



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Närvaro och lyssning på scen

En undersökning utifrån mina erfarenheter som musikalartist
kring verktyg och förutsättningar för att skapa ett närvarande och
inlyssnande samspel på scenen

Sesselja Mist Ólafsdóttir

Självständigt arbete, 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musikal

Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet

Vårtermin 2022

Författare: *Sesselja Mist Ólafsdóttir*

Arbetets rubrik: *Närvaro och lyssning på scen - En undersökning utifrån mina erfarenheter som musikalartist kring verktyg och förutsättningar för att skapa ett närvarande och inlyssnande samspel på scen.*

Arbetstitel på engelska: *About presence and listening on stage - A study from a practitioners perspective in the field of Musical Theatre on acting and the aspects of presence and true listening on stage.*

Handledare: *Universitetslektor Victoria Brattström*

Examinator: *Hedvig Jalhed*

Nyckelord: *Musikal, musikalartist, närvaro, lyssning, förarbete, repetitionsprocess, föreställningar, regissör, motspelare*

SAMMANFATTNING

I det här arbetet har jag undersökt hur jag som musikalartist kan ge mig själv rätt förutsättningar för att känna att jag har en hög grad av scenisk närvaro och lyssnande i samspelet med mina kollegor och publiken uppe på scenen. Jag har undersökt vad jag behöver göra i förarbetet, under repetitionsprocessen och under själva föreställningsprocessen för att så ofta som möjligt vara närvarande och lyssnande på scen; och vad jag kan göra när jag känner att jag inte är det. I min undersökning prövade jag under arbetet med slutproduktion olika tekniker och avgörande faktorer jag kom fram till var bla trygghet i den

bemärkelsen att kunna sin text och sånger, improvisation, förmågan att ta beslut, att spetsa och driva en aktion och publikens påverkan.

Innehållsförteckning

1. Inledning - Avstamp i en nyfikenhet kring scenisk närvaro och lyssning	4
1.1 Mina frågor - Vad är det jag vill ta reda på?	5
1.2 Varför? - Vad är syftet med min undersökning?	5
1.3 Hur? - Vilka tillvägagångssätt använder jag mig av för att undersöka mina frågor	6
2. Litteratur och Begrepp	9
2.1 Åsa Sjöbloms självständiga arbete	9
2.2 The Complete Toolkit of Stanislavsky av Bella Merlin	9
2.3 Aktion- och aktivitetsmetoden	10
3. Studie	12
3.1 Under skådespelarens förarbete	12
3.2 Repetitionsprocess i form av minnesbubblor	17
3.3 Föreställningsperioden i form av minnesbubblor	19
4. Resultat	22
5. Diskussion	23
6. Framtida perspektiv	25
7. Källförteckning	26

1. Inledning – Avstamp i en nyfikenhet kring scenisk närvaro och lyssning

Till sommaren tar jag examen från kandidatprogrammet i musikal på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg. Under mina år på utbildningen har jag upplevt det som en utmaning att vara så närvarande och lyssnande gentemot mina medspelare på scenen som jag egentligen vill vara. Jag har under utbildningen fått syn på att jag istället för att vara närvarande "hos den andre" i stunden ofta hamnar i att "ligga före" i tanken. Med att "ligga före" menar jag att eftersom jag egentligen vet precis vad min motspelare kommer att säga och vad jag kommer att svara hindrar den vetskapen mig från att fullt ut vara närvarande i det som händer på scenen och lyssna på vad min medspelare verkligen säger och gör i stunden. När jag tappar den typen av närvaro på scenen förlorar jag möjligheten till ett genuint samspel med mina motspelare eftersom jag tappar förmågan att se och agera på vad som verkligen händer i stunden. I sådana ögonblick ser jag istället mig själv utifrån, jag kan känna det som att jag har en person som sitter på min axel och kritiserar allt jag gör. Hur jag rör mig, hur jag pratar osv och som övertygar mig om att publiken inte gillar det jag gör. När jag hör den där personen som sitter på min axel och kritiserar mig, börjar jag ifrågasätta mig själv och då är det ännu svårare att komma tillbaka till närvaro och lyssnande i det som händer på scenen.

När jag gjorde min praktik under hösten 2021 i föreställningen *Eufori* av Malin Axelsson på Riksteatern samtalade jag med mina kollegor kring detta fenomen. Under processen med föreställningen gav jag dem tillåtelse att dela med sig till mig om de uppfattade att jag var närvarande och lyssnande uppe på scenen tillsammans med dem eller inte. Under repetitionsprocessen var det så mycket annat att fokusera på så vi hann inte tala så mycket om det, men under föreställningsperioden fick vi mer tid att stämma av med varandra. I de samtalen med mina kollegor och medspelare märkte jag att vi var överens om vilka tillfällen jag var närvarande och lyssnande uppe på scenen och vilka tillfällen jag inte var det. Vi kunde punktmarkera scener som vi kände inte "lirade" lika bra som andra och hade en gemensam bild av vad som hänt. Utifrån dessa samtal drog jag slutsatsen att jag själv kan känna i min kropp och mitt sinne när jag är närvarande och lyssnande och när jag inte är det. Jag drog också utifrån våra samtal slutsatsen att resultatet när jag inte var närvarande blev upplevelsen av ett sämre samspel med mina medspelare, att scenen inte "lirade". När någon inte är helt närvarande i situationen och det som händer bryts helt enkelt det genuina

samspelet på scenen. Ju fler föreställningar vi gjorde under spelperioden desto bättre blev det för min del med min närvaro och mitt lyssnande uppe på golvet under föreställningen.

I en rapport från praktiken jag skrev när jag kom tillbaka till skolan reflekterade jag över vad som ledde till att jag kände mig mer och mer närvarande och lyssnande ju längre in i föreställningsperioden vi kom. Det jag noterade då är att när jag känner mig helt trygg i min karaktär och litar på att jag tillsammans med mina kollegor har en tydlig bild av situationerna, relationerna och karaktärerna i föreställningen kan vi ge samspelet och föreställningen ett större "svängrum". Med svängrum menar jag då att det finns möjlighet för nya saker att uppstå i situationerna på scenen. Det handlar alltså om ett större mått av improvisation skulle man kunna säga och för att det svängrummet skall kunna få chans att uppstå krävs just det jag beskrivit som scenisk närvaro och lyssnande.

Dessa erfarenheter från praktiken väckte intresset att ta mig an de här frågorna och undersöka de vidare i mitt självständiga examensarbete och i relation till processen med vår slutproduktion *Tänk/Om* som vi gjorde under utbildningen Våren 2022. Jag önskade komma fram till sätt på vilka jag kunde ge mig själv bättre förutsättningar att snabbare och tidigare i processen med en föreställning känna mig trygg i min karaktär, situationerna och relationerna och därmed också tidigare i processen ge mig möjlighet att vara i den där typen av närvaro och lyssnande på scenen. Jag önskade också undersöka strategier för att, i de stunder jag tappas den där känslan av närvaro på scenen, så snabbt som möjligt kunna "ta mig tillbaka" till närvaro och utan den där kritiska utifrån-blicken på mig själv.

1.1 Mina frågor - Vad är det jag vill ta reda på?

De frågor jag ställde mig var alltså: Vilka förutsättningar behöver jag för att så ofta som möjligt hamna i närvaro och lyssnande på scen? Och hur gör jag för att, i de stunder jag tappas närvaron och lyssnandet på scenen, så snabbt som möjligt kunna "ta mig tillbaka" till närvaro? Vad behöver jag göra i mitt förarbete, i min repetitionsprocess och sedan under föreställningsperioden för att uppnå och behålla denna grad av scenisk närvaro och lyssnande som jag själv eftersträvar?

1.2 Varför? –Vad är syftet med min undersökning?

Snart lämnar jag utbildningen på Högskolan för scen och Musik bakom mig och ger mig ut i branschen. I arbetslivet är det inte ovanligt att jag kommer behöva hantera en kort

repetitionsprocess innan det är dags för premiär. Då förväntas det av mig att jag själv skall ska veta hur jag kommer fram till ett bra sceniskt resultat snabbt. Det kommer inte finnas någon pedagog som vägleder mig, utan jag måste stå på egna ben och kunna vägleda mig själv. Tack vare bl.a. mina erfarenheter under praktiken känner att jag börjar närma mig den graden av självständighet och tillit. Men det handlar inte bara om att komma fram till snabba resultat, utan det är även så att när jag upplever den där höga graden av närvaro och lyssning på scenen, blir det lustfyllt att spela en föreställning. Jag uppslukas av det som händer på scenen och tillåter mig själv att njuta av det utan att höra den där personen utifrån som kritiserar alla mina val. Innan jag tar min examen vill jag alltså komma fram till hur jag rent praktiskt kan ge mig själv förutsättningar att känna mig närvarande och lyssnande på scen. Jag vill se om jag också kan hitta strategier för att hitta tillbaka till närvaron, när jag kommer på mig själv med att ha tappat den. Det är helt enkelt viktigt för mig att jag kan gå ut i arbetslivet nu och känna mig säker på min förmåga att hitta de strategier jag behöver för genuin närvaro och lyssning på scenen även i utmanande situationer. Detta eftersom den sceniska närvaron är en så avgörande aspekt i mitt yrke och mitt konstnärskap som musikalartist.

1.3 Hur? – Vilka tillvägagångssätt använder jag mig av för att undersöka mina frågor?

För att undersöka mina frågor delade jag upp arbetsprocessen med en uppsättning i tre på varandra följande delar, eller steg: 1 förarbete, 2 repetitionsprocess och 3 föreställningsprocess. I de olika delarna av processen gav jag mig själv i uppdrag att pröva vissa tekniker som skulle kunna hjälpa mig att öka min sceniska närvaro och mitt lyssnande på scenen. Jag beskriver här utifrån de olika delarna och de tekniker jag provat.

Steg 1 Under skådespelarens förarbete

Den första delen i en uppsättningsprocess består ofta av skådespelarens eget förarbete med manus och musik. Förberedelsearbetet innefattar allt jag gör innan jag ställer mig på golvet och repeterar scenen för första gången med mina motspelare. Inför slutproduktionen på skolan använde jag en skådespelarteknik för undersökande läsning som vi fått med oss under utbildningen och som jag också provade under min praktik och som då hjälpte mig att vara mer närvarande på scenen under repetitionerna. Det handlar om en teknik för skådespelaren att närma sig texten genom att för sig själv synliggöra för skådespelaren nyttig eller spelbar information i texten genom att skriva ner och sortera informationen i dels ”fakta” och dels

frågor till texten. Tekniken innebär innebär i stora drag att jag först samlar och skriver ner information jag i min läsning av texten väljer att benämna som ”fakta” dvs sådant som jag uppfattar som tydligt i texten och som jag finner bekräftat antingen tidigare eller senare i manuset som helhet. En sådan läsning synliggör också för mig de mellanrum som kan fyllas i med information från mig, motspelare och regissör under repetitionsprocessen. I det manus jag har med mig in i repetitionsprocessen har jag både det jag valt att beskriva som fakta och mina frågor till texten med mig. I sektionen *3.1 Under skådespelarens förarbete* ger jag ett exempel ur manuset för slutproduktionen på hur jag arbetat på detta sätt med en av scenerna.

Steg 2, Under repetitionsprocessen – improvisation och analys

Nästa steg i en produktion är repetitionsprocessen som innefattar allt från första dagen av repetition, tills det är dags att spela föreställning. Något som jag upptäckte hjälpte mig i repetitionsprocessen under praktiken var att inte vid repetitionsstart ha bestämt mig för exakta svar på de frågor jag förberett i manus. Att ha ställt men inte besvarat frågorna vid repetitionsstart upplevde jag hjälpte mig att vara närvarande och improvisera i stunden när jag jobbar med texten på golvet - att släppa min intuition fri med texten i fokus. Lite senare i repetitionsprocessen återvänder jag till mitt förarbete och strukturerar och analyserar scenen vidare med stöd i mina improvisationer och i den teknik vi på skolan kallar *Aktion- och Aktivitetsmetoden*.¹ Jag prövar alltså under repetitionsperioden de frågor jag under förberedelsen ställt till texten med praktiska improvisationer uppe på golvet som jag sedan befäster genom analys. Genom att på detta sätt vara noggrann med att förhålla mig improvisatorisk i repetitionsarbetet till skillnad från att bara befästa en färdig analys jag gjort redan under mitt förarbete, undviker jag att en skådespelarteknik som har till syfte att vara ett stöd för skådespelarens frihet och sceniska närvaro istället leder mig bort från närvaron på scenen under repetitionerna. Jag undviker också en risk att själva tekniken med analysen liksom blir ett mål i sig.

Steg 3, Under föreställningarna - förberedelser och att stanna i närvaro och lyssning

När det är dags för föreställningar måste jag förbereda mig för att stanna i närvaro och lyssning under hela föreställningarna alla kvällar. Med förberedelse menar jag vad jag gör innan det är dags att gå upp på scen och köra. Det finns sådant jag måste göra som är gemensamt för alla skådespelare. Jag behöver sminka mig, ta på kostym, mygga på

¹ Aktion och aktivitetsmetoden – en analytisk skådespelarmetod utvecklad av Konstantin Stanislavsky

(mikrofonen), värma upp rösten, värma upp kroppen och bubba min rekvisita. Att bubba sin rekvisita är att man placerar ut allt som används på scen där det ska vara både på och bakom scenen. Sedan har alla skådespelare en gemensam soundcheck med orkestern, det är alltså när vi spelar igenom en låt för att kolla av att all teknik fungerar som den ska. Utöver alla dessa "måsten" vill jag också förbereda mig så att jag känner att jag kan vara i närvaro och lyssning de kommande tre timmarna, under föreställningen. Den typ av förberedelser jag beskrivit ovan hjälper mig till en viss del eftersom jag så att säga klär på mig min karaktär när jag tar på mig kostym och mask (smink). Med de fysiska preparationerna ser jag till så att jag inte känner att det finns hinder i rösten eller kroppen.

För att psykiskt preparera mig vill jag innan varje föreställning ge mig några minuter av meditation. Det är en enkel typ av meditation där jag tar några djupa andetag och har ett mantra som går "jag är förberedd, jag kan det här, jag duger och nu ska jag ha kul". Denna preparation är något jag har prövat i auditionsammanhang där preparationstiden ofta är betydligt kortare än inför en föreställning och jag har upplevt att det har funkat. Innan en föreställning har jag noterat att det inte är alltid jag har gett mig den tiden för den där psykologiska förberedelsen eftersom det är så mycket annat som jag måste förbereda, men det är något jag ska ge tid för nu och som behöver vara lika högt prioriterat under förberedelserna som alla mina andra "måsten".

Minnesbubblor - dokumentation av min upplevelse

I min undersökning kring förutsättningar för att skapa närvaro och lyssnande på scenen har jag tagit speciell inspiration från en tidigare kandidat student hos musikalprogrammet, Åsa Sjöblom och hennes undersökande examensarbete. I sin undersökning använder hon sig av vad hon kallar minnesbubblor. Hon upplever det, precis som jag, svårt att få tid över att föra fältanteckningar under repetitionens gång och har utvecklat en metod för att ta anteckningar. Som del av sin undersökning analyserar hon sina minnesbubblor och reflekterar över dem för att se om hon kan hitta mönster.² Jag använde mig av metoden med minnesbubblor i steg 2 och 3 för att redovisa min upplevelse av repetitionsprocessen och föreställningsprocessen.

² Sjöblom, Åsa. *Kreativitet och Flow i en repetitionsprocess - En undersökande studie om om vad jag som skådespelare i en repetitionsprocess behöver för förutsättningar för att kunna bli kreativ och hamna i flow.* Göteborgs Universitet, 2016.

2. Litteratur och Begrepp

2.1 Åsa Sjöbloms självständiga arbete

Som jag nämnt tidigare har jag inspirerats specifikt av Åsa Sjöbloms uppsats. Sjöblom skriver i sitt självständiga arbete *Kreativitet och Flow i en repetitionsprocess - En undersökande studie om vad jag som skådespelare i en repetitionsprocess behöver för förutsättningar för att kunna bli kreativ och hamna i flow* om det jag letar efter, men med termen kreativt flow. Hon vill precis som jag förstå vilka komponenter som för henne gynnar kreativiteten. Det liknar min undersökning, men hon använder sig av andra termer och lyfter andra aspekter än jag. Däremot skriver hon något som jag känner igen mig i "När jag upplever flow stannar tid och rum upp, jag ger mig hän i det jag gör helt och fullt (...) Efteråt känns det som en dröm och jag vet inte riktigt vad som hänt. Det kan också vara när jag improviserar, själv eller i en grupp och improvisationen plötsligt tar över och blir till hela min verklighet, allt runtomkring mig stannar upp." (Sjöblom : 11) Anledningen till att det här är något jag strävar efter är för att de stunder jag har känt det, hinner inte min utifrån-blick ta av min uppmärksamhet och så fort den gör det är det svårt att hitta tillbaka till scenisk närvaro och lyssning. Då blir inte en föreställning särskilt rolig att spela eftersom allt jag hör är en inte så konstruktiv kritik.

2.2 The Complete Toolkit of Stanislavsky av Bella Merlin

I det här arbetet har jag också läst Bella Merlins bok *The Complete Stanislavsky Toolkit*.³ Det är alltså den "verktygslådan" som vi använder på skolan. När jag vände mig till boken hade jag en bild av att den skulle bli en vägledning i hur jag ska förfina mitt hantverk med hjälp av Stanislavskys ord, men så blev inte fallet. Skolan har interpreterat, utvecklat och moderniserat Stanislavsky metoden. Något som starkt inspirerade mig i Merlins interpretation av Stanislavsky var tyngdpunkten vid beskrivningen av skådespeleri som ett lyssnande. "The art of great acting is the art of true listening" skriver Bella Merlin i sin bok och utvecklar: "Listening operates on two levels: you have to listen to yourself in terms of your own inner activity ('What's this sensation I'm experiencing?') and at the same time you have to listen to

³ Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*, Hollywood: Quite Specific Media Group Ltd, 2007.

your performance partner (What's she saying? What's he doing? And how do their words and deeds affect me?). This level of listening can only exist when you're in a particular state of receptivity: rather than fixing your performance to be exactly the same every time you do it, you have the confidence on stage or in front of the camera to respond playfully to the everchanging nuances of each moment.”⁴

Hon skriver om allt det där som jag har tänkt på. Jag vill förstå hur jag kan både lyssna till mig själv och min motspelare och bli påverkad av det. Först då kan jag leka med nyanserna i den sceniska situationen.

2.3 Aktion- och aktivitetsmetoden

Den här metoden har vi använt under hela vår utbildning i både talscener och sånger. Det är en analytisk metod som finns till för att hjälpa skådespelaren skapa karaktärer, relationer och situationer. Inom den finns olika begrepp som ligger i en viss ordning som jag kommer att förklara nedan.

Objective är den övergripande viljan som min karaktär har genom hela pjäsen och som är hennes mål med livet. Det kan vara föränderligt om det kommer en *vändpunkt* som gör att min karaktär antingen har uppnått den övergripande viljan eller förstår att den aldrig kommer att uppnå den. Min karaktärs *objective* kommer att påverka vilka *aktioner* hon har.

Aktion är vilken vilja jag har i en viss scen. Ofta finns det en *aktion* per scen och precis som med den övergripande viljan kan den förändras om det kommer en *vändpunkt*. Det som är viktigt med en *aktion* är att det ska vara riktat mot min motspelare. Jag måste alltså vilja något med min motspelare och för att uppnå det använder jag mig av *aktiviteter*.

Aktiviteter är transitiva verb som ska hjälpa mig att uppnå min *aktion*. Transitiva verb ska hjälpa mig att påverka min motspelare för att få igenom min *aktion*. Några exempel på dessa är *engagera* och *anklaga*. Jag kan se efter att jag använt mig av en *aktivitet* i en replik om min *aktion* är nådd och är den inte det kan jag välja att hålla fast vid min *aktivitet* eller byta *aktivitet*. Oftast använder man flera *aktiviteter* i en scen för att nå sin *aktion*.

Inre hinder och yttre hinder är sådant som gör att jag kan ha svårt att uppnå min *aktion*.

⁴ Merlin. *The Complete Stanislavsky Toolkit*, 19.

Inre hinder är känslomässiga hinder som ligger hos mig och hindrar mig från att uppnå min aktion. Yttre hinder är yttre omständigheter som hindrar mig från att uppnå min aktion. Dessa medverkar som motpoler till aktionen och är det som gör det intressant att se på en föreställning. Det är sällan som vi vill se en karaktär uppnå allt den vill utan hinder, det intressanta ligger i konflikterna mellan ens karaktärs aktion och hinder.

3. Studie

Jag beskriver/redovisar här hur jag använde mig av min metod i en av scenerna ur vår slutproduktion *Tänk/Om*. Metoden består av tre delar: förarbetet, repetitionsprocessen och föreställningarna. Både repetitionsprocessen och föreställningarna har jag dokumenterat med hjälp av minnesbubblor. Jag kommer att redovisa en scen från andra akten. Min karaktär heter *Kate* och i den här scenen spelar jag mot Elvira Norbäck som spelar karaktären *Anne*. Våra karaktärer är gifta med varandra och i den här scenen ställs vårt äktenskap på spel.

3.1 Under skådespelarens förarbete

Det första jag gjorde när jag fick manuset var att läsa och lyssna på hela materialet ett antal gånger. Syftet med det var att hitta information om min karaktär som redan fanns i manuset. Jag använde mig av ett karaktärsanalytiskt verktyg som vi har tagit del av på skolan. Det går ut på att göra två stycken listor - en lista för fakta och en lista för frågor. Jag började med faktadelen som består av subkategorier.

Vad säger författaren om min karaktär? Vad säger scenanvisningarna om min karaktär?

I de allra flesta manus har författaren skrivit fakta om ens karaktär. Det kan vara allt från ålder, jobb, tidsepok eller vilken plats man bor på. Ofta är det förutsättningar som jag som skådespelerska måste förhålla mig till, om det inte sägs specifikt av regissören att vi väljer att gå ifrån manuset. Jag upplever att den kan vara tacksamt att ta reda på den här informationen som ett första steg till att lära känna min karaktär. När processen påbörjas kommer det dyka upp väldigt många frågor och då är det skönt att ha dessa första hållpunkterna att förhålla sig till, utan att för den delen begränsa mig till dem. Ett tydligt exempel för min karaktär i den här produktionen är första uppslaget i manuset:

Karaktärer

LISA/BETTY	38, stadsplanerare som just återvänt till New York
KATE	30 - 40, LISA/BETTYS granne, en förskollärare
LUCAS	38, LISA/BETTYS collegekompis, samhällsaktivist
JOHN	35 - 40, läkare och reservare i armén
STEFFEN	40+, LISA/BETTYS studiekamrat, kollega, stadsarkitekt
ANNE	30 - 40, KATES flickvän
DAVID	30 - 40, barnkirurg
ELENA	20+, stadsplanerare

Arkitekten/Gitarristen/Tre tjejer/Vice borgmästaren

5

Utifrån det första uppslaget kan jag alltså se hur gammal jag är, vad jag jobbar med, var jag bor (om man kollar på LISA/BETTYS beskrivning), och även (om man kollar på ANNES beskrivning) att jag har en flickvän. Om vi ska utgå ifrån Stanislavskys vokabulär är det här *givna omständigheter*. De kommer att gälla oavsett hur jag väljer att tolka KATE.

På samma sätt kan författaren ha lämnat ledtrådar i scenanvisningarna. Scenanvisningarna är det som inte sägs av en karaktär utan sådant som händer emellan, eller under en replik. Ett exempel för min karaktär som fångade mitt intresse i början var:

[Med gnissel och knak börjar tåget röra på sig igen. Passagerarna jublar. LISA kastar en menande - varnande - blick på KATE som för stunden... håller tyst. Men tågets ökande rytm blir för mycket för KATE - hon börjar sjunga igen, först tyst, för sig själv:]

6

⁵ Kitt, Tom och Yorkey, Brian. *If/Then*, New York City: Richard Rodgers Theatre, 2013. Översättning: Erik Fägerborn

⁶ Kitt och Yorkey. *If/Then*, 25.

Situationen är något kortfattat att KATE har sett en man vid namn JOHN försöka ragga upp sin kompis LISA i parken dagen innan. LISA tackar nej artigt, men här kvällen efter i en tunnelbana ser vi honom igen. Tunnelbanan har stannat till på grund av ett fel och KATE tar chansen i akt att med en rivig sång övertala LISA om att det är hennes öde att ta JOHNS nummer, vilket hon till slut gör. Den här scenanvisningen i situationen läser jag av som att KATE är en bubblig karaktär. Jag menar att hon förstår att LISA inte är jätteglad på henne nu, men hon ser bortom det. Hon hör tågets rytm och är så otroligt glad över sitt lyckade försök att få LISA att öppna upp lite för att ödet har med det här att göra, att hon till slut sjunger tyst för sig själv innan hon dras med desto mer och brister ut i sluttampen på den riviga låt där hon har fått med sig alla som sitter i tunnelbanevagnen och LISA.

Vad säger andra om min karaktär? Vad säger min karaktär om sig själv?

Här finns det upplever jag ofta mycket att tillgå. Det är intressant att luska i manus och se vad andra karaktärer säger om min karaktär. I vissa scener kan det sägas saker utan att jag hör och i andra kan jag finnas i rummet. Till skillnad från manusförfattarens information som ofta kan ses som fakta kan det vara så det som andra säger om min karaktär inte är sant. Eller så kan de andra karaktärerna säga något om min karaktär som de inte menar.

[KATE går.]

LUCAS

Jag gillar Kate. Hon är så... framåt.

BETTY

Hon är fantastisk. Hon är så självsäker.

7

Det är alltså två karaktärer som här pratar om mig när jag inte närvarar. LUCAS som jag träffade för bara en stund sen och BETTY som är min granne och nyblivna vän. Vad jag ser i det här är att LUCAS kanske inte menar det han säger. Han har ett tydligt ... innan han

⁷ Kitt och Yorkey. *If/Then*, 14

väljer sitt ord “framåt” efter vårt möte där jag börjar prata med honom trots att han då är en främling för mig. I vår scen innan finns det tydligt i texten att LUCAS tycker jag är något framåt. Däremot läser jag det som att BETTY menar det hon säger. Dels har hon ingen tvekan när hon säger sitt och hon har dessutom valt att vara min vän, kanske just på grund av att hon faktiskt anser att jag är fantastisk och självsäker.

Utöver det är det spännande att se vad jag kan se att min karaktär säger om sig själv. Det är precis som föregående stycke inte alltid sanningen, men hur hon väljer att prata om sig själv kan ge mig ledtrådar till vem hon är.

LUCAS

Är du förskollärare?

KATE

En skitbra jävla förskollärare.

8

Här beskriver min karaktär alltså sig själv som “En skitbra jävla förskollärare” vilket jag ifrågasatte första gången om jag tyckte det om mig själv. Senare i pjäsen visar det sig att jag vinner “årets lärarinna i New York” och eftersom jag läste igenom pjäsen flera gånger kunde jag dra slutsatsen om att jag faktiskt tycker det om mig själv och att jag är det.

Dessutom finns det en scen där man får se KATE i en lärarsituation där det visar sig att hon är väldigt bra på sitt jobb. Alltså är det jag säger sant och jag vet också om det.

Frågor

När jag har skrivit den fakta som jag kan hitta i manuset dyker det upp en massa frågor. Det kan vara frågor om min karaktär. *Varför säger jag som jag gör? Menar jag det jag säger? Vad vill jag när jag säger det här?* osv. Det kan också vara frågor om mina relationer till andra karaktärer. *Hur nära är vi? Hur länge har vi känt varandra? Vad tycker jag om den här karaktären?* osv.

Efter att jag hade analyserat mitt manus var det fyllt av fakta och frågor. Faktan var till för

⁸ Kitt och Yorkey. *If/Then*, 7

att ha något att ta avstamp i. Frågorna var till för att min jakt på svaren skulle hjälpa mig att känna närvaro och lyssna på min motspelare i repetitionsprocessen. I den här studien väljer jag att redovisa en scen:

[Musiken slutar.
Ljuset går ner över scenen med flygplanet. Musiken återupptas som underscore.]
[Anne skyndar in.]
var är jag?
KATE
Det finns många tillfällen i livet, då man undrar – vad hade hänt – *tänk om* – tänk om det bara hade blivit lite annorlunda. Tänk om jag inte hade träffat dig över huvudetaget? – vad har hänt mellan mig och ANNE } varför har jag de här tankarna?
ANNE
Kate. Kom hem. - hur länge har jag varit borta?
KATE
Det känns inte som hemma längre.
ANNE
Älskling, hon och jag – vi är bara vänner. Jag flörtade med henne. Jag gör sånt. - vad tycker du om det?
KATE
Jag såg hur du log mot henne. Och då bara visste jag – du är förälskad i henne.
ANNE
Nej, herregud - nej, det är jag inte. Jag älskar dig, KATE. - vad väcker det i mig?
KATE
Och ingenting händer mellan er två? Ingenting? - Jag misstänker att ANNE varit otrogen
vad händer i mig? - [Paus. ANNE svarar först inte. Sedan:]
ANNE
Hon är bara en vän.
KATE
[KATE vänder bort blicken - tittar på sin mobil.] - nådlandat
KATE
Herregud. - inser att BETTY kan vara i fara
ANNE
Vad är det?
KATE
Nyheter. Var inte Betty på väg till London
idag?
[De tittar. KATE håller om Anne.
Ljusförändring.
Ljuset nu upp på BETTY som pratar i telefon.]

Här finns det tydligt skrivet sådant jag vet såsom “jag misstänker att ANNE varit otrogen”, men framför allt finns det frågor om vad som har hänt innan och vad som sker i min karaktär under situationens gång.

3.2 Repetitionsprocessen i form av minnesbubblor

Här kommer jag att dela med mig av minnesbubblor som jag har från repetitionsprocessen där jag har upplevt att jag kommer närmre en närvaro och lyssning i den här scenen. Efter minnesbubblorna kommer jag att redovisa hur mitt manus såg ut efter repetitionsprocessen till skillnad från hur det såg ut efter mitt förarbete.

Minnesbubbla 1:

I första mötet med regissören hade hon en önskan om att jag skulle vara väldigt upprörd och högljudd i den här scenen, jag misstänker som sagt att min partner har varit otrogen. Min motspelare skulle vara lugn och sansad. Jag kastade mig ut och provade att skrika och vara väldigt stor i mina rörelser. Något jag tagit med mig från praktiken är just att våga kasta mig ut oavsett om det gäller små eller stora känslor. Jag försökte ge tydliga förslag för att se vad jag fick tillbaka. Vi var bara på andra veckan av repetitioner, så varken jag eller Elvira kände våra karaktärer så väl; men det jag visste var att jag kände ett skav i mig efter att ha improviserat ett par gånger. Trots försök att prova något nytt i det upprörda och högljudda kändes det inte “rätt” och det uttryckte jag för regissören och min motspelare. Då provade vi att “byta” på min och Elviras energier. Jag fick vara mer lugn och sansad medan Elvira fick vara arg på mig. I stunden kändes det bättre, men det tog inte lång tid innan även det kändes “fel”.

Under den här repetitionen kände jag att jag närvarande och att jag lyssnade. Däremot var det en annan typ av närvaro av lyssning än den jag strävar efter i en föreställning. Jag var närvarande för att jag var nyfiken på situationen, karaktären och relationen, genom att ge förslag till min motspelare, lyssna på vilka förslag min motspelare gav mig och sedan ge förslag tillbaka. Det fanns ett svängrum för vår improvisation, men på grund av att det var tidigt i repetitionsprocessen var det inte ett svängrum i den sceniska situationen. Jag var tvungen att kasta mig ut och leta för att få svar på alla frågor jag hade ställt till mig själv i förarbetet.

Minnesbubbla 2:

Efter att vi hade lagt grundläggande regi, koreografi och form på hela föreställningen, började vi gå tillbaka till scenerna och fördjupa oss i dem. Nu visste vi mer om våra karaktärer och vår relation och jag, min motspelare och regissören kände alla att den här scenen inte kändes "rätt". Vi hade mer kött på benen och kunde därför lättare att formulera hur vi ville att scenen skulle vara. En aktion formulerades och det ledde till att vi gick tillbaka till att jag skulle vara upprörd och högljudd. Skillnaden nu från när vi provade det för första gången var att jag visste varför jag agerade som jag gjorde. Vi bestämde också vissa scenerier som skulle hjälpa mig i min aktion. Med scenerier menar jag regi som specificerar var jag ska gå och stå när jag levererar mina repliker.

Under den här repetitionen fortsatte min nyfikenhet att luska mig fram till svar på mina frågor i samtal med regissör och motspelare med hjälp av fortsatt improvisation. När vi sedan väl formulerade aktionen började vi sakta men säkert gå bort från improvisation till att vara i den sceniska situationen. Jag började känna att jag kom närmre det som jag strävar efter i en föreställning, scenisk närvaro och lyssning.

[Musiken slutar.

AKTION:
Jag måste få
ANNE att berättas
HELA sanningen

Ljuset går ner över scenen med flygplanet. Musiken återupptar som underscore.]

[Anne skyndar in.]

Jag har en misstanke om
att ANNE ligger med sin
kollega

KATE

Sitter i baren { Det finns många tillfällen i livet, då man undrar - vad hade hänt - tänk om - tänk om det bara hade blivit lite annorlunda. Tänk om jag inte hade träffat dig över huvudtaget?
undertext: om jag aldrig träffat henne hade jag sluppit smärtan

ANNE

Kate. Kom hem. - vi har haft ett stort bråk som slutade med att jag gick och var borta
se henne hela natten

KATE

Det känns inte som hemma längre. - ställer mig upp och går ifrån
undertext: fuck you henne

IVRE HINDER:
jag hoppas att jag har fel

YTRE HINDER:
ANNE slingrar sig runt att svara direkt på mina frågor

ANNE
 Älskling, hon och jag – vi är bara vänner. Jag flörtade med henne. Jag gör sånt. - jag tror inte
 en sekund på
 henne

KATE
 Jag såg hur du log mot henne. Och då bara visste jag – du är förälskad i henne.
 aktivitet: anklaga

ANNE
 Nej, herregud - nej, det är jag inte. Jag älskar dig, KATE. - om det är sant,
 berätta sanningen!

KATE
 Och ingenting hände mellan er två? Ingenting? - gå mot henne
 undertext: snälla säg NEJ!
 [Paus. ANNE svarar först inte. Sedan:] - förstår att de låg och
 jag vet att jag vill separera

ANNE
 Hon är bara en vän.

[KATE vänder bort blicken - tittar på sin mobil.] - ser att ett plan till London
 och är på väg att gå nedladdat, inser att BETTY
 kan vara i fara

KATE
 Herregud.

ANNE
 Vad är det?

gå fram till ANNE - visa nyheterna
 KATE
 Nyheterna. Var inte Betty på väg till London
 idag?
 Jag släpper vårt bråk för en kort sekund och tar med ANNE
 [De tittar. KATE håller om Anne.

Ljusförändring.
 Ljuset nu upp på BETTY som pratar i telefon.]

10

Till slut har jag valt att dela med mig av hur mitt manus såg ut efter att själva repetitionsprocessen var klar. Då var det fyllt av scenerier, aktiviteter, undertexter och inre tankar. Med inre tankar menar jag vad som sker i mig när jag inte pratar exempelvis "jag tror inte en sekund på henne". Allt detta skriver jag efter att vi har repeterat. Då går jag tillbaka och analyserar vad som hände i mig när det kändes "rätt". Som ni ser är det en salig blandning av scenerier, aktiviteter, undertexter och inre tankar som sker i mig som karaktär

3.3 Föreställningsperioden i form av minnesbubblor

I den här delen ska jag dela med mig av minnesbubblor från föreställningarna där det fanns stunder då jag kände mig närvarande och lyssnande. Det kommer även finnas exempel på när jag inte gjorde det. Jag kommer avsluta med en diskussion mellan mig och min

¹⁰ Kitt och Yorkey. *If/Then*, 138-139

motspelare Elvira Norbäck.

Minnesbubbla 1:

Inför premiären gav vår regissör Anna-Karin oss en sista note. Note är det vi får från regissörer ibland efter eller innan föreställningar som hon anser ska hjälpa föreställningen framåt. Det som fastnade i mig var “Spetsa era aktioner in i det sista, så länge scenen pågår har du inte fått din aktion igenom så driv dem hela vägen!”. Premiärnerverna var fullt närvarande, men vi hade en fantastisk publik som visade sin uppskattning tydligt med skratt, jubel och applåder. Jag kände mig väldigt sceniskt närvarande och lyssnande och min utifrån-blick fick aldrig komma till talan.

Dessvärre fick jag inte möjlighet att köra min och Elviras scen. Jag blev tvungen att avbryta i aktpaus på grund av sjukdom och vår scen kommer först i akt två. Däremot blev jag så otroligt sugen på att få göra den när jag kom tillbaka, eftersom det kändes så bra innan dess. Det var verkligen tack vare Anna-Karins ord, jag kände att jag spetsade min aktion in i det sista i varje scen. Även i de scener, sånger och koreografier där inte jag har text började jag fylla i “mellanrummen”. Oavsett vad drev jag en aktion och började tänka som min karaktär i det. Ett exempel är när jag sitter i bakgrunden två våningar upp i en byggnadställning och skriver i en anteckningsbok. Det pågår en scen nere på golvet och trots att jag inte ens var en del av den scenen hittade jag en aktion i mitt skrivande. Jag var verkligen spänd på hur nästa föreställning skulle kännas efter den här.

Minnesbubbla 2:

Den andra föreställningen som jag hade längtat efter blev den svåraste för mig. Publiken visade inte sin uppskattning lika tydligt som premiärpubliken och de var dessutom väldigt få. Min utifrån-blick började pocka på min uppmärksamhet väldigt tidigt i föreställningen och min första insats kändes därför inte så bra. Premiären satt i ryggmärgen där det kom skratt och applåder på sina ställen, som det inte gjorde nu. Efter första scenen påminde jag mig själv att det var likadant under praktiken. Det fanns publik som visade sin uppskattning under föreställningens gång och andra som inte gjorde det. Trots det kom det alltid fram någon efteråt som tackade så mycket och sa att det var det bästa som de sett på länge. Bara för att de inte hörs, betyder det inte att de inte gillade det. Så vad kunde jag göra i den situationen, jo hitta tillbaka till att driva och spetsa aktioner genom hela scenen.

Under vår scen hade jag hittat tillbaka till en scenisk närvaro och lyssning tack vare aktionen. Tidigare erfarenheter har varit att när min utifrån-blick väl får sin talan hörd, är det kört och går inte att hitta tillbaka. Jag släppte taget om publiken i den bemärkelsen att bara för att jag inte hör vad de tycker, betyder det inte att mina val är dåliga. Det är faktiskt inte så att jag går eller pratar konstigt. Efteråt tillät jag mig dock känna att det var en tung föreställning och det var inte bara jag som upplevde det, men jag gjorde mitt jobb och det gjorde jag bra.

Minnesbubbla 3:

Innan den sista föreställningen hade vi feedbacksamtal med vår regissör Anna-Karin. Den feedback som fastnade hos mig var att jag ska tillåta mig själv att stanna i en jobbig känsla, men fortsatt driva min aktion. Jag vet också att Elvira fick behjälplig feedback, vilket jag inte går in på i det här arbetet. Här hade vi återigen en strålande publik som tydligt visade sin uppskattning genom skratt, jubel och applåder.

I vår scen kände jag och Elvira en otrolig närvaro båda två och vi kom ner till logen och skrek på varandra av ren glädje. Scenen hade känts bra föregående scener, men vi tog ett stort kliv framåt. Om man ska punktmarkera när vår scen kändes bäst, var det definitivt den här föreställningen. För mig berodde det nog på att jag fick ett till lager i min karaktär. Förut hade jag absolut drivit min aktion, men här tillät jag hindret "jag hoppas att jag har fel för att jag älskar henne" bli desto starkare.

4. Resultat - Nådde jag scenisk närvaro och lyssning?

Här har jag med hjälp av mina minnesbubblor försökt att hitta mönster för när jag känner närvaro och lyssning eller inte under repetitionsprocessen och föreställningsperioden. Jag reflekterar över hur mina steg i metoden hjälpt mig på vägen.

Mitt förarbete ledde till att jag fritt kunde improvisera i mitt första möte med scenen på golvet. Det jag såg var att jag först inte hittade det som jag skulle beskriva som scenisk närvaro och lyssning där jag känner att en scen "lirar", utan en närvaro och lyssning i att vilja ta reda på vad den sceniska situationen är för att sedan kunna komma till den typen av närvaro och lyssning. Jag kände först ett skav i mig själv, som att jag inte hade hittat "rätt i den sceniska situationen", men efter en senare repetition kunde jag formulera min aktion tack vare att jag visste mer om min karaktär och hennes relation till min motspelares karaktär. Det var först efter det som jag kunde känna att scenen började "lira" och att det faktiskt kunde uppstå nya saker i stunden med de ramarna som vi, tillsammans med regissören, kom överens om.

Jag hade en enorm pollett som trillade ner precis inför premiären, när Anna-Karin pratade med oss. Förut har pedagoger sagt de orden "Spetsa era aktioner in i det sista, så länge scenen pågår har du inte fått din aktion igenom så driv dem hela vägen!", men först nu kunde jag ta till mig det på riktigt. Det tror jag är tack vare mitt goda förarbete och att jag dessutom varit så nyfiken på att hitta scenisk närvaro och lyssning på scenen en gång för alla. Inte bara det, utan jag har dessutom mer erfarenhet nu och det är inte att underskatta. Föreställningsperioden var näst intill smärtfri, vilket är ovanligt för mig. Jag hade framför allt föreställningar där jag kände mig helt närvarande och lyssnande, med några få undantag. Däremot gällde det inte, som det gjort förut hela föreställningar utan några enstaka korta sekvenser.

Publiken kan påverka min närvaro och lyssning när jag har en föreställning i ryggen som känns väldigt bra. Om föregående publik hade visat sin uppskattning tydligt och nästa inte gjorde det, började jag ifrågasätta mina val på direkten. Däremot hade jag i den här föreställningsperioden lättare för att hitta tillbaka, istället för att personen på axeln får plats att överrösta min närvaro och lyssning. För mig var det en stor triumf att jag inte bara fick en utan flera föreställningar där jag genomgående kände scenisk närvaro och lyssning.

5. Diskussion

Något som jag inte har tagit upp så mycket i det här arbetet, men som är en bra poäng är det som Åsa Sjöblom tar upp i sitt arbete när hon pratar om att hon själv måste känna en viss trygghet till sig själv, att hon måste kunna sitt manus och låtar för att kunna försättas i det hon har beskrivit som *flow*.¹¹ Alltså det som jag har valt att beskriva som *scenisk närvaro*. Det är något som jag har gjort i den här processen även om det inte var en del av min undersökningsmetod utan det blev bara så, men det gav mig såklart större frihet att redan i improvisationen inte vara bunden till manus. Om jag skulle vara det skulle det vara omöjligt för mig att känna mig fri, för då kommer min tanke att vara någon annanstans än här och nu. Till det vill jag lägga till att det inte bara handlar om att kunna sina manus och låtar utan också att känna sin karaktär, känna till hennes relationer och förstå vad de sceniska situationerna innebär. För när jag väl har kommit till den punkten, där det finns så få frågetecken som möjligt, behöver jag inte heller leta efter det utan kan ge mig hän och känna en fullständig scenisk närvaro och lyssning.

En insikt som jag fick utanför min metod var att jag även behöver göra något av "mellanrummen". Det är stunderna på scenen när jag inte talar, både som statist i bakgrunden, eller i en dialog, eller i koreografi. Min nyfikenhet började dras till vad som händer i min karaktär när jag inte säger något. Till slut började jag tänka helt som KATE i många situationer. Istället för att gå in på scenen eller ut från scenen för att det är min regi, funderade jag på varför jag gör det. När jag satt i bakgrunden fyllde jag det med tankar som KATE faktiskt tänker. Det hjälpte mig otroligt mycket, för när jag gjorde det fanns det mindre och mindre tid för personen på axeln att hinna föra sin talan. Bella Merlin pekar också ut det här och skriver "Of course, the audience was completely oblivious to the specifics of my imagined scenario, and yet I found that the imaginative background immediately, gave my playing of the character certain volume, or 'reverberation', beyond the GIVEN CIRCUMSTANCES of the script, and that 'reverberation' rapidly enhanced my sense of play *as an actor* and my sense of impulse *as a character*."¹² I slutändan handlar det inte om att publiken måste veta allt jag tänker, men om jag tillåter min fantasi att gå loss utanför alla givna omständigheter ökar det mina sinnen som skådespelerska och mina impulser som karaktär.

¹¹ Sjöblom. *Kreativitet och Flow i en repetitionsprocess - En undersökande studie om om vad jag som skådespelare i en repetitionsprocess behöver för förutsättningar för att kunna bli kreativ och hamna i flow*, 23-24.

¹² Merlin, *The Complete Stanislavsky Toolkit*, 106.

Merlin tar också upp något som intresserar mig, hon skriver om att vi som skådespelare aldrig ska behöva känna fruktan eller rädsla (på scen). Hon anser att om det sker kan man se över sin aktion och få det att hetta till. Jag kan se att det är något jag hade velat göra tidigare i processen när jag beskrev att min och Elviras scen skavde efter första repetitionen. Det var först i nästa repetition som det blev bättre, men jag hade velat att jag inte skulle vänta till nästa repetition utan där ta ett eget ansvar och komma med ett nytt förslag som jag tror funkar för att snabbare hitta till scenisk närvaro och lyssning. Med det sagt menar jag inte att jag vill kasta något så fort det skaver, för det kan också handla om att det är något nytt som jag måste vänja mig vid. Det handlar om att prova ett förslag helt och fullt ut och om jag där inte tycker att det funkar får jag se över min aktion, omformulera den och prova det fullt ut. När jag hittat en aktion som funkar för mig och regissören tack vare improvisationen ska jag lita på den. Ibland kan jag tvivla på om det verkligen är "rätt", som att det finns någon annan än jag, motspelare och regissören som ska tycka det. Det är först när jag tar ett beslut om min aktion som jag kan börja spetsa den och driva den in i det sista och då känna en scenisk närvaro och lyssning.

Avslutningsvis i den här delen vill jag ta i beaktelse att erfarenhet såklart påverkar det här. När jag började skolan hade jag en viss erfarenhet, men också en inställning som handlade om att jag skulle börja i verktyget. Eftersom vi blev introducerade för det så tidigt och fick veta att det är metoden som vi använder under hela vår skolgång kändes det viktigt för mig att det skulle finnas med i allt vi skulle göra. Många pedagoger har tryckt på att verktygen är till för att hjälpa oss när det inte funkar, men ofta har en process bestått av att ändå börja där. När vi kommer till första repetitionen är att vi ska formulera en aktion. Det ger mig en känsla av att vi använder verktyget bara för att det finns där och inte alltid för att vi behöver det. Under praktiken valde jag att släppa det här med att börja i verktyget helt och istället ge mig hän i improvisation vilket, för mig var mycket mer lustfyllt. I den här processen kunde jag dessutom ta det steget längre och formulera en aktion för att sedan spetsa den och driva hela vägen igenom. Jag kan inte beskriva med ord hur glad jag är att jag lagt så mycket tid på att fundera på de här frågorna och hitta en metod som jag kan ta avstamp i. Min oro för att komma ut i branschen och inte känna tillit till min egen förmåga att hitta scenisk närvaro och lyssning börjar äntligen tina bort.

6. Framtida perspektiv

Jag är framförallt nyfiken på om jag kan tidigarelägga de framsteg som jag tyckte jag gjorde under processen för att komma närmre scenisk närvaro och lyssning. Det vore spännande att se hur jag kan utveckla förarbetet och om det i sin tur skulle leda till att jag inte behöver improvisera lika ofta innan jag kan se en aktion. I det vill jag också hitta en finess i repetitionsprocessen i mitt provande. Jag vill se hur snabbt jag kan hitta en aktion med improvisation och kasta mig ut i det fullt, för att kanske märka att det inte funkar och snabbare kunna ta ett beslut om att prova en annan aktion. Om jag vågar ta ett beslut om min aktion mycket tidigare i processen och lägga mer tid på att hitta sätt att spetsa den och driva den hela vägen, vill jag se hur många nyanser till jag kan hitta i min sceniska närvaro och lyssning. Det kanske finns färger i min palett jag inte ens har sett förut och det vore häftigt att få ta del av dem.

7. Källförteckning

Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*, Hollywood: Quite Specific Media Group Ltd, 2007.

Kitt, Tom och Yorkey, Brian. *If/Then*, New York City: Richard Rodgers Theatre, 2013.
Översättning: Erik Fägerborn (Samtliga är fotokopior ur mitt egna manus)

Sjöblom, Åsa. *Kreativitet och Flow i en repetitionsprocess - En undersökande studie om vad jag som skådespelare i en repetitionsprocess behöver för förutsättningar för att kunna bli kreativ och hamna i flow*. Göteborgs Universitet, 2016.