



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

KARAKTÄR ELLER KARIKATYR

Reflektioner kring mitt utövande och schabloniserad gestaltning i
musikal

Nils Reinholtz

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musikal

Vårterminen 2019

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musikal

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2019

Författare: *Nils Reinboltz*

Arbetets titel: *Karaktär eller karikatyr, reflektioner kring mitt utövande och schabloniserad gestaltning*

Handledare: *Tina Glennik*

Examinator: -

Nyckelord: Musikal, Aktion och Aktivitet, Yat, Gestaltning, Schabloniserat, Karaktär, Karikatyr

ABSTRACT

Syftet med detta arbete var att försöka undersöka vilka verktyg jag som musikalartist och skådespelare har till mitt förfogande för att förhindra att jag hamnar i karikatyr-/schabloniserad gestaltning. Jag ville prova mig själv och se vart jag befinner mig rent färdighetsmässigt i min förmåga att gestalta utan möjlighet till mycket förberedelse. Jag ämnade diskutera och redogöra för verktygen jag tillskansat mig samt sätta de i verklig kontext genom att redogöra för hur jag använt de i några av mina sceniska erfarenheter. Samt beröra vilka möjliga anledningar det kan finnas för att jag upplever musikalbranschen på det vis jag gör.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	4
1.1 BAKGRUND	4
1.2 AVGRÄNSNING	4
1.3 FRÅGESTÄLLNING	4
1.4 METOD	5
1.5 SYFTE	5
2. BAKGRUND & TIDIGARE TEORETISK ANKNYTNING	6
2.1 STANISLASVKIJ	6
2.2 AKTION OCH AKTIVITET	7
2.3 YAT	10
3. BEGREPPSFÖRKLARING OCH REFLEKTION	12
3.1 SCHABLONISERAD GESTALTNING	12
4. TIDIGARE ERARENHETER & REFLEKTIONER	13
4.1 MAN ÄR VÄL FRI PÅ HSM	13
4.2 GÖTEBORGSOPERAN OCH RINGAREN I NOTRE DAME	14
5. IT'S HARD TO SPEAK MY HEART V.1	16
5.1 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART V.2	17
5.2 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART V.3	18
5.3 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART V.4	19
6. REFLEKTION KRING ARBETET MED MATERIALET	20
7. RESULTAT	21
8. SLUTORD	22
9. KÄLLFÖRTECKNING	23

1. INLEDNING

1.1 BAKGRUND

Jag undrar varför jag tycker mig se en bristfällig gestaltning på svenska musikalscener. Aktörernas förmåga att dansa och sjunga vackert prioriteras och deras skådespelarförmåga blir sekundär. Musikalartister och skådespelare gestaltar karaktärer som jag inte uppfattar som genomarbetade och utan riktning. Denna uppfattning är vad jag fortsättningsvis kommer hänvisa till som *schabloniserad gestaltning*.

För att undersöka detta i bakgrunden har jag reflekterat kring möjliga anledningar till uppfattningen formulerad ovan.

Auditionprocessen kan vara en av dessa anledningar. En audition är det vanligaste sättet att rollbesätta musikaler. Här ska mycket visas upp för en jury på väldigt kort tid. Dagsform och förmåga att prestera i den olustiga situation en audition innebär är helt avgörande. Juryn måste göra ställningstaganden med liten mängd vetskap om huruvida personen i fråga är kapabel till den utmaning jobbet innebär. Detta tvingar juryn till ett beslut som till en viss grad är baserat på chans.

Formen musikal innefattar otroligt många komponenter. Den är starkt präglad av musiken, dansen samt det visuella uttrycket. Föreställningar spelas ofta på stora scener där uttrycken ska nå väldigt långt rent rumsligt. Detta medför att gestaltungsstilen måste anpassas därefter och uttrycken behöver förstöras för att nå till sista bänkrad.

1.2 AVGRÄNSNING

Jag har avgränsat detta arbete till att prata om ämnet i fråga utifrån utövarens perspektiv. En avgränsning har också gjorts till att endast använda mig av mina tidigare erfarenheter samt teknikerna jag utbildats i; Stanislavskij, Aktion & Aktivitet samt Yat.

1.3 FRÅGESTÄLLNING

1. Vilken sort förberedelse krävs för att undvika schabloniserad gestaltning?
2. Vilken roll spelar tid och plats för förberedelsen?
3. På vilket sätt kan jag använda mig av de tekniker och erfarenheter jag tillskansat mig under utbildningen för att undvika schabloniserad gestaltning?

1.4 METOD

Min metod kommer gå ut på att analysera mitt eget verktygsförråd för att undersöka huruvida detta är tillräckligt för att undvika schabloniserad gestaltning. Analys och reflektion är central och det hela blir på många vis ett något egocentrerat arbete där jag utvärderar mina egna förmågor.

Jag kommer ta mina erfarenheter från min praktik vid Göteborgsoperan som hjälp, samt ett projekt på skolan från höstterminen 2017, Mirja Unges Man är väl fri, projektet leddes av Victoria Brattström.

Slutligen ska jag arbeta med en vald sång, "It's hard to speak my heart" från musikalen Parade av Jason Robert Brown och Alfred Uhry.

Jag gör fler framträdanden, alla med olika förutsättningar och mängd förberedelse och reflekterar kring dessa.

1.5 SYFTE - VARFÖR UNDERSÖKER JAG DETTA?

Under mina år i skolan har jag strävat efter att lära mig tekniker och samla verktyg för att kunna skapa karaktärer som är tredimensionella och mångfasetterade. Min största rädsla och något som konstant finns med som ett hot i bakhuvudet är att falla ner i att spela karikatyrer. Syftet med en karaktär och skådespelarens uppgift är att skapa ett personporträtt som kan ge inblick i en annan människas sinne och beteende, inte skådespelarens eget sinne och beteende.

Syftet med detta arbete är att undersöka min förmåga att undvika schabloniserad gestaltning utifrån tre olika tekniker; Stanislavskij, Aktion & Aktivitet och Yat.

2. BAKGRUND & TIDIGARE TEORETISK ANKNYTNING

2.1 STANISLAVSKIJ

Den ryske Konstantin Stanislavskij var en teaterman som har gått till historien som förfadern till en av de mest vitt använda lärorna och teknikerna inom den moderna teaterkonsten.

Stanislavskijs teknik var liksom många andras under konstant utveckling och förändrades allt eftersom han rörde sig framåt genom livet och genom sitt utövande. Det som tekniken strävar mot att uppnå är en realism och ett agerande som undviker en mekanisk upprepning av spelet på scen, ingjuta det med liv och äkthet.¹

Som sagt så förändrades lärorna och har flera lager då det är ett livsverk. En väg som Konstantin Stanislavskij provade var att arbeta utifrån det han kallade för "Känslominne". Poängen här är att studenterna och skådespelarna som tränades i detta skulle gå via sina egna minnen och känslor för att kunna uttrycka det de ville på scen. I korta drag, använda sig av sina egna erfarenheter. Detta utövande skapade en viss problematik, som jag inte kommer gå in på, och Stanislavskij landande slutligen i en annan huvudfokus, dock utan att förkasta de positiva aspekter som känslominnet genererade.²

Denna huvudfokus är den del av hans teknik jag konstant har med mig och handlar om att förhålla sig till de givna omständigheterna samt utgå det som benämns som "det magiska om".³

De givna omständigheterna⁴ syftar på allt som existerar i den värld där karaktären befinner sig. Det är golvet, takhöjden, möblemanget, avsaknaden på möblemang, tid på dygnet, alla omständigheter som karaktären existerar bland och kring. Dessa omständigheter måste accepteras som sanningar och förhållas till därefter. De utgör spelplanen där karaktären existerar.

Den andra delen är det som initialt bjuder in till strävan mot realistiskt agerande, *Det magiska om*. Detta handlar om valet att tro att förutsättningarna och dina omständigheter är sanna och en del av verkligheten för din karaktär.

Det är en fråga som enligt Stanislavskij uppmanar till kreativt arbete och tillåter fortsatt arbete och undersökande.

Teatern är inte på riktigt, det är ett spel, en lek, men det är en lek som måste lekas på fullt allvar och tas för verklighet i stunden det utövas. Det magiska om är förutsättningen som möjliggör leken.

För mig finns alltid Stanislavskijs tekniker och skola närvarande då det skapar grunden jag står på när jag agerar. Det är från det här alla andra komponenter och tekniker tar avstamp från.

¹ *Nationalencyklopedin*, Konstantin

² Konstantin Stanislavskij, *An Actor's Work*, Routledge Classics, 2017, s. 204

³ Konstantin Stanislavskij, 2017, s. 50

⁴ Konstantin Stanislavskij, 2017, s. 55

2.2 AKTION OCH AKTIVITET

Den huvudsakliga tekniken skolan har lärt ut till mig heter *Aktion och aktivitet* och vi hänvisar till Uta Hagen som huvudperson för denna träning. Nedan följer en kortare redogörelse för denna.

Metoden eller tekniken Aktion och Aktivitet innebär i korta drag att sätta upp ett mål, en aktion, som karaktären strävar efter att uppnå. Aktionen måste inte uppnås men för att karaktären ska vara i handling och rörelse strävar man mot målet, aktionen. Detta görs via aktiviteter, tillvägagångssätt, handlingar man utför i jakten på att uppnå sitt mål. Aktiviteterna måste vara spelbara, försätta karaktären i handling och involvera den andre, din medspelare. För att försäkra sig om spelbara aktiviteter tar vi hjälp *transitiva verb*⁵, handlingar som kopplas samman med ett eller flera objekt.

Exempel; *Jag målar huset, jag tar en kopp kaffe*. Här kopplas verbet samman med ett objekt och blir därigenom spelbart.

Att använda sig av *intransitiva verb* blir genast problematiskt då de saknar ett objekt och ger därför inte spelet riktning och energi.

Exempel; *Jag springer, jag somnar*. Dessa verb går inte att förknippa direkt till ett objekt och får därigenom skådespelaren att endast befinna sig i ett mållöst, aktionslöst tillstånd.

Nedan följer utdrag ur kapitel 27, "*The Action*", från boken "*Respect for Acting*" av Uta Hagen⁶, samt mina kommentarer.

s. 184:

*Aktion. *1. Att göra någonting; vara i rörelse eller verksamhet. *2. En handling som har utförts. *3. Beteende, uppträdande. *4. Den påverkan eller effekt som något har på något annat. *5. En händelse eller följd av händelser, verkliga eller föreställda, som utgör en pjäs ämne.*⁷

Min kommentar: definitionen på begreppet aktion.

⁵ Per Nordin, Lektionsmaterial, höst 2016

⁶ Uta Hagen, *Respect for Acting*, Jossey Bass, 1973,

⁷ Uta Hagen, 1973, s. 184

s. 184-185:

"Skådespeleri" är att göra! Allt som jag hittills tagit upp (i boken) ska leda fram till handling, aktion. Till och med föremålsövningarna och dess specifika tekniska problem borde ha hjälpt dig att upptäcka vad det innebär att vara medveten om vad en genuin aktion är. Allt bearbeta och allt repetitionsarbete för att upptäcka vad pjäsen handlar om, arbete med sinnesminne, jakten på karaktären och en möjlig identifikation genom att hitta substitut, undersökandet av omständigheterna, relationerna, målen och hindren måste resultera i handlingar, aktioner, annars har inget haft någon betydelse. Summan av handlingarna (vad du gör från ett ögonblick till ett annat) visar hur din karaktär är. Valet av handlingar måste berätta berättelsen o du karaktärs kropp och själ, det nya "du"!⁸

Min kommentar: här förklara Hagen med egna ord vad som utgör en karaktär, nämligen handlingar. Det är dessa som målar upp karaktären och visar på vad för sorts person det handlar om.

s. 185:

Du kan stryka ordet attityd från ditt ordförråd för det kan inte spelas.

...
"argt", "sorgset", "dystert", "glatt", "leende", "passionerat", "blygt", etc., bör inte hemma i någons skådespelarvokabulär. De är inte handlingar, aktioner!

...

s. 185-186:

Om du väljer adjektiv som en del av ditt skådespelarvokabulär, kommer du bara grimasera, placera dig i positioner och garanterat se till att du inte kommer att vara i handling!

...

Ett visst sinnestillstånd är resultatet av alla handlingar sammantaget. Men att försöka "försätta sig i ett visst sinnestillstånd" eller spela det kan bara leda fram till känslospjunk!⁹

De båda ovanstående utdragen varnar alla om samma fara. Att hamna i icke-handling, att spela tillstånd, genom detta kommer berättelsen stagnera och stanna upp, momentum dör. "känslospjunk" och att grimasera och placera sig i positioner är precis det jag upplever förekommer på scen ofta inom musikal. Det hela kommer bli ointressant att titta på.

s. 187.

Att hitta en verklig, fungerande aktion, ett verkligt, fungerande görande, är det fortlöpande och ständiga arbetet med rollen. "Vad gör jag för att uppnå det jag vill uppnå?" "Hur får jag det jag vill ha?" (Genom att göra vad?) "Vad gör jag för att övervinna hindren och hur övervinner jag dem?" (Genom att göra vad?) Leta efter aktiva verb!¹¹

Här belyses vikten av att hitta vägar, aktiviteter, som upplevs som möjliga tillvägagångssätt för att nå målet, aktionen. Tar mina aktiviteter min förbi de hindren som står i min väg mot mitt mål? Om nej, prova en annan aktivitet.

⁸ Uta Hagen, 1973, s 184-185

⁹ Uta Hagen, 1973, s 185

¹⁰ Uta Hagen, 1973, s 185-186

¹¹ Uta Hagen, 1973, s 187

S. 187-188.

Att verkligen göra något är något helt annat än att göra det mekaniskt, eller bara bocka av tankemässigt att du gör det, eller visa publiken att du gör det. När du verkligen är i handling, "spelar din aktion", är du helt och fullt upptagen av handlingen och uppmärksam på vilken möjlig verkan den kan få på det objekt den är riktad mot. När du utför handlingen iakttar du inte dig själv, eller lyssnar på dig själv, du är inte uppmärksam på "hur". DU måste lämna dig själv fullständigt öppen - med förväntningar - och var uppmärksam på vilket resultat din handling kommer att få. Kommer det att lyckas eller misslyckas?¹²

Här talas det om något som är väldigt centralt för mig. Att faktiskt vara i sann handling, att inte vara förevisande på scenen, inte vara övertydlig gentemot publiken för att försäkra sig om att de förstår vad som sker. Att gå i denna fälla är väldigt lätt då kan hända av gott uppsåt. Att vara mån om att berätta berättelsen och göra sig förstådd är naturligt och en fin egenskap hos den person som berättar. Men det är viktigt att ha tillit till sina handlingar, texten samt hjälpen från det yttre ögat, för att kunna trovärdigt gestalta på scenen, och endast gestalta, inte göra det parallellt med ett ansvarstagande för hur det tas emot. Det är inte upp till berättaren att skicka med en moralkaka, en läxa, utan berättaren bör endast berätta. Hur det tolkas och landar är upp till publiken och betraktaren.

¹² Uta Hagen, 1973, s 187-188

2.3 YAT

Lite är skrivet om Gert, även känd som Yat, Malmgrens skådespelarteknik, trots dess påverkan på västerländsk skådespelarträning. Ursprungligen skapad och framtagen som en fortsättning på Rudolf Labans "Movement Psychology". Att tala och redogöra för YAT blir därigenom nästintill omöjligt utan att beröra även Laban och Movement Psychology.¹³

Detta är en av teknikerna jag blivit tränad i under mina år i skolan. En kort förklaring och begreppen och tekniken;

EXTERNALISED DRIVE	MOTION FACTOR	MOTION FACTOR	MOTION FACTOR
DOING	Weight	Space	Time
PASSION	Weight	Time	Flow
SPELL	Weight	Space	Flow
VISION	Space	Time	Flow

Table 5.5 Malmgren's Externalised Drives and their Motion Factors¹²

14

Enligt Yat finns det 4 olika drivkrafter som ger energi åt en karaktärs inre förhållningssätt, som i sin tur påverkar hur karaktären förhåller sig till sig själv och sin omgivning. Dessa byggstenar är förenklingar av allt det komplexa som en människa är, men förenklingen är nödvändig för att det ska bli hanterbara verktyg.¹⁵

DOING

Om doing för dominera en person blir resultatet ett närmast mekaniskt görande där det emotionella inte får plats. Vi gör och reagerar på det som gjorts för att få göra igen.¹⁶

PASSION

Iver eller Passion handlar om att få bort det som vi inte vill ha och ersätta det med något mer attraktivt. Det är en iver som har svårt att ta det lugnt och tänka efter vad saker och ting betyder. Den intellektuella förmågan är inte speciellt närvarande i PASSION. Det kan handa om stora passioner, en eld, men också det som tar det lite lugnare, glöd.¹⁷

SPELL

Förtrollning, alla har någon gång trollbundits av något; en saga som berättas vid

¹³ Janys Hayes, The Knowing Body-Yat Malmgren's acting Technique, VDM Verlag Dr Müller GmbH & CO. KG, 2010, s vii.

¹⁴ Janys Hayes, 2010, s 168

¹⁵ Per Nordin, 2016.

¹⁶ Per Nordin, 2016.

¹⁷ Per Nordin, 2016.

sängkanten, en film, naturens skönhet. Eller hypnos. Vi låter oss domineras av något, eller dominerar, fångar. Tiden står stilla. Vi glömmer om det gått en minut eller en timme.¹⁸

VISION

Ibland vill vi lämna den fysiska verkligheten och vara i det som kan ske, som vi drömmer om eller som vi befarar kommer att hända eller som vi vill dölja för oss själva och andra. Förmågan att göra direkt verklighet av det vi vill har vi lagt åt sidan eller har vi berövats den.¹⁹

Drivkrafterna kombineras parvis och ger specifik näring åt de inre förhållningssätten, Inner Attitudes, som formar karaktärerna i nästa led.

Passion + Vision ger attityden Mobile.

Passion + Spell ger attityden Adream.

Vision + Doing ger attityden Awake.

Vision + Spell ger attityden Remote.

Doing + Spell ger attityden Stable.

Doing + Passion ger attityden Near.²⁰

Motion Factors	INNER ATTITUDES					
	Stable	Mobile	Near	Remote	Awake	Adream
Weight		Near Adream		Stable Adream	Stable Near	
Space		Awake Remote	Stable Awake			Stable Remote
Time	Near Awake			Awake Mobile		Near Mobile
Flow	Adream Remote		Adream Mobile		Remote Mobile	

Table 5.4 Malmgren's Inner Attitudes and their Action Attitudes¹¹

21

Karaktären kan göra avstamp i någon av dessa sex Inner Attitudes antingen på grund av den situation hen befinner sig i eller, på ett djupare plan, därför att karaktären har ett inre beteendemönster som ligger mer fast.

Yat Malmgren om syftet med hans lära och teknik, BBC2s program Theatre School (1993, Part 3);

¹⁸ Per Nordin, 2016.

¹⁹ Per Nordin, 2016.

²⁰ Per Nordin, 2016.

²¹ Janys Hayes, 2010, s 167

"My teaching is to make the people definitely create characters and create different psychological types. Actors will think, "I can walk, so I can walk. I can talk, so I can talk", but how... can I make my voice expressive, or my gestures expressive."²²

Det Malmgren talar om här och menar på är tanken på den spelade karaktären som en psykologisk konstruerad entitet.

3. BEGREPPSFÖRKLARING OCH REFLEKTION

3.1 SCHABLONISERAD GESTALTNING

För mig innebär detta avsaknad av riktning och syfte. Med detta menar jag inte att alla karaktärer måste vara målmedvetna och konstant vara i rörelse utan snarare att personen måste driva någon form av vilja, **ha en aktion**. Avsaknaden av en aktion skapar i sin tur en brist på angelägenhet och nerv. Man talar om att karaktären bör driva sin vilja, detta görs genom aktiviteter. Dessa aktiviteter är det som blir spelet som syns i det fysiska rummet på scen, det som känns i luften. När en karaktär syns på scenen och enbart spelar känslor och tillstånd saknas momentum och det kan ofta resultera i att åskådaren tappar intresset.

Diktion och huvudord är väldigt centrala. När vi talar privat talar vi med en riktning och vi har inte bestämt i förväg vad vi ska säga, orden kommer till oss och betoningen blir i stort sett alltid korrekt för vad meningens syfte är. Diktion kommer sig alltså naturligt i de flesta vardagliga privata samtal. När det däremot handlar om förskrivna repliker, ej tonsatta, skapas en medvetenhet och en dubbelhet i mig. Jag är till en grad aktören som vet hela repliken som ska sägas i förväg, till en grad är jag likväl karaktären, som inte vet vad som ska sägas förens orden hoppar ur mun. När detta dubbla medvetande skapas så kan huvudord och diktion bli överanalyserade och därigenom lustiga och fel. Meningar kan förvrängas och förlora betydelse och tydlighet på grund av att betoningar och huvudord placeras på fel ställen i meningen.

Ytterligare en fara är att man tar sig an en roll och bygger karaktären baserat på vad tidigare aktörer har gjort. Musikalen som den existerar idag har en stor dos härmande inbakat i sig. Föreställningar görs gång på gång i samma tappning där artisterna sällan får undersöka sin egen relation till rollens dramatiska utveckling, utan förväntas efterapa en tidigare version. I linje med detta går även det faktum att många karaktärer i musikalerna, ofta huvudkaraktärerna, vanligtvis delar många egenskaper som gör dem något generiska. Den snygge prinsen på sin vita springare, den vackra prinsessan, den komiske sidekicken och den karismatiska eller maktgirige skurken, går att återfinna i många berättelser. Detta skulle kunna skapa en lathet hos skådespelaren och det kreativa teamet, att låta den snygge prinsen från produktion 1 spela mer eller mindre samma karaktär i produktion 2 trots att karaktärerna egentligen är två helt olika.

²² Janys Hayes, 2010, s 9

4. TIDIGARE ERFARNHETER OCH REFLEKTIONER

4.1 MAN ÄR VÄL FRI PÅ HSM

Under det undersökande som skolan tillåter har jag hittat vägar och sanningar som fungerat för mig och hjälpt mig på vägen. Ett exempel på detta var i ett projekt på höstterminen under mitt andra år.

Jag arbetade med Mirja Unges "Man Är Väl Fri", under ledning av Victoria Brattström.

Oavsett vad man sysslar med i livet, professionellt eller inte så finns det ofta uttryck som cirkulerar, uttryck som ska förmedla en allmän läxa och lärdom, något att följa för att undvika möjliga fallgropar. Inom teatern är ett sådant uttryck "spela inte problemet". Det här uttrycket är så vanligt förekommande att jag hittills aldrig reflekterat kring huruvida jag på riktigt förstod det eller inte, utan utgick från att jag hade förståelse.

Budskapet är enkelt i sin essens, du bör inte spela och vältra dig i det som kallas för problemet, hindret, i scenen. Är karaktären full bör du inte försöka vara berusad utan istället nykter, sjunger du en sorgsen låt, sträva mot lyckan, försök överkomma problemet, hindret. Detta kommer ofta resultera i att angelägenhetsgraden ökar, intresset hos både aktören och publiken växer, för att karaktären nu arbetar för något och har inte stannat upp.

I projektet "Man Är Väl Fri" skulle jag spela en scen där min karaktär begick ett övergrepp på en tjej, en scen som var problematisk att spela. Dels på grund av att det var svårt för mig och min motspelerska att hänge oss åt scenen utan drabbas av den privat. För hur mycket man än är medveten om fantasivärlden som existerar på scen så är det fortfarande ens egen kropp och röst som ska begå handlingarna från manus och regi. Just på grund av scenens grövre natur började jag ta ansvar i överlämnandet av berättelsen mellan mig och publiken, mottagaren.

Jag hamnade i ett tillstånd att börja skicka med en privat värdering av att det jag gjorde på scen var fel och att jag, Nils, visste om det. På ett vis handlade detta om att jag inte ville att folk skulle tro att jag accepterade detta beteende privat men också det faktum att jag var väldigt mån om att scenens allvar skulle komma fram. I min vilja och mitt försök att förmedla scenens problematik, att försäkra mig om betraktarens förståelse att det som utspelade sig framför dem var fel, blev jag kontraproduktiv. Det var inte min uppgift som skådespelare att skicka med den värderingen till publiken, jag skulle endast spela scenen.

Uttrycket "spela inte problemet" fick en större betydelse för mig. Intentionen att förmedla situationen väl, att försäkra sig om att handlingen är fel eller att personen är full, får inte bejakas av aktören genom att konstatera situationen. Det blir som sagt kontraproduktivt. Istället bör aktören, i linje med Stanislavskijs och Hagens läror, driva sin vilja och försöka ta sig förbi sitt hinder. I scenen med övergreppet behövde jag driva viljan att ha sex med tjejen, hindret var relationen som lärare och elev. Detta var min aktion och mitt hinder.

4.2 GÖTEBORGSOPERAN OCH RINGAREN I NOTRE DAME

Min praktik under mitt tredje år på skolan har varit på Göteborgsoperan i musikalen Ringaren i Notre Dame. Jag var inte själv från klassen i denna produktion utan hade tre klasskamrater med mig, Frida, Thomas och Johanna. Frida och Johanna likväl jag och Thomas har delat på den arbetsuppgift vi fått. Vi har repeterat tillsammans, bytt av varandra under repdagarna och sedan slutligen så spelade vi hälften av föreställningarna var, vi alternerade. Min uppgift i produktionen har varit väldigt ensembleorienterad, jag står fryst som staty, springer ut och in som bybo eller soldat rakt igenom hela föreställningen. Vi fyller ut, styr publikens fokus och agerar som deras guider genom berättelsen. Den lärdom och det jag tar med mig från Ringaren är väldigt olik de verktyg jag tillskansat mig i skolan. På operan har jag fått vara ett väldigt litet kuggjul i ett enormt maskineri, till skillnad från arbetet med min skolklass på 8 personer. I klasskonstellationen finns det i nästan alltid plats för mig och de andra att agera solistiskt vilket ger otroligt mycket större spelutrymme.

UTMANINGARNA

Att alternera har övergripande fungerat väl men utmaningar har funnits under repetitionsprocessen. Under denna period gick jag och Thomas upp på golvet i repsalen utan varandra, vi delade aldrig spelutrymme. Jag gjorde scenen en gång, nästa gång den skulle repeteras var det Thomas tur. Detta medförde en väldigt ovanlig aspekt till repetitionen, vilket var att jag nu kunde se helheten utifrån med en version av mig själv på plats, görandes det som skulle göras. Detta var en lyx och något som jag har tyckt varit väldigt intressant och njutbart på många vis. Det medförde däremot också en problematik i relation till min rädsla för schabloniserade uttryck och karaktärer.

Att vara en del av ensemblen utgör redan i grunden ett svårare utgångsläge för genuint och mångfasetterat gestaltande. En större roll har en dramaturgisk kurva som är inskriven manuset, hen har många scener på sig att ta sig förbi sina hinder på väg mot sitt mål. En ensemblemedlem inte har tillgång till samma grundmaterial eller tid för att bli genomarbetad.

Problematiken som uppstod via mitt och Thomas alternerade grundade sig i att det inte var jag som var uppe på golvet och spelade scenen när jag själv satt i publiken, det var Thomas. Även om våra kvaliteter och förmågor är lika så var det hans kropp som rörde sig i rummet. Väldigt tidigt i processen upplevde jag att platsen för utforskade och undersökande krympte avsevärt, speciellt för ensemblen. Koreografen och regissören förväntade sig nu att vi skulle göra precis det vi blivit instruerade att göra. Vi följde siffror i marken, gjorde entréer på que:er i musiken, sjöng i takt och talade på bestämd tid i relation till musiken. Allt detta är begränsande i sig själv. När jag då betraktar en annan aktör spela hela scenen från start till slut och det är "rätt" i koreografens och regissörens ögon så är det en enorm inbjudan att efterapa, härma och gå på autopilot när det till slut varit min tur att spela samma scen.

Utöver min plats i ensemblen var jag även understudy (reserv) för en liten namngiven roll. Detta innebär att jag förväntas hoppa in och spela den rollen vid sjukdom eller

annan anledning till bortfall. Repetitioner för detta startade efter premiären, då det inte är jag i huvudsak som gör rollen och det prioriteras därefter. Värt att nämna är att alla teatrar inte ens har repetitioner för understudys, utan att de förväntas lära sig och kunna en hel roll bara genom att titta på utifrån och sen efterapa.

Även i denna arbetsuppgift upplever jag att en lätt väg till ett väl utfört arbete och regissörens godkännande är att helt enkelt inte göra något annorlunda än det beprövade sätt som ordinarie rollinnehavare eller personen som alternerar med mig redan etablerat.

HUR HAR JAG FÖRHÅLLIT MIG TILL DETTA?

I Ringaren har min arbetsuppgift kanske inte varit optimal för att arbeta med en icke-schabloniserad gestaltning då det varit så liten, omväxlande och snabb. Tidigare projekt där jag haft en större roll med en större kurva och utveckling har varit betydligt lättare att arbeta med. Men om jag märkt att jag hamnat i mitt dubbla medvetande eller efterapat och helt enkelt bara varit på autopilot har jag försökt styra mitt fokus till situationen jag befunnit mig i, mina motspelare, försökt berätta berättelsen och vara närvarande.

5. IT'S HARD TO SPEAK MY HEART - V.1

Första versionen av sången "It's hard to speak my heart" från musikalen Parade av Jason Robert Brown & Alfred Uhry.

Jag har studerat in låten musikaliskt och är medveten om vilket situation karaktären befinner sig i, men något mer utförligt arbete är inte gjort.

Jag gick upp och gjorde låten rakt upp och ner som karaktären Leo. Jag försökte oavbrutet följa de första impulser jag fick och låta de leda mig framåt genom framträdandet.

Min egen känsla av att sjunga låten är något stel och jag känner mig lite begränsad av att inte ha byggt upp ett ramverk/sceneri kring låten och situationen.

Det största tekniska verktyg jag använde mig av blir att följa med aktion som i detta fall var att övertyga juryn om jag var oskyldig till mordet och våldtäkten på en ung flicka, det brott som jag/karaktären står anklagad för.

Det finns en desperation och en stor vilja i musiken då detta är Leos sista chans att försöka skona sig själv. Han är också en person som enligt honom själv inte talar från hjärtat särskilt ofta och är i avsaknad av stark social förmåga. Han står här med livet på spel och tvingas tala inför en hel rättegång.

När jag tittar på inspelningen på mig så ser jag mig en viss stelhet, något som jag inte riktigt kan avgöra om den är positiv eller negativ, situationen föder denna känsla.

Att ha en total frihet kan ibland vara lika med ingen frihet alls, och det är lite det intryck jag får av att göra låten såhär rakt upp och ner. Att göra val och lira inom dom upplever jag kan vara mer frihetsgivande än att få vara helt och hållet fri.

Det jag gör nu är också att gå på de absolut första impulser jag får, något som fungerar till en viss grad, men antagligen inte om jag skulle behöva spela den här scenen och sjunga låten fem gånger i veckan. Just nu griper musiken tag i mig och jag låter den leda, den "förälskelsen" kommer lägga sig för eller senare och då är det viktigt att kunna bibehålla en kvalitet som fortfarande håller måttet.

5.1 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART - V.2

I denna version har jag gjort vissa, för mig själv, tydliga val. Jag valde att göra ett ställningstagande utifrån Yat. Jag har här valt att placera Leo, karaktären, i det inre förhållningssättet (inner attitude) NEAR. NEAR domineras av DOING och PASSION. En person som är NEAR reagerar sinnligt på det som händer runt omkring hen men värderar detta varken intellektuellt eller emotionellt, utan är "bara där".

Det jag upplevde under låten och det jag ser när jag tittar på inspelningen är att jag hade en tydligare ram att spela inom, det blir enligt mig intresseväckande att en person som står såhär nära döden inte ens då är kapabel att hantera och visa sina känslor utan helt enkelt redogör sakligt och objektivt för det som hänt.

Jämfört med den första versionen så tycker jag mig också se mindre "tillståndsagerande", jag befinner mig mindre i det som Uta Hagen genom Per Nordin kallar för känslospjunk.

Jag tar inte ansvar för det jag levererar utan följer mina val och låter publiken läsa in och göra ställningstagandet gentemot karaktären.

Att ha gjort ett val resulterar också i att jag skulle kunna genomföra detta framträdande flera gånger i veckan och leveransen skulle vara den samma kväll efter kväll, en kvalitet som i branschen är oerhört viktig.

Gemensamt för alla versioner är att jag konstant jobbar med det som Stanislavski kallar "det magiska om", som om det vore sant. Som om jag skulle stå i den här rätttegången och faktiskt riskera mitt liv, som om jag var oskyldig osv. Vid gestaltandet av karaktärer som inte är en själv så är detta en grundförutsättning, överenskommelsen med sig själv och åskådare att det som sker, sker i de fantiserade givna omständigheterna.

5.2 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART - V.3

I denna version utgick jag från Aktion och Aktivitet och tog ett transitivt verb och ett karaktärsdrag som egentligen inte alls hör hemma i situationen i fråga.

Karaktärsdraget *charmerande* och det transitiva verbet *charma*. Att sjunga låten med dessa val gjorda var också väldigt intressant. Det går inte ihop med orden bitvis och då fick jag göra val därefter, jag fick "skohorna" in de orden i min karaktär och mina val.

Att göra dessa karaktärsval blir väldigt konstigt men jag upplever dock att det skapar ett intresse hos betraktaren, att gå emot situationen helt och hållet är intressant även om det skulle kunna beskyllas för att vara "fel". Det blir en friktion som kliar lite när man tittar på det. Samma friktion upplever jag när jag sjöng låten.

Att kunna göra ett sådant här val är mitt privilegium som konstnär och detta kan jag göra på kammaren. Däremot i en repetitionsprocess eller i en audition hade detta med största sannolikhet inte hört hemma över huvud taget.

Men det är otroligt viktigt att kunna få göra detta utforskande och det agerar lite för mig som en "palate cleanser", en neutraliserande smak/upplevelse som gör mig mottaglig för nästa smak eller upplevelse.

5.3 IT'S HARD TO SPEAK MY HEART - V.4

Detta skriver jag innan jag genomför den fjärde versionen av låten.

Nu ska jag försöka göra en såpass grundlig och genomgående preparation jag kan med alla verktyg jag har till mitt förfogande, ett framträdande som det skulle kunna se ut i en eventuell föreställningssituation.

Karaktärsdrag - anspråkslös

Aktion - övertyga juryn och rättegång om att jag är oskyldig till brottet jag anklagas för.

Aktivitet - Genom att göra juryn sympatiskt inställd till mig samt blidka dom.

Inner attitude - MOBILE är mitt inre förhållningssätt, domineras av Passion och Vision. Har inre glöd med snurrar också kring ofysiska problem och idéer.

Domineras av VISION, så det intellektuella och problemlösningen är i centrum.

Känslorna något undergivna.

Kroppen och min fysiska framtoning ska vara svag och obenägen till stora rörelser, sker detta så ska det finnas en bra anledning till det.

Detta genomförande kändes nog som den version där jag hade mest koll genomgående. Mitt ramverk förenklade spelet för mig och jag visste vilka gränser jag hade att röra mig inom. Rent sceniskt så är detta en situation och en låt där den fysiska kroppen rör sig väldigt lite, jag fick då istället jobba med hållning, fysisk framtoning för att ge det intryck jag ville. Liten, svag, anspråkslös.

Jag tycker att jag mitt val av aktivitet fungerade, det kändes som att om jag inte nådde mitt mål, min aktion, via detta så ligger det ansvaret inte på mig(karaktären) utan de som fattar beslutet i slutändan.

Jag kände att känslolivet var levande i kroppen, jag upplevde dock att det var intellektet som fick ta överhanden och vara den ledande faktorn, trots den emotionellt inbjudande situation som Leo befinner sig i.

Jag får nog säga att i detta fall så lyckades jag prestera den bästa versionen efter att jag arbetat grundligt.

6. REFLEKTION KRING MITT ARBETE MED MATERIALET

Jag har undersökt hur olika uppföranden av samma material påverkas av olika tekniker och olika typer av förberedelse.

Detta för att ta reda på huruvida jag har möjligheten att förhindra mig själv från att falla ner i schabloniserat skådespeleri.

En faktor som blir väldigt central för mig är att vid ett uppdrag att gestalta en roll med allt vad det innebär så kommer jag behöva göra det flera gånger i veckan, något som kräver att jag har tekniker och verktyg för att leverera samma kvalitet på mitt framträdande kväll efter kväll.

Den första versionen av materialet har såklart brister, det finns saker där i som jag skulle ändra på och som skulle tas bort vid ett professionellt framträdande, men med det sagt tycker jag däremot att jag lyckas visa på kvaliteter som inte är helt tomma och fattiga. Det finns mycket att hämta i att följa de impulser som musiken ger och det skapar en vilja till förmedling som är väldigt värdefull för mig som aktör.

Det jag dock tror skulle hända om man inte går djupare i förberedelsen är att man tillslut tappar den initiala emotionella förankring man får till musiken och texten och det skulle därigenom till slut bli ett väldigt tomt och platt framträdande som är helt beroende av dagsform och sinnesstämning, något som är ohållbart vid professionellt utövande flera gånger i veckan.

Jag kan dra slutsatsen att jag har mycket i min ryggsäck som möjliggör ett framträdande utan mycket förberedelse som inte kommer vara helt schabloniserat och tvådimensionellt men att jag verkligen gynnas av förberedelsen som görs på kammaren, att aktivt blanda in de tekniker och verktyg jag har tillskansat mig från träning och erfarenheter.

7. RESULTAT

1. Vilken sorts förberedelse krävs för att undvika schabloniserad gestaltning?

Jag vill inget hellre än att ta mig tid och ge mig själv utrymme för utforskande. Jag hoppas kunna befinna mig i miljöer där jag blir tillåten, både av andra och av mig själv att faktiskt få gå igenom min karaktär flera gånger, på flera vis, innan jag behöver fatta ett beslut som fixeras.

Den sorts förberedelse som krävs är av olika slag. Dels måste jag ha lärt mig teknikerna och grunderna i mitt hantverk för att kunna utöva över huvud taget. Den sortens förberedelse har skett succesivt genom åren och har fört mig dit jag står idag. Därtill kan jag se att materialkännedom är viktigt. Genom att ha läst igenom och funderat över materialet ska arbetas med kan jag göra ställningstaganden om vad jag behöver göra vidare, vilka verktyg jag ska använda mig av samt vilka hinder jag kan ana i materialet. Materialkännedomen är analysen som krävs för att jag inte ska arbeta i blindo.

Jag förlitar mig på min träning och på mina erfarenheter som bygger mitt verktygförråd, men försöker också utveckla en reflekterande sida som är kapabel att analysera och korrigerar mitt agerande. Att vara sitt eget yttre öga kan vara oerhört svårt men just den sortens självinsikt är nödvändig för detta ändamål.

2. Vilken roll spelar tid och plats för förberedelsen?

Jag har en skyldighet att vara formbar, lyhörd och bejakande när vi repar på golvet inför en produktion. Att i detta sammanhang vara en ja-sägare är positivt och nästan vitalt för att processen ska fortlöpa. Ibland är det bättre att helt enkelt vara tyst, prova de direktiv man får, även om de i stunden inte är helt självklara för mig som aktör. Rollen som regissör, eller yttre öga, fyller en funktion som är minst lika viktig som personerna på scen.

I denna situation, en repetitionsprocess, låt säga inför en musikal som Ringaren i Notre Dame, där väldigt mycket handlar om att gå, stå, vinkla dig rätt, "acting-by-numbers", pratas det om att "blocka" nummer och scener.

Begreppet innebär att man bygger upp stommen, ramverket som resten av scenen kommer vila och befinna sig i. I denna process blir man runtpekad och konstnärskapet vilar nu hos koreograf eller regissör. Vi som befinner oss på scen är dennes brickor och verktyg.

I denna situation finns väldigt lite plats för mig som aktör att kräva att jag ska "känna" att jag vill gå dit jag blir ombedd, eller ha en process innan jag ska sjunga min strof. Att göra detta skulle vara fel arbete vid fel tidpunkt.

I kontrast till arbetet jag redogjort för ovan så finns det arbetet som bör göras "på kammaren". Här får jag plats för att använda mina verktyg som skådespelare, min träning i Yat, Aktion & aktivitet och Stanislavskij.

Det är här jag har möjlighet att förhindra att jag trillar ner i de fallgropar jag menar finns angående schabloniserat skådespeleri. Här bör jag ta mig tid och inte förhastna mig i mina val. Röra mig långsamt och med uppmärksamhet på vad det är man provar för tillfället. Undersökandet av repliker som man ska yttra, repliker som yttras av andra, dramaturgiska kurvor och möjliga svängningar. Det är här som stora delar

av konstnärskapet kommer in för mig. Här har jag möjlighet att få arbeta med mina verktyg och vara mer än en pjäs på ett bräde som flyttas runt av någon annan.

3. På vilket sätt kan jag använda mig av de tekniker och erfarenheter jag tillskansat mig under utbildningen för att undvika schabloniserad gestaltning?

Via teknikerna och erfarenheterna jag har tillskansat mig så har jag förmågan att undvika schabloniserad gestaltning. Något som slagit mig i undersökandet och under detta arbetes gång är att det också finns en skillnad i hur aktiv jag måste vara i användandet och applicerandet av dessa tekniker. Mycket av det jag lärt mig bor i mig och jag använder mig automatiskt av det när jag står i behov. Genom repetition och flera timmar av utövande har jag skapat en stabil grund att stå på i min gestaltning. Jag måste inte aktivt ta ett beslut att använda mig av det ena eller det andra utan agerar på intuition. Såklart gäller inte detta allt och jag är långt ifrån färdig i min utveckling. Däremot så blir jag glad och stolt av det faktum att jag kan märka att mycket av det jag lärt mig genom åren kommer automatiskt.

Genom att analysera och fundera kring materialet jag ska arbeta med kan jag dra många slutsatser om vilken typ av karaktär jag upplever det här vara, hur jag tror att en sådan karaktär förhåller sig till omvärlden. Efter den analysen kan jag via mina verktyg försöka hitta en kropp, ett förhållningssätt och ett beteende som jag trivs med. Genom att arbeta på egen hand och justera mina val kan jag från skådespelarens perspektiv skapa en karaktär, men att se världen genom karaktärens ögon är också en färdighet jag tillskansat mig. Genom att arbeta med gestaltningen från både skådespelarperspektivet och karaktärens perspektiv bör jag kunna undvika schabloniserad gestaltning.

8. SLUTORD

Jag är nyfiken på att se hur mycket plats och tid jag kommer bli given under mina år framöver. Plats och tid för att få vara min egen konstnär och inte förväntas vara enbart en lösning på någon annans problem. Jag har ju bara ett visst antal timmar per dag som jag får betalt för att göra det jag gör. Kommer dessa timmar rymma all den tid som behövs för att genomföra det arbete som krävs? Att skapa den scenkonst som gruppen i fråga vill? Förutsatt att skolan och mina erfarenheter kan ge mig tillräckligt med verktyg för att möjliggöra mig att skapa karaktärer med lager och djup, kommer jag kunna använda mig av dessa verktyg innanför ramarna för min anställning eller kommer det behöva vara tid utöver?

Jag är fullt medveten om att det finns en anledning till att man pratar om att vissa arbetsuppgifter förväntas göras på kammaren och vissa på golvet i repetitionssalen. Dessa två måste existera i samhörighet för att det ska fungera. När symbiosen mellan dessa är fungerande tror jag också att scenkonsten kommer bli som bäst.

9. KÄLLFÖRTECKNING

1. *Nationalencyklopedin*, Konstantin Stanislavskij. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konstantin-stanislavskij> (hämtad 2019-02-08)
2. Konstantin Stanislavskij, *An Actor's Work*, London and New York Routledge Classics, 2017
3. Uta Hagen, *Respect for Acting*, Jossey Bass, 1973
4. Per Nordin, Lektionsmaterial från kursen Scenframställning, Högskolan för Scen och Musik vid Göteborgs Universitet, hösten 2016, samt hösten 2017
5. Janys Hayes, *The Knowing Body-Yat Malmgren's acting Technique*, VDM Verlag Dr Müller GmbH & CO. KG, 2010, s