

Reflektion kring registrategier

*Mina reflektioner kring registrategier i arbetet med skådespelarlinjens
examensföreställning "Mordet på Marat"
på Högskolan för scen och musik.*

Grundläggande teaterregi, SG9153, Göteborgs Universitet
Matilda Johansson

Introduktion.....	3
Grundläggande premisser för arbetet.....	3
Pjäsen	3
Metalager	4
Den episka formen.....	4
Min ingång.....	6
Den kollektiva processen – en registrategi.....	7
Erfarenhet från egna repetitioner.....	8
Tillfälle 1 - Monologrepetition	9
Tillfälle 2 - Improvisation	11
Tillfälle 3- Bågar eller inte bågar?	12
Insikter	15
Litteraturlista	17
Bilaga 1.....	18

Introduktion

Som registuderande, fristående kurs i grundläggande teaterregi, på Göteborgs Universitet har jag följt skådespelarkandidaternas slutproduktion ”Jean Paul Marat förföljd och mördad – I dramatisk framställning av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av Herr de Sade” i regi av Richard Turpin.

I samtal med regissören uttryckte han tydligt att den ”kollektiva processen” var essentiell för hans sätt att arbeta. ”Jag är övertygad om att jag ensam inte vet bäst” var en uttalad inställning hos Richard Turpin, en inställning som jag tycker ligger till grund för hans kollektiva arbetssätt. Det visade sig inte minst i nyfikenhet inför medarbetarna och i att föreställningen skapades tillsammans, där alla hade rätt att tycka och tänka. Det kom till att bli en process med utgångspunkt i ett gemensamt skapande, en kollektiv process, där skådespelarna välkomnades att ”tanka in idéer” och förslag, där målet var att frigöra ett tillåtande och kreativt klimat.

I denna skriftliga reflektion kommer jag att delge några av mina tankar kring registrategier, vilka tillvägagångssätt regissören har arbetat med och vilka val som har stått i fokus. Jag kommer utgå ifrån det arbete jag har sett regissören utföra med ensemblen och mitt eget arbete vid de regitillfällen där jag själv arbetat med scener tillsammans med skådespelare ur ensemblen.

Grundläggande premisser för arbetet

Pjäsen

Pjäsen vi har arbetat med är ”Jean Paul Marat förföljd och mördad – I dramatisk framställning av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av Herr de Sade” skriven av Peter Weiss. Hädanefter kommer jag referera till en förkortad version av titeln på pjäsen – ”Mordet på Marat”.

Jag kommer inte göra en djupgående analys av pjäsen då mitt fokus ligger på registrategier. Dock kommer jag i detta stycke klargöra visa premisser för pjäsen som jag tycker är viktiga och som jag återkommer till i mina reflektioner.

Metalager

Utgångspunkten i pjäsens berättelse är att patienterna på ett hospital ska som en behandlingsmetod, spela upp ett teaterstycke som handlar om Jean-Paul Marats död. En av patienterna, Herr de Sade, har skrivit och regisserat dramat. Alltså en form av metapjäs med en pjäs i pjäsen.

Jag upplever pjäsen som rik på tolkningsmöjligheter och komplicerad, då det finns val att göra för regissören som kan leda till att handlingen, både fabeln och intrigen, tar olika riktningar. När jag använder mig av begreppen fabel och intrig lutar jag mig mot Birthe Sjöbergs begreppsförklaring, där fabeln är berättelsen som kan börja redan innan själva pjäsen och intrigen är skeendet som sker i pjäsen så som författaren valt att presentera det¹.

Författaren, Peter Weiss, har till exempel skrivit till en alternativ epilog och han har explicit skrivit ut att det står teatrarna fritt att välja slutscen, det finns alltså två slut att välja mellan.² Ett annat uttryck för dess många valmöjligheter är att det finns flera metalager. Så som nämnts tidigare framförs en pjäs i pjäsen och flera av rollerna är patienter som i sin tur spelar karaktärer i intrigens föreställning. En del av karaktärerna som omnämns i dramat har dessutom historiska förlagor, så som karaktärerna Marat, Corday, Dupperret, Coulmier och Herr de Sade. Det finns alltså i dessa fall verkliga historiska referenser att ta hänsyn till eller strunta i och detta ökar som jag ser det regissörens tolkningsval.

Den episka formen

Ytterligare en grundläggande premiss för pjäsen är att ”Mordet på Marat” är skriven i en tydlig episk form. I ”Liten hjälprea för teatern” beskriver Bertolt Brecht arbetet med den episka teaterformen.

*”Allt det som äger rum människor emellan måste ses från den sociala ståndpunkten. En ny teater kommer att bland andra effekter för sin samhällskritik och sin historik över fullbordande omställningar att behöva distanseringseffekten.”*³

¹ Sjöberg, Birthe, ”Dramatik-analys – En introduktion” (2005, Studentlitteratur), s. 31.

² Weiss, Peter ”Jean Paul Marat förföljd och mördad – I dramatisk framställning av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av Herr de Sade”, (1965, Colombine Teaterförlag).

³ Brecht, Bertolt, ”Liten hjälprea för teatern – och andra skrifter i samma ämne” (1966, Aldus/Bonniers), s.63.

Det finns gott om distanseringsmoment inskrivna i pjäsen så som till exempel pantomim-nummer, sånger och texter som berättar om skeendet innan det har inträffat. Så här beskriver Brecht pantomimens distanserings möjligheter.

”Redan elegansen i en rörelse och behaget i en uppställning distanserar, och den pantomimiska uppfinningen hjälper fabeln i hög grad”⁴

Fler exempel på den episka formen är scentitlarna som ”avslöjar” vad som ska ske i scenen så som till exempel: ”24. Visa och pantomim till de besuttnas förhållande” eller ”12. Samtal om död och liv”. Titeln avslöjar i förväg scenens händelse förlopp och bidrar därmed till en distansering. Brecht exemplifierar även detta i ”Liten hjälpredda för teatern”.

”Rubrikerna bör innehålla de sociala poängerna men på samma gång säga något om det önskvärda spelsättet, det vill säga allt efter omständigheterna träffa tonen i rubrikerna till en krönika eller en ballad eller i en tidning eller en sedeskildring.”⁵

Flertalet av replikerna har också denna distanserande färgning. Här är ett exempel på detta ur en av öppningsscenerna ”4. Presentation”.

Utoparen:

*I dag den trettonde juli artonhundraåtta ni ser
hur mordet på honom i badkaret sker.
Så som för femton år sen det hände
då hans liv fick en sorglig och hastig ände
genom ett hugg av den kvinnans kniv
hon köpte den i syfte att ta hans liv.⁶*

Arbetet med fabeln och karaktärernas funktioner skiljer sig i en episk dramaturgi från andra dramaturgier. I till exempel en franskklassicismisk tragedi ska dramaturgin enligt

⁴ Brecht, ”Liten hjälpredda för teatern”, s.49.

⁵ Brecht, ”Liten hjälpredda för teatern”, s.45.

⁶ Weiss, ”Mordet på Marat”, scen 4.

tradition - rummet, handlingen och tiden vara en⁷. Medan den episka formen kan bryta och byta händelseförlopp, vara upp styckad och skådespelarna kan gå in och ut i roller.

Min ingång

*”the most important ingredient to communicate to everyone is the events around which the action will be structured. In an ideal world, the lights, sound, music, movement, set and costume design will all work to sharpen or underscore these turning points.”*⁸

Så beskriver Katie Mitchell sin idealbild av hur det konstnärliga produktionsteamet ska tjäna föreställningen i ”The Director’s Craft – A Handbook for the Theatre”. Det faktum att Mitchell väljer att disponera en tredjedel av sin handbok i regi för att avhandla regissörens planeringsfas vid ett uppsättningsarbete tycker jag visar hur stor del av regiarbetet preparation är. Min kurs började vid kollationeringstillfället, det vill säga först vid repetitionsstart med skådespelarna och därmed har jag inte tagit del av prepareringsfasen. Regissören, scenografen och kostymören hade påbörjat arbetet långt tidigare och scenografi och kostym var redan satt när jag kom in i arbetet.

Ett uteblivande av det gemensamma planeringsarbetet har lett till att jag upplevt att jag har legat några steg bakom regissören. Det har för mig funnits ett kunskapsglapp i processen som jag har försökt fylla i, i efterhand. Den kostym och scenografi som har presenterats har därför blivit ledtrådar in i planeringsfasen och till de samtal som föranlett besluten. Utifrån det scenografiska rummet och kostymen har jag försökt avläsa vilka val och riktningar som redan tagits tidigare i planeringsarbetet. Tvångströjorna som kan bakbinda patienterna, scenen som ska tippas i slutet, vilka diskussioner har legat till grund för dessa beslut? Hur har processen sett ut? Det kommer jag aldrig få veta utan bara gissa mig till.

Det har blivit ännu tydligare för mig hur kommunikationen i produktionsteamet börjar redan innan kollationering. För att få till en bra konstnärligprocess behöver det

⁷ Sjöberg, ”Dramatik analys” s.84-85.

⁸ Mitchell, Katie, ”The Director’s Craft – A Handbook for the Theatre”, (2009, Routledge), s.76

upprättas en bra kommunikationsplan så att det kan bli en levande och formbar arbetsprocess.

Den kollektiva processen – en registrategi

I de samtal jag har haft med regissören om metod och registrategier uttrycker han det som att han inte har en metod eller några specifika strategier. Det han däremot har återkommit till när vi pratat är en uttalad vision om ett kollektivt arbete.

I regissörens arbete utläser jag en tydlig vilja att lösgöra de medskapande skådespelarnas egen handlingskraft och kreativitet. En strategi för att skapa detta tycker jag har varit att ge skådespelarna stort eget ansvar och på så sätt skapa involvering som i slutändan föder kreativitet och eget engagemang. I ett reportage jag gjorde för Scenkonstguidens redaktionella webbmaterial beskriver en av skådespelarna hur detta ansvar kan ta sig ut.

”I arbetet med Richard har vi som skådespelare också fått ta ansvar för detaljerna, han är inte så mycket för att pilla med de små penseldragen. Han målar med väldigt stora penseldrag och de små penseldragen får en skapa själv.”⁹

Detta ansvar innebär också en stor tillit till skådespelarna.

”En av utmaningarna är helt klart att Richard lägger mycket i händerna på oss studenter. Det är en utmaning - men jag tycker om den. Man får verkligen komma med bud, han har inga bestämda scenerier eller lösningar innan repstart utan allt får uppkomma i stunden, i processen och det tycker jag är bra.”¹⁰

Detta citat tycker jag på ett bra sätt sammanfattar en del av den strategi jag här försöker ringa in. Jag upplevde också att föreställningen skapades i ett undersökande klimat där skådespelarna tillsammans med regissören mejslade fram den performativa handlingen, den tänkta handlingen på scen.¹¹

⁹ Intervjureportage, bilaga 1

¹⁰ Intervjureportage, bilaga 1

¹¹ Sjöberg, ”Dramatikanalys”, s.31.

I sin bok ”Regi – kreativitet och ledarskap” skriver Martha Vestin om två huvudfaser i repetitionsarbetet, en forskande fas och en formande fas.

”Med forska menar jag att repetitionstiden först måste ägnas åt ett öppet sökande. Det är ingen idé att börja bestämma hur pjäsmaterialet ska formges för att kommunicera till publiken, innan man hunnit möta det och göra det till sitt eget.”¹²

Forska gemensamt var verkligen det arbetssätt som präglade repetitionerna. I denna pjäs skedde dessutom det gemensamma forskandet nästintill alltid med hela ensemblen närvarande, regissören har valt att skådespelarna aldrig går av scenen utan hela ensemblen är i princip närvarande på scenen hela föreställningen igenom. Det som drabbade mig var det tålmod som regissören besatt och den tillit som fanns till alla de medverkande. På ett sätt är det som att tilliten, där en ger så stort ansvar till skådespelarna, kräver tålmod. Tålmod i att inte förvänta sig snabba resultat utan ha is i magen, att veta att det är en process. Det var som om regissören hade faserna av en repetitionstid inprogrammerad i kroppen. Han blev nästintill aldrig stressad och när jag till exempel påpekade att jag inte var tillfreds med hur texten kom ut i rummet så berättade han lugnt att vi inte är där ännu men det kommer.

Den inställning som regissören bjöd på gav ett bra klimat där hela ensemblen blev angelägna om resultatet och gav sitt yttersta.

Erfarenhet från egna repetitioner

Under repetitionsarbetet har jag vid ett flertal tillfällen haft möjlighet att träffa skådespelarna på egen hand och i funktionen som regissör arbetat med enskilda scener. På så sätt har jag kunnat testa egna strategier i arbetet med föreställningen. Innan sessionerna, regitillfällena, har jag pratat med regissören för att skapa en reell arbetssituation där det vi, skådespelarna och jag, skapar under vårt arbete också kan appliceras i föreställningens helhet. Mina strategier har därför utformats i enlighet med föreställnings linje. För att lyfta mina reflektioner från den enskilda

¹² Vestin, Martha, ”Regi – kreativitet och arbetsledarskap”, (2006, Carlsson Bokförlag), s. 69.

repetitionssituationen och arbetet med specifika skådespelare till reflektioner kring registratier kommer jag välja att referera till skådespelarna anonymt och könsneutralt i min text.

Tillfälle 1 - Monologrepetition

Jag träffade skådespelaren X och repeterade dennes monologer. Innan mitt möte med skådespelaren hade jag och regissören samtalat om vad jag skulle arbeta vidare med. I detta fall skulle jag och skådespelaren söka efter alternativa uttryck till styrka, explosivitet och intensitet. Vi skulle söka efter fler kvalitéer i de olika monologerna, så som till exempel skörhet, beslutsamhet, mjukhet.

Inför tillfället hade jag tänkt igenom en strategi där vi gemensamt skulle sätta titlar på de olika monologerna för att lättare rama in karaktärens huvudspår och därmed tydligare särskilja de olika texterna. Vi började göra en lätt skiss över titlarna, men övergav relativt snabbt arbetet med manuset då skådespelaren hade ett större behov att pröva fysiskt på golvet än att måla upp strukturen på papper. Denna strategi grundade sig nog snarare i mitt behov som regissör av att få grepp om karaktärens olika scener för att kunna hitta skiftningarna, än skådespelarens behov.

Väl uppe på golvet ”tankade” jag skådespelaren med olika förutsättningar, vi testade och såg vart det bar av. Det var ett givande och tagande och vi prövade flera olika ingångar. De ingångar vi prövade var främst baserade på vilken situation karaktären befann sig i, dels den fysiska situationen – till exempel karaktären är i en fängelsecell och blir dömd till döden, men också förutsättningar kring den mentala situationen så som exempel olika känslomässiga föreställningar som karaktären kunde ha kring själva skeendet.

I vårt fysiska undersökande på golvet var det svårt att direkt efter att vi testat en förutsättning diskutera kring vad vi hittat. Jag märkte att jag hade ett behov att på ett reflekterande plan diskutera med skådespelaren om arbetet vi precis utfört. Skådespelaren upplevde dock att de förutsättningar vi testade krävde hela hans känsloliv och situationen var så pass intensiv att det inte gick att komma till en situation där vi kunde diskutera. Skådespelaren själv uttryckte det som att hen inte kunde komma ur det vi just testat utan fortfarande var kvar i känslan av monologen.

Jag däremot behövde samtalet för att komma vidare i arbetet. Jag hade behov av att diskutera vilka kvalitéer vi hittat, om de var användarbara och vilka fler vi skulle vilja hitta.

Då detta inte upplevdes fruktbart för skådespelaren i denna specifika situation bestämde jag mig för att testa en annan strategi. Jag märkte att skådespelaren arbetade med en spänning i kroppen, som en fysisk låsning av händerna som skådespelaren hämtade styrka ifrån. Det jag då prövade var att sätta skådespelaren i rörelse och hindra denna från ett statiskt energisamlade genom att ge instruktionen att händerna skulle vara i ständig rörelse. Detta luckrade upp så att andra uttryck kunde komma fram och vi kunde då hitta starka, men lite lugnare uttryck.

Vidare försökte jag också göra ett experiment där skådespelaren aktivt skulle jobba med sin andning, för att hitta fler uttryck. Jag hade en tanke att genom en luftig andning, nästintill hyperventilation, kunde vi hitta en lätthet och en skörhet i den paniksituation vi valt att placera karaktären i. Detta grepp fastnade inte skådespelaren för och därför släppte jag idén relativt snabbt.

Min tanke med denna andningsstrategi var att använda ett fysiskt medel som en symbol för det som gestaltas, hyperventilation kan tolkas som panik utan att skådespelaren gestaltar en känsla av panik eller känner en känsla av panik. Själva symbolen för skeendet kan vara nog så fungerande som den faktiska känslan. Jag tycker om den distansering som finns i det tillvägagångssättet, det gör att karaktären/skådespelaren snabbt kan ta en annan riktning om så är behovet utan att "fastna" i den föregående känslan. I "Liten hjälpreda för teatern" beskriver Brecht det som att skådespelaren skulle undvika att hamna i trans.

*"För att få fram distanseringseffekter blev skådespelaren tvungen att låta allt det vara, som han hade lärt sig för att få publiken att leva sig in i hans gestaltningar. Eftersom han inte har för avsikt att försätta sin publik i trans, får han inte försätta sig själv i trans."*¹³

¹³ Brecht, "Liten hjälpreda för teatern", s.35.

Tillfälle 2 – Improvisation

Jag och två skådespelare stod med utmaningen att fördjupa arbetet med att få till ett politiskt samtal där dialogen var uppdelad i längre monologer. Textmassan var ett hinder för att få till en intensiv dialog, en karaktär höll en monolog var på den andra karaktären svarade också med en monolog.

För att få känslan av en dialog bestämde vi oss för att testa att köra monologerna som en debatt där de fick tycka högt om varandras repliker. En slags improvisation där vi lekte med en partiledardebatt-situation. Vi fick till en levande situation där karaktärerna kunde plocka upp trådar från varandras resonemang, säga emot och hålla med. Skådespelarna hummade och muttrade åt varandra och kommenterade varandras texter under tiden den andra pratade vidare. Detta gav en fördjupad inblick i vad karaktärerna tyckte om varandras åsikter och tankar.

Denna strategi, att improvisera i formen av en debatt, valde jag för att hitta en form där det fanns hög angelägenhetsgrad även när skådespelaren/karaktären inte hade replik och för att hitta ett lite rappare tempo i dialogen.

Det finns många olika sätt att arbeta improvisatoriskt under en repetitionsprocess. I en vidare bemärkelse är ju improvisation i högsta grad en del av ett repetitionsarbete, särskilt i den forskande fasen.¹⁴ Att laborera fram olika möjligheter för en scen är en form av improvisation, där skådespelarna i spel ger förslag. Denna form av improvisation har dominerat den här produktionens repetitionsprocess.

I ”The Director’s Craft – a Handbook for the Theatre” beskriver Katie Mitchell även en annan funktion för improvisationer under repetitionsprocessen.

”The aim of improvisation is to build pictures of the past that will support what the characters do and say in the present action of the play.”¹⁵

Helt enkelt att improvisera fram gemensamma minnen och karaktärers bakgrund. I denna produktion, där pjäsen har en sådan tydlig episk prägning ser jag inget syfte att

¹⁴ Vestin, ”Regi”, s. 69.

¹⁵ Mitchell, ”The Director’s Craft”, s.72.

improvisera kring karaktärernas bakgrund. Däremot såg jag ett behov att, för den gemensamma förståelsen, improvisera kring fabeln.

”Den stora arbetsuppgiften på teatern är fabeln, totalprodukten av alla yttre förhållningsätt, vilken i sig innehåller de meddelanden och impulser, som fragment skall bereda publiken nöje.”¹⁶

Då pjäsen bjuder på många metadimensioner och tolkningslager har det vid ett flertal tillfällen under repetitionsprocessen diskuterats i teamet vilka ord som är vems, det vill säga olika tolkningar av vem som är så att säga upphovsman till vilka repliker. En har till exempel frågat sig:

- Vad har patienterna planerat, så som rymningsförsök och armkrokskedjor, och vad sker i stunden?
- Hur hade Markis de Sade (regissören och författaren till det stycke patienterna spelar upp) tänkt sig att hans föreställning skulle bli?
- Vilka delar av föreställningen/vilka delar av manuset hade Coulmier (sjukhusdirektören) på förhand godkänt?

Genom att använda sig av improvisationer som ett medel, under repetitionsprocessen, för att räta ut dessa frågetecken tänker jag att en skulle kunna uppnå en större tydlighet kring fabeln. Ensemblen skulle ha ett gemensamt referensmaterial och vad som står på spel skulle då kunna bli tydligare.

När jag försöker kartlägga vad det är som gör att jag som regissör skulle ha velat använda mig av improvisationer i denna process kommer jag fram till att det främst handlar om att sätta fabeln i ett gemensamt medvetande och uttala den tillsammans. Hitta ett gemensamt språk och referenser för att underlätta förståelsen av det ensemblen tillsammans skapar.

Tillfälle 3- Bågar eller inte bågar?

När jag arbetade med en annan skådespelare och med den personens monologer dök följande frågeställningar upp: När är jag patient och när spelar jag en karaktär? Spelar

¹⁶ Brecht, "Liten hjälprea för teatern", s.44.

jag en patient som spelar en karaktär, vad tar jag i så fall med mig från patienten? Tar jag med mig känslan från föregående scen?

För mig sammanfattar dessa frågor något av vad vi brottades med genom hela processen - metalagren och den episka dramaturgin. I repetitionsrummet benämnde vi denna gestaltungsform som att ”strunta i bågarna”. I det reportage där jag intervjuade två av skådespelarna kring processen, diskuterade vi ”bågar” som ett gestaltungsverktyg.

”Jag: Jag kommer ihåg ett rep, där du Victor sa – Vi ska väl inte tänka i några bågar, varpå Richard höll med dig och arbetet blev starkt präglad av att inte tänka i bågar för oss alla. Har ni brottats med era ickebågar och bågar?”

Hanne: Ja visst, sen har jag åkt mellan att se en tydlig båge i min karaktär till att bryta upp bågen och släppa det förgångna inför varje ny situation. Att inte plocka med känslan från förra scenen utan börja om på nytt om det var behovet.

Victor: Det är synd att säga att det inte finns några bågar alls, för det finns en hel del bågar, men det är flexibla bågar.”¹⁷

Jag skulle beskriva denna problematik som en brottning med de episka karaktärsbågarna, där grundläget är att skådespelaren i första hand är en skådespelare som spelar en roll. Redan där finns det ett distanseringselement i inställningen. Det handlar inte främst om att gestalta karaktärens psykologiska bana utan att i första hand ställa sig till förfogande för fabeln, spela funktionen för fabeln. Brecht skriver i ”Liten hjälpreda för teatern”:

”Studiet av rollen är på samma gång ett studium av fabeln, bättre uttryckt, det skall till att börja med huvudsakligen vara ett studium av fabeln.”¹⁸

Jag intresserar mig mycket för den episka spelstilen och tycker att dessa frågeställningar är intressanta. När skådespelarna har delat med sig av sin brottning har jag uppfattat det som att det ibland varit en inre kamp där de tänker att jag som skådespelare får själv lösa det, ”jag får hitta på varför jag gör just det här sceniska

¹⁷ Intervjureportage, bilaga 1

¹⁸ Brecht, ”Liten hjälpreda för teatern”, s.52.

valet.” I den här produktionen har regissören mött upp skådespelarna i deras problemställningar och jobbat för att hitta ett spel som känns bra och givande för dem. En inställning som regissören har haft när en skådespelare har kommit och delat med sig av sina funderingar om de kan göra si eller så, har varit att det finns inget vi inte kan göra, ”det finns inget fel utan testa så ser vi hur det funkar”. Jag tycker det är häftigt med en så öppen syn på skådespeleri och teater. Det finns inget facit eller en bild som skådespelarna ska uppnå utan bilderna som skapas ska bara fungera tillsammans och till slut skapa det vi gemensamt formulerade i början av processen. Där spelstil och scenerier handlar om vad som är funktionellt eller inte, en funktionsinriktad registil. Den inställningen tar jag med mig.

Vid detta ovan nämnda regitillfälle, där jag och en skådespelare arbetade med dennes monologer, hade jag inte så mycket svar på tal på frågeställningarna utan vi satt båda frågande och försökte resonera oss fram till någon fungerande inställning.

Jag har sedan har fortsatt att fundera på hur jag själv som regissör skulle valt att förhålla mig till skådespelarnas brottnig med frågeställningar rörande de ”bågar” eller ”icke-bågar”. Det jag kommit fram till långt senare och efter läsning av Brecht är att jag skulle ta hjälp av hans tankar kring gestus och karaktären som funktion. Att diskutera funktionerna explicit och laborera kring gestus. Brecht använder gestus som ett medel i den episka formen, där gestus handlar om karaktärens sociala attribut.

”Hållning, tonfall och ansiktsuttryck bestäms av en social attityd: figurerna okväder, komplimenterar, upplyser varandra och så vidare.”¹⁹

Jag tycker denna gestaltungsform är användbar särskild vid en episk dramaturgi. Att använda tankar kring funktion och gestus tänker jag är lättare att anamma som form än en icke-form så som ”inga bågar”. Något att aktivt forska i, istället för något att akta sig för.

¹⁹ Brecht, ”Liten hjälpreda för teatern.” s.41.

Insikter

Under det här arbetet insett hur viktig jag tycker kommunikationen är mellan alla berörda parter i en produktion, det handlar egentligen inte i första hand om vilka analysbegrepp en använder eller om en använder improvisationer i repetitionsprocessen utan jag tycker det handlar om att hitta gemensamma referenspunkter och ett gemensamt språk för att kunna åstadkomma en så tydlig föreställning som möjligt.

Jag ställer mig verkligen bakom Martha Vestins beskrivning av repetitionsfaserna, beskrivna som forskning och formning. Det sättet att se på repetition tycker jag är fruktbart för att våga testa och hitta saker en först inte hade tänkt, ett arbete där det handlar om att testa, samla och testa igen. När jag nu har följt en hel repetitionsprocess har jag fått större insikt i när forskningsfasen bör sluta och formningsfasen börja. Innan denna resa tror jag att jag som regissör gått lite väl snabbt över i formningsfasen eller varvat forskning med formning på ett sätt där jag letat efter rätt resultat redan från början. Den trygghet som regissören för denna uppsättning visat på i repetitionsprocessens olika cykler önskar jag att ta med mig i mitt eget arbete. Jag har också sett hur det gjort ensemblen trygga, de vågat testa och testa utan att vara rädda för att vara dåliga. Föreställningen hade inte varit den samma utan den långa perioden av tillåtande ”forskning”.

Den flexibla inställning som jag har funnit hos regissören har också inspirerat och öppnat upp min syn på olika gestaltningssval. Att tänka kring vad som är funktionellt för pjäsen och inte värja sig mot något för att det verkar vara något som vid första anblick går emot ens personliga stil. Denna tanke kring vad som fungerar, känner jag ligger nära mitt sätt att hitta på tillvägagångssätt för repetitioner som när jag i tillfälle 1 släppte mina första tankar kring upplägget och hela tiden försökte hitta nya strategier som funkade för just för arbetet mellan mig och den skådespelaren.

Jag tar också med mig vikten av en preparations fas där det finns tid för research och planering. Även om jag är bekant med Brechts tankar kring gestus och karaktären som en funktion för fabeln kom inte idén till mig när jag ställdes inför dilemmat, som jag beskrev i tillfälle 3, utan först precis i slutet av processen då jag hade

reflekterat i någon vecka. Under en förberedelsefas hade jag som regissör till exempel läst på om episk dramaturgi, då pjäsen hade den formen, så att jag hade haft det färskt i minnet. För att komma djupt i forskningsfasen behöver jag vara påläst.

Det har varit en lärorik process och jag tar med mig många nya insikter om regiarbetet. Jag har trivts i den kollektiva arbetsmodellen och känner att den ger lust och energi. Det jag tycker att arbetsformen har bidragit till är att alla i ensemblen har "ägt" processen och föreställningen. Det har varit allas ensak och det har i sin tur bidragit till att hela ensemblen har varit engagerande och haft en angelägen inställning till föreställningen. Det har varit ett mycket fruktbart klimat för idéer och lust och den erfarenheten tar jag med mig in i mina kommande processer.

Litteraturlista

Brecht, Bertolt (1966), "Liten hjälpreda för teatern – och andra skrifter i samma ämne" (urval och översättning Grevenius, Herbert), Stockholm: Aldus/Bonniers.

Mitchell, Katie (2009), "The Director's Craft – A Handbook for the Theatre", New York: Routledge.

Sjöberg, Birthe (2005), "Dramatik-analys – En introduktion" (andra upplagan), Lund: Studentlitteratur.

Vestin, Martha (2006), "Regi – kreativitet och arbetsledarskap" (ny utökad upplaga), Falun: Carlsson Bokförlag.

Weiss, Peter (1965), "Jean Paul Marat förföljd och mördad – I dramatisk framställning av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av herr de Sade" (översättning: Britt Hallqvist), Stockholm: Colombine Teaterförlag.

Bilaga 1

Intervju för Scenkonstguiden, publicerad på Scenkonstguidens webbplatsform den 12 maj 2015. <http://scenkonstguiden.se/samtal-om-en-slutproduktion/>

Jag, Matilda Johansson, har under en tid läst teaterregi på Högskolan för scen och musik i Göteborg och då varit involverad i skådespelarstudenternas slutproduktion. Nu är föreställningen i mål och jag tillbaka på jobbet – men jag kan inte riktigt släppa sammanhanget än. En produktion är en produktion men en slutproduktion är något helt annat. För att ta udden eller vässa spjutet ännu mer bjöd jag in skådespelarstudenterna Victor Ståhl Segerhagen och Hanne Mathisen Haga för ett samtal kring att skapa en slutproduktion.

Jag: Vad tänker ni när ni tänker på begreppet “slutproduktion”?

Hanne: Om man tänker klyschigt så tänker jag, alla ska synas och alla ska vara bra.

Victor: Det är ju ett tydligt mål, det är ju det sista vi gör och det vet man redan när en kommer in.

Jag: Är slutproduktionen laddad?

Victor: Ja, men det är den väl. Det är där man får chansen att visa sig om en inte fått det tidigare, under de här tre åren.

Hanne: Det är på något sätt en slags jobbansökan.

Jag: Är det en slags jobbansökan? Ett CV?

Hanne: Man kan få för sig det.

Victor: Det är det värsta. Men det går inte komma undan känns det som. Det kommer sitta framtida, potentiella arbetsgivare i publiken.

Hanne: Det kan kännas obehagligt i bland när det blir teater för kommande arbetsgivares skull. Vår klass pratade tidigt om att vi inte vill ha den sortens slutproduktion, där det handlar om att visa upp sig.

Jag: Jag har inte heller hört er snacka om att ni vill visa upp någon särskild sida av er själva utan att det alltid handlat om pjäsens bästa.

Victor: Ja, audition-situationen har vi försökt lägga bakom örat och ha målet att göra en bra föreställning i framkant eller snarare enbart det som mål.

Jag: Har ni haft prestationsångest för att det är en slutproduktion?

Hanne: Ja, men jag har försökt hålla borta det.

Victor: Det går inte att sticka under stolen med att det är en extremt jobbig tid sista halvåret på scenskolan. Det är så blandat, det går upp och ner hela tiden i eufori, ångest, vemod – det pendlar varje dag. Så det är inga lätta förutsättningar för att göra en slutproduktion!

Jag: Finns det någon tanke med att de tre åren ska synas i er slutproduktion, som en sammanfattning på vad ni har lärt er? Tänker ni så?

Hanne: Kanske, jag har försökt ha med mig det när jag jobbar att applicera de metoder jag har lärt mig i praktiken. Så kan man bli glad när man kommer ihåg saker och irriterad när man inte gör det. Eftersom det är en slutproduktion har jag tänkt att jag ska vara så självständig som jag kan. Att ställa mig frågan “Vad är det konkret i mitt hantverk som jag kan använda mig av här?”

Victor: Jag har inte tänkt uttalat så, men i efterhand är det klart att jag ser att det här kanske jag inte kunde för två år sedan och nu behärskar jag mer och kan använda mig av det.

Jag: Finns det någon speciell metodik för skådespelarlinjen på Högskolan för scen och musik?

Victor: Ja, det tycker jag. Det är mycket reflekterande, det är inte prova på golvet och se utan snarare reflektera först hur det skulle kunna se ut i huvudet och sen prova. Vissa tycker om det. Jag tror det är lite splittrat i vår klass, men jag har inte gynnats av det sättet.

Jag: Hur kan det se ut? Reflekterandet som ett verktyg?

Victor: I en produktion vi gjorde arbetade vi verkligen med det som metod. Då gick vi själva igenom manuset och så skrev man ner “Där kan jag använda det medlet och det här är mina huvudord”. Allt skulle vara färdigt innan man gick upp på golvet. Det är bra att gå igenom sånt, då vet man vad man inte tycker om.

Nu till själva produktionen. Vi har arbetat med en pjäs av Peter Weiss “Jean Paul Marat förföljd och mördad så som det framställs av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av herr de Sade” som i folkmun brukar förkortas till “Mordet på Marat”. Föreställningen regisserades av Richard Turpin, en av de konstnärliga ledarna på Teater Tribunalen.

Jag: Vad har varit utmaningarna?

Victor: En av utmaningarna är helt klart att Richard lägger mycket i händerna på oss studenter. Det är en utmaning – men jag tycker om den. Man får verkligen komma med

bud, han har inga bestämda scenerier eller lösningar innan repstart utan allt får uppkomma i stunden, i processen och det tycker jag är bra.

Hanne: Jag instämmer.

Jag: Hur såg beslutsgången ut när ni valde slutproduktion?

Victor: Vi började snacka redan i ettan. Gjorde en lista på regissörer och så blev det en av våra toppkandidater, Richard Turpin. Vi ville att pjäsen skulle vara angelägen för regissören, så Richard kom med förslag och sen valde vi "Mordet på Marat". Så beslutet var helt kollektivt av oss som klass.

Jag: Har ni haft några förutfattade meningar kring materialet?

Hanne: Tankarna kring hur svårt materialet varit har åkt upp och ner.

Victor: Första gången vi läste det förstod jag helt ärligt ingenting.

Hanne: Jag tyckte det var fantastiskt.

Victor: Det var inte så mycket dialog som jag hade hoppats på utan det var mycket enskilda insatser och monologer. Då är det svårare att se hur det ska bli spelbart på förhand.

Jag: När släppte det? När blev det spelbart?

Hanne: Det har blivit mer och mer spelbart undertiden när vi jobbat. Sen har det vissa dagar gått tillbaka till att det inte alls känns spelbart, lite beroende på de kollektiva formen kanske.

Victor: Någonstans sattes formen och spelstilen och plötsligt blev det mycket lättare att göra saker och ting spelbara.

Jag: Hur skulle ni beskriva formen?

Hanne: Det är en flexibel form. Upphöjd spelstil.

Victor: Lekfull, fantasirik, absurd. Surrealistisk ibland. Form har ju varit Richards ledord också.

Jag: Nu till mitt nönderi. Richard är ju inspirerad av Brecht och pjäsen är skriven i en episk form. Hur har det varit att arbeta med den ingången? Har det varit ett motstånd eller en ruschkana?

Victor: Jag tycker formen har räddat den här föreställningen. Så bara en ruschkana med det Brechtianska.

Jag: Jag kommer ihåg ett rep, där du Victor sa – Vi ska väl inte tänka i några bågar, varpå Richard höll med dig och arbetet blev starkt präglad av att inte tänka i bågar för oss alla. Har ni brottats med era ickebågar och bågar?

Hanne: Ja visst, sen har jag åkt mellan att se en tydlig båge i min karaktär till att bryta upp bågen och släppa det förgångna inför varje ny situation. Att inte plocka med känslan från förra scenen utan börja om på nytt om det var behovet.

Victor: Det är synd att säga att det inte finns några bågar alls, för det finns en hel del bågar, men det är flexibla bågar.

Jag: Vad är bågar då? Håller ni med mig om jag säger att en karaktärsbåge i en klassisk mening är när en kan följa karaktärens val och handlingar, där det ena föder det andra, som en kedjereaktion?

Victor: Ja, och visst har det funnits en kamp. Det hade inte gått att ta med sig föregående scen in i nästa, föreställningen hade inte tjänat på det.

Jag: Om ni skulle ge en metafor för processen? Hur skulle den låta då? Som en solig dag på stranden med för mycket sollotion?

Victor: Som en jättestor hatt som man satte på sig, så den var över hela huvudet, sen bara krympte och krympte den och sen satte den sig precis ovanför öronen.

Hanne: Som att ha jättemånga goda ingredienser och kanske några dåliga som man ska få ihop till något, förhoppningsvis en tårta men det kan också bli en middag. Sen vet man inte innan man öppnar kakan om den blev god eller inte.

Jag: Är ni nöjda nu när ni är i mål?

Victor: Ja, alltså den här hatten sitter på öronen. Den sitter inte perfekt och glider av ibland. Jag hatar tanken på att pjäsen är klar på premiären, jag hoppas ju på att fortsätta arbeta med den, att den kan bli bättre och bättre.

Jag: Har alla den inställningen? Är det en övergripande inställning i klassen att det fortfarande är en process när föreställnings perioden är igång?

Hanne: Ingen aning.

Victor: Det är väl ganska olika hur starkt man känner att man måste förbättra.

Jag: För mig är det en självklarhet att det är en process som fortsätter men det behöver ju inte vara det.

Victor: Jag har nog lite svårt att nöja mig, jag ser fortfarande saker som kan bli bättre. I arbetet med Richard har vi som skådespelare också fått ta ansvar för detaljerna, han är

inte så mycket för att pilla med de små penseldragen. Han målar med väldigt stora penseldrag och de små penseldragen får en skapa själv. Så då finns det mycket att slipa på själv.

Jag: Hur är det att hela tiden vara i process? Att tänka att en kan bli bättre, är det en lustfylld process eller är det att man aldrig blir nöjd?

Hanne: Man kan ju titta på det från båda hållen, dels att man aldrig blir nöjd eller bara som om att det är jävligt gött att ha en framåtrörelse. Eller att det kan finnas ett driv i det.

Jag: Kan det vackla mellan de lägena?

Hanne: Ja och då kan jag bli trött på mig själv att jag aldrig blir nöjd men då försöker jag byta ton på det och säga – det är så kul för en kan alltid hitta mer.

Victor: Jag håller verkligen med. Det är ju en jättedrivkraft att ständigt vilja utvecklas och gör det bättre. Sen är det ju svårt när regissören lämnar, då är vi ju bara en grupp. Hur mycket kan man lägga sig i, i andras prestationer. Men samtidigt är det min och alla i gruppens föreställning. Jag tycker man borde ha ganska högt i tak.

Jag: Kan ni lägga er i varandras prestation nu?

Victor: Det är ju jättesmå grejer man kan flika in med. Men egentligen skulle man vilja ha en mer öppen dialog. Man är så rädd att trampa folk på tårna och så.

Jag: Vad tänker ni att publiken får med sig av föreställningen?

Victor: Teaterfest tycker jag är det bästa vi har hört hittills.

Hanne: Tron på att bra saker kan hända. Komma och njuta och tänka.

Jag: Vad får man se då? Revolution?

Victor: Det hoppas jag verkligen.

Hanne: Gemensamhet.

Victor: Mycket revolution och vikten av det kollektiva. Kollektiv kraft!

Jag: Hur känns det att gå ut?

Victor: Det är blandade känslor. Jag tycker man har varit sugen på att gå ut hela tiden till fram till nu.

Hanne: Jag brukar inte tycka att det är så farligt att lämna sammanhang men just nu är det jättekänsligt.

Victor: Det beror jättemycket på om man vet vad man ska göra efteråt eller inte. Att gå ut i ingenting det är ju det värsta man kan tänka sig. Men nu vet jag vad jag ska göra till hösten och så klart känns det mycket lättare då.

Hanne: Det är väl bra att lämna, men det har varit tre jävligt bra år. Jobbiga men utvecklande. Det var mycket bättre att gå ”scenskolan” än vad jag trodde det skulle va.

Jag: Ni går ju ut en utbildning som är svår att komma in på, klarat de tre åren och nu borde det ju bara vara ett glädjevrål – “Nu ska jag ut i arbetslivet, det här kommer bli skit-coolt”.

Hanne: Man är ju medveten om hur svårt det är att få jobb. Men man hoppas ju hela tiden att det ändå ska gå. Jag visste att det skulle vara kämpigt när jag var klar men ändå så är det som om det är tillbaka på noll. Men det är ju en skillnad, jag har lärt mig så mycket. Det pendlar mellan att vara arg, känna sig övergiven till att känna att jag kan göra vad jag vill, gå samman och ha precis de där processerna jag själv vill.

Victor: Det är ganska sura förutsättningar. Att man har kommit in på en så här svår utbildning och sen vet att det är ännu svårare när man gått ut.

Jag: Är det så dystopiskt som man kan få upplevelsen av på arbetsmarknaden? Är det så svårt att få jobb?

Hanne: Jag har hört att det kan vara en felaktig bild, att det var ca 80% av de utbildade skådespelarna i Sverige som har jobb. Men det är ju väldigt få som jobbar fast på en institution.

Victor: Som jag har förstått det, vad jag har hört kring de klasser som går ut nu, så är det typ hälften som får jobb efter utbildningen. Det är ju bättre av vad jag har trott tidigare.

Jag: Så positivt då. Ni kan gå ut med flaggan hissad.

Hanne: Man undrar vad som är receptet. Det är svårt att säga. Det kanske är individuellt.

Jag: Eller kollektivt.

Hanne: Ja, eller kollektivt.

Victor: Ja men absolut.