt och vill nå publiken genom att komma närmare dem rent fysiskt. De når ingen avspänning och använder sig inte av rummet. Det yttre tempot är högre eller lika högt som det inre.

Mycket av regiarbetet handlar om att hitta punkter och motstånd och om att få energierna att fungera och docka ihop dem. Den sceniska tiden är svår att få grepp om. Gårdfeldt är tydlig med att ensemblen ska gå emot känslan och tempot och genom det få ett större motstånd i arbetet. När tangon mellan Mamman och Polter & Geist repeteras blir dessa faktorer mycket tydliga. I dansen handlar allt om punkter för att skapa motstånd. Mot slutet och Mammans sammanbrott går musiken allt snabbare medan dansen går mot slow motion. Energierna arbetar emot varandra och detta ger ett accelerando in i Mammans sammanbrott.

Musiken som spelas i scenerna mellan Vattenkonungen och Ti är Tis inre. Ti påverkas av detta och går in i känslan för vad musiken ger henne. Hon blir långsam i sina rörelser och det inre och yttre tempot blir ett, scenen blir sentimental. Gårdfeldt är vaksam och ser direkt vad som händer. Hon uppmanar Ti att gå emot känslan. Musiken är hennes inre hinder och ska inte synas i det fysiska handlandet.

Studenterna uppmanas ständigt att dyka på nytt och överraska sig själva i arbetet. När man har sjungit en sång eller repeterat en text får man aldrig lita på att man kan det nästa gång man ska göra samma sak. Det är nytt varje gång och även om skådespelaren vet vad som ska hända så vet inte karaktären det. Musikalens premiär fungerar nästan som ett genrep och det gör att den andra föreställningen känns mer som en premiär och energierna bara flödar. Studenterna är laddade och man kan nästan se spänningarna och energifälten mellan dem. De är sugna på att spela och man får känsla av att de svävar en bit ovanför golvet. Gårdfeldt berättar om andraföreställningen. Det infaller när energierna ligger före handlingarna och föreställningen uppfattas som seg. Studenterna ligger före impulserna och reaktionerna blir inte naturliga. Barnmusikalens andraföreställning kommer den tredje föreställningen och fallet blir tungt. Det känns som om det ligger ett filter över föreställningen och det spelar ingen roll hur mycket de kämpar för att få det att fungera igen. Det känns som om aktörerna spelar för sig själva istället för tillsammans med övriga i ensemblen.

Tempot i föreställningen ligger aldrig i att någonting går fort. Energierna överlappas i hakningarna mellan övergångar, i brobyggen och i ljusförändringar. Ett exempel på detta är när scenen med grannarna är slut. Jenny ska av scenen och hennes riktning antyder för publiken att hon är på väg. Hon går inte av i ljuset för att då bryts magin utan hon väntar och går av i den efterföljande blacken. Gårdfeldt talar också om att ta med konsonanterna runt hörnet. Man får inte släppa riktningen i repliken innan man är klar. Om man släpper koncentrationen tappar man energin.

När läraren kommer förbi Ti vid kajen försöker hon att undvika honom. Gårdfeldt tar då upp vikten av att alltid försöka säga sin aktion i positiva ordalag. Istället för att undvika väljer man hellre att se det som det regnar eller låtsas som ingenting. Det ger mer energi åt karaktären och är lättare att spela på. När Ti lämnar honom går hon iväg, håller kvar blicken, går, tittar tillbaka och tar sin riktning fullt ut. Det skapar friktion och hjälper scenen att inte tappa temperatur.

#### 5.1.4 Befrielseövningar

Några timmar innan första föreställningen tar Gårdfeldt tid till att göra befrielseövningar. Dessa görs för att få ut texter och energier i kroppen och öva brobyggen mellan text och musik så att allt i föreställningen flyter samman och får samma läsart. ”När saker lagrats i kroppen och man kan laga sina hål” (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061215). Allt ska överdrivas och kan göras hur som helst. Det finns bara ett sätt som är fel och det är det rätta sättet.

Ettorna som aldrig har gjort detta förut börjar med första övningen. Gårdfeldt instruerar dem verbalt hur de ska sjunga och dansa sina texter. Taltextern ska sjungas och sångtexterna talas. De börjar med scenen på väg till skolan och fortsätter sedan in i klassrummet. De testar men Gårdfeldt är inte nöjd, deras yttre öga är för stort och de förstår inte riktigt hur hon menar. De har repeterat scenerna och vet hur de ska vara och så säger Gårdfeldt plötsligt att de inte ska göra som de brukar. Hur gör man då? Gårdfeldt går upp på golvet och visar före samtidigt som hon säger att hon inte ska göra det. Hon vill inte att de härmar hennes rörelser men genom detta sätt förstår studenterna fysiskt hur de ska göra. Övningen görs inte på de rätta ställena på scenen för att ta bort tankarna på hur det ska vara. Studenterna blir medvetna om rummet och ser nya möjligheter och vinklar.

Den andra övningen är operaparodi. Studenterna tillåts driva med operagenren och alla fördomar de har släpps ut i det fria. Operans stora gester bli ännu större och genom att bli operastjärnor kommer de ännu längre ifrån barnmusikalen och kraven på att vara duktig.

Den tredje övningen är också operaparodi men genomförs på rätt plats med rätt riktning och undertext. Studenterna har nu fått så mycket energi och samlat nya erfarenheter att de upptäcker nya sidor hos sina karaktärer och hos varandra. De är inte koncentrerade på sig själva utan lägger bollen hos de andra.

Det sista de gör är att gå tillbaka till den första övningen men med skillnaden att de är på rätt plats och använder rätt undertext. Studenterna arbetar stort och ärligt och impulserna är äkta, det finns inget pålagt kvar. De har hittat sina huvudord, kroppens och sinnenas intelligens vet var de finns och i det återfinner de lusten. De luktar med hela huden och ser med ryggen.

Inför andra föreställningen gör Gårdfeldt Doreen Cannons övning, ”The Italian”. Alla studenter är med och joggar hela tiden även om de inte är aktiva i just den scenen de befinner sig i för tillfället. De som är med jobbar mot varandra så att en kontakt etableras och när det är dags att säga en replik sägs den så snabbt som möjligt och med överintensitet. Medverkande i scenen går på den som talar för att skapa ett motstånd och få den att verkligen mena vad den säger.

Nästa övning är som en peppning inför en fotbollsmatch. Studenterna som är med i klassrumsscenen står i en ring med armarna runt varandra och huvudena tätt ihop. De får i uppgift att skandera både tal- och sångtext väldigt fort. Konsonanterna är viktiga.

Innan det är dags för sista föreställningen står alla i ring och joggar på stället. Studenterna talar två takter text var och riktar repliken till vem som helst i ringen så att turen kan gå vidare. Vid huvudorden förändras tempot i joggen, det går ner helt automatiskt. Orden kommer inifrån och får därigenom emfas och tyngd, efteråt går kroppen tillbaka till den lätta joggen.

Mötena i scenerna berättar, talet säger inte hälften av vad kroppen säger. En småttig teater kan göra att man inte vågar ta ut och bjuda in till samspel. När man inte tar ut tar det yttre ögat över. Det handlar om att separera olika krafter. Bara för att man gör något stort betyder inte det att man måste skrika. Under repetitionernas gång är det flera som känner sig dåliga i halsen och Gårdfeldt ber dem att markera sina repliker. Studenterna har svårt för detta då de inte kan separera rösten från kroppen. De tappar energin och riktningen och är bara fysiskt på plats. De är vana vid att rösten är en konsekvens av kroppens energi och går bakvägen och låter kroppen bli en konsekvens av vad rösten gör.

## **5.2 Processdagböcker**

### **5.2.1 Instruktioner, kommunikation med Gårdfeldt**

De som inte varit med i en liknande produktion med Gårdfeldt tidigare uppfattar det ibland som svårt att hänga med i arbetssättet och tempot. I början uppfattas Gårdfeldt som väldigt stressad och det skapar prestationskrav hos vissa studenter. De har inte tillräckligt med kött på benen för att våga ställa sig till förfogande och det skapar en känsla av att bli avslöjad.

De som varit med tidigare betonar hur viktigt det är att få höra Gårdfeldt förklara ämnet många gånger. Någon tycker det känns skamligt att tro sig ha förstått när det visar sig att det inte alls var så. Det tar tid att få in det i kroppen och även om huvudet förstår så tar det tid att få en sann förståelse för arbetssättet och begreppen i ämnet.

Två och en halv vecka innan premiär känner flera hur stressen gör sig påmind. Det är mycket kvar att göra och någon känner att vara en del av en så stor ensemble kan vara lite pressande. Man vill att alla ska vara nöjda och kunna stå för resultatet och man vill inte vara den felande länken. Gårdfeldt är tydlig med att barnmusikalerna har satts ihop tidigare på den här korta tiden och även om studenterna tror henne är det svårt att tänka sig hur det ska gå till den här gången.

När ensemblen flyttar in i Teater 1 blir stämningen en annan än den varit innan. Det är lugnare och alla är laddade för att komma igång med repetitionerna. Gårdfeldt har fått mycket beröm för sitt sätt att arbeta. Hennes öppenhet för nya förslag och bemötandet av studenterna ger uppmuntran. Hon betonar vikten av att pröva olika lösningar och att våga testa.

Avstämningsmötet en vecka innan premiär uppfattas på olika sätt. Initiativet är bra men någon uppfattar stämningen som hätsk. Någon känner sig utsatt och hetsen i diskussionen gör att personen hamnar i försvarsställning och inte alls kan uttrycka det den vill. När energierna dras igång dras gruppen lätt med i hetsen och det är svårt att behålla den goda attityden. Samtidigt är avstämningsmötet en välgörande stund för många. Diskussionerna är givande och Gårdfeldts fulla ansvar för pjäsen skapar ett lugn hos ensemblen. De behöver inte vara oroliga för resultatet. Mötet är en chans till att lösa konflikter och ändra det som känns fel.

Någon känner att mötena innan själva repetitionsarbetet startade stal kraft istället för att ge. Tempot gjorde att personen slutade att engagera sig och orkade inte ta ställning. Flera har känt, och känner, frustration inför att bli missförstådd och inte lyssnad på.

Några känner att Gårdfeldt sänder dubbla signaler och det är därför som det ibland blir så rörigt och stressigt i arbetet. ”Gör vad ni vill, så länge det blir som jag vill” uppfattar någon av studenterna hennes budskap. Hon vill att ensemblen ska ta initiativen men tar samtidigt ifrån

dem möjligheten till det. Många beslut ska tas och Gårdfeldt är engagerad i merparten. Alla tycker att Gårdfeldt är fantastisk men tidsbristen gör att det ibland går lite för snabbt och det är svårt att hänga med.

Pratet om andraföreställning skapar både positiva och negativa reaktioner hos studenterna. Samtidigt som det är bra att veta vad det är och hur det fungerar gör det också några rädsla för att gå in på scenen för att det kanske är nu det kommer att ske.

Någon kände i början av arbetet att det var Gårdfeldt som skulle servera allas aktioner och handlingar, men inser efter ett tag att det handlar om ett gemensamt arbete.

Gårdfeldt får mycket beröm för sin förmåga att göra fungerande energibryggor mellan tal och musik. Eftersom musiken är en stilisering och ger ett annat utrymme för att bli fysisk krävs det att bron fram blir naturlig.

### **5.2.2 Kommunikation inom gruppen**

Ensemblen uppfattas som öppen och det ger mycket energi. Att bara ha drygt två veckor på sig att sätta ihop en hel föreställning är otroligt pressande, samtidigt som det uppfattas att man kan "gå in i bubblan" och släppa det yttre ögat mer än vad man kan göra om man håller på längre. Arbetet blir koncentrerat. Några av dem som har varit med förut till och med väntar på att få gå in i bubblan. Tanken på den känner någon är lite oroväckande, som att man måste koppla bort verkligheten för att kunna jobba ordentligt.

Huvudrollsinnehavarna diskuterar ämnet och sina karaktärer mycket och ingående. Det uppfattas som en trygghet att ha den möjligheten och det skapar en bra grund inför arbetet. Flera anser att genom att träffas i ensemblen och dela med sig av olika tolkningar kan kunskapen om berättelsen fördjupas.

Eftersom man arbetar så intensivt umgås man mycket i ensemblen. Det skapar en god kontakt och den feedbacken är positiv. Alla poängterar hur viktigt det är att ständigt få feedback för att kunna fortsätta arbeta. Den generella åsikten är att det är lätt att be om hjälp i ensemblen när något inte känns riktigt bra eller om det är problem med instrument eller dylikt.

Diskussionsmotstånd ses som positivt och inspirerande. Någon student känner att den inte hinner uppskatta alla i ensemblen för vad de gör och ser tidvis den kreativa friktionen som osmidighet. Dennes eget höga tempo kräver att alla ska vara effektiva och geniala, medan personen själv vet att det är stressen som talar. Någon känner ibland rädsla för att ta för mycket plats i gruppen och inte se de andra.

Stressen gör att gamla blockeringar kan komma upp, det finns inte tid för att känna in stämningar utan man ska bara kunna köra. Det yttre ögat tar plats och man kan exempelvis sätta sig i underläge utan att ha något som helst belägg för det. Att då ha en öppen kultur där man ser varandra är mycket betydelsefullt.

### **5.2.3 Yttre faktorer**

Några känner att det är störande att ha andra uppgifter utanför musikalerna. Det krävs så mycket energi till det här arbetet och när man inte har kraft till det kan man lätt känna sig utanför och kraven blir för höga. Alla försöker jobba utifrån sina förutsättningar men det kan ibland

kännas som om det inte räcker eftersom det är så intensivt hela tiden. Någon trivs med att vara lite utanför och istället se och lära till en början. Det skapar en helhetsbild och en förståelse för arbetet och för berättelsen.

Under synopsisarbetet finns enligt några studenter en tendens till att ensemblen lägger handlingens framåt drivande krafter runt om karaktärerna istället för i deras aktioner. Yttre hinder och katalysatorer får alldeles för stor plats. Gårdfeldt är tydlig med att det är karaktärernas aktioner som driver handlingen framåt och hennes erfarenhet ger en trygghet i att ensemblen kommer att hitta rätt format. Som mer oerfaren hamnar man lätt i ett filmiskt berättande och det kan fungera utan att karaktärerna själva driver.

Yttre faktorer som att en sångtext har skrivits innan den egentligen aktionen varit klar skapar förvirring runt vad man egentligen vill säga. Att bara ändra några ord ger ny energi, men det är inte lätt att se att det är det som behövs utan man går in i karaktären och letar fel istället för att se att även yttre ting kan skapa kaos.

Det praktiska arbetet med schemaläggning, manus och utskick och så vidare tar mycket energi i början för vissa. När det är avklarat upplever de en frihet i att få bort det praktiska arbetet runtomkring.

Att få välja själv var man vill lägga sin energi uppfattas som positivt av ensemblen. Det skapar möjligheter att få lära sig mer om specifika områden och utveckla nya kunskaper.

Tre veckor innan premiären är några i ensemblen nere i källaren och hämtar upp saker till scenografin. Gårdfeldt tycker det är bra att Mamman och Ti hämtar saker till sitt hem för att de ska få en personlig känsla för dem. Andra hämtar möbler, tittar på kläder, letar låtförslag och skriver utskicksmaterial och det uppfattas som att mycket händer här. Det är skönt att få koppla berättelsens innehåll till något fysiskt. Då startar arbetet med föreställningen på ett helt annat sätt och det är kul att arbeta.

En morgon är en student på plats i Teater 1 innan någon annan är där. Personen upplever ett lugn och en chans att landa lite i arbetet. Att bara få sitta och ta in lokalerna och sceniska rummet ger en laddning inför den nya arbetsveckan.

Efter avstämningsmötet släpper någras tankar på det praktiska runtomkring. De inser att de inte behöver ta så mycket ansvar för föreställningen utan alla bär den börda de kan. Att inse att det räcker att bara få vara aktör och inte medregissör, författare och scenograf utöver det, hjälper till att släppa mycket stress.

Under ljussättningen är det många som förvånas över hur lång tid det tar. Det är så mycket detaljer som ska stämma. Att få vara med om detta skapar förståelse för hur viktigt ljuset är för en föreställning. Det skapar miljöer på ett sätt som inte själva scenografin kan ordna. Man kan dessutom använda olika effekter för att skapa stämningar som gör scenerna mer levande.

En student har väntat länge på sina scenkläder och känner stor förväntan inför att prova dem. En kostym känns helt rätt medan en annan inte är helt som personen hade tänkt sig, men efter en stund trivs studenten ändå bra i kläderna. Det ger karaktären kraft och det blir lättare att identifiera sig när man plötsligt har något att ta och se på. Studenten kan ta ännu ett steg bort från det privata och det yttre ögat.

Praktiska ting som att röra sig bakom scenen och tidspress i att byta kläder skapar en del oro innan premiären. Alla måste fungera så att det går så smidigt som möjligt. En checklista och scenkarta hjälper några att hålla ordning och de löser flera problem för dem som inte är så vana. Någon använder scenkartan för att gå ett varv innan föreställningen och memorera energierna och skapar på så sätt en trygghet.

En av föreställningarna blir 20 minuter försenad och det gör att några blir lite stressade. Det blir en extra stund att fördriva och fokus går från föreställningen till att irritera sig över att de inte kan sätta igång. Föreställningen går bra men en student upplever att den inte riktigt är på plats och tänker på kommande scener istället för att vara i nuet.

Många känner att det sceniska berättandet har många olika vinklar och det är inte självklart att kunskap om ett område automatiskt ger kunskap och färdighet i ett annat. Att utforma en berättelse och undersöka karaktärer i improvisationer garanterar inte att det fungerar sceniskt. Man måste kunna överföra erfarenheterna i rätt läsart.

Att det inte sålts så mycket biljetter till barnmusikalen skapar lite oro hos ensemblen. De känner att de har något väldigt viktigt att berätta men är det bara de som tycker det? Har de fastnat i sin bubbla utan någon kontakt med yttervärlden?

#### **5.2.4 Självförtroende och bekräftelse**

Bekräftelse är ett otroligt viktigt element för studenterna. Efter genomdragen av musikalen har metodikstudenterna, Gårdfeldt och övriga tekniker alltid saker att säga och det uppfattas som odelat positivt. Att prata igenom musikalen och skapa en helhet tillsammans skapar en stabilare grund att stå på och en möjlighet till vidareutveckling.

Samtidigt som många, eller alla, söker bekräftelse har de svårt att ta det beröm och den bekräftelse de får. Hur hanterar man att någon tycker att man gör en bra prestation? Om jag själv inte tycker att jag gjort något bra, men andra tycker det, är det bra då? Hur litar man till sin egen förmåga?

Flera känner full tillit till Gårdfeldts förmåga att skapa en fungerande historia men några upplever att ensemblen inte tar tillvara på möjligheten att vara i karaktär under repetitionerna. En tanke är att arbetet hackas sönder av att allt för många har för mycket åsikter om det som händer på scenen. De hävdar sig genom analysera och tänka ut rätt svar istället för att vara med och skapa i situationen. Olika personers krav på bekräftelse skapar frustration hos dem som kanske känner sig tryggare i arbetet.

När kostymören är på plats i rummet och alla tekniker arbetar uppfattar många av studenterna att det är förvirrande. De är beroende av Gårdfeldts feedback och när de inte får den i repetitionsarbetet blir det svårt att koncentrera sig.

Frågan om hur den personliga känslan av trygghet och självrespekt påverkar det arbete som sker på scenen är central. Någon känner att det är svårt att gå in i sin karaktär när man som privatperson känner sig lite trött och nere. Att ha roligt och kunna ta tillvara på stunden och släppa det yttre ögat anses vara förutsättningar för att det ska fungera. Om skådespelarens oro märks genom karaktären ges inget tillfälle till att låta berättelsen leva. Man måste vara tillgänglig för vad karaktären vill. Tillvaron är mångbottnad och det tar tid att hitta de olika lagren i berättelsen.

Några har upplevt och upplever sig själva som att de bara existerar tillsammans med andra och har alltid försökt vara som omgivningen vill ha dem. De har exempelvis svårt för att acceptera att någon skulle kunna tycka illa om dem. Att arbeta så här tätt tillsammans med andra under en väldigt kort period gör att man inte kan dölja vem man är. Beslut måste tas och arbetet med karaktärerna har skapat kraft till att våga stå för sig själv och känna självförlit.

Flera diskuterar ämnet ”duktighet”. Genom att vara duktig får man bekräftelse och fokus hamnar på att prestera något bra istället för att vara i nuet och lära sig något nytt. Detta avspeglas inte bara i barnmusikalarbetet utan är något genomgående för hela livet. Att förvänta sig respons på det man gör, gör att handlingen i sig själv inte spelar någon roll. Det räcker inte med att bara vara och göra det man känner att man vill. Många upplever att de ständigt bedömer och bearbetar sina egna prestationer. De personliga kraven är höga och duktigheten, det yttre ögat, tar över. När Gårdfeldt ger feedback vågar studenterna tycka att de själva gjort något bra och kan förlita sig på sin positiva känsla.

Angående att biljettförsäljningen inte tar fart tänker några att det är för att ämnet skrämmer lärare och annan skolpersonal. Det de upplever som tråkigast är att de inte kommer att få någon feedback från barn och aldrig kommer att få veta om de kunde ta berättelsen till sig. Det skapar en starkare känsla av bubblan och att de missar hur det fungerar ute i verkligheten. De tror själva på sin föreställning. När det väl kommer publik känner ensemblen att de får upprättelse för sitt arbete.

Inför Suzanne Osten och Anna Takanens besök känner sig många väldigt förväntansfulla. Att de vill komma och se föreställningen lyfter ensemblen. De vill höra deras reaktioner på föreställningen och den tolkning de gjort och även få respons på skådespelarinsatserna. Någon känner att det skapar en positiv nervositet inför föreställningen och att det behövs eftersom den personen inte känt sig nervös sedan premiären. Studenten känner själv att den tappar energi om inte nervositeten infinner sig och det ger en svårighet att ladda upp. För någon annan innebär det en nystart att få både ris och ros från dem.

Att känna att man har kommit någonstans och lärt sig saker på skolan är viktigt för studenterna. Att man jobbar årskursintegrerat skapar energi både uppåt och nedåt. Att de nyare får se upp till dem som varit med ett tag och att de äldre kan känna att de lärt sig något och känna igen sig i de nyas vilshenhet och i det kunna stötta dem i deras lärande. Det är svårt att se sin egen utveckling men detta hjälper till.

Några upplever att det som skrivs i processdagböckerna ofta är det svåra och jobbiga och det som går lätt och är roligt bara finns och behöver inte analyseras. Någon har känt att processdagböckerna har varit ett sätt att känna flow. Att bara få sitta och skriva och känna hur det rinner ur en massa tankar. Det handlar om att godkänna sig själv och bara låta det som kommer komma. Det har också varit ett forum för att kunna spara omdömen som har getts under arbetet, något att gå tillbaka till för att se vad som hände och känna att man kan något.

### **5.2.5 Privatperson – karaktär – föreställning**

Ensemblen skriver först ett manus men lämnar det sedan åt sidan. Aktörerna upplever detta som att berättelsen finns i kroppen istället och det skapar en frihet.

Några av studenterna gör naturalistiska improvisationer för att lära känna sina karaktärer bättre innan själva arbetet börjar. De finner mycket viktigt i sina karaktärer men kontrasten till



att sedan jobba sceniskt blir stor. Det yttre ögat växer och genom att läsarten blir mycket större uppfattar aktörerna att de tappar känslan för scenen.

När en av studenterna ska skriva biografi till sin karaktär är det svårt att lita på förmågan att klara av att gå in i karaktären. Studenten skriver om karaktären istället för att vara henne. Duktigheten och kravet på att skriva rätt gör att tankarna begränsas.

Det känns svårt under repetitionerna blir oftast lättare efter att studenterna övat på sina texter. Genom att repa musiken så att den fungerar skapas mycket ny energi och kraft till arbetet. När man står där kan det vara svårt att förstå hur viktigt det är att vara ordentligt förberedd och hur mycket smidigare arbetet går då.

Någon känner inför premiären att ensemblen nu är framme och det är slut med allt som de jobbat för. Produktionen finns. I samma andetag uppstår förväntningarna på vad som kommer att hända nu och att det är ett helt annat arbete som ligger framför dem. Det finns nu möjligheter att få leka med materialet och verkligen göra det till sitt eget.

Ett par studenter funderar lite kring flow. Att det handlar om att lita på sin förmåga och att man har sin koncentration riktad åt ett visst håll. Kroppen och intellektet arbetar tillsammans och uppgiften måste kännas meningsfull och ge en utmaning. Någon anser sig ha nått flow flera gånger under projektet. I början sker det bara i de fria improvisationerna och det finns en upptäckarlusta och nyfikenhet i att hitta vad som var privat och karaktär. När karaktären är mer befäst finns en befrielse i att så helt kunna leva sig in i en roll och känna att den får ett eget liv oberoende av det privata.

Att sätta sig in i en roll upplevs av flera som att man kan förstå och tydliggöra sig själv som privatperson. Genom att söka information runt karaktärerna och acceptera deras positiva och negativa sidor måste skådespelarna själva ta itu med hur de personligen reagerar i liknande situationer, detta för att klargöra att karaktären och privatpersonen inte är samma person. Några saknade ett rejält grundarbete för karaktärerna innan själva arbetet på scenen satte igång. Att karaktärerna mer eller mindre skapas på plats gör att de direkt ges ett yttre öga. Karaktären värderas utifrån och bekräftelsebehovet ökas markant.

Studenterna flyttar, på grund av olika erfarenhet, fokus från sig själva och sitt arbete till att se hela ensemblens arbete vid olika tillfällen i processen. Det är svårt när man som ny i arbetssättet har en massa energi men inte riktigt vet var och hur den ska läggas. När fokus flyttas och man kan pjäsen kan man se vad som händer och hur energierna riktas. Det har läggs ner olika mycket tid på olika scener och man vågar inte alltid säga att man inte riktigt hänger med för att man anser att tiden inte är tillräcklig.

Befrielseövningarna upplevs som positiva. De hjälper till att få energi innan föreställningarna och ger en lekfull syn på arbetet. Att få dansa omkring och söka huvudord i kroppen och ändå vara i berättelsen upplevs som väldigt befriande. Att ta med sig den känslan tillbaka in i arbetet känns som en nystart.

Några känner sig rädda inför befrielseövningarna men tycker det är otroligt roligt när de väl är igång. I början känner de sig stela och spända och vet inte hur de ska bete sig, men det släpper och aktörerna kan slappna av och släppa ut krafterna. Gårdfeldts positiva instruktioner och tryggheten i ensemblen hjälper till att förmedla rätt känsla.

En annan student känner att den förmodligen gör bort sig mycket, men att den bjuder på det för att det är så roligt. Att jogga scenerna upplevs som lite svårare än att dansa texterna eftersom replikerna vill vara i samma tempo som kroppen. Vid en annan övning är personen väldigt full i skratt men under föreställningen finns det inget av det kvar. Koncentrationen är en helt annan.

Någon får i uppgift att arbeta själv med sin text i en befrielseövning. Upplevelsen av detta är inte befriande utan ger mer spänning. Kraven inför att arbeta med hela ensemblen i publiken blir för stora och det låser sig. Arbetet med att undersöka karaktären har hittills gått bra men det är för många hål som ska täppas igen och att göra det ensam ger ingen energi. När studenten får arbeta mot övriga i ensemblen blir det mycket lättare. Impulserna blir naturliga och bollen kan läggas hos de andra. Kontakten med kroppen blir påtaglig och det yttre ögat minskar. Det kan kännas som om vägen är lång till att få en memorerad text till att bli fysiskt etablerad, men genom befrielseövningarna får den ett helt annat liv.

Några funderar över det yttre ögat. Att hålla igen i arbetet på scen ger inte en frihet till publiken att se karaktären. Fokus hamnar på aktören och dess arbete på att vara trovärdig. Det yttre ögat leder arbetet och energierna når inte ut. Att ständigt försöka fokusera på motaktören gör att man mer fokuserar på själva fokuseringen än det som verkligen sker. Att "lägga bollen hos" kan vara det som frigör avspänning och som ger energi till publikens kreativitet.

### **5.2.6 Skapandeprocessen**

De flesta upplever att de har lärt sig mycket om sig själva i arbetet. De har haft lagom arbetsbörda, känt sig trygga och fått med sig redskap som är användbara både i lärarrollen och i privatlivet. Man har varit tvungen att släppa kontrollbehovet och det yttre ögat och det har gjort att man insett att det går att låta saker bli som de blir. Gårdfeldts handledning har stöttat studenternas arbete. Befrielseövningarna har också gett ringar på vattnet. Att få vara med i alla beslut och se arbetets väg från att vara en bok till en färdig föreställning har gett inspiration. Tänk att det var möjligt! Alla är stolta över föreställningen och över varandra i ensemblen.

Repetitionerna gav, för några som satt och tittade på, energi till att fortsätta arbetet. Att se skapandeprocessen skapade förståelse för hur scenerna byggs upp och vilka metoder som används. Någon tyckte att man nästan lär sig lika mycket av att titta på som att vara med själv.

Många har tyckt att det varit svårt att skriva materialet samtidigt som de själva ska hitta sina karaktärer. Det finns en fälla i att man hamnar för mycket i intellektet och man tillåter inte sig själv att uppleva och pröva olika saker. Man tänker ut svaren i förväg och sen går man upp och ger dem gestalt.

Flera av studenterna kände i början av arbetet att berättelsen var för tung och svår. Hur spelar man det här för barn? Ju mer de lärde känna Ti och Mamman, desto fler möjligheter såg de att kunna hantera storyn. Det kändes mer och mer viktigt att få förmedla berättelsen till barnen.

Många påpekade att det kändes skönt att få göra flera föreställningar. För några var det första gången. Upptäckten av den processen och möjligheterna att ändra och uttrycka olika saker öppnade nya ögon.

Några kände under arbetet att musiken hamnade på efterkälken och att det inte handlade så mycket om musikdramatik. Att sedan i slutresultatet se att den tillförde så mycket till föreställningen var oväntat och man kunde se att arbetet också handlar om musiken även om inte fokus legat där. Att uttrycken är ärliga påverkar indirekt musiken och det gör att man kan tillägna sig den på ett naturligt sätt. Att få uppleva att man som musiker berättar något och blir en levande del av musikalen har känts väldigt viktigt.

Musikdramatik är ett ämne som inte tar slut när man lämnar lektionen utan tankeprocessen fortsätter. Man är delaktig och det handlar så mycket om mänskliga relationer och hur man hanterar livet i stort.

### 5.3 Intervju med Gunilla Gårdfeldt

Ja, man måste förklara, förklara, förklara och på ett nytt sätt... på det sättet och på det sättet och gå in igenom den dörren hela tiden, [...] bara för att plötsligt så blir det en sanning som inte finns, för den finns ju bara ihop med aha-upplevelse (061205).

Gårdfeldt berättar hur Stanislavskijs böcker är upplagda och hur pratiga de är. Det beror på att om man inte förklarar om och om igen så kan det uppstå missförstånd. När man hör den fjärde varianten av samma sak trillar tioöringen ner och man förstår vad det handlar om.

#### 5.3.1 Flow

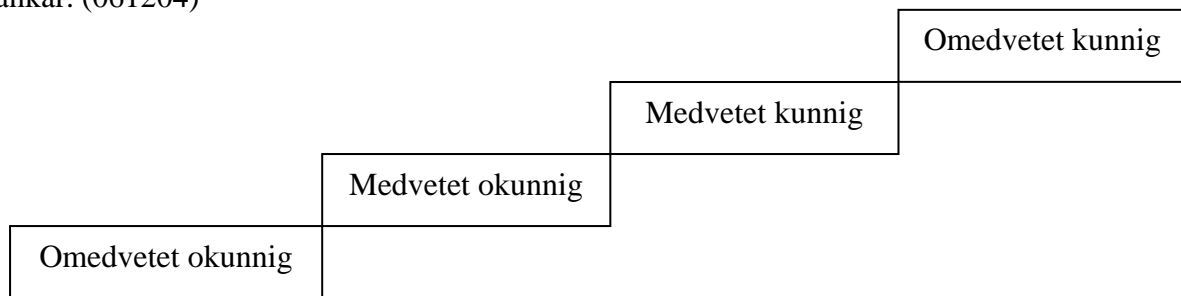
”Det är när temperaturen är hög och jag håller mig här och nu och folk skrattar och gråter och min frisyra som är sprayad, jag känner i håret. Det är flow” (061205). När skådespelaren ställer sig själv till förfogande i rollen och det blir ett sanningens ögonblick. ”Flow är när den yttre kontrollen inte förstör mitt nu” (061205).

Gårdfeldt berättar att ”... när den emotionella intelligensen fungerar så har man kollat med elektroder att då hoppar kontrollimpulserna i hjärnan över neokortex, barken. ... går rätt in i amygdala och in i lustcentrat... Så förklarar man idag i forskningen, det är flow.” (061205). Som exempel tar Gårdfeldt upp en cellist. När ”... hon eller han inte tänker tekniskt utan bara gör sin fingersättning” (061205). Handlingen är fast förankrad i kroppens intelligens och det skapas utrymme för en frihet i musicerandet. Den emotionella intelligensen får vara med.

Enligt Gårdfeldt handlar det också om empati och social kompetens. ”Om du inte lär känna dig själv i situationer när du är rädd att göra fel så lär du inte känna hur du kan utnyttja din empati fullt ut” (061205). När man försöker vara duktig och göra rätt litar man inte på sin empati eller sin förmåga att uppnå flow. ”Du når inte kroppens intelligens med en intelligent kontroll. Du når inte den djupa kontrollen” (061204).

Gårdfeldt säger att alla har förmågan att känna flow, men det tar olika lång tid för olika personer innan man kan släppa kontrollen och sina blockeringar. ”Det tar tid att lära känna sin kropp och sitt brus” (061205). När man verkligen lämnar sig själv i fred så vet man inte riktigt vad man gör, men flow är en ”... blandning utav att veta vad man gör och att lämna sig själv ifred” (061204). Man måste försöka hitta ett växelbruk mellan intuition och medvetenhet. ”... att medvetandegöra det omedvetna men sen lämpa det överbord” (061204).

Gårdfeldt tar den amerikanske psykologen Thomas Gordons kunskapstrappa till stöd för sina tankar. (061204)



Flow uppstår när du har tagit dig uppför trappan och är omedvetet kunnig. För att förstå vad som hände måste du gå ner ett eller två steg i trappan. Om du sedan stannar kvar där och inte släpper taget hamnar du på rutinens brant.

Det är väldigt sällan, eller nästan aldrig... som flow tar över tekniktänkandet. Du säger att: Aha, ja just det, ja men okej. Där ser man, så kan det gå. Det är ju hela tiden nån som sitter på axeln, så det går ju inte att bli av med yttre ögat helt. Men det går och få ... balans så att... kontrollstationen får en värdig motståndare... i att mina sinnen zoomas in. Jag lägger bollen hos, det är det det handlar om (061204).

Det handlar om att ha en känsla, du måste inte alltid ha svaren på frågorna men vara medveten om riktningen. Att variera verben och utmana dig själv. Använda rummets riktningar, publiken och "... låta villet ske" (061204). Att inte bestämma över sitt resultat utan att få ett resultat. Det är Stanislavskij.

### 5.3.2 Energi

"Den sceniska tiden, den fysiska tiden tar längre tid än den psykologiska sångtiden eller taltiden, på scenen" (061205). Inledningsscenen i barnmusikalen där Ti och Mamman sjunger sin sång om att packa och sortera är ett perfekt exempel på detta. De måste hinna se det de hittar innan de sjunger om sakerna, det måste hinna få en impuls till uttrycket. Det är i Stanislavskijs anda att använda få saker och låta dem ge näring under en lång tid. Det är inte naturalistiskt riktigt att drunkna i prylar. Det kan också vara så att kroppen hindrar intellektet. "... om du gör ett fysiskt bygge som inte går att dockas ihop med sången" (061205). Om du har för mycket praktiskt att göra hindrar det fysiska handlandet din psykologiska handling.

På kvällarna under arbetets gång memorerar Gårdfeldt hur de tolv scenerna ser ut. Hon sitter ner och målar en bild med armarna över hur energierna arbetar i scenrummet. Varifrån personer kommer in, varifrån krafterna kommer. Under intervjun visar Gårdfeldt en energimålning över första vattenkonungsscenen och in i klassrummet. (Detta finns inspelat på video.) Genom att arbeta på detta sätt känner Gårdfeldt om det är balans i scenerna och får fullständig kontroll över dynamiken. Under själva arbetet på plats jobbar hon intuitivt, inget är bestämt innan, och sedan kontrollerar hon sig själv så att hon inte gjort två turer eller scener på samma sätt.

Vi diskuterar uttrycket att hämta hem rum och tar upp vikten av att använda sig av och utnyttja olika nivåer i rummet och vilka energier det kan ge. Att befinna sig på olika platser i scenrummet och att i de specifika rummen söka olika nivåer skapar krafter till helheten. När man går igenom en föreställning och ser att en plats inte används försöker man alltid att flytta något dit för att skapa balans. Gårdfeldt berättar hur hon alltid använder sig av plan under

barnmusikalerna för att kunna jobba och få upp energier, och kraften i nivåerna. I ”Flickan, Mamman och soporna” utnyttjades nivåerna i Vattenkonungens entré, musikernas placering, grannarnas lägenhet och i sopväggen som höjdes under föreställningens gång.

### **5.3.3 Instruktioner, kommunikation**

Gårdfeldt berättar om hur hon arbetar med en sång eller text. Mitt i arbetet kan man plötsligt inte det man kan för att man koncentrerar sig på sången och den bild man får av den och hur den ska låta. Om man struntar i själva sången och fokuserar på den person man sjunger till och den inte vill att du ska röra henne. Hur gör du då? – Jag vet inte men det tar tid, säger studenten. Då fungerar det igen. ”Alltså om jag tar bort sången och låter kroppen ta reda på en gång, en situation, ett närmande, hur jag tar i eller hur jag hämtar en kopp [...] Då kan nästan den eleven göra det direkt” (061205). Man separerar kroppens intelligens från det psykologiska och då fungerar det igen.

När Gårdfeldt instruerar någon och det verbala inte fungerar går hon upp på golvet och visar med kroppen hur det ska gå till. Hon berättar att det alltid hetat att man inte får visa före och under flera år regisserade hon utan att göra detta tills Doreen Cannon sa att man visst får visa före. Sedan dess gör Gårdfeldt det och man ska inte vara rädd för att arbeta så utan se vad det är för teknik som triggar studenterna. Om det inte fungerar för någon när Gårdfeldt visar före säger hon åt dem att strunta i det hon gjorde och gå vidare och pröva på ett nytt sätt. Oftast fungerar det dock. Hon säger att det inte är farligt att härma men att man ska hitta sitt eget sätt. Det är pedagogens uppgift att få studenten att trivas och våga blomma ut och ju mer man lär känna en människa desto mer lär man sig om vad det är som fungerar. (061204)

### **5.3.4 Arbetssättet i barnmusikalen**

I det här projektet pratade Gårdfeldt och ensemblen mycket utan att veta vem som skulle spela vilken roll och det gjorde att berättelsen förankrades väl i aktörerna. Det är bättre att vrida och vända på historien så än att direkt veta vilken karaktär man ska ha och läsa berättelsen utifrån det. Det kan skapa manér och perifera spänningar. Att improvisera fram texten gör att aktörerna äger sin text. Man arbetar fram karaktären på plats, svarar på frågorna, hittar aktionerna, ändrar och utvecklar tillsammans med kläder och scenografi. Detta gör att det inte blir några problem med memorering, för det sätter sig i kroppens minne direkt. När studenterna dansar ut sina undertexter i befrielseövningarna ser man med detsamma om det fattas undertext någonstans. ”Man blir ju så imponerad så det är inte klokt och så ser man ju direkt där fanns ingen undertext. Det är helt otroligt” (061205).

### **5.3.5 Befrielseövningar och perifera spänningar**

”Jag tror på mig själv när jag omsorgsfullt låter mina sinnen och min kropp bo i den situationen” (061205). Varför är någonting viktigt för mig, varför är det hög angelägenhetsgrad? Om jag inte själv tror på de svar jag har gett min karaktär eller om svaren är för bleka, då har jag ingen grund att stå på. Gårdfeldt tar upp exemplet där flickan Ti ska gå till Vattenkonungen. Det är inte svårt för Ti att veta varför hon vill träffa Vattenkonungen, han är hennes andningshål för att hon ska orka stå ut. Hennes aktion är så stark att det inte finns några tvivel om varför hon är där. Kroppen och intellektet har hittat sitt samspel.

I befrielseövningarna skyndar man på sin begåvning. Att hitta huvudord, undertexter och rätt storlek för uttrycket. En del har svårt för att få ner texten i kroppen och andra har det bara i

kroppen och förstår inte vad de gör. När en befrielseövning fungerar kan man ta i utan att tappa rösten, man hittar huvudord och kan rensa bort det som inte är viktigt. Huvudorden handlar inte om att hitta de viktigaste orden i situationen utan att man betonar ett eller flera ord åt gången. Övningarna gör att man tar reda på mer, blir friare och kan tänka själv. ”Jag är suverän över min roll” (061205).

Att föda liv, att beröra, att ge en upplevelse och det är inte du som ska ge dig själv en upplevelse, det är inte du som ska känna, du ska få publiken att känna. Men när du får publiken att känna och uppleva så kommer du att uppleva själv (061204).

Allt hör ihop med att hitta bålen. ”När jag jobbar med befrielseövningarna, när du jobbar och du är för duktig när du gör saker duktigt utan att du har en kropp som svarar” (061205). När man inte kan släppa kontrollen över sig själv kommer inte kroppens intelligens fram och stödet sätts i de perifera kroppsdelarna. För de flesta är det enkelt att hitta bålen men för en del är det svårare. Om du till exempel styrketränat mycket kan det vara svårt att komma ner eftersom kroppen fungerar som ett helt paket.

Stanislavskij kom på att sanningen bor i den fysiska sanningen, för tror kroppen på att jag verkligen tar upp den här och att den är ömtålig och att jag tar isär den så att det inte ska gå sönder. Då tror jag också på, du vet du vad det här är, då tror jag också på det. Så att tro, för att jag ska tro på mig själv säger Stanislavskij behöver du bygga ditt sceniska liv med dina sceniska värdeladdade saker (061205).

Om jag är duktig och vill göra rätt litar jag inte på kroppens stöd och jag kanske inte heller har kroppens stöd. Man behöver en bra kondition för att kunna släppa de perifera spänningarna.

För att hitta stödet i sång måste du först jobba tekniskt. ”... du måste ju jobba tekniskt med allting men för att verkligen få stödet att fungera då måste du lämna det i fred” (061204).

### **5.3.6 Självförtroende och självkänsla**

”... erfarenheten av att det går rätt bra och riktigt bra fler och fler gånger. Och att jag tar en risk, och det ändå går bra. Det är ett sätt att bygga upp sitt självförtroende” (061204). Gårdfeldt skiljer på självförtroende och självkänsla och säger att man kan ha ett gott självförtroende utan att självkänslan har hunnit med. Det är ett livstidsarbete att bli ödmjuk i sitt självförtroende, att inte tro att man kan och är något utan att man alltid har saker kvar att jobba med.

Gårdfeldt fortsätter med att det inför varje nytt projekt känns som att börja om på nytt igen. Fastän hon har mycket erfarenhet och vet att det kommer svackor i arbetet känner hon ändå nervositet över hur det ska gå. Hon ser det som en styrka att vara ren inför nya projekt och interpretationer.

”Att ha ett gott självförtroende är att icke förhäva sig i medgång och inte förlora sig i motgång och många sådana där saker som... som hör till en god utveckling liksom” (061204).

Gårdfeldt pratar om att medvetandegöra det omedvetna och att det är Stanislavskijs underrubrik. Att veta vad som är svårt och varför det är det. När man svarar på det kan det hända saker, vid det tillfället då jag glömmer det yttre ögat och håller mig i det heliga nuet, ställer mig till förfogande i rollen. Efteråt kan det vara svårt att veta vad det var som hände eller om det var bra, eller varför det blev så bra. Oftast är det så att om det kändes bra så var

det bra för att jag "... har repeterat ordentligt och därför att jag lämnade mig själv ifred. Och litade på det, att självförtroendet just då fungerade" (061204).

Gårdfeldt skiljer på avslappning och avspänning. För henne är avslappning en kollaps på golvet och avspänning är att vila i den tyngd man har. Det är en enorm kvalitet i att kunna vila i sig själv. Detta hittar man i undertext och i att lägga bollen hos, att lämna sig själv i fred. (061204)

Så musikdramatik spänner över att utveckla mig själv som människa, konstnär, social kompetens och sen didaktiskt, hur jag kan lära ut det, hur jag kan bli duktig på att inspirera andra. Så att det är ju två steg. Mig själv, konstnärligt och pedagogiskt (061204).

Gårdfeldt menar att konsten och kulturen finns för att vi människor ska kunna spegla oss i den. "Människor drar en slutsats och vi får vila vårt eget privata jag men kan ändå dra en slutsats över existensen av vårt liv" (061204). Någon har gett av sig själv och jag kan känna igen mig och det "... kanske ger mig hopp och lust och glädje" (061204). Högskolans uppdrag är att genom konsten bygga broar till demokrati, jämlikhet och vara en del av samhället. "Man går bara in genom olika dörrar och så möts man där, att föda liv är en konstnärs plikt mot sig själv och sin publik" (061204).

## 6 DISKUSSION

### 6.1 Barnmusikalen

När man sätter igång med ett arbete har man bara sig själv att utgå ifrån. Det diskuterar Stanislavskij och också Gårdfeldt. (Muntlig kommunikation, 061205) I arbetet med "Flickan, Mamman och Soporna" kommer frågan upp hos aktörerna huruvida de själva har psykiska problem. Hur hanterar man det här ämnet och hur kan man dela det med en publik? I första skedet kan det vara svårt att se hur det ska gå till och man går till sig själv som privatperson och försöker reda ut var man står. För att bygga grunden till det stora isberg som sedan ger karaktären möjlighet till ett eget liv måste man svara på frågorna runt karaktären. I detta arbete medvetandegör skådespelaren sina egna ställningstaganden för att kunna ställa dem i relation till karaktären. Musikdramatikens centrala begrepp används som ett filter genom vilket man kan skapa ett uttryck. Man kan ställa sig själv till förfogande för karaktären och man lämnar sig som privatperson i fred. Man silar bort det privata till fördel för det personliga. Den emotionella intelligensen måste kunna försvara karaktärens handlingar, annars kan man inte släppa det yttre ögat och låta karaktären leva genom sig. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Gårdfeldt pratar ofta om personligt och privat. Personligt är ett mycket "större uttryck" än det privata.

Skådespelarens egna erfarenheter används i arbetet men det är inte de som ska synas. Musikdramatik är ingen terapeutisk dramaform, men man kan inte undgå sin egen utveckling och funderingarna kring vem man är. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Det går inte att dölja sig själv när man står på en scen. Allt man gör och känner syns och hörs och man måste lära sig att hantera det genom de olika metoder och hjälpmedel som finns. Allt konstnärligt arbete man gör är terapeutiskt, men bara till en viss gräns.

Det är ett faktum att det är Gårdfeldt som har den fulla kontrollen över arbetet. Därför är det också hennes bekräftelse som är den allra viktigaste för ensemblen. Många har uttryckt att det varit ett extra stöd att metodikstudenterna och jag har suttit och studerat arbetet och kunnat ge kommentarer. Många gånger har det hänt att studenter kommit fram till oss och bett om konstruktiv kritik både för att de känner att de inte fått tillräckligt från Gårdfeldt och för att de vill höra vad någon annan tycker för att inte vara så beroende av henne. Det har funnits ett behov av att prata av sig och släppa lite på pressen.

Jag tror att tidspressen har skapat det här oerhörda bekräftelsebehovet hos ensemblen. Det är svårt att veta när något är bra när man känner att man inte riktigt är på plats och det inte finns möjlighet att repetera så mycket som man skulle önska. Vi behöver alla få stöd och respons på det vi gör. Om man själv känner att man inte presterat så bra som man skulle vilja kan någon annans åsikt lyfta en och ge kraft till att göra något ännu bättre nästa gång. Av någon anledning är det lättare att fokusera på det som inte känns bra än på det som känns bra. Det som fungerar tar man för givet och man kan gå vidare. Kunskapen är tyst och behöver inte analyseras.

Det kan också ha att göra med att man är så koncentrerad på sig själv och sitt arbete och har svårt för att se sin insats som en del i det stora arbetet. Några har diskuterat hur de alltid har försökt passa in i sin omvärld och ständigt försökt att läsa av vad som passar i olika sammanhang. I arbetet med barnmusikalen har man istället för att känna att man skapar historien försökt att passa in i den. Det yttre ögat vet hur det ska vara men säger aldrig vad det är som är rätt. Är det då den bild man tror Gårdfeldt har som man försökt anpassa sig till?



Kommentarerna om att det är det svåra och det som inte fungerar som diskuteras i dagböckerna. Det som är lätt och roligt behöver inte analyseras. Handlar det här om bekräftelse? Det som fungerar på scen känns bra för aktören och man får positiv feedback från dem som ser vad som händer. När kommunikationen i en scen inte fungerar känner man spänningar och frustration och detta får inte komma ut ur kroppen på samma sätt som det positiva. Den positiva energin går utåt medan den negativa går inåt och måste komma ut i en annan kanal.

Flera uttryckte i processdagböckerna att det var svårt att skapa både en föreställning och en karaktär samtidigt. Karaktärerna fanns men aktörerna kände dem inte tillräckligt väl för att veta hur de reagerade. Det som en del redan hade tänkt ut fungerade inte i situationerna och med den bild Gårdfeldt hade. Aktörerna hade gjort biografier och lämnat dem till Gårdfeldt men när arbetet på golvet startade reviderades karaktärerna och det var svårt för aktörerna att veta vad som var rätt och fel. Några hade inte alls samma uppfattning som Gårdfeldt och där uppstod frågor om vem som hade störst tillgång och kände karaktärerna bäst, Gårdfeldt eller aktören. För Gårdfeldt var det självklart att karaktären skapades på plats (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061204) medan för en del studenter var det inte så. För vissa är det lättare att arbeta när isberget inte är så stort och man tillsammans med regissören kan täppa till hålen i karaktären. För andra är det viktigt att känna karaktären ordentligt innan arbetet sätter igång, men det skapar problem när Gårdfeldt vill arbeta med karaktären. Aktören har tänkt för långt på egen hand. Är det då så att isberget bara finns i tanken och inte i kroppen?

### **6.1.1 Befrielseövningar**

För att få fram det lekfulla och känna att man har allt i kroppen krävs det att man kan sin pjäs. Att kunna sin pjäs betyder i det här fallet inte att man vet vad som ska hända i nästa skede av föreställningen utan att man har tillräckligt med information och kunskap om vad man vill säga med föreställningen och vad karaktären vill, att man har svarat på alla frågorna. Genom att aktören dansar eller överdriver sina texter och aktioner sätts hela arbetet i kroppen och man kan upptäcka vad det är som fattas. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Kroppen vet mycket mer än vad intellektet gör och genom deras samspel kan man medvetandegöra den tysta kunskap som kroppen besitter. I dansen med andra får aktören ett fysiskt motstånd och relationerna och kommunikationen får liv och impulserna ger kraft att utforska karaktärens jag. Den kommunikation som uppstår lever mellan karaktärerna och skådespelarna har inget annat val än att tillåta karaktärerna göra och känna det de vill.

Det yttre ögat kan lämnas ifred för att situationen är så extrem och inte har så mycket att göra med själva föreställningen. Man kan ta karaktärerna ut ur den mall som föreställningens scener innebär. De får frihet att utforska det som är förbjudet. Att göra en operaparodi tar aktörerna ännu en bit ifrån den verkliga situationen och skådespelarna får driva med en genre som har ett otroligt starkt uttryck.

Hela livet handlar om att leka och pröva olika teser och det gör det också på scenen. Det går inte att skapa liv utan att släppa kraven och leka sig fram till det. Alla sinnen måste vara aktiverade. Hur smakar den här apelsinen? Hur känns det här golvet under mina fötter? Vad doftar det? Hur låter det här? Hör jag vinden från havet? Om jag bara låtsar att jag hör och känner så är det inte på riktigt och det märks. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Det är då det blir tillstånd.

Hur mycket teori du än kan och hur mycket du än vet hur allt ska vara så spelar det ingen roll om du inte har det i kroppen. Huvudet kan inte ersätta eller kompensera det kroppen inte förmår. Det organiska flödet, flow, måste komma ur ett nu som inte ges tillfälle att granskas av det egna jaget.

### **6.1.2 Energi och flow**

Att vilja för mycket sätter spänningar i kroppen. När inte kunskapen om hur man går till väga är aktiverad får man inte ut budskapet genom kroppen. Viljan och aktionen måste sitta i bålen. Om viljan bara sitter i intellektet spänner det yttre ögat kroppen. När man ersätter känslan i rollen med fysisk spänning kan inte känslorna frigöras, de stängs inne och kontakten med både den egna kroppen och medaktörerna går förlorad. Om man som person ofta eller alltid har mycket spänningar i kroppen krävs det träning för att nå avspänning på en scen. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205)

Att vara duktig skapar också perifera spänningar. Att vilja prestera och göra rätt inför en grupp och att inte få göra bort sig. Det yttre ögat styr ens handlingar. Har man alltid varit duktig och perfekt och anpassat sig till sin omgivning kan musikdramatik vara skrämmande. Vad händer om jag bryter ihop på scenen eller kanske slår till någon för att jag inte kan kontrollera mig själv? Jag vill så mycket att jag inte kan koncentrera mig och fokusera på vad som händer runtomkring mig utan fastnar hos mig själv. Jag tillåter inte mig själv att lita på den musikdramatiska metoden.

Barnmusikalens tredje föreställning blev den omtalade andraföreställningen. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) När man har gjort en bra föreställning där alla känt energi och allt har fungerat bra så är det svårt att komma igen och göra en lika bra föreställning igen. Man hamnar på rutinens brant, det vill säga att man kan pjäsen och vet vad som ska hända. Man kämpar för att det inte ska bli så och kämpar så hårt att man stänger av tentaklerna och spelar teater för sig själv. Man vill för mycket helt enkelt. Att det var en sådan föreställning som var i antågande märktes redan i första scenen. Mamman och Ti ville att det skulle bli bra, blev övertända, energin fastnade och nådde inte fram. Under den föregående föreställningen var allt magiskt, man bara kände hur energierna flödade och det var ett otroligt spänningsfält på scenen, nästan elektriskt. Det fanns inte alls den här gången. Det kändes som om aktörerna gick helt för sig själva på scen och inte hade kontakt med någon annan. De ville så gärna men det gick inte.

### **6.2 Kommunikation, yttre faktorer**

En fungerande kommunikation är en förutsättning för att vi ska kunna utvecklas. (www.ne.se) I en grupp där det inte finns några hierarkier utan en ödmjukhet inför varandra och varandras kunskaper finns en förutsättning för att man ska våga testa nya saker. (Kullberg, 2004:90) Att man hjälper varandra och stöttar ger en trygghet som kan stoppa det yttre ögat.

I processdagböckerna har flera nämnt den bubbla som man går in i under arbetet. Jag tror att bubblan är en bild av den gemensamma kultur (Kullberg, 2004:90) som ensemblen befunnit sig i under arbetet, när alla, efter de förutsättningar som finns, lägger sin energi på att jobba fram en bra föreställning. Man tillåter att någon blir irriterad och arg för man vet att det är så det fungerar när de yttre faktorerna hindrar flödet. I det här arbetet har alla uppskattat ensemblen och känt att de haft en bra grund att stå på. Detta har gjort att arbetet fungerat så väl som det har gjort. Det har i de flesta fall inte känts svårt att prata om saker, även om det har skett missförstånd under arbetets gång.

Att vara i nuet är något som alla funderar över och som är det allra mest centrala i kommunikationen med andra. I nuet tillåter man sig att se varandra, känna av stämningar och skapa ett samförstånd. (Goleman, 1995:151ff) Detta kräver ständig träning. Man kan aldrig vara helt i nuet och ju mer man koncentrerar sig på att försöka vara där, desto mer är man det inte. Fokus hamnar på fel ställe och det yttre ögat, intellektet, gör att man inte kan fokusera tillbaka. Man spänner sig för att göra rätt och hindrar energierna och kommunikationen från att flöda. När man verkligen lägger bollen hos motaktören och är mer koncentrerad på vad den gör än på sig själv kan man börja arbeta och känna den avspänning (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) som man ständigt söker.

De yttre faktorerna spelar väldigt stor roll för aktören och dennes arbete. Om de yttre faktorerna inte är i balans med det inre kan de istället för att ge energi hindra energierna och skapa osäkerhet hos aktören. Fokus på fel ställe och energierna koncentreras till det som inte fungerar istället för att vara där det fungerar. När de yttre faktorerna fungerar läggs ingen energi på dem och de ger hjälp till aktören att vara i nuet. När exempelvis det sceniska arbetet med att sätta ljus, ordna scenografi och kostym har tagit fokus från repetitionsarbetet har stressen ökat hos ensemblen. Tiden var knapp redan från början och när man känner att man inte kan och får göra det man behöver skapas frustration över arbetsgången.

Yttre faktorer handlar inte bara om det sceniska utan också om exempelvis nervositet och stress, och det leder till bristande kommunikation. Vid stress har man inte energi för att låta andras idéer och förslag ge kraft, utan man är så koncentrerad på sig själv och sitt arbete att man inte kan flytta koncentrationen utanför sig själv. Detta gör att andra kan ses som ett hot och försvarsmekanismerna får liv. Frågor som egentligen kunde lösas direkt blir lätt stora diskussioner för att man inte kan lyssna på varandra.

Vi är alla olika och har olika bra dagar. Vissa dagar kan man inte göra underverk, kanske för att man inte förstår vad som ska göras för att något blockerar en så man inte är mottaglig för instruktionen. Nästa dag har kanske informationen sjunkit in, blockeringen har släppt och man förstår vad läraren var ute efter. Man kan inte förändra något innan man själv är redo för förändring.

Lagerström (2003:23) skriver om hur relationen mellan lärare och elev har många dimensioner. Kunskaper och erfarenheter förmedlas utan att man själv är medveten om det. Man lär sig om strukturer bara av att vara i miljön och man skapar och formas samtidigt. Många av studenterna har påpekat hur skönt det är att få gå in i bubblan och bara vara på plats. Att vara i rätt miljö och studera vad som händer gör att man tar till sig ny information. Genom att man sedan själv går upp på golvet och testat det man just har sett och tagit till sig skapas kunskap som både är intellektuell och fysisk.

### **6.3 Tyst kunskap och musikdramatik**

Polanyi ser kunskap som integrerad med den individ man är och menar att vi själva formar all sakkunskap och gör den till vår egen. (Lagerström, 2003:43) Det vi lär oss om verkligheten grundar vi på vår kultur och dess teorier och instrument samt vår egen kropp. Processen förutsätter en social gemenskap där gemensamma erfarenheter och värderingar lägger grunden för vår utveckling. (Rolf, 1995:76)

När vi tar in ny information väger vi den mot det vi redan vet och kan på så sätt förstå vad den betyder. I vår tysta dimension samverkar det vi redan vet tillsammans med den nya informationen och tillsammans med ett mål mot ny kunskap kan vi medvetandegöra och

förstå den nya kunskapen, varseblivning. Den tysta kunskapen utvecklas genom övningar och är det för givet tagna som vi inte finner om vi inte aktivt söker efter det.

Ofta när man ser någon på scen som man tycker genomför något fantastiskt tänker man att den personen bara har något som är få förunnat. Man ser inte allt det arbete och engagemang som ligger bakom framgången. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Vilka metoder har personen använt och vilken bakgrundskunskap har hon/han? Genom språket kan vi få en bild av hur personen har fått den kunskap han/hon besitter men vi kan inte helt och hållet förstå hur vägen fram till nu har varit. (Lagerström, 2003:59)

Rum och tid hjälper oss att ordna sinnesintrycken. Människan har ett behov av att sortera och kategorisera fakta och tid och rum hjälper oss att göra det. Vi integrerar våra delar till helheter och kan således ha kunskap om en helhet utan att veta vad den består av. Detaljerna blir enligt Polanyi meningslösa om vi tappar siktet på helheten. (Lagerström, 2003:45)

I musikdramatik arbetar man med mål och medel för att tydliggöra vad man vill i en scen. Tyst kunskap handlar också att använda sig av motiv för att svara på frågan *varför*. För att få tag på rätt redskap svarar man på frågan *hur*. Frågorna besvaras på alla nivåer. Rolf (1995:71) tar upp ett exempel med en generaldirektör och de direktörer som arbetar under denne. På de olika nivåerna använder de sig av vilja och värderingar och deras instrument är den direktör som sitter under dem. På scen svarar man på vad pjäsen vill, vad karaktärernas övergripande aktioner är och vad karaktärerna vill i de olika scenerna. Den undre nivån blir den högre nivåns instrument och på varje nivå måste man ställa sig samma frågor för att kunna gå vidare.

Enligt Lagerström (2003:58) är det inom teatervärlden lätt att dra kopplingar mellan tyst kunskap och kroppens intelligens. Men Molander säger att det gestaltande intellektuella sitter i hela kroppens verksamhet, alltså huvud och kropp i samverkan. Basen i kunskapen finns inte i det språkliga utan i det praktiska arbetet. (Molander, 1996:44ff) För att få tillgång till musikdramatikens nycklar krävs det ett språk. Vi måste ha en teoretisk grund för att kunna förstå vad det som egentligen händer under ett arbete. För att kunna arbeta krävs det verktyg och dem lär man sig genom språket, och genom att sedan utföra olika övningar kan man göra dessa verktyg praktiska och få en helhetsförståelse.

Gårdfeldt försöker ständigt att variera sig och sina uttryck. Det finns en rädsla för att orden ska bli en sanning. Det finns inga tydliga sanningar i den musikdramatiska kommunikationen för att det handlar om människor och vårt agerande. Finns det tydliga svar på allting försvinner magin och det blir inte lika spännande och exklusivt längre. (Muntlig kommunikation, 061205) Man får en möjlighet att utforska ämnet själv och skapa sin egen sanning. Studenter skriver också i sina processdagböcker om hur viktigt det är att höra Gårdfeldt förklara begreppen flera gånger för att verkligen förstå deras betydelse.

Gårdfeldt har vid ett antal gånger under min utbildning pratat om att forskarna säger si och forskarna säger så om hur kroppen och intellektet fungerar. Jag har många gånger funderat över Gårdfeldts vetenskapliga belägg och jag vet nu att forskarna finns och de har fått namn. Den konstnärliga friheten (Muntlig kommunikation, 061205) ger möjligheten att helt på eget bevåg koka ihop det som känns bäst och det som fungerar för en själv. Den vetenskapliga stringensen är inte viktig. Gårdfeldt (Muntlig kommunikation, 061205) uppmanar alltid oss studenter att ta vara på det som känns bäst för oss och nu förstår jag vad hon menar. Frågan är

vad som skulle hända om en grupp forskare inom olika områden träffades en gång i veckan för att ha musikdramatik. Vems teorier skulle väga tyngst?

#### **6.4 Flow och musikdramatik**

Enligt uttryckets upphovsman, Csikszentmihalyi, (Goleman, 1995:122) uppstår flow när den emotionella intelligensen ges tillfälle att styra oss. Gårdfeldt förklarar att det är när den yttre kontrollen inte förstör nuet, när man ställer sig själv till förfogande. Den rent teoretiska förklaringen säger att flow uppkommer när nervbanorna går direkt in i amygdala utan att passera neocortex. När känslan registreras i neocortex blir vi medvetna.

Vi har alla olika stort kontrollbehov, och ju större det är, desto svårare har vi för att släppa kontrollen och lämna oss själva i fred. Gårdfeldt tror att alla har förmågan att nå flow men att vägen dit är olika lång för olika personer. (Muntlig kommunikation, 061205)

Gordons kunskapstrappa (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) tycker jag visar väldigt tydligt hur vi samlar information och gör om den till kunskap. Först är vi omedvetet okunniga och den tysta kunskapen vilar. När vi är medvetet okunniga försöker vi att förena den nya informationen tillsammans med den gamla kunskapen och vi vet också vilket mål vi har med arbetet. När vi når medvetet kunnig är den tysta kunskapen synlig och vi har fått en ny helhet i vilken vi har kontroll över vad som händer. För att kunna nå kommunikation och flow krävs det att vi kastar vår kunskap åt sidan och bara är i nuet. Om vi ska använda musikdramatiska termer har vi byggt på vårt isberg så mycket att vi kan stå stadigt på toppen och lita på att vi vet vad vi gör utan att känna rädsla för att ramla ner. Vi kan sträcka oss ett steg längre. Nå flow.

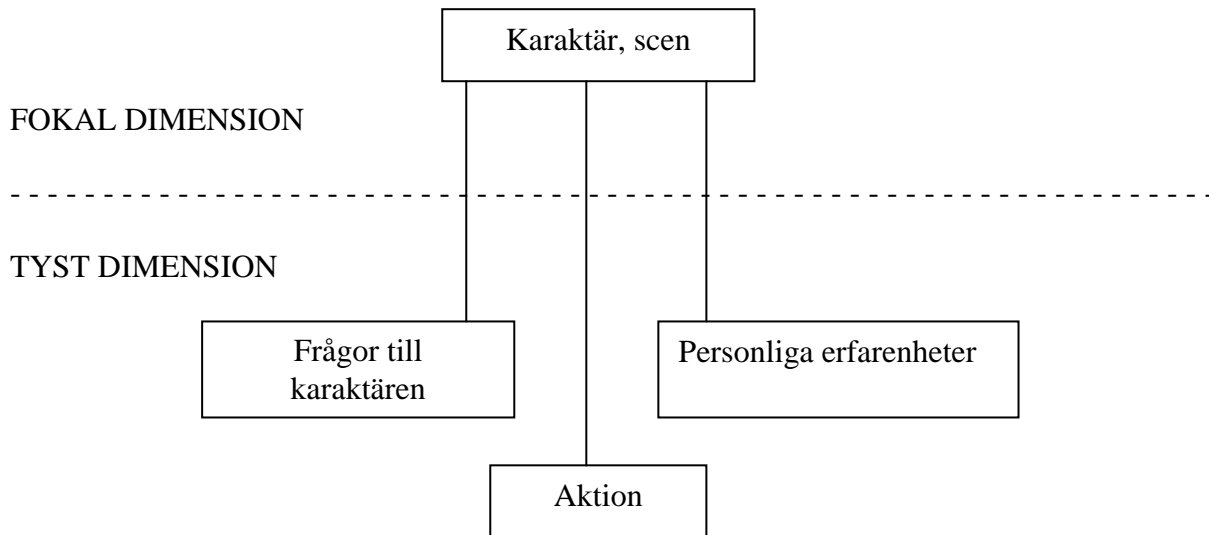
Man kan aldrig helt ta bort det privata och det yttre ögat, men man kan välja att se det, släppa det och fortsätta jobba. Att acceptera att man är den man är. Man får tankar som inte hör hemma där man är just för tillfället, men att förbjuda dem att komma eller att tvinga bort dem leder ingen vart. Det blir snarare värre. Då fastnar man i tankarna på att något inte får finnas och förlorar sig ändå. Istället för att tänka på att man inte kan en text tänker man på att man inte får tänka på att man inte kan texten. Om man accepterar att den inte sitter kanske det finns plats att improvisera fram en ny text om den gamla faller bort. Det kan du inte om du fastnat i ett tankemönster. Allt handlar om och återkommer ständigt till att man måste vara i nuet och veta vad man gör och vart man är på väg. Men tänker man på att man måste vara i nuet så har man tappat det igen. Man måste ha så mycket kött på benen att man kan lita på att man kan hantera situationen. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Att komma på sig själv med att inte veta vad man gör och låta det vara så.

En fysisk närvaro och en sinnesnärvaro tillsammans med att man vet vad man vill påverkar kommunikationen och möjligheten till uttryck. (Goleman, 1995:122ff) Om kommunikationen mellan skådespelarna fungerar och man känner, utan förbehåll, att det man gör berör en själv, då kan man lita på att publiken blir berörd. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205) Gårdfeldts sprayade hår reser sig när något är starkt och når ut till publiken. Jag själv gråter och skrattar om vartannat. När man inte kan kontrollera sina känslor utan bara är med i vad som händer, då är det rätt. Som jag ser det är flow och fullständig kommunikation oavhängiga varandra. Man skulle kunna säga att de är samma sak. Man låter allt oviktigt vara och bara tillåter sig själv att finnas till.

## 6.5 Kommunikation, tyst kunskap, flow och musikdramatik

Den tysta kunskapen nås och lagras i kroppen genom övning. (Kullberg, 2004:34) Intellectet får en grund i kroppen och de skapar en gemensam förståelse. När man når flow står intellectet tillbaka och förlitar sig på att kroppen klarar av situationen. (Goleman, 1995:125) Den tysta kunskapen har synliggjorts och åter integrerats i kroppen och där kan man nå flow. Man har gjort ett noggrant grundarbete och kan lita på att den kunskapen finns i kroppen och i sinnena.

Goleman (1995:151ff) säger att våra emotionella signaler påverkar vår omgivning och Kullberg (2004:90) skriver att ett positivt kommunikationsflöde främjar kreativitet. Om man känner trygghet i ensemblen och lust inför ett arbete har man en trygg bas för att kunna uppnå det man vill. De kulturella koderna ([www.ne.se](http://www.ne.se)) är stabila och man vet vad som gäller. Genom den musikdramatiska metoden kan man därifrån börja bygga det isberg som krävs för att lära känna karaktären. Jag använder mig av Polanyis grundmodell (Rolf, 1995:67), och kopplar ihop den med musikdramatikens hörnstenar, *jfr* s. 17.



När det arbetet finns i kroppen och karaktären är tydliggjord kan man låta den integreras i kroppen igen och den nya kunskapen blir tyst. Vi har ett nytt lager att stå på och kan kasta oss ut mot nästa nivå, mellan leda och nervositet. Där finns flow. (Goleman, 1995:124)

Det har hänt att Gårdfeldt under repetitionerna ropat - Rätt! Gör så! och studenterna har sett ut som frågetecken. De har inte haft en aning om vad de gjort för att de just genomfört något som ligger alldeles ovanför isberget och som ännu inte har intellektualiserats och behandlats av kroppens intelligens. Det har bara fungerat och hjärnan har ännu inte hunnit analysera vad som hänt. När man vet vad det är man just har gjort är det inte levande längre och man måste göra på ett nytt sätt nästa gång och utmana sig själv. (Gårdfeldt, muntlig kommunikation, 061205)

## 6.6 Sammanfattande tankar

Under min utbildning har jag upplevt svårigheter med att förklara ämnet musikdramatik och dess konsekvenser. När jag satte igång med examensarbetet ansåg jag att min främsta uppgift var konkretisera ämnet och få det mer förståeligt, både för mig själv och för omvärlden, för att underlätta dess spridning. Jag inser nu att detta inte är möjligt. För att ämnet ska fortleva och vara intressant måste det finnas en magi runt det. Det är inte ett ämne för intellectet utan

måste etableras och förstås av hela kroppen. Att förklara exakt vad som händer är omöjligt eftersom vi alla är människor som känner och tänker på olika sätt.

Arbetet med barnmusikalen har fungerat väldigt väl och resultatet blev fantastiskt. Som jag skrivit tidigare har fokus i mitt arbete legat mycket på det som inte fungerat för att det som fungerar inte behöver samma grad av reflektion. Gunilla Gårdfeldt är en otroligt uppskattad lärare och hennes entusiasm och erfarenhet är en stor inspirationskälla för studenterna. Kullberg (2004:90) skriver om hur den hierarkiska kommunikationen är viktig för kreativiteten och lusten till arbetet och Gårdfeldt arbetar verkligen tillsammans med sina studenter.

För att nå den tysta kunskapen och flow krävs det att de yttre faktorerna, till exempel scenografi, nervositet och stress, är i balans. Man måste genom träning och koncentration ta sig runt hindren. Det är lättare att se när kommunikationen inte fungerar än när den fungerar eftersom det finns en medvetenhet och ett yttre öga med när man inte når fram till varandra. Man analyserar samtidigt som man arbetar. Koncentrationen ligger hos en själv istället för att öppna upp och placera fokus på sammanhanget. När uppmärksamheten ligger hos en själv tillåter man sig inte att fungera i en relation, man låser sig och når inte ut. Kommunikation, tyst kunskap och flow kräver alla en riktning och Gårdfeldts metod får oss att ta steget från oss själva till omvärlden.

Gårdfeldt säger själv att musikdramatik handlar om att skapa verktyg för att utveckla sig som person, lärare och som musiker/skådespelare. Begreppen används som pedagogiska stolpar för att hitta den kunskap vi alla bär på men som vi inte alltid vet om att vi har.

Inom musikdramatiken bygger man upp en kunskaps- och känslobank. Man får tillfälle att pröva sig fram till hur saker och känslor kan kännas. Musikdramatikens begrepp; mål och medel, aktiva verb, undertext, yttre och inre hinder och värdeladdning aktiverar den tysta kunskapen på olika plan. Vi svarar på frågor om karaktären och medvetandegör vilka vi är. Vi använder vår personliga erfarenhet, hittar på nytt och tillsammans med att vi vet vår aktion, vår riktning, kan vi nå den tysta kunskapen och skapa en mening med karaktären. När vi har medvetandegjort oss själva och våra handlingar och känner oss trygga i kunskapen, kan vi integrera kunskapen i kroppen och den blir åter tyst. Genom de aktiva verben läggs fokus hos motaktören istället för på den egna kunskapen och värdeladdningen ger dynamik och variation i sättet att arbeta. I den fria kommunikationen öppnar vi oss själva mot omvärlden. Vi släpper kontrollen, tillåter oss att bli sårbara och där kan vi nå flow.

Om vi bara tillåter oss själva att leva kan vi nå så mycket längre. Vi är kapabla till mycket mer än vad vi själva tror.

## 7 KÄLLFÖRTECKNING

### 7.1 Litteratur och tryckta källor

Andersson, Boel. (2003). *Musikdramatik vid Musikhögskolan i Göteborg*. Musikhögskolan vid Göteborgs Universitet: Specialarbete.

Jigsved, Camilla. (1996). *Tyst kunskap hos musikläraren? En undersökning om verbala och icke-verbala metoder i instrumental musikundervisning*. Musikvetenskap 41-60 p, Göteborgs Universitet.

Goleman, Daniel. (1995). *Känslans intelligens*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Gårdfeldt, Gunilla. *Opublicerat undervisningsmaterial*.

Kullberg, Birgitta. (2004). *Etnografi i klassrummet*. Lund: Studentlitteratur.

Kurskatalogen våren 2007, Högskolan för scen och musik.

Lagerström, Cecilia. (2003). *Former för liv och teater*. Institutet för Scenkonst och tyst kunnande. Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen vid Stockholms Universitet 2003, Teatervetenskapliga institutionen. Hedemora: Gidlunds förlag.

Molander, Bengt. (1996). *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.

Olofsson, Bodil. (2006). *Tyst kunskap hos amatörskådespelare finns den?* Examensarbete, Breddmagisterprogram med inriktning mot Gestaltning, förmedling och kommunikation, Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, Högskolan Kristianstad.

Processdagböcker från huvudämnesstudenterna i musikdramatik HT-06, Högskolan för scen och musik, Göteborg. 061030-061210.

Rolf, Bertil. (1995). *Profession tradition och tyst kunskap*. Nora: Bokförlaget Nya Doxa.

Stanislavskij, Konstantin. (1977). *En skådespelares arbete med sig själv*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Starrin, Bengt & Svensson Per-Gunnar. (1994). *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.

Stukát, Staffan. (2005). *Att skriva examensarbete inom utbildningsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

### 7.2 Muntliga källor

Aghed, Malin. Musiklärarstudent – rytmik, Högskolan för scen och musik, Göteborg. Under repetitionsarbetet 061113-061128, samt medverkande vid intervju 061205.

Andersson, Henrik. Musiklärarstudent – världsmusik, Högskolan för scen och musik, Göteborg. Under repetitionsarbetet 061113-061128, samt medverkande vid intervju 061205.



Gårdfeldt, Gunilla. Professor i scenisk/musikalisk kommunikation och dramatik vid Högskolan för scen och musik, Göteborg. Under repetitionsarbetet 061113-061128 samt intervjuer 061204 och 061205.

Huvudämnesstudenterna i musikdramatik HT-06, Högskolan för scen och musik, Göteborg. Under repetitionsarbetet 061113-061128.

### **7.3 Elektroniska källor**

Helander, Bernhard, m.fl. *Nationalencyklopedin*. Hämtat från [www.ne.se](http://www.ne.se), 070108.

Sökord: kommunikation.

## **BILAGA**

### **Intervjufrågor**

Berätta om bakgrunden till musikdramatik.

Förklara begreppen:

Haka-sega

Kontraenergi

Hämta hem rum

Skuggsvar

Temperatur

Mål och medel, Aktion och aktivitet

Inre och yttre

Rutinens brant

Huvudord

Bygga organiskt

Isberg

Perifera spänningar

Hur har barnmusikarbetet lagts upp?

Hur tänker du när du instruerar, verbalt och fysiskt?

Hur hänger intellektet och kroppen ihop? Kan de stå i vägen för varandra?

Vad händer när man vill för mycket?

Hur förklarar du flow?