HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Ceci n’est pas une kandidatarbete

En utforskande text om livet och konsten

Filip Lundin

Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musikal
VT 2025

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musikal

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

VT 2025

Författare: *Filip Lundin*

Arbetets rubrik: *Ceci n'est pas une kandidatarbete. En utforskande text om livet och konsten.*

Arbetets titel på engelska: *Ceci n'est pas une bachelor's thesis. An exploratory text on life and art.*

Handledare: *Universitetslektor Victoria Brattström*

Examinator: *Universitetslektor Josefine Wikström*

SAMMANFATTNING

Nyckelord: konstnärlig forskning, distansering, skådespeleri, intuition, dogmatism, AI, ChatGPT, låtsas, Stanislavskij

Titeln anspelar på Magrittes tavla med texten *Ceci n'est pas une pipe*. Texten ifrågasätter vad syftet med den skriftliga berättelsen är genom att arbetet utformas utefter frågan om hur ett konstnärligt kandidatarbete kan utföras.

Genom reflektioner och tankar som uppkommit under processen med författarens konstnärliga utforskande genom kurser, skapande, böcker, internet och ChatGPT berättas historien om undersökningen.

I texterna behandlas många teman kopplade till distansering i skådespeleri, dogmatism, låtsande, rädsla, abstraktion, manipulation, lögn, sanning, medvetande, ideal och det ogreppbara inom konsten, känslan att det finns något som funkar och något som inte gör det.

Flera tidigare tänkare avhandlas på olika sätt och i takt med att nya insikter nås blir frågorna fler och fler och mer och mer komplexa.

Vägen fram till formen för den utforskande texten beskrivs och intuitionen framhävs som central för arbetets gång men likställs med andra, likartade begrepp för att beskriva det som inte går att beskriva.

Innehållsförteckning

Ceci n’est pas une kandidatarbete **1**
SAMMANFATTNING 2
Vad är detta? **4**
Frågeställning och planering **6**
Reflektion om True and False av David Mamet **12**
Tankar om närvaro och medvetenhet (inspirerat av Bartlett, 2024) **13**
Diskussioner med ChatGPT **14**
Dogma för icke-dogmatism: 14
Tankar om att låtsas, pretention, pragmatism, dogmatism och dess verktyg 14
Förslag på lösning 16
Inlämning 1 **18**
Inlämning 2 (ursprungligen Tankar sista november) **20**
Mest Stanislavskij **28**
Funderingar kring Inlämning 2 **30**
Kommentar 1 30
Kommentar 2 34
Kommentar 3 35
Kommentar 4 35
Kommentar 5 36
Kommentar 6 37
Kommentar 7 37
Kommentar 8 38
Kommentar 9 38
Avslutning **39**
Referenser **40**

Vad är detta?

Det vet jag inte. Det är en skriftlig process. Titeln anspelar på tavlan *La Trahison des images* av konstnären René Magritte. Tavlan föreställer en pipa och texten *Ceci n'est pas une pipe*. På samma sätt representerar denna text ett arbete och en process som inte är texten i sig. Ingen text kommer helt och hållet att kunna vara något annat än en representation av det faktiska. När jag först skulle välja titel skrev jag *Detta är inte ett kandidatarbete*. Jag kan inte säga säkert om jag var inspirerad av tavlan redan innan eller om tanken på likheterna slog mig först efter att orden valts ut. Men anspelningen var slående och snabbt slogs jag av insikten att det vore omöjligt att inte göra klart kopplingen för att inte få det att verka som att insikten var min egen, utan influenser från andra.

Jag har under hösten ägnat mig åt att utforska skådespeleriet ur en mängd olika perspektiv. För att berätta om processen har jag valt att dokumentera mina tankar vid ett antal olika tillfällen, delvis via obligatoriska inlämningsuppgifter men också spontana reflektioner och i diskussioner med ChatGPT. Dessa texter kommer nu att till stor del utgöra denna ”färdiga” text. Om det är konstnärlig forskning vet jag inte. Jag har fått höra att konstnärlig forskning eller *artistic research* först är det när det är högre upp i akademin. Då är min fråga just vad undertiteln på detta avsnitt antyder, vad är då detta? I andra ämnen, även om man inte bedriver *forskning* i det aktuella ämnet i sitt kandidatarbete så är det åtminstone tydligt i vilket ämne man verkar. Vad är det för ämne ett *Självständigt arbete* inom ett konstnärligt kandidatprogram studerar? Är det bara ett sätt att så att säga *låtsas-forska* för att förbereda studenter på framtida möjligheter? Eller, är det rent av ett sätt att få konstnärliga utbildningar att passa inom mallen för övrig akademisk verksamhet utan att den riktigt gör det? För diskussionens skull, vill jag även leka med tanken att ifrågasätta om konstnärlig forskning överhuvudtaget existerar. Tvärvetenskaplig forskning, eller just i detta fallet *tillämpad konstnärlig forskning*, som jag skulle vilja beskriva det, där konst och konstnärliga metoder, praxis, erfarenhet och förmåga används för utveckling inom andra fält, har jag lättare att förstå mig på, och det kan ju kanske också föra vidare konstarterna, men forskning endast i konsten undrar jag delvis om det alls kan bidra till insikter för någon annan än för den som har gjort arbetet. För självklart kan det skapa konst, men det är inte säkert att det har någon allmännytta.

Jag vet inte vad som gör att jag förbehåller mig rätten att skriva om detta eller försöka mig på något som jag inte ens vet om jag tror att det existerar. Ändå vill jag försöka beskriva kort vad arbetet har gått ut på och vad som har drivit mig på vägen, och vilken tematik jag försöker behandla i de olika avsnitten.

Det som präglar mitt utforskande är sökandet efter frågorna, och den konstanta omprövningen av arbetets primära frågeställningar. Efter noggrann kontemplering visar det sig också vara här min meta-frågeställning gömmer sig. Vad jag har undersökt under hösten är helt enkelt hur man gör ett konstnärligt kandidatarbete, utifrån mina exakta förutsättningar förvisso, men med allmänna, komplexa frågor, i grunden. Frågor om vad skådespeleriet, konsten, livet och alltet är, som ständigt gäckar oss; har, vad vi känner till, alltid gjort det; och kommer förmodligen alltid att göra det. Eller, kanske är det egentligen snarare frågan om vad ett konstnärligt kandidatarbete överhuvudtaget *ÄR*, som följt med mig under hela arbetet, som också tydliggörs ovan. Delvis omvänt (men också inte) från en traditionell form får därför

frågeställningens relevans och blotta existens en vidare diskussion i arbetets avslutning och frågan om huruvida detta arbetet faktiskt försöker att svara på just denna fråga eller om den uppkommit som en produkt av just arbetets process blir också relevant. Inspirerat av dessa oklarheter klarnar andra frågor. Hur ser konstnärlig forskning ut i ett akademiskt sammanhang, vilken/vilka former kan det ta? Och om det är någonting i sig, något eget, existensberättigat, behöver inte också formen, redovisningen för kunskapen just se annorlunda ut?

För att ta med dig som läsare på en liknande resa som min har jag valt att sammanställa texten på ett kronologiskt vis (så nära som jag lyckats få det) och hoppas därmed att mina stunder av insikt under processens gång både ska kunna existera på egen hand men också som en del av något större. Av denna anledning har jag också valt att inte redigera texterna mer än borttag av upprepningar texterna sinsemellan och information som jag ansett onödig, samt uppenbara stav- eller skrivfel.

Varje rubrik är alltså en reflektion av var jag befann mig under tiden för det avsnittets uppdiktande. *Frågeställning och planering* utgår ifrån en frågeställning om något jag valde att kalla “scensvenska” men tar snabbt fart vidare mot tankar om vad arbetet skulle kunna innehålla om det såg ut på ett annat sätt. *Reflektion om True and False av David Mamet, Tankar om närvaro och medvetenhet (inspirerat av Bartlett, 2024)* och *Mest Stanislavskij* är just tankar och reflektioner som uppkommit i direkta möten med andras texter. *Diskussioner med ChatGPT* är ett stort avsnitt med flera underrubriker som inte bara innehåller dessa diskussioner utan även vidare reflekterande texter som är kopplade till de frågor diskussionerna inhöll. *Inlämning 1* är en text skriven i syfte att lämnas in under första delen av kursen och utgick från en mall som hade som funktion att utstaka arbetets gång. Detta gäller även *Inlämning 2 (urpsrungligen Tankar sista november)* med skillnaden att det skulle vara ett försök att på minst 5 sidor göra ett utkast till en berättelse om processen, samt att den började som tankar frikopplade från uppgiften men anpassades och utvecklades till dess nuvarande form. Här ska även *Kommentarer till Inlämning 2* som är ett försök av mig att svara på några av de frågeställningar som hade kunnat uppkomma som ett resultat av en läsning av Inlämning 2. Slutligen avslutas texten med en kortare reflektion.

Frågeställning och planering

Ett förslag på frågeställningen som jag skulle vilja utreda lyder ungefär såhär:

Vad är scensvenska, vad karaktäriserar begreppet och särskiljer eller likställer det med begreppen teaterröst, teatersvenska och rikssvenska? Vilken betydelse, relevans och påverkan har scensvenskan för en ung skådespelare ur ett konstnärligt, publik- och utbildningsperspektiv och utifrån olika sociokulturella, samhälleliga, språkpolitiska och kulturhistoriska aspekter?

Uppdatering i månadsskiftet september/oktober: Efter forskning i ämnet och specifikt i standardspråkets uppkomst, främst genom kursen Svenska dialekter från Uppsala universitet kan jag kort illustrera ett språkligt sammanhang för utvecklingen av standardsvenskan eller ”rikssvenskan”:

Det är lätt att tänka sig att dialekter är avvikelser från ett slags ”riktigt” svenska. Enligt Teleman (2005, s. 1) hänger detta antagligen ihop med idén att standardspråket skulle vara något ursprungligt och naturligt – mer grundläggande än de regionala varianterna. Men det här perspektivet haltar direkt, om man betänker att dialekterna sannolikt har existerat mycket längre än det svenska rikspråket. Det är också få som funderat över hur det kom sig att just standardspråket fick den status det har idag, eller varför det överhuvudtaget behövdes från början. Redan en grundläggande inblick i nordisk språkhistoria visar att det inte ens under medeltiden fanns tydliga gränser mellan språken i Norden (Teleman, 2005, s. 1).

Thelander (2013, s. 166–167) går ännu längre och menar att det vi idag kallar de nordiska språken snarare kan förstås som dialekter av ett gemensamt urspråk. Han menar att det inte är särskilt meningsfullt att se exempelvis svenskan som ett eget språk med egna dialekter, eftersom standardsvenskan är ett resultat av språklig ingenjörskonst – ett behov som växte fram hos den centraliserade staten – medan dialekterna vuxit fram naturligt ur tidigare språkstadier.

Behovet av ett gemensamt språk uppstod från början lokalt, i takt med att samhällen organiserades och människor behövde förstå varandra. Så småningom uppstod även behovet av ett rikspråk, och de samhälleliga eliterna tenderade att använda och därmed sprida sin egen språkvariant. Långt innan det talade standardspråket slog igenom hade skriftspråket börjat standardiseras, särskilt i och med boktryckarkonstens spridning. Det var dock först på 1700-talet som stavningsregler och grammatik började bli mer enhetliga. Den verkliga spridningen till hela befolkningen kom inte förrän skolan etablerades på bred front i slutet av 1800-talet. Undervisningen i läsning byggde då på *ljudning*, vilket innebar att det språk som talades i klassrummen började närma sig skriftspråket. I takt med urbaniseringen ökade behovet av ett gemensamt språk ytterligare. Standardspråket fick fäste i medier som radio och film, och det som tidigare varit ett språk för offentliga sammanhang blev så småningom också ett modersmål för många – trots att äldre generationer ofta talade dialekt hemma och rikssvenska i skolan (Teleman, 2005).

Samtidigt tog även min forskning mig vidare i andra aspekter och min oförmåga att förstå valen som många skådespelare och regissörer gör angående tal i sina pjäser började ta form i

ökad nyfikenhet på var behovet i sig kommer ifrån. Förutom det ”indoktrinerade” sättet att tala som kommer från en strukturell språkhierarki, hur stark är *traditionen* inom skådespelarfacket? Varför kan man ofta så lätt göra skillnad på en utbildad, ”erfaren” skådespelare och en duktig, ”övertygande” outbildad skådespelare? Kan man överhuvudtaget lära ut skådespeleri eller är konstutbildningens egentliga syfte bara att matcha branschens efterfrågan på de traditionstyngda snarlika deklamerande och scensvenskatalande, gestaltningsmässigt snarlika skådespelarpaketen?

Dessa frågor ledde mig vidare. Min blick förändrades något, i takt med att jag även fått syn på två parametrar rörande mina egna förutsättningar. Genom samtal har jag kommit underfund med att alla andra inte tänker på dialekter, varken på scen eller i verkligheten, i samma grad som jag gör. Många störs inte heller av uppenbart pålagda scendialekter och kan också bli nöjda med något som påminner om den verkliga dialekten bara i små drag och i övrigt förbiser ojämnheten i talarens pålagdhet. Detta inte bara när den används för komisk effekt. För många människor går kanske tillochmed människors dialekter (eller scensvenska) obemärkt förbi och det är inte något man ägnar någon större tanke åt. Den andra observationen, som till viss mån är besläktad med den förra, är att detta kan drabba även personerna i en scenproduktion. I en radiointervju med skådespelaren Jonas Karlsson, när han blir konfronterad med tanken om teaterrösten av programledarna så är han förbluffande ovetande om vad de refererar till. Detta hans dåvarande medverkan på Dramaten till trots (fråga vemsomhelst på gatan och de får direkt upp en bild av hur en Dramatenskådespelare talar).

Jag har även gjort andra observationer som påverkat min blick och lust för en frågeställning som enbart berör scensvenskan och som vidare fått mig både att inse att jag har en tydlig ståndpunkt i frågan som jag vill kunna skriva om och argumentera för utanför akademins gränser. Dels är frågan för stor och för lite kopplad till min egen praktik och lust just nu. Scensvenskan skapar i princip ibland hela personligheter och människor blir varje år uppmuntrade till att helt utradera sin egna dialekt så att de i min mening även får med sig ”skådespelarskalet” i sitt vanliga liv. Dels kan min regionala bias vara en faktor. Jag är medveten om min fördom om stockholmare och till viss del även andra mellansvenska dialekter som påminner om de gamla Mälardalsdialekterna. Det språk som för kulturcentret Stockholm verkar neutralt är inte neutralt från ett skånskt perspektiv. Detta samtidigt som jag kan uppleva att jag ibland hör även en ”scenskånska” på scen som för mig också ter sig onaturlig även om den tillochmed kan vara talarens egna mål. Till slut är också scensvenskan i sig för mig omöjlig att frånkoppla från tankarna om skådespelarens utbildning och den faktiska frågan om varför idealen överhuvudtaget spelar roll för den. För till syvende och sist är scensvenskan ett ideal som faktiskt förhindrar skådespelaren dels från att använda sin egen röst men också att anpassa sin röst helt och hållet till den karaktär den spelar. För dialekter är faktiskt bara kategoriseringar och i själva verket har varje enskild individ ett helt eget sätt att prata. Om alla pratar likadant i en pjäs, det vill säga med samma ideal, inte varianter av samma regionala dialekt eller sociolekt, försvinner människorna på scen och skådespelare träder fram. Att utradera skillnaderna är att utradera livet på scenen.

Enligt Thelander (2013, s. 164) ligger den huvudsakliga skillnaden mellan dialekter och sociolekter i vad de speglar hos en individ: medan dialekten speglar geografiska språkliga drag, handlar sociolekten snarare om språkliga mönster kopplade till sociala faktorer såsom

gruppidentitet, samhällsklass eller yrkestillhörighet. Det innebär att två personer kan växa upp i samma område men ändå tala olika sociolekter – och omvänt kan individer från olika delar av landet dela samma sociolekt, åtminstone teoretiskt sett.

Det är dock inte helt enkelt att avgöra om skillnaderna mellan dessa två begrepp är större än deras likheter. Traditionellt har dialekter beskrivits som knutna till en geografisk plats, men i takt med ökad rörlighet under det senaste århundradet har människor i allt högre grad rört sig bort från sin hembygd, mött nya sammanhang och utvecklat sitt språk därefter. Det är knappast rimligt att tänka sig att en orts dialekt skulle vara opåverkad av dessa liv och rörelser – eller ens särskilt enhetlig. Även om urbanisering och geografisk rörlighet har tilltagit i modern tid, har det sannolikt alltid funnits variationer i språkbruket mellan exempelvis olika generationer, kön, yrkesgrupper eller samhällsklasser – även inom ett och samma geografiska område.

Därför är det rimligt att anta att sociolekter har funnits lika länge som dialekter, och att dessa ofta samexisterat. Dessutom går gränserna mellan de två ibland att ifrågasätta. Att en plats har sin egen dialekt kan i sig fungera som ett socialt identitetsuttryck – alltså ett slags sociolekt. Närliggande socknar kan utveckla små skillnader i uttal eller ordförråd just för att markera en särskild gruppidentitet. På så sätt blir det svårt att dra en tydlig gräns mellan vad som är geografiskt och vad som är socialt betingat.

Samtidigt är det svårt att bortse från att platsen man kommer ifrån har en stor påverkan både på ens dialekt och sociolekt. Så även om begreppen ibland överlappar eller smälter samman, fyller de olika funktioner. De är båda nödvändiga för att vi överhuvudtaget ska kunna närma oss en analys av en individs språkbruk. Och på samhällsnivå är båda begreppen viktiga för att identifiera mönster och förstå hur språkliga variationer speglar det svenska samhällets struktur och dynamik.

När både min lust och till viss del mina forskningsmöjligheter nått något av ett stopp angående scensvenska så fortsatte istället mina tankar om teorin och filosofin kring teater, skådespeleri, publiken, regissören, utbildningen, livet och konsten. Ett nytt frö väcktes i samband med mitt besök på studentspexet HC Andersen i Kristianstad. Spex är en form av amatörteater som i sitt ursprung är av studenter, för studenter. Traditionen har sitt ursprung i universitetsstaden Lund. Sedan jag börjat studera skådespeleri har jag tänkt över, inte bara i spex utan även i andra sammanhang där jag funnit vissa skådespelarinsatser undermåliga, vad jag själv kan lära mig av att titta på ”dåligt” skådespeleri. Jag försökte ett tag att vrida på denna fråga men den satte inte riktigt igång mig vidare. Spexet HC Andersen satte dock igång en stor tankeprocess och inspiration hos mig och jag började formulera en modell för en slags syn på skådespeleri som grundade sig i tanken om distansering, men inte nödvändigtvis en distans till publiken, utan snarare en distans till rollen som skådespelaren spelar.

Ett försök till att formulera några tankar kring detta:

Hur börjar jag utveckla en skådespelarmetod baserad på olika grader av medvetande/distans till rollen? Efter att ha observerat två olika föreställningar med folk på olika nivåer av skådespeleri slogs jag av ett tankesätt att kategorisera skådespeleriets olika

”medvetandenivåer” och tanken hur man skulle kunna brygga de här distanserna slog mig. Jag vill beskriva dem som:

En person som både ”visar” att den inte är sig själv och att den bara skådespelar (”dålig skådespelare”?)

En person som inte ”visar” att den inte är sig själv men att den bara skådespelar (komiker? skådespelare som bara spelar sig själv?

En person som ”visar” att den inte är sig själv men inte att den bara skådespelar (”dålig skådespelare”? genrespecifikt skådespeleri?)

En person som varken ”visar” att den inte är sig själv eller att den bara skådespelar (kameleonter?)

”Du behöver inte visa detta för mig. Jag vet det redan och publiken vet det redan.”

Jag vet att du är en roll du behöver inte visa det för mig.

Jag vet att du skådespelar du behöver inte visa det för mig.

Jag vet att du låtsas du behöver inte visa det för mig.

Barn vet inte om att de låtsas/skådespelar men leker att de är andra

Barnprogramledare vet om att de låtsas men leker att de är andra

Komiker vet om att de låtsas

Skådespelare vet inte att de låtsas

Även LARP:are leker

Leker skådespelare inte? Eller är det bara att pretentionen är större.

Planer och tankar om min fortkommande frågeställning och plan:

Förutom detta angripningssätt har jag även två andra formulerade modeller. Efter att ha fått frågan att bara summera dem i ett ord (vilket jag inte klarade) formulerade jag frågeställningen som följer:

Hur kan jag lära någon det jag (kanske) vet om skådespeleri?

Till modellen om rollens distanseringskategorier och nivåer av att låtsas läggs modellen om parallella verkligheter som är en tolkning/vidareutveckling av Stanislavskijs ”magic If”. För att eliminera elementet av att låtsas så föreslår jag tanken om att ”tap in” till dig själv i det enda av alla oändliga parallella universum i multiversum där du befinner dig i denna exakta situationen med de här exakta förutsättningarna. Du behöver inte låtsas vara någon annan. Du behöver bara vara dig själv och ”koppla an” till denna versionen av dig som faktiskt existerar. Denna tanke har redan hjälpt mig och jag har även fått positivt gensvar på denna tanke, inte bara som en filosofisk tänkbarhet (där den inte behöver tas som sanning) utan bara ett uppöppnande av personen och alla de möjligheter som finns inom skådespelaren.

Grunden till detta finns delvis i min kritik av filosofin om viljan som något som driver människan. Och ur den kritiken finns även min tolkning av begreppet ”undertext”. Följande är en loggboksreflektion efter en lektion i ”Regi och scenisk gestaltning med barn och unga” med August Lindmark:

Om inget har mening, har allt det, det är väl på något sätt så jag tror att det kan vara.

Så att ”inget” i teater kan tros vara meningslöst och att alltings kausalitet därmed är underförstådd tror jag är en tanke jag vibear med.

Kanske är en anledning till varför jag strugglat lite med begreppet vilja eller mål att jag inte nödvändigtvis tror att vi människor fungerar så, så att den psykologiska teorin på något sätt clashar med min livssyn. Däremot har jag inget problem med att få in alla aspekter som ”rattar” under rubriken undertext. Att varje gång vi gör eller kommunicerar något gör vi egentligen det för att make sense of life. Kanske är då min tanke att det är så att säga den enda viljan och därför har jag svårt att använda den för att varje vilja bara är att förstå eller få allt att makea sense. På ett sätt är det kanske i och för sig också undertexten till allt då. Men min huvudtanke är ändå att vi aldrig kan veta varför vi gör saker men att allt det vi gör och är alltid bara pågår och att vi aldrig kan göra något annat än sträva. Och sträva, inte efter särskilda mål, utan sträva, bara sträva. Vi gör saker, men vi blir aldrig helt nöjda och vi gör aldrig någonsin helt rätt. Därför kommer varje ny sak leda till en annan och ha betytt inte riktigt det som vi ville, trodde, eller försökte få det att betyda. Alla andra, och vi själva, kommer alltid att tolka allting på ett annat sätt än hur handlingen alstrades fram. Därför kan man lätt regissera någon till att göra någonting men mena något annat. Även om man i något fall säger vad man menar kan man alltid ändra det lite grann. Undertexten till ”Jag älskar dig” om man verkligen vill att det ska kännas som att någon menar det kan till exempel vara ”Jag älskar dig och jag säger det för att jag menar det”. Eller något helt annat om det är det skådespelaren behöver.

Förutom att utforska dessa teorier, så finns det fortfarande en aspekt av skådespeleriet som jag fortfarande inte försökt mig på att teorisera. Och det är det mystiska. Det konstiga. Det

andliga. För även om jag är en stolt skeptiker så kan jag inte förneka att det ofta kvittar vilka metoder som används. Ibland, till slut, så bara funkar det. Denna aspekt förväntar jag mig inte att lösa. Men jag vill fortsätta utveckla en praktisk teoretisk metodik som övar eller hjälper till med förståelsen om det mystiska. Kalla det närvaro, talang, förmåga, Gud, kärnan, lyssnande, känslan/känslorna, äkthet, sanning, kärt barn har många namn. För mig är de alla samma sak. Och ändå inte. Till metoden förs än så länge intervjuer och samtal med Mike Gamble och Michael Norlind. Där har jag på olika sätt försökt vända och vrida på frågan och the dichotomy of smak och ”det där som funkar”. Sanningen. Rom. Dessa konversationer är ån så länge mitt bästa försök att närma mig den ”otekniska” delen av min modell. I dessa samtal ingår också mina lärare och medelever i tre kurser vid Lunds Universitet, en som angriper teater från regiperspektiv av barn och ungdomar (amatörer) en ur skapande och agerande i publikdeltagande platsspecifik konst och en ur ett publikteater- och teaterpublikteoretiskt synhåll.

Känner redan att jag kanske är påväg att ompröva frågeställningen till:

Hur kan jag formulera/lära mig själv det jag tror att jag vet om skådespeleri?

Men jag vet inte.

Reflektion om True and False av David Mamet

David Mamet tar väldigt tydligt avstånd från det som han tolkar som Stanislavskijs system (s. 15, 1998). Han nästintill hånar det och menar att allting som har med karaktär, känslor och allt annat som tar skådespelaren från ögonblicket är rent tjafs (s. 12, 1998). Samtidigt kan jag inte låta bli att se att det som jag tolkar som en av Stanislavskijs absolut grundläggande teorier, teorin om ”the objective” (Mamet pratar både om det i fråga om en hel pjäs men framförallt för specifika där han framhåller att man bara kan spela enkla scenaktioner som, förvisso är en del av den övergripande aktionen, men han ställer sig starkt kritiskt till tanken om en karaktärsbåge och vad det skulle innebära för en skådespelare att tänka på (s. 76-77, 1998). Här blir det för mig tydligt att hans syn på ”objective” egentligen inte alls skiljer sig från Stanislavskijs och att det främst är det system som tagit sig vidare in i USA, som är det som han främst kommit i kontakt med, som han är kritisk till. Och trots Mamets starka kritik mot Stanislavskij så tycker jag mig fortsatt känna av den dogmatism som jag tycker mig märka i en av hans kritiker som är acting coachen Larry Moss som skrivit boken ”The Intent to Live” (2006). Och då hävdar han ändå motsatsen vad gäller tekniken för att framkalla känslor på scen (Moss, 2006). Kanske, undrar jag, har de båda något gemensamt i sin bitterhet över att inte vara skådespelare, Mamet (1998) uttrycker uttalat sin önskan om att vara skådespelare men att han inte hade det som krävdes, och Moss (2006) säger att han lade av med skådespeleriet själv på grund av scenskräck, men utvecklar inte vidare. Kanske finns det en ”avundsjuka” inte olik den som Mamet själv nämner att unga skådespelare uppvisar mot de som har ”tur”. Och han både framhåller att det inte handlar om något man lär sig på en acting school, inte ens om ”technique”. Samtidigt förespråkar han en enkel formel som det som är sant skådespeleri (Mamet, 1998). Det förefaller oklart ifall han upplever att denna formeln skulle fungera för honom själv eller om han bara just har en vilja att alla skådespelare ska vara så som han vill att de ska vara, agera enligt hans ideal.

För jag kan inte komma ifrån frågan om viljan, aktionen, ”the objective”. Vad är det egentligen? Är det verkligen det enda en skådespelare kan göra, som Mamet hävdar, att spela något enkelt? För att nå sig själv i ögonblicket, är det inte snarare ALLT som måste ingå? Han säger ju själv att det bästa rådet han kan ge är ”Invent nothing, deny nothing.” (s. 41, Mamet, 1997).

Tankar om närvaro och medvetenhet (inspirerat av Bartlett, 2024)

Om upplysning, full awareness, uppnås, så kan man enligt Dr K (Alok Kanojia) (Bartlett, 2024) kanske inte ens leva ett ”vanligt liv”, vilket var det som hände med Buddha. Men om upplysning innebär något annat än ett vanligt liv behöver vi förändra samhället för att låta livets ideal gå före de samhällets ideal som de flesta lever efter idag. I någon mån är därför läran om ögonblicket en tanke som är större än vad den verkar vid första anblick. Många är rörande överens om att leva in the moment, in the present, Carpe diem, leva i nuet, här och nu. Ändå är det något obegripligt, även i det konceptet. Om man blir en del av alltet blir man också en del av tomheten. Idén om återfödelsen och lidandet hör delvis ihop med läran om ögonblicket. Men samtidigt gör den inte det. Tanken om att kunna koppla an till multiversum är lik tanken om att kunna koppla an till sina tidigare liv, eller till alltet, inspirationen, etc. Men ändå inte. Till slut tror nog ändå alla att de själva är de mest upplysta, följare av religioner tror att de har hittat den rätta tanken om livet och trots sin läromästare så är det de själva som närmar sig sanningen, läromästaren existerar i den men är inte hela sanningen. Först när de själva uppnår den är sanningen deras och de är sanningen. Men då är de också där. Och inget kan ta dem därifrån. Jag vet inte om man kan fatta något. Ögonblicket är det enda vi har. Det kan vara en produkt av något. Men det måste inte vara det. Det kan också bara vara. Det är väl där tanken om galenskap kommer in. Varför skulle galenskap vara mer galen nu än den varit förut? Varför skulle någon form av upplysning vara mer värd än någon annan? Är inte bara en uppenbarelse en fullständig förståelse av ögonblicket? En förmåga att se allt som det är och blicka utanför det egna, utanför jaget? Kanske är fokuset på det egna det enda som går att följa. Ändå verkar det gå att blicka ut. The peace within. Eller, medvetenhet om ögonblicket, om det som är. Men är konstant all consuming upplevelse av ögonblicket ett mål i sig? Kanske. Om alla var upplysta, skulle någon vara det? Skulle något överhuvudtaget existera? Kanske inte. Skulle vi bry oss? Kanske inte. Är skepsis och öppenhet motsatser? Ja och nej. Mest nej. Motsatser existerar nog inte i den formen vi antar. Som Brook (s. 133-134, 2008) säger. Men utan motsatser har vi inget att studsa mot, inget att parera.

Diskussioner med ChatGPT

I Bilaga 1 diskuterar vi bland annat begreppen *pretension of truth*, *uncertainty and certainty, non-dogmatic dogmatism, embracing complexity and ambiguity* etc. Bilaga 1 och 2 är starkt rekommenderad läsning (alla bilagor är såklart rekommenderade men 1 och 2 är särskilt viktiga i sammanhanget för innehållet under denna rubrik).

Dogma för icke-dogmatism:

Jag vill inte att någon ska tro på att något är sant. Jag vill att de ska tro att inget är sant. Eller allt.

Man behöver inte ha ett talsystem, man kan bara säga åt någon att prata tydligare.

Om man inte tänker att man ljuger har man inget tell.

Att se sig själv utifrån är inte något farligt.

Kanske finns det en plats för dogma.

Sanningens pretention. Skådespelare vet inte om att de låtsas för att de tillbringar hela sina utbildningar och karriärer med att övertyga sig själva om att det de gör är äkta.

Pretention är att låtsas. Men kanske kan man slippa att låtsas som skådespelare om man låtsas att man är nån. Om man redan låtsas att man är nån, kanske man inte behöver låtsas mer.

Tankar om att låtsas, pretention, pragmatism, dogmatism och dess verktyg

Verktygen för att snäva in sig, att skapa en tro/tanke, tror jag i mångt och mycket kan vara konkretisering, specificering, sammanfattning, relevans, effektivitet, strömlinjeformning och andra handlingar som främjar enkelhet och förenkling framför komplexitet och nyans.

Samtidigt, för att en skådespelare inte längre ska låtsas, så krävs det för någons pretention, någons tro på en viss sanning, någons aktiva naivitet och pretention att guida skådespelaren till något som är sant, åtminstone för ögonblicket.

Om medvetenheten om ögonblicket var fulländad bör även medvetenheten om pretentionen och idealen vara densamma och valet att använda dessa verktyg för att i praktiken manipulera någon annan finns tillgängligt.

Här är ju då frågan. Bara för att man kan manipulera någon till att gå i en viss riktning, även om ens egna tro är att den riktningen är helt rätt, har man lov till att göra det? De flesta skulle nog svara nej på den frågan. Samtidigt låter vi oss själva både falla för, imponeras, inspireras och till och med lära oss av skicklig retorik, duktiga ledare, förebilder, mentorer, och gurus, och ord som inte betyder någonting. Många stoltserar med att vara bra på att leda men skulle aldrig erkänna att det de är bra, det de har lärt sig att göra, är att få människor att göra det de vill att de ska göra. Kanske argumenterar jag här för ett samhälle utan ledare men det som

tankarna springer ur är min egen upplevelse i första veckan av min repetitionsperiod som Schackpjäsen i Alice i Underlandet på Malmö Stadsteater i kombination med min egna regi av utbildade skådespelare i kursen *Regi och scenisk gestaltning med barn och unga* på Teaterhögskolan i Malmö (vid Lunds universitet). Följande är ett utdrag från min loggbok:

”Hursomhelst så går detta även i min regiövning idag. Som jag såg det försökte jag i mycket av det jag gjorde att få er att släppa tanken på er själva och på att göra det som JAG ville att ni skulle göra. Jag vibear med tanken om handlandet, görandet, acting, som faktiskt den enda uppgiften. Därför märkte jag direkt till exempel att min lite överkomplicerade bakgrund till varför jag ville att alla händelserna skulle hända samtidigt var överflödig eller iaf inte viktig just då. Och fokuset på den ”enkla” uppgiften blev mot bakgrund till den filosofiska idén alldeles för omfattande att gestalta. Tror att det kanske hjälpte mig att tänka lite annat om ”förenkling” och presentationen av mina idéer. Alla idéer är nog inte viktiga för skådespelaren att känna till, och det kan förvisso bli lite konstigt och mystiskt för skådespelaren, något som jag känner igen från att det är något regissören inte säger men… Eller nej. Jag ångrade mig. Det var nog rätt som det blev. För nu visste vi båda lika mycket, eller var lika förvirrade och det blev vår gemensamma uppgift med mig som arbetsledare att hitta en lösning som fungerade för oss båda. När lösningen var alldeles för långt bort bestämde jag mig därför för att vi bara behövde komma till nuet, mindfulness eller whatever men insåg snabbt om att ju den specifika monologen också handlade i allra högsta grad om nuet och då valde jag att även låta Edith få göra övningen med klockan och räknandet för att även där fanns det oro och tankar om det egna arbetet, framförallt att göra rätt, som för mig egentligen inte var kopplat till scenen utan till skådespelaren. Jag är stolt över att jag försökte lyssna på skådespelarnas behov och skapade en övning därefter. Exakt vad som hände efteråt är svårt att säga men jag tror att både det meditativa stråket och kopplingen till orden och scenen gjorde skillnad. Kanske blev det mindre fokus på att ”improvisera” och mer fokus på uppgiften. Jag upplevde åtminstone ett lyft av scenen. Jag känner iallafall att min approach som också är kopplad till vad jag tror skådespeleri behöver är en regibana som jag tycker är spännande att utforska. Den bygger nog lite grann på att i möjligaste mån eliminera momentet av låtsande. Att det man gör är det man gör. Inget mer. Och att låta resten födas av handlingen. Men inte handlingen som jag har bestämt utan den som uppkommer i samarbetet.”

Kan man då regissera utan att manipulera? Kan man ens göra konst utan att manipulera? David Mamet tror att det inte är skådespelarens roll att manipulera (s. 77, 1998). Jag förstår vad han menar. Han pratar dock mycket mer om vad skådespelarens roll är enligt honom, men ifrågasätter inte på samma sätt varken författaren eller regissörens roll (Mamet, 1998). Varför är författarens ord viktigare än skådespelarens eller regissörens till exempel?

Jag tycker att jag förstår hans andemening som: gör pjäsen som ni har valt, och gör den pjäsen rättvisa, annars kunde ni lika gärna valt en annan pjäs. Det är min tolkning, förvisso, men det är ett sätt för mig att angripa frågan om textens värde. Eller pretentionen om densamma. Om vi låtsas att vi kan göra en text rättvisa genom att utgå endast från det som texten ger oss (även i förlängningen ur ett regissörsperspektiv, att följa mantrat invent nothing, deny nothing) så kan vi också i förlängningen göra den sann eller osann, på rätt eller fel sätt. Och även om jag inte tror att det nödvändigtvis finns, så kan jag uppfatta att det absolut kan hända ur min egen synvinkel att olika människor fattar eller inte fattar grejen med vissa konstverk. Om det ändå inte finns någon objektiv sanning i pjäsen, varför utgå ifrån den överhuvudtaget?

Det närmaste jag kommer ett svar på den frågan är väl just att vi kanske inte KAN använda oss av pjäsen på det sättet som Mamet tänker sig. Inte ens hans väldigt avskalade syn matchar helt det som jag tror är skådespelarens uppgift. Att vara sig själv. Att inte låtsas. Förmodligen inte heller om sig själv. För det som verkar tydligast för mig är att det vi gör är det vi är. Och därför går det inte att vara någon annan. Det som händer, händer. Det är inte sant. Det är inte intressant. Eller så är det just det det är.

Förslag på lösning

Ett förslag på vad en skådespelare behöver lära sig är just tanken om det metodlösa. Följande text ledde mig vidare: "Är det dömande man ser?"

Ser man när någon ljuger för att den dömer sig själv, nja, det borde väl snarare vara så att dömande är en slags lögn eller manipulation av jaget. Är det osäkerhet man ser? Kanske, är det de menar med att man ska vara sitt mest confident self? Att osäkerhet syns, fake it till you make it? Är i själva verket självförtroende lika pretentiöst som att tro att man har rätt? Att tro på sig själv? Och om det är så, är det verkligen sant att man ska ta med sig den mest självsäkra varianten?

Det är inte att leva i osäkerhet och acceptans. Om det inte i sig är modigt att våga tro på sig själv. Det kan det också vara, kanske. Men det är också absolut modigt att helt avfärda tro och tankar och inte tro på att något eller att allt är verkligt.

Jag tror att det handlar om att älska sig själv, att använda, utnyttja, ja kanske till viss del manipulera sig själv till att vara användbar, att använda självkritiken, inte vara rädd för den. Det är rädsla. Allt är rädsla.

Jag pratade med ChatGPT om grundläggande känslor som driver oss och hur jag inte är ensam om att tro att de skulle kunna vara rädsla, skam och kärlek, som en slags känslornas grundfärger. Tanken blev då att man kanske kan abstrahera ner en karaktär på det sättet. Men det går också emot tanken om den universella metodiken. Så det som är mitt förslag är egentligen så ouniversellt som det bara går. Det är att lära sig att vara människa. Att det lilla som en metodik eller ett hantverk kan hjälpa en skådespelare med är så fruktansvärt minimal jämfört med hur mycket man lär sig om skådespeleri när man lär sig om livet och om sig själv. Att skådespela är att leva och att leva i otryggheten och att vara med sig själv. Det går att lära sig. Som en del av en större lösning på samhällsnivå som också kommer ha många andra positiva effekter tror jag därför också att ett skolämne som fokuserar på att vara människa, med allt det innebär att dagligen hantera den personen och det liv man lever, skulle vara positivt på alla fronter. Efter att ha diskuterat lite mer med ChatGPT om vad andra hade kunnat tänkas föreslå för ämnen om man skulle lägga till ETT nytt ämne i skolan som skulle följa alla de andra ämnena och den tog upp privatekonomi så ifrågasatte jag dessa människors tankar och sedan fortsatte ChatGPT mig att utkristallisera mina tankar (se Bilaga 2).

Tanken är cool

Jag tycker att det är en cool tanke. Att en idealistisk världssyn kanske faktiskt kan ge upphov till att man hjälper till att driva igenom en liten sak som potentiellt kan ha stor påverkan på samhället i framtiden.

Inlämning 1

1. Område (inom ämnet) – Syfte - Mål

Jag vill undersöka på vilka olika sätt en skådespelare kan förhålla sig till distansen mellan honom själv, rollen och publiken. Detta för att jag vill försöka förstå hur mycket och på vilka sätt detta påverkar gestaltningen och vilken nivå av verklighet eller kvalitet som karaktären i sig kommer att befinna sig i. Om jag kan öka förståelsen av detta kan det också vara möjligt att aktivt använda distansering som en skala på vilken man kan placera en skådespelares rolltolkning och också i förlängningen använda distanseringsskalan som ett manipulationsverktyg för att på olika sätt påverka skådespelarens gestaltning.

Samtidigt vet jag inte om det slutar där, utan mitt intresse av att utreda distanseringens effekter och även till viss del kategorisera och metodisera syftar även till att angripa det ”obegripliga” i konsten och nå djupare i förståelsen om ögonblicket. Detta för att till slut förstå vad det är att låtsas på olika nivå av verklighet och med olika grader av medvetande om ögonblicket.

Till distanseringen kommer även utforskandet av mina egna teorier samt tankar om hur en skådespelares arbete kan påverkas av att basera sin metod även på modeller om att ”tappa in” till en hypotetisk version av sig själv som lever exakt det livet, efter pjäsens givna förutsättningar, som man vill porträttera. Tillsammans med tanken om ögonblickets undertext, alltså att varje handling eller ord kan ha någonting annat under sig, vill jag veta om dessa saker kan syfta till att föra bort skådespelaren från tanken att han kan förstå karaktärens inre liv bättre än han kan sin eget och istället låta honom fokusera på de saker som ligger närmare det medvetna och låta det undermedvetna formas efterhand.

I frågan om distansering och medvetenhet så vill jag också tänka vidare om begreppet genremedvetenhet för att förstå hur olika grad av distansering och medvetenhet kan hjälpa till att definiera en uppsättnings genre och spelrum.

För att förstå hur dessa olika tankar tillsammans kan bilda en enhet eller system, som jag vill förstå hur det kan göra för att nå kunskap om skådespeleriets byggstenar utifrån filosofiska och teaterteoretiska idéer, behöver jag också öka min förståelse av sambandet mellan det ”obegripliga”, spiritualitet, tro, smak, kunskap och galenskap. För att kunna sammanföra, förändra, ifrågasätta, förnya, avvika och/eller addera mina teorier om konsten och skådespeleriet till de redan existerande så behöver jag använda dessa i min undersökning.

Ett försök att koka ner detta till något som liknar en sammanfattning:

Jag vill undersöka vad som skiljer sig och vad som förenar mina egna tankar om skådespeleri med tankar som presenterats av andra för att ta reda på vad jag håller med om, vad jag inte håller med om och hur jag kan använda de insikterna för att komma vidare i mina egna skådespelarstudier och förstå vilka vägar jag behöver ta för att när undersökningen är över fortsätta i den riktning där jag tror att jag kan göra störst skillnad och ha störst påverkan på samhället.

2. Frågeställning

Vad inom ämnet vill jag ta reda på som jag ännu inte vet?

Jag började med att beskriva min frågeställning såhär:

Hur påverkas en skådespelares gestaltningsarbete av medvetandet om graden av distans mellan honom själv och materialet, rollen och publiken?

Men för mig kändes det faktiskt lite för snävt eller åtminstone inte helt kopplat till det sättet jag vill inkorporera mina egna tankar på.

Frågan som ligger till grunden för tanken på mitt arbete är samtidigt:

Vad är skådespeleri?

Men denna känns alldeles för stor och inte heller helt relevant för det jag vill undersöka. Jag gör därför ett försök att kondensera ner de saker jag vill utreda, i kombination med metoden för arbetet, till en enda forskningsfråga.

Hur kan jag använda mig av tidigare teorier för att studsa mina egna tankar mot och därigenom både utvärdera och vidareutveckla mitt eget förhållningssätt kontra redan existerande strömningar och status quo?

Detta liknar något jag kan arbeta vidare med som jag tycker gör att jag kan framhålla både min egen syn och förhålla mig på ett konstruktivt och forskande sätt till den praktiska undersökningen. Dock funderar jag på om ett ”Vad?” faktiskt är närmare frågan i min undersökning. Frågan ovan är relevant men kanske inte det som driver min undersökning.

Vad uppstår i mötet mellan mina egna teorier om skådespelaren och andra redan etablerade teorier? På vilka sätt leder det till reflektion, utvärdering och vidareutveckling av mitt eget förhållningssätt visavi existerande strömningar och status quo?

Kanske är det faktiskt i den här sammansatta frågeställningen som arbetet framför mig ligger just nu.

Inlämning 2 (ursprungligen Tankar sista november)

Vem är jag? Vad är jag? Vad är ett jag? Existerar någonting överhuvudtaget? Inte mer än ett par frågor krävs för att bli välkomnad in i en värld av idéer. Ändå ska jag försöka beskriva några saker som verkar vara. Inom ramen för detta arbete är jag student på kursen Självständigt arbete (examensarbete) kandidat, inte ens det, just nu är det faktiskt endast delkurs 1 av denna kursen. Jag verkar befinna mig på det tredje året av utbildningen Konstnärligt kandidatprogram i musikal som antingen rör sig inom områdena Opera eller Teater, 100% åt de olika hållen beroende på vilka kurser. Just den här kursen är 100% Opera. Denna utbildning ges vid Göteborgs universitet, Konstnärliga fakulteten vid Högskolan för Scen och musik. Under många år har utbildningen varit mer känd som Artisten. Göteborgs universitet är verksamma under den svenska staten som styrs av Sveriges riksdag vilka ger uppdrag till Sveriges regering.

Å andra sidan verkar jag vara en person som har fått namnet Jan Filip Roland Lundin av de som jag tror är mina föräldrar. Jag har skapat en bild av verkligheten från allting jag har upplevt under tiden jag verkar ha levt. Men jag existerar inte bara inom ramen för den här kursen. Ändå är anledningen till att jag överhuvudtaget skriver det här att jag ska göra det för att kunna bedömas som antingen underkänd eller godkänd inom ramen för en tolkning av de lärandemål som dokumentet som beskriver att kursens innehåll på 7,5 arbiträra högskolepoäng svarar mot. Då har jag uppnått något. Samtidigt existerar alla de här varandena samtidigt. Och de hör ihop. Men de existerar också på egen hand, även om de egentligen bara är olika abstraktioner av samhället och, i förlängningen, verkligheten.

Detta är ett sätt att beskriva vad jag håller på med och varför jag gör det jag gör. Att jag är en summa av allting. Men samtidigt också alla de enskilda faktorerna helt separat. Hur kan man då göra ett system överhuvudtaget? Och är det då skapat eller är bara personerna ett verktyg för systemet att växa fram? Stanislavskij, sägs det, avskydde tanken på att hans tankar skulle sättas i ett system. Ändå är det det vi har gjort. Om man utgår ifrån tanken att ett system växer fram på grund av mänsklighetens inneboende förmåga och vilja att se mönster och göra vett utav verkligheten, kan man göra ett system som inte tillåter dem att göra det?

Om jag ska presentera mig själv får det nog ändå vara genom dessa förutsättningar, som är mig givna, precis i linje med Stanislavskijs tankar om jaget. Men om jaget upplöses, vad finns då kvar?

Detta är föremålet för en essä som jag påbörjade någon gång och som tanken är ska vara avslutad i linje med delkursens utsatta inlämningsdatum. Den kommer dock inte sluta där. För likt de enkla enkla frågor jag ställer i början, som inte ens de har ett svar, lär frågor, enligt ett vetenskapligt, forskande, ifrågasättande förhållningssätt, endast leda till fler frågor. Att göra en modell av verkligheten är dock något som uppskattas av många och som också kan göra saker lättare att acceptera och ”förstå” genom ”kunskap” och ”vetande”. Anledningen till att jag sätter dessa begrepp inom citationstecken är att jag förhåller mig kritisk till dessa inom skådespeleriet och konsten (resonemanget kan även överföras vidare men jag väljer att avgränsa till detta området för närvarande). Skådespeleriet är en konst, och konst är precis som livet själv fundamentalt obegripligt för oss som lever det. Svaret på frågan om vad

skådespeleri är, är så fruktansvärt stor och oförståelig att enkla svar som, ett hantverk, eller, för att spegla mitt egna påstående, en konst, är att helt och hållet ignorera frågans betydelse. Vad är då syftet med att överhuvudtaget forska i skådespeleri? Kanske kan vi nå nya frågor som vi inte har ställt oss innan. Och kanske kan det ha större påverkan på livet, konsten, samhället och verkligheten än man kan ana när man tror att man ställer sig en enkel fråga.

Vad kan vi då ställa för frågor? Det finns självklart många, men min egen konst förde mig in på begreppet distans och distansering. Jag vet inte helt när det startade, och jag är ju självklart långt ifrån först, som jag till exempel märkt när jag försökt förkovra mig i ämnet under hösten men också vid tillfällen såsom Göteborgs filmfestival där jag tyckte mig se liknande tankar i flera filmer, inte minst filmerna Daaaaaaalí! och Under trottoaren - Stranden. Distansen, och samspelet mellan, inte bara mellan jaget, rollen, publiken och samhället utan också verkligheten själv. Min metod påbörjas dock tydligast för mig i arbetet med Devising-föreställningen som kom att få namnet Under lupp i början av andra året på utbildningen. I den började min forskning i ämnet, tillsammans med Leo Zia, Lukas Lönnbro och Eli Widell Gejer. Eller, att säga att den började i vårt verk är lite att ta i, den har sin tydligaste upprinnelse för mig i de delningar av olika personliga föremål som föranledde denna skapandeprocess. I dessa situationer pratade en person i rummet, sittande på en stol i cirkel med alla andra deltagare, om ett föremål som hade betydelse för denne och spelade också upp ett stycke musik. En vacker insikt som jag minns allra starkast från Alva Palm och Denis Mehmedovic, var att jag började i princip tvivla på om det de sa var sant, eller överhuvudtaget verkligt, istället var jag inte långt ifrån att tro att de var karaktärer i en pjäs, när de i själva verket delade sina egna historier.

För att vara ärlig uppkom samma känsla än tidigare, i till exempel både improvisationer med Lukas Lönnbro och Jesper Larsson. Det båda hade gemensamt var att de tog ursprung i de givna förutsättningar för pjäsen Company men var improvisationer, antingen fria från pjäsens specifika situationer och/eller text, eller med avstamp i de skrivna situationerna och fortsättningar i en annan men ändå samma riktning. Känslan av att börja fundera på vad som är improvisation/skådespeleri och vad som är verkligt.

Trots att det ibland känts som improvisationerna skulle kunna ha pågått för alltid har det hittills gått att avsluta till slut. Det är iallafall enklast att tro. Samtidigt har jag flera gånger sedan jag började med skådespeleri funderat över hur ”verkliga” relationer påverkar de som finns på scenen, och vice versa. Även om det finns den trygga fiktionen om professionalism i skådespeleriet så är ännu den personen som är immun mot påverkan av att spela en roll, handla och säga ord, frammana känslor, lura sig själv in i en ”90-procentig psykos” som jag ibland hört det uttryckas, inte född. Eller?

Hur kan man leka med distansen? Vad påverkar distansen och hur kan man använda sig av de verktygen för att ha distanseringsskalan som ett ”verktyg” för att mixtra med lika enkelt som man kan skifta volym i rösten, ändra talmönster och dialekt, sjunga olika toner och i olika röstlägen? Vad kan man använda sig av för strategier?

Detta har kommit att definiera min undersökning, mitt sökande och min lust. I kurserna Praktisk introduktion till clownteknik, Filmisk gestaltning - Baskurs, Regi och scenisk gestaltning med barn och unga, Teaterpubliken och publikteatern, Konstnärliga metoder för

platsspecifik deltagarbaserad scenkonst och Interactive Theatre and the Weird, fick jag möjligheter att testa på olika tekniker och utforska mitt konstnärskap i dessa riktningar och de har alla påverkat mig på olika sätt i detta arbete. Förutom de lärares tankar och litteratur jag fått med mig under ramen för dessa kurser har jag även inspirerats av böckerna The Intent to Live av Larry Moss, The Empty Space av Peter Brook och True or False av David Mamet. I tillägg till detta har jag i stora mängder diskuterat med ChatGPT och dykt ner i Wikipedia i stora mängder av olika teman, men nämnvärt kan vara teman som filosofi (t.ex. Foucault, Kant, Schopenhauer) systemteori, awareness, emotionell intelligens, religion, kvant- och elementärfysik, och nyare inriktningar såsom filosofisk hälsa och ”Warm data”. Självklart har jag även tidigare påverkan från utbildningen och min folkhögskoleutbildning i Musikteater på Östra Grevie folkhögskola. Förutom då allt annat som påverkat mig i mitt liv och därmed mitt angreppssätt i denna undersökning… Jag måste dock även nämna samtal med pedagoger från utbildningen såsom Michael Norlind, Mike Gamble och nära och kära som Filippa Lindeskog, Lukas Lönnbro, Theo Hansén, Hugo Eberhard, mamma och pappa, samt en terapeut och en psykolog som tongivande för undersökningen av jaget. Och sist men inte minst min praktik på Malmö stadsteater i vår version av Alice i Underlandet där samtal och erfarenheter ombytt varandra.

Efter grupphandledning i oktober hade jag ett större fokus på föreställningen men fick likväl med mig mycket och visste inte alltid om när jag forskade eller strukturerade upp saker i min hjärna, i samtal eller i mobilens anteckningsapp.

Efter en månads utforskande kom jag fram till en del saker. Ett sätt för mig att gå vidare är att fortsätta försöka svara på frågan vad distansering består av. Ett sätt att beskriva fyra olika kategorier är att använda sig av två olika aspekter och deras inbördes motsatser. Det var så jag beskrev dem initialt. Dessa två aspekter var huruvida man ”vet” att man låtsas, och huruvida man visar att man inte är sig själv (alternativt ”bara skådespelar”). I ett senare skede lade jag även in leken att vara någon annan i min abstraktion av dessa aspekter till fyra olika kategorier. Den är snarlik den andra aspekten men den ger en något annorlunda klang. Ett försök att visa min abstraktion är på detta sätt.

- En person som inte vet om att den låtsas/skådespelar men leker att den är någon annan

En person som ”visar” att den inte är sig själv men inte att den bara skådespelar (”dålig skådespelare”? genrespecifikt skådespeleri?, barn?)

Barn vet inte om att de låtsas/skådespelar men leker att de är andra

- En person som vet om att den låtsas men leker att den är någon annan

som både ”visar” att den inte är sig själv och att den bara skådespelar (”dålig skådespelare”, barnprogramledare?)

Barnprogramledare vet om att de låtsas men leker att de är andra

- En person som vet om att den låtsas

inte ”visar” att den inte är sig själv men att den bara skådespelar (komiker? skådespelare som bara spelar sig själv?)

Komiker vet om att de låtsas

- En person som inte vet att den låtsas

varken ”visar” att den inte är sig själv eller att den bara skådespelar (kameleonter?, skådespelare? Method?)

Skådespelare vet inte om att de låtsas

För att kringgå uttrycket vetande, framförallt när det gäller uttalandet att vissa inte skulle veta om att de låtsas så har jag experimenterat med relationen mellan låtsande och pretention. För mig är de nog egentligen samma sak, med skillnaden att pretention är en alltmer omfattande livsgärning. Så medan barn kanske låtsas om som att de inte låtsas, kanske skådespelare ingår i pretentionen om att de inte låtsas. Men de är egentligen samma sak. Men barn som leker skulle inte hävda att de hittat sanningen i leken. Så distinktionen mellan låtsande och pretention kan ändå vara viktig att göra.

Då är nästa fråga: är pretentionen ett skydd, eller är den faktiskt ett grundläggande verktyg i skapandet av skådespelaren som konstnär och kunnig inom sitt område? Och, oavsett, är det egentligen någon skillnad på ett skydd och en allmän avgränsning till följd av samhällets tendens att vilja kategorisera samhällets grupper in i lättförståeliga yrken och områden. Är det skådespelarens pretention av att vara just skådespelare som också gör att denna kan hållas tillbaka från att leka i distanseringsskalan, eller är just pretentionen avgörande för skådespelarens överlevnad, inte bara som existensberättigande i samhället och i sin yrkesroll, utan också personligen, för att rättfärdiga för sig själv den roll denna har gentemot en betalande publik, som förväntar sig något den inte kunde fått från en ”vanlig” människa.

Ett ytterligare försök att beskriva de kategorier jag trodde mig fått syn på efter observation av ett studentspex där jag anade tendenser som påminde om alla dessa kategorier men mot bakgrund även på tankarna om pretention:

- En skådespelare (method?) vet inte om att han låtsas (för att antingen hans egna pretention eller blinda tro på andra räddar honom från att behöva tänka själv) men låtsas (?) eller låtsas men är sig själv
- En komiker vet om att han låtsas men låtsas inte (så han skiter i att låtsas)
- ”Du skådespelar för barn”, den dåliga clownen, barnprogramledare vet om att han låtsas men låtsas, övertydlig, förklarande, fördummande, förhöjd
- ”Skådespelar som barn” vet inte om att han låtsas men är inte sig själv och låtsas därmed

Här kom även ”tron” på andra eller på systemet in. Kanske är tron ett än större men också mer lättsvalt begrepp. Skådespelaren väljer att tro på andra, att lita på andra, för att det

grundläggande problemet som skådespelare är att denne aldrig kan veta helt hur det denne gör uppfattas utanför denne själv. Därför sätter skådespelaren sin tilltro till andra, inte bara personer, utan också kameror eller speglar. Utan att spejsa iväg alltför mycket så kan vi säkert säga att en spegelbild är så likt en motsatt bild av verkligheten vi faktiskt kan tänka oss. Allting är bokstavligt talat spegelvänt. Det är en reflektion, en spegling av verkligheten, men den är också direkt motsatt. Även filmen har det problemet att om kameran inte görs medvetande av personen framför den, så bjuds inte de som tittar på kameran med i att reflektera sig själva i innehållet. Det jag menar är, att precis som att om man ignorerar saker på scen eller i sig själv som händer, låtsas som att de inte finns i ett givet ögonblick, så märks det i rummet att det är något som har ”missats”, på samma sätt kan man inte ignorera kameran när man filmas. Det betyder inte att titta in i den eller rent konkret erkänna dess existens, men utan medvetenhet om att den publik som ska nås faktiskt inte finns i rummet utan genom kameran, så kommer man inte nå den. Detta är nog en grundläggande anledning till att så kallad filmad teater inte alls är jämförbart med levande teater. Det finns en medvetenhet, ja, men den delas med publiken i rummet och det bidrar till att det snarare blir en avfilmning av en teatersalong och inte filmad teater. Många av dessa tankar slog mig under reflektion över två olika filmade pjäser i kursen Regi och scenisk gestaltning med barn och unga, där vi använde oss av två olika versioner av Onkel Vanja, båda filmade utan publik, men båda menade att vara teater, och inte film. Den ena en del av den svenska tv-teatern, den andra en filmad West End-pjäs men under pandemin.

Samtidigt blir det till slut en logisk vurpa här. För så fort det finns en annan person närvarande, så har skådespelaren en publik. Och genom att dra den tanken till sin spets, så finns det faktiskt ALLTID en person närvarande. Skådespelaren är faktiskt även ute efter att underhålla sig själv. Det är också den enda publiken vars reaktion han helt och hållet kan känna av. Inte nödvändigtvis lita på mer än någon annans att den är sanningsenlig, men den är åtminstone hans egna. Att lära sig lita på denna, inte röst, eller vad man nu väljer att kalla den, är, tror jag, en av de mest grundläggande kunskaperna, inte bara som skådespelare, utan som människa. Därför tvekar jag till exempel över om att filma av sina uppträdanden alltid är en väg att gå för att få en ”bild utifrån” av sitt egna görande. Det bygger för det första på antagandet att kameran filmar av det man gör på ett sanningsenligt sätt, när man egentligen vet att den inte ens försöker förstå sig på det man gör överhuvudtaget, och ofta i ett sammanhang där man är själv, inte ens rör sig mellan vinklar, rör sig överhuvudtaget, optimerar syn- eller hörbarhet, ljusexponering, och så vidare. Dessutom så är man tvungen att ”böja sig” för kameran, och göra den till sin primära publik, och därmed också delvis minska sitt egna medvetande, om än minimalt (om nu medvetande är begränsat, det är det ju kanske inte), men framförallt blir kameran en publik som förändrar medier från teater till film. Filmad teater finns förvisso i många skepnader men i min mening är det inte en genre i sig. Eller så är det det, men då är det i den genren man verkar när man spelar in teater. Inte i teatern.

Vad beror då de olika distanseringsnivåerna på? I ett försök att nå olika förgreningar i ämnet ska jag försöka sätta ord på några områden som skulle kunna påverka. Om vi väljer att stanna vid ordet nivåer så kan vi på det sättet beskriva distansering med en mängd mer eller mindre liknande begrepp. Dessa vill jag utforska vidare och resonera kring. Jag har delvis påbörjat

det men kan också nå längre så här väljer jag att bara enkelt kommentera (se Bilaga 3 för mer).

- Medvetenhets- eller medvetandenivåer (awareness eller consciousness)
    - Här tänker jag till exempel på när man ”spelar samma pjäs”/genremedvetenhet, och exempelvis de ”States of heightened awareness” som många uppger kunna finna på olika sätt (mindfulness, psykoaktiva substanser, andliga upplevelser etc.)
- Verklighetsnivåer (dimensioner? Det finns en skillnad)
    - Här tänker jag till exempel på multiversumteorin, och den praktiska applikationen i skådespeleri att ”tappa in” i en annan version av sig själv som faktiskt existerar (hypotetiskt) i det multiversum av oändligt antal givna omständigheter som skulle kunna existera. Dimensioner är på ett sätt mer abstrakt men kanske också lättare att svälja, och det skulle då vara om man kan ”tappa in” till en eller flera andra dimensioner än de 4 (tid och de tre rumsliga) vi känner till. Detta område är det som är mest kopplat till fysiken.
- Abstraktionsnivåer
    - Liknelsen med att de tre abstraktionsnivåerna biologi, kemi och fysik som bygger upp vår förståelse av ”the natural world”, där man egentligen skulle kalla ”allting” för fysik för att det är de minsta beståndsdelarna men samtidigt förklarar inte fysiken själv de skeendena som observeras på de andra nivåerna, så delarna är både en del av en helhet men också helt egna i sig själva. Detta ämne är närmast kopplat till systemteori.
- Nivåer av låtsande eller pretention
    - Det som är närmast kopplat till de ovan nämnda ”kategorierna”
- Nivåer av willpower (nog vad jag skulle likställa med angelägenhetsgrad (av t.ex. vilja))
    - Willpower sägs hänga ihop med awareness och jag tycker också mig se sammanhang med Schopenhauers tanke om *die Wille* som inte nödvändigtvis en inre drivkraft som styr alla ens beslut utan som möjligheten att påverka sitt liv genom att aktivt jobba med sig själv. Därav likställandet, inte med tanken om karaktärens vilja utan om angelägenhetsgrad.
- Nivåer av rädsla, eller existentiell förvirring
    - Tanken om att det finns några basala känslor, som grundfärger, som skulle kunna föreslås vara rädsla, kärlek och skam, och den ytterligare abstraktionen att rädslan skulle kunna ge upphov till de andra men inte nödvändigtvis tvärtom. Isåfall skulle vi alla dela rädslan och behovet att makea sense av

existensen. Och den skalan eller de olika nivåerna av rädsla skulle kunna användas som ett verktyg för att skapa andra känslor.

- Ord, lögn, manipulation
    - Om inget är sant är kanske skådespeleri bara lögn och manipulation, spelar det då någon roll med etiska avvägningar, och är lögn och manipulation något som man egentligen likväl kan embracea snarare än att stöta bort, för att man ändå redan gör det, bara omedvetet eller dolt av ens undermedvetna? Spelar det överhuvudtaget någon roll vilka ord man använder, eller borde man använda något annat ”språk” än språket för att leva och lära? Kroppsspråk, filosofi, naturvetenskap, tvärdiscipliner etc.

Detta är egentligen bara några exempel och försök att se vad distansering kan innehålla. Att förhålla sig distanserat till något kan bero på oändliga faktorer och där kommer det nog till slut att handla om ”whatever works” som på något sätt är den princip som driver skådespeleriet och konsten någonstans till slut. Det som skapar något som någon reagerar på. Det får finnas. Riktigt så enkelt är det såklart inte, eftersom många inte ens får chansen att skapa.

Art is work?

Nej, jag tror inte det. Art is art. Med ”whatever works”-principen som grund måste vi också låta den få flöda fritt. Distansen till rollen ÄR inte beroende av pretentionen. Konsten är inte beroende av samhället eller pengar. Konsten är samhället. Konsten ÄR människan. Människor är konst. Jag tror inte att pretentionen är viktig för konstens överlevande. Jag tror inte att systemen är viktiga för konsten. Jag tror att människan är. Den inre rösten är. Den kan alla kultivera. Jag tycker inte att alla borde bli skådespelare. Alla är redan det. Alla är skapande. Att ta på oss roller är det enda vi gör som människor. Till stor grad är vi det vi gör. Men vad är det då? Vad skapar vi då? Frågan är självklart filosofisk men den täcker också in i princip all vetenskap. Vi ställer oss frågorna men vi förväntar oss inte att få svaren.

Whatever works. Det betyder inte bara att man ska göra det som funkar och skita i resten. Det betyder också att allt, vadsomhelst funkar. Men också att ordet ”Whatever” fungerar. Att filosofin, begreppet, tankevärlden ”whatever” fungerar. Precis som den lilla tanken med två orden inrymmer flera vid första anblick vitt skilda och till och med motsägelsefulla tolkningar så gör skådespeleriet också det. Det ÄR inte ett vetande, inte ett kunnande. Det är ett görande. Som skapar något. Precis som livet. Vi kan inte hoppas på att förstå skådespeleriet något mer än vi kan hoppas på att förstå livet.

Det betyder inte att vi inte bör försöka. För det vi kan vara relativt säkra på är att i görandet finns skapandet. Och kanske når vi djupare. Eller ytligare. Eller i någon annan nivå som vi inte ännu känner till. Där finns sökandet efter mening. Det hävdar jag nog att alla gör, på var sitt sätt, vare sig de är medvetna om det eller inte.

Hur går jag vidare?

Detta är både en berättelse om min undersökning men tillika resultat i många hänseenden. Det liknar ganska mycket riktningen på det arbete som jag skulle vilja presentera. Vi öppnade för möjligheten att essäformen skulle kunna passa mitt arbete och jag har blivit alltmer övertygad om det. Min tanke är därför att fortsätta utforska dessa tankar, fortsätta skriva ner, förkovra mig i det som min lust leder mig till att göra och att, beroende på hur vi väljer att gå vidare, antingen göra en essä som är inriktad på distansering och behandlar några av de olika kategorierna som kan påverka det mer ingående, alternativt göra 2-3 essäer där en är inriktad mest på distanseringspåverkan för den enskilda skådespelaren, en på samhällspåverkan som min konst kan ha genom att försöka implementera det politiska förslaget om ökad holistisk syn på jaget genom ett ämne i skolan som inkorporerar till exempel neuroscience, filosofisk hälsa, emotional awareness och warm data/förmågan att ifrågasätta och att tänka komplext (eller en essä som är den stilen och som är nästintill en undersökning av mitt eget konstnärskap i dåtiden, nutiden och framtiden) och en som är mer inriktad på det pedagogiska och hur man kan implementera detta som ledare, regissör och pedagog. Det låter som mycket här när man skriver upp det men det beror lite på hur långt det ska vara/hur mycket information och tankar som ”räcker”/var min lust tar mig nu i andra delen av processen.

Mest Stanislavskij

Läste Stanislavskijs introduktion till sina böcker som inte varit publicerad innan den engelska utgåvan (s. xxiv-xxviii, Stanislavskij, 2008). Och kände att jag delvis fick bekräftat vad jag kanske redan trodde och egentligen mindes från lite av den biografi av honom jag läste i The Method (Butler, 2022). Det är nog VÄLDIGT pretentiöst men jag kände att jag kände igen mig i honom liksom. Kanske är det inte så konstigt dock ju eftersom vi delvis är aktiva inom samma område men också för att hans tankar ju självklart har påverkat mig kanske mer än vad jag någonsin kan veta. Oavsett slog det mig att den där ”osynliga kunskapen” är svår. Det är inte en helt ny tanke, minns ibland vad min lärare sa på folkis, att efter ett tag, när man jobbar på det här sättet, kommer man att kunna välja vilja i stunden, direkt. Den här kunskapstrappan av omedveten okunskap, medveten okunskap, medveten kunskap och omedveten kunskap. Frågan är: hur vet man när man har nått omedveten kunskap? Och tänk om tanken på kritiken av viljebegreppet inte bara kommer från en plats av oförståelse utan faktiskt att det är något jag har förstått inom skådespeleri och att den så att säga ”första” abstraktionsnivån inte är längre är aktuell för mig. Precis som man lär sig enklare modeller av olika vetenskaper i skolan (detta är ju egentligen redan närvarande i kategorin abstraktionsnivåer). Samtidigt finns det en arrogans i att tro att jag har förstått någonting så till den grad att jag inte längre behöver det, medan andra inte ens har hört talas om det. Diskussionen är likväl intressant.

Det närmsta en omtolkning av skådespelarens vilja som jag kan närma mig just nu är vissa aspekter av hur Declan Donnellan beskriver *The Target* i hans bok *The Actor and the Target* (2002). Här är målet inte nödvändigtvis ens något abstrakt, eller egentligen ens helt nödvändigtvis kopplat till texten. Tvärtom pratar han gärna om detta begrepp som jag tolkar det som ämnet för blicken eller på en ytterligare nivå, nyfikenheten. Han avvisar begreppet fokus som ett ord som är något alltför bestämt, snävt och ensidigt. Ett fokus, menar Donnellan (s. 27, 2002), kan göra att man blir alldeles stel och oflexibel, nästintill oförmögen att utföra den uppgiften på vilken man tänker att man lägger allt sitt fokus. Vidare pratar han mycket om rädslan men där jag tycker att han missar själva poängen är i avsnitten där han pratar om rädsla som det som allra mest hindrar skådespelaren.

Han skriver om rädslan: *”We may remember what Christ reputedly told the Devil in the desert: ‘Get behind me, Satan!’ The physical mise-en-scène is interesting. The Devil derives his power by flickering at the sides of our vision. He winks at us from right and left, split, neither fully in our vision, nor fully out of it. Indeed if we could fully see him in front of us, he would lose his power because then we would see that he did not exist. The Devil’s power is that we only ever glimpse him. Therefore the best place to stick him is behind. Only behind us is he fully out of sight and then we can go forward. (...) He rules us by pretending that to see him fully would be a catastrophe. But no, were we to see him fully, he would be destroyed. We cannot get rid of Fear. But we can keep booting him behind us.”* (s. 54-55, Donnellan, 2002).

Den slutsatsen han gör om rädslan är snarlik den tanken jag har om det hade kunnat ligga till grund för skådespelarens innersta väsen. Samtidigt får jag viljan när jag läser hans tankar att göra just det han säger att man inte kan göra. Om han säger som Franklin D Roosevelt: *The only thing we have to fear is fear itself* tror jag att kanske att det mer sanna är: *The only thing*

we have to fear is fearing fear itself. Embrace the fear som någon annan lär ha sagt. Samtidigt är han inte långt ifrån att säga sak, men jag kan inte låta bli att tänka att han är precis och snuddar vid något men snubblar vid målsnöret. Om rädslan alltid kommer att existera och man vet att den samtidigt inte helt på riktigt finns, skulle det inte då finnas stor nytta i att låta rädslan finnas men att använda den, istället för att putta tillbaka den. Låta rädslan putta en i rätt riktning. Inte låta den kontrollera en, utan samspela.

Funderingar kring Inlämning 2

För att behålla tanken om kronologi ska jag även här redovisa i vilken ordning dessa kommentarer/funderingar avhandlades, därför kommer de inte i samma ordning som i texten ovan men jag hoppas att frågan och svaret ska vara tillräckligt tydliga även utanför sitt sammanhang. Detta är alltså svar på en tänkt kritikers kommentar, som tidigare nämnt i inledningen. I de fall ChatGPT använts som samtalspartner skrivs ChatGPT:s svar i typsnittet Arial för förståelsens skull.

Kommentar 1

Jag: Jag skrev detta i min kandidatuppsats i skådespeleri: "Även om det finns den trygga fiktionen om professionalism i skådespeleriet så är ännu den personen som är immun mot påverkan av att spela en roll, handla och säga ord, frammana känslor, lura sig själv in i en "90-procentig psykos" som jag ibland hört det uttryckas, inte född. Eller?". En kritiker skulle kunna undra vad jag menar här. Vad menar jag att de som använder detta uttryck avser? Förenklar jag för mycket här och/eller ignorerar jag seriös forskning kring emotioner och professionalism? Vilken forskning isåfall?

Förstår att jag gör ett sweeping statement men tycker också att det är ett fullt rationellt påstående.

ChatGPT: Denna kommentar pekar på att du gör ett generaliserande uttalande som verkar ignorera de nyanser och komplexiteter som forskning kring emotioner, rollgestaltning och professionalism i skådespeleri behandlar. Här är några möjliga forskningsområden som kritikern anser att du bortser från:

- **Emotionell arbetskraft (emotional labor):** Detta är ett etablerat forskningsfält som undersöker hur människor, inklusive skådespelare, reglerar sina känslor i professionella sammanhang. Forskning av t.ex. Arlie Hochschild diskuterar hur individer använder sig av "surface acting" (ytligt agerande) och "deep acting" (djupare känslomässig engagemang) utan att nödvändigtvis förlora sig själva i rollen.
- **Skådespelares hantering av roller:** Det finns mycket forskning som undersöker hur skådespelare utvecklar metoder för att balansera mellan rollens känslomässiga krav och sin egen psykologiska hälsa. T.ex. Konstantin Stanislavskijs "Systemet" eller Sanford Meisners teknik ger olika sätt att hantera känslor och skapa trovärdighet utan att skada sig själv.
- **Distans och närvaro:** Enligt skådespelarteoretiker som Bertolt Brecht eller Diderot har det länge funnits teorier om hur skådespelare kan hålla en viss distans till sin roll (alienationseffekt eller "le paradoxe du comédien") samtidigt som de förmedlar känslor trovärdigt.
- **Psykologisk och neurovetenskaplig forskning:** Studier har visat att hjärnan och kroppen kan aktivera emotionella responser i spelade situationer, men också att skådespelare ofta utvecklar strategier för att "stänga av" efter en föreställning. Denna forskning motsäger idén om att skådespeleri ofrånkomligen leder till en "90-procentig psykos" eller att det alltid är skadligt att engagera sig känslomässigt.

Kritikern kanske menar att ditt uttalande – även om det är ett retoriskt grepp – bortser från dessa insikter och reducerar en komplex diskussion till en absolut och generaliserande slutsats.

Hur du kan utveckla detta

Om du vill behålla något liknande i din uppsats kan du göra det mer nyanserat genom att:

- Erkänna att det finns forskning och teorier som erbjuder olika perspektiv.
- Diskutera var din åsikt placeras inom dessa teorier, eller varför du ifrågasätter dem.
- Förklara vad du menar med "90-procentig psykos" och hur det relaterar till kritiken (är det metaforiskt, bokstavligt?).

Till exempel:

> "Forskning kring emotionell arbetskraft och rollgestaltning visar att skådespelare utvecklar olika strategier för att reglera sina känslor i sitt yrke, men det är svårt att helt bortse från den potentiella påverkan av att repetitivt agera fram känslor och handlingar. Även om begreppet '90-procentig psykos' som ibland används kan förstås metaforiskt, menar jag att det belyser det gränsland mellan fiktion och verklighet som skådespelare navigerar i."

På så sätt bemöter du kritiken och stärker samtidigt ditt argument.

Jag: Jag menar inte alls nödvändigtvis att det är skadligt eller att det har någon slags helt gigantisk påverkan men tycker det låter i princip omöjligt att hävda motsatsen? Att det inte skulle påverka något öht? Är det verkligen så generaliserande och ett sånt sweeping statement?

ChatGPT: Jag förstår din ståndpunkt bättre nu – du verkar inte argumentera för att det alltid är skadligt eller dramatiskt omvälvande att spela en roll, utan snarare att det är orimligt att påstå att det *inte påverkar alls*. Det är en intressant och rimlig poäng! Problemet kritikern kanske skulle kunna se ligger i att din formulering – särskilt i akademisk text – kan uppfattas som för kategorisk eller retoriskt laddad, vilket kan ge intryck av att du avfärdar nyanserade perspektiv.

Är det verkligen ett "sweeping statement"?

Det kan vara så att det uppfattas så eftersom:

- Du generaliserar om skådespeleri och dess påverkan utan att backa upp det med forskning eller exempel. Formuleringen "den personen som är immun… inte född" låter väldigt absolut.
- Du inkluderar uttrycket "90-procentig psykos", vilket är väldigt bildligt men kanske oklart utan vidare kontext. Det kan låta som att du hävdar att det är extremt påfrestande eller "farligt", även om det inte är vad du menar.
- Din text inte explicit erkänner det breda spektrum av forskning och erfarenheter som finns, vilket kan tolkas som att du bortser från komplexiteten i frågan.

Hur kan du balansera din poäng bättre?

Om du vill behålla din ståndpunkt men göra den mindre generaliserande kan du:

- **Förtydliga vad du menar med påverkan:** T.ex. att skådespelare *rimligen* inte är helt immuna mot att deras arbete påverkar dem, utan att det nödvändigtvis måste vara stort eller skadligt.
- **Ge stöd för din poäng:** Referera till forskning eller teorier som kan styrka att någon grad av påverkan är naturlig i skådespeleri.
- **Nyans i formuleringen:** Undvik absoluta termer som "inte född" och beskriv istället möjligheten till påverkan som *sannolik men varierande*.

Ett förslag på omformulering

> "Det verkar osannolikt att skådespelare kan vara helt immuna mot påverkan av att spela en roll – att handla, tala och frammana känslor som inte är deras egna. Även om forskning visar att skådespelare utvecklar strategier för att hålla distans mellan sig själva och rollen, kan man fråga sig om denna påverkan helt kan elimineras. Uttrycket '90-procentig psykos' kan kanske förstås metaforiskt, men det väcker frågor om hur vi förstår balansen mellan roll och jag."

Den här formuleringen lyfter din poäng, erkänner nyanser och bjuder in till vidare reflektion utan att låta kategorisk.

Jag: Tack! Tror du att du hade uppfattat mitt första likadant som denna kritiker, utan sammanhanget av dennes kommentar? Känner fortfarande inte helt hur min intention inte kommer igenom, eller varför jag skulle behöva avstå från att uttala mig snyggt på ett retoriskt sätt, och använda ett stycke som jag finner tilltalande. Kanske kan jag isåfall lägga till istället för att göra om? För jag tycker att det illustrerar det jag säger på ett slagkraftigt sätt men om man läser meningen ordentligt så tycker jag inte direkt att det finns utrymme för missförstånd. Hade det räckt att förtydliga vad 90-procentig psykos skulle kunna innehålla för mig? Till exempel att jag inte lägger någon värdering i vad det innebär, snarare kanske till och med känner mig lite kritisk till att en psykos ens är något som inte är verkligt bara för att det inte är i majoritetsuppfattningen. Det blir kanske lite stort dock haha men huvudfrågan kvarstår, hur kan man inte förstå vad jag säger?

ChatGPT: Det du beskriver är verkligen en intressant och relevant problematik: balansen mellan att uttrycka sig med slagkraft och att bli korrekt tolkad i ett akademiskt sammanhang. Jag håller med dig om att din intention är tydlig när man läser din mening noggrant – men det är också lätt att se hur en kritiker kan uppfatta den som "svepande" eller förenklad, särskilt om denne är känslig för att akademiska texter ska vara tydligt förankrade i forskning. Retoriska grepp som det du använder riskerar ibland att bli öppna för tolkning, särskilt om läsaren har en annan förförståelse eller förväntar sig att texten ska vara mer "nyanserad" i akademisk mening.

Hade jag uppfattat det likadant?

Troligen inte exakt på samma sätt. Jag ser vad du vill åt med formuleringen: du pekar på en universell mänsklig påverkan i skådespelarprocessen, och använder ett retoriskt grepp för att förstärka din poäng. Jag tycker också att det är intressant och *inte orimligt*. Men i ett akademiskt sammanhang kan det vara just det retoriska och metaforiska (som "90-procentig

psykos") som får det att låta kategoriskt eller oreflekterat, även om du menar det på ett kritiskt och nyanserat sätt.

Varför missförstås det då?

- **Akademisk kontext:** I akademisk text förväntas allt vara tydligt definierat och förankrat. När du använder metaforer som "90-procentig psykos" utan att utveckla vad du menar riskerar det att uppfattas som antingen överdrivet eller ogrundat, även om det inte är din avsikt. Det låter nästan som om du säger att alla skådespelare "går in i en psykos" (vilket säkert är långt ifrån vad du menar).
- **Läsarens förförståelse:** En kritiker kan tolka "90-procentig psykos" bokstavligare än du avsett och kanske associerar det med allvarliga psykologiska tillstånd, vilket inte är vad du menar. Om läsaren inte delar din syn på psykos som en kanske mer flytande eller kritiserbar kategori, blir det svårt att mötas i resonemanget.
- **Generaliserande formuleringar:** Även om du inte menar att hävda att detta gäller *alla* skådespelare eller att påverkan är stor och entydig, kan uttryck som "den personen är inte född" låta absolut och inte öppna upp för undantag eller alternativa perspektiv.

Kan du behålla formuleringen och lägga till förtydliganden?

Absolut! Det låter som att du gärna vill behålla den retoriska slagkraften i meningen, och jag tycker det är möjligt om du bara gör ett par justeringar och tillägg för att hantera eventuella missförstånd. Här är ett förslag:

> "Även om det finns den trygga fiktionen om professionalism i skådespeleriet, är ännu den personen som är immun mot påverkan av att spela en roll – att handla och säga ord, frammana känslor och lura sig själv in i en ’90-procentig psykos’, som jag har hört det uttryckt – inte född. Med detta menar jag inte att denna påverkan nödvändigtvis är stor, dramatisk eller negativ, men att det är osannolikt att skådespelarens arbete skulle kunna lämna den egna personen helt opåverkad. Om vi med ’90-procentig psykos’ menar en tillfällig, delvis förskjutning av ens känslomässiga och mentala tillstånd i samband med rollen, kan detta snarare ses som en naturlig del av skådespelarens konst än som något problematiskt. Denna tanke väcker dock frågor om gränsen mellan roll och person, en fråga som forskare som Hochschild (1983) och Stanislavskij (1936) har belyst från olika håll."

Vad gör detta bättre?

- Du behåller den retoriska kärnan och det uttryck du gillar (inklusive "90-procentig psykos").
- Du förklarar vad du menar med "påverkan" och tonar ner eventuella värderingar eller överdrifter.
- Du visar med hjälp av hänvisningar att du är medveten om forskning som rör området, vilket adresserar kritiken om att du "ignorerar" forskning.

Det här låter dig uttrycka dig slagkraftigt men förankrat – ett sätt att kombinera personlig röst med akademisk precision.

90-procentig psykos tolkar jag vidare som en "regel" som medför att det uppskattas att vara till 90 procent i föreställningen om rollens verklighet men med 10 procent över för annat, framförallt inte "förlora sig", kunna avbryta närhelst det behövs. Därav inte 99 procent för det hade varit alltför stor risk.

Kommentar 2

Av vilka känd som Artisten?

ChatGPT: Namnet "Artisten" används ofta informellt för att referera till både byggnaden där utbildningen bedrivs och ibland även utbildningarna själva, särskilt av personer som är insatta i kultur- och musikvärlden. De som sannolikt känner till utbildningen som "Artisten" är:

1. **Studenter och alumner**: De som har studerat på Högskolan för scen och musik använder ofta "Artisten" för att beskriva var de studerar eller har studerat.
2. **Personal och lärare**: De som arbetar på Göteborgs universitet och specifikt på Högskolan för scen och musik.
3. **Kulturutövare i Göteborg**: Personer inom musik-, teater- och dansvärlden i Göteborg känner ofta till byggnaden Artisten och kan använda det namnet som en referens till utbildningen.
4. **Lokala Göteborgsbor**: Särskilt de med intresse för kultur kan koppla Artisten till Högskolan för scen och musik.
5. **Blivande studenter och intressenter**: De som aktivt söker information om musikalutbildningar i Sverige har ofta hört talas om Artisten i samband med ansökan.

ChatGPT: Mitt tidigare svar baserades på allmänkunskap och mönster från utbildningar som ofta förknippas med sina lokaler eller smeknamn, kombinerat med vad jag vet om Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Här är en transparent redovisning av hur jag resonerade fram det:

1. **Allmän kännedom om "Artisten"**:
    - "Artisten" är en välkänd byggnad i Göteborg som under lång tid var hem för Högskolan för scen och musik. Namnet används ofta som en informell beteckning för utbildningarna där, inte bara själva byggnaden. Jag visste detta från tidigare träning på data.
2. **Mönster från andra utbildningsinstitutioner**:
    - Liknande exempel finns i Sverige och internationellt, där byggnadens namn blir synonymt med de utbildningar som bedrivs där. Det är särskilt vanligt inom konstnärliga högskolor där en byggnad fungerar som en centralpunkt för studenter, personal och kulturliv.
3. **Praktiskt och socialt språkbruk**:
    - Byggnadens smeknamn sprids oftast via informella nätverk – studenter, lärare och lokalsamhälle som är kopplade till platsen. Det är rimligt att anta att de flesta som refererar till "Artisten" i detta sammanhang känner till dess roll som högskolans hem.

Detta är nog samma svar som jag skulle ge. Men frågan öppnar också upp en större diskussion om begreppet *artist* som för mig känns direkt kopplat till begreppet *musikalartist*. Här känner jag mig tvungen att bryta kronologin för att redovisa en tidigare diskussion jag haft om begreppet *musikalartist.* Hänvisar till Bilaga 4.

Kommentar 3

Tanken som denna mening[1] rymmer är nog för att utveckla hela arbetet och mer därtill. På vilket sätt tänker jag att Stanislavskij menade att jaget presenterar sig själv inom ramen för givna omständigheter? Vad menade Stanislavskij till exempel med sitt begrepp givna omständigheter när han presenterade det i sin kontext?

Jag vill först och främst nyansera mina tankar. Det som jag tror att jag ville säga med denna mening var att min tolkning av vad givna förutsättningar innebär för en karaktär, och i förlängningen för en människa, speglar de förutsättningar som jag radar upp i början av denna text. Det vill säga, mitt jag, när jag skrev den texten, hade dessa, och ett oändligt antal andra, förutsättningar givna på ett eller annat sätt.

Exakt hur Stanislavskijs tankar om jaget såg ut kan jag inte uttrycka mig om, eftersom jag inte läst mycket mer av hans ord än den introduktion jag refererar till ovan. Om jag känner honom rätt, från vad jag hört om honom sedan första gången jag hörde hans namn, så lär han inte ha bestämt sig för vad jaget är. Däremot har jag under min utbildningsår gjort min tolkning av vad *givna förutsättningar* skulle innebära i praktiken och det jag gör i början av texten (reflekterade jag i nämnda mening[1] om) motsvarar en möjlig tolkning som jag har av begreppets innebörd

Kommentar 4

Vad menar jag här mer precist i detta sammanhang[2] med ett upplöst ”jag”? Vad är motsatsen?

Det är självklart en svår fråga vad jag menar med ett *upplöst jag*. I detta sammanhang tror jag att jag menar två saker.

Den första saken är just att ett upplöst jag skulle kunna tänkas vara motsatsen till ett existerande jag. Frågan skulle då också kunna ställas: Om vi leker med tanken att ett jag existerar men att det samtidigt kan upplösas och därmed sluta existera, finns det något kvar efter det, och vad, i så fall, är det för något? Jag återkommer till detta i avslutningen.

Men anledningen till min formulering lär också ha att göra med principen om distansering, så som jag har kommit att tänka på den. Då kanske egentligen ett bättre anpassat ordval skulle vara ett *uppluckrat* jag. Jag ser då framför mig ett jag som när det löses eller luckras upp inte upphör att existera utan så att säga delas upp, och simultant hackas i mindre bitar och går ihop med andra i ett oändligt komplext system som inte ens går att börja föreställa sig men ett jag som kort sagt är föränderligt. Jaget skulle då rent teoretiskt kanske kunna gå att manipulera.

---

[1] “Om jag ska presentera mig själv får det nog ändå vara genom dessa förutsättningar, som är mig givna, precis i linje med Stanislavskijs tankar om jaget.”

[2] “Om jag ska presentera mig själv får det nog ändå vara genom dessa förutsättningar, som är mig givna, precis i linje med Stanislavskijs tankar om jaget. **Men om jaget upplöses, vad finns då kvar?**

Detta är föremålet för en essä (...)”

Detta var en utgångspunkt för mitt arbete. Huruvida det går eller inte är dock omöjligt att svara på och det är minst lika komplext som svaret på vad ett jag överhuvudtaget skulle kunna tänkas vara.

Kommentar 5

Vad menar jag mer exakt med ett sådant förhållningssätt? Vad menar jag med vetenskapligt?

Denna frågan gör det tydligt att jag inte tydliggjort min egen vetenskapsfilosofi för stunden vid skrivandet av stycket[3]. Kanske tänkte jag inte på, eller snarare glömde bort, att synen på vetenskap för det första inte är allmängiltig och att definitionerna av vetenskap är precis lika många som definitionerna är för vad konsten är. Så vad var då min definition av ett *vetenskapligt, forskande, ifrågasättande förhållningssätt?* På ett sätt bär det mig emot att ens försöka förklara de adjektiv som jag tycker inrymmer så mycket, med fler ord som lika gärna kan göra innebörden av dem alldeles för förenklad. Men chansen finns också att bilden kan nyanseras. Då är det nog värt det.

Jag ser många likheter mellan konsten och vetenskapen och de idealen jag värdesätter inom de två är förmodligen snarlika. För att återknyta till de givna omständigheterna, så är båda mina föräldrar läkare och många av de familjevänner jag har växt upp bland likaså. Ju mer jag tänker på det, desto mer tydligt blir det att den vetenskap som jag fick med mig från barndomen, var naturvetenskapen, mer än någon annan. Detta lär även ha fått starkare fäste när jag gick naturvetenskaplig linje på gymnasiet (dock med *speciell variant musik*). Samtidigt är det ju inte endast ett naturvetenskapligt förhållningssätt som präglar gymnasieutbildningens ämnesbild och jag har självklart fått influenser från andra håll. Under arbetets gång har jag dock med nya ögon fått syn på vad ett vetenskapligt förhållningssätt för mig skulle kunna vara och skulle jag skriva om stycket idag skulle jag nog närma mig det från ett annat håll. Den allmänna förkovring i kunskap som jag gjort under denna hösten, med mig själv som guide, liknar ingen annan period i mitt liv. Vetenskapen har öppnat upp sig för mig på ett helt annat sätt än tidigare och verkar nu för mig vara något helt annat än vad jag tidigare trott. Vetenskapen som den ser ut idag har ju sin tidigaste dokumenterade upprinnelse i Antikens filosofer, ett välkänt faktum. Vad det faktiskt innebär har dock iallafall jag bara börjat nosa på. Men någonting i förhållningssättet till livet inryms faktiskt innanför filosofins väggar. Filosofin är kanske inte ens vetenskap. Vetenskap är kanske inte ens filosofi. Men om något av det hör ihop med det andra, och dessutom med konsten? Då lär det vara en mängd saker som de har gemensamt och som vi bara är precis i början av att kunna uppfatta.

Kanske rymmer de där tre adjektiven alltså både min livsfilosofi men också ideal som många har delat innan mig.

Kommentar 6

Vad menar jag med att forska i skådespeleri?

[3] "Detta är föremålet för en essä som jag påbörjade någon gång och som tanken är ska vara avslutad i linje med delkursens utsatta inlämningsdatum. Den kommer dock inte sluta där. För likt de enkla enkla frågor jag ställer i början, som inte ens de har ett svar, lär frågor, enligt ett vetenskapligt, forskande, ifrågasättande förhållningssätt, endast leda till fler frågor."

Det enkla svaret skulle vara att det var det jag trodde mig göra i det här arbetet. Men så kul att vi låter oss stanna vid de enkla svaren ska vi då inte ha. Vad menade jag? Och vad innebär det om jag menade det jag menade?

Om det är att forska i skådespeleri som jag har gjort, går det att dra någon slutsats om skådespeleriets beståndsdelar från min text? Förmodligen inte. Och vad talar egentligen för att skådespeleri ens är en del av den här texten? Detta är en text, inte en levande människa. Och enligt vad vi än så länge verkar vara överens om är det bara människor som kan skådespela. Å andra sidan, är ChatGPT inte en aktiv deltagare i denna text? Funktionerna, rollerna den spelar, är olika i varje situation den utsätts för, som denna text illustrerar. Kanske är AI i själva verket den ultimata skådespelaren. Kanske manipulerar den oss, eller vi den. Kanske skapar AI konst, kanske är det ett mänskligt påfund.

I förlängningen blir också frågan vad jag menar med att forska i konst. Och det vet jag inte. Jag har försökt men jag vet inte om jag har lyckats eller om det går att lyckas.

Kommentar 7

Vad menar jag med min metod? Hur skulle jag beskriva den?

Med min metod[4] menar jag nog inte nödvändigtvis "min" i betydelsen att jag har skapat den eller att jag har äganderätt till den, det är alltså inte tal om min "stora skådespelarmetod" som ska revolutionera fältet. En möjlig distinktion som skulle kunna göras är att skilja på min metod i betydelsen av mitt personliga sätt att angripa vad vi än väljer att kalla det (för enkelhetens skull *skådespeleri*) och min metod för detta arbete. Den skillnaden är dock inte nödvändigtvis nödvändig då det här arbetet speglar min konstnärlighet och de tankar som jag väljer att bestämma Devising-projektet som betydande för (självklart är det omöjligt att bestämma en början men mycket fick gro i den processen).

Oavsett vilken det är så är det närmsta en beskrivning av metoden som jag hittills har kommit, innehållet i denna hela text.

Kommentar 8

Vad är riktningen[5]? Tekniker för olika typer av distansering i skådespeleriet?

Jag tror att jag menade specifikt de riktningarna som dessa kurser tog mig i. Men jag kan också ha menat riktningarna som jag finner mest fascinerande att leta bland. De är för mig ännu ganska abstrakta och även om det finns saker som de har gemensamt med andras eller min egen konst så är det nog egentligen lika svårt för mig att säga vilka riktningarna faktiskt är som det är att säga för mig vad jag kommer att göra med mitt liv.

---

[4] "Min metod påbörjas dock tydligast för mig i arbetet med Devising-föreställningen som kom att få namnet Under lupp i början av andra året på utbildningen."

[5] " I kurserna Praktisk introduktion till clownteknik, Filmisk gestaltning - Baskurs, Regi och scenisk gestaltning med barn och unga, Teaterpubliken och publikteatern, Konstnärliga metoder för platsspecifik deltagarbaserad scenkonst och Interactive Theatre and the Weird, fick jag möjligheter att testa på olika tekniker och utforska mitt konstnärskap i dessa riktningar och de har alla påverkat mig på olika sätt i detta arbete."

Kommentar 9

Dessa kategorier[6] känns lite svårbegripliga.

Jag förstår dem inte själv heller. Anledningen till att jag ville utforska dem var att jag inte riktigt förstod vad det var. Trots att de varit ständigt närvarande i ett halvår är de fortfarande väldigt mystiska för mig. Kanske är de något och skulle kunna betyda något mer än vad de gör i nuläget. Kanske är bara det faktum att de *är* kategorier anledningen till att jag inte riktigt kan förstå dem eller ens nödvändigtvis försvara dem. Kategorisering är något som jag har allmänt svårt för ibland. Men den här abstraktionen av kategorierna är oavsett ett försök att beskriva kategorierna som endast en funktion av grad av "låtsande". Tesen här är väl egentligen att skådespelarens pretention, d.v.s. hans egna föreställningar om att han vet eller kan något om skådespeleri som någon annan inte kan potentiellt skulle kunna cancel out känslan av när något på scenen *universellt funkar*. Denna tes antar alltså att skådespelaren är i grunden pretentiös, och att det faktum att han påstår sig själv kunna något som inte säkert kan sägas om denna kan eller ej är en pretention. Om detta var sant skulle det också följa att skådespelaren inte *vet om* att han låtsas.

Oavsett om man tror på denna tanke kan det vara värt att underhålla den för experimentet att uttrycka de andra i flera grader av låtsande. Å andra sidan innehåller detta försök en paradox i *komikern.* Han vet om att han låtsas men låtsas inte. Samtidigt är det något som låter sant i det. Likaså i de andra två kategorierna. Jag är dock inte i stånd att förklara det där jag befinner mig nu. Jag väljer, för nu, att lita på min intuition nog för att ha kvar detta i texten. Precis som jag litar på den för att ha kvar någonting alls.

Avslutning

Detta är inte en slutsats. I enlighet med resten av mitt arbete avhandlar jag här vidare hur det hela *skulle kunna* läsas. Jag väljer här att fokusera på en av otaliga läsarter men jag vill samtidigt framhäva vikten av att inte betrakta den som varken enhetlig, sann eller unik i sitt slag.

Jag motsätter mig delvis att en konstnärlig process eller ens ett konstnärligt arbete överhuvudtaget skulle kunna summeras i en enkel slutsats och därför vill jag göra det tydligt att det inte är det jag gör. För om det är något jag kommit fram till under processens gång så är det väl just att formen för ett konstnärligt arbete i sig inte kan tvingas in i ett på det sättet konkret uttalande och jag är av åsikten att det dessutom är otroligt viktigt att det därför inte heller tvingas göra det.

---

[6] "En skådespelare (method?) vet inte om att han låtsas (för att antingen hans egna pretention eller blinda tro på andra räddar honom från att behöva tänka själv) men låtsas (?) eller låtsas men är sig själv
En komiker vet om att han låtsas men låtsas inte (så han skiter i att låtsas)
"Du skådespelar för barn", den dåliga clownen, barnprogramledare vet om att han låtsas men låtsas, övertydlig, förklarande, fördummande, förhöjd
"Skådespelar som barn" vet inte om att han låtsas men är inte sig själv och låtsas därmed"

Något som jag kan berätta om är processen eller arbetet eller processen kring arbetet eller arbetsprocessen eller processen kring densamma.

Inom ramen för arbetet har jag många gånger fått höra just att något som är eftersträvansvärt är mer tydlighet, konkretiserande, svar, enkla frågor som är lätta att bedöma efter givna kursmål. Jag tror inte att det är vägen för varken konsten, akademin, konsten som vetande; konsten inom vetenskapen; konsten inom akademin, samhället, individen eller människan. Kanske har det framgått genom min text, kanske har det inte det. Men resultatet av min text är hursomhelst mer än det som texten kan kommunicera, iallafall om den skulle behöva vara något annat än just på gränsen mellan konst och vetenskap. Och det är därför min text ser ut som den gör. Den är iallafall ett möjligt försök till något som skulle kunna se ut som det.

Som en biprodukt av arbetets startpunkt har jag också fått upp ögonen för samtalet som form för kunskapsbildande och som i mina ögon legitim forskningsmetod. Stora delar av mitt arbete består av dialog: med tidigare tänkare, andra delar av mig själv, samtalspartners och inte minst med ChatGPT. Jag hoppas att mitt arbete ska kunna stimulera till vidare samtal och även hjälpa till att se samtalet med och om AI på ytterligare andra sätt.

Min metod har i stort sett gått ut på att förkovra mig på alla sätt jag kunnat och velat. Ibland är det inte tydligt exakt var olika tankar från men inspiration kommer ifrån allt det som jag nämnt under hela processen. Även här ställer jag mig frågande till formen för redovisning av exakta källor. Faktuella påståenden är lätta att redovisa men när det gäller en tänkande konstnärlig process är jag inte säker på att det går att redovisa var tanken kom ifrån, exakt vem eller vad man var i dialog med, eller hur den tanken egentligen ledde vidare till nästa. Jag kan iallafall inte riktigt se hur det skulle gå till eller vad det skulle ha för nytta.

Istället har intuitionen lett mig genom hela detta. Det är iallafall vad jag väljer att kalla det just nu. Det där ogreppbara som inte går att beskriva. Eller som är allt vi någonsin beskriver. Jag tror att intuitionen antingen blir mer synlig eller växer genom att konstant ifrågasätta. Genom att leva i osäkerheten tvingas intuitionen att agera guide. Men precis som evolutionsteorin, som är en oändligt komplex process, har intuitionen inget syfte eller mål. Den bara är. Men den ledsagar ändå och driver en vidare.

Är det då intuitionen som har drivit arbetet? Kanske. Jag vill avsluta med två anekdoter om intuitionen.

Under de sista veckorna var formen för arbetet väldigt oklar för mig. Till slut blev det tydligt för mig att jag inte kan kommunicera resultatet för mitt arbete genom en text. Det är därför detta inte är ett konstnärligt kandidatarbete, utan en utforskande text om hur jag gått tillväga för att göra ett sådant. Jag blev övertygad om att för att följa den intuitionen som varit så instrumental för mitt arbete, så kunde jag inte skriva uppsatsen bara för att det skulle göras. Någonting klickade när jag kom fram till att jag ville göra ett improviserat performance med de texter som redan fanns, som grund, och den kunskap som eventuellt nått mig under processen skulle då ha allra bäst chans att förmedlas vidare. Jag vet inte om jag tror på konstnärlig forskning inom ramen för akademin eller ens bedömning eller värdering i någon av dess former. Och att göra ett arbete som passar i någon av de skepnaderna verkade vara precis tvärtom den intuition som arbetet i sig lärt mig att försöka lita på. Denna text är

komplementet till den verkliga essän. Den görs i en annan form, i en annan tid. Men inte heller den processen börjar eller slutar där den verkar.

För intuitionen är bara ett sätt att beskriva det. I en diskussion med min klasskamrat Lukas Lönnbro om vad han skulle kalla sitt “det andra” som inte var det som han hade beskrivit som *teknik* fann jag mig beskriva mitt ord för det just nu. Hans nyckel för att komma åt det beskrev han som *leken*. Efter gemensam diskussion kom vi, åtminstone i den konversationen, fram till att hans ord kanske var *ja:et* som i improvisationsprincipen att *säga ja*. Det betyder ju inte nödvändigtvis en positiv inställning utan något annat som kanske är än mer mystiskt. För honom inbegrep ja:et även intuitionen och alla andra ord han försökt använda. Och för mig inbegriper intuitionen ja:et. Det tänker jag betyder att det är samma sak men att vi är olika personer eller har olika filosofi. Eller både och. Eller inget av det. Kanske kan det vara samma sak och olika saker på samma gång.

Samtidigt som inget av detta stämmer gör det både delvis och helt och hållet det. Tack för att du följde med mig.

Referenser

Bartlett, Steven. [The Diary Of A CEO]. (2024, 7 mars). *Dr K: "There Is A Crisis Going On With Men!", "We've Produced Millions Of Lonely, Addicted Males!"* [Video]. Youtube. https://youtu.be/P1ALkQMfkjc?si=4dErqpKrTwxGWKBG

Brook, Peter. (2008). *The Empty Space.* Penguin Classics: London.

Butler, Isaac. (2022). *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act.* Bloomsbury Publishing: London.

Donnellan, Declan. (2002). *The Actor and the Target.* Theatre Communications Group: St. Paul, Minnesota.

Mamet, David. (1998). *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor.* Faber and Faber Limited: London.

Moss, Larry. (2006). *The Intent to Live: Achieving Your True Potential as an Actor*. Bantam Dell: New York.

Stanislavski, Konstantin. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary.* Routledge: New York.

Teleman, Ulf. (2005). Ett språk för ett rike. *Forskning och framsteg.* https://fof.se/artikel/2005/4/ett-sprak-for-ett-rike/

Thelander, Mats. (2013). Från dialekt till sociolekt. I Lena Moberg (Red.). *Svenskan i tusen år: Glimtar ur svenska språkets utveckling* (s. 163-181) Studentlitteratur.