



RÖRELSEN FÖRST

OM REGI FÖR
RÖRELSEBASERAD SCENKONST

Lena Stefenson

RÖRELSEN FÖRST

OM REGI FÖR
RÖRELSEBASERAD
SCENKONST

Lena Stefenson

ISBN: 978-91-88407-09-2

STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA (SKH)
UTBILDAR OCH FORSKAR INOM CIRKUS, DANS, FILM, MEDIA,
OPERA, SCENKONST OCH SKÅDEPELERI

STOCKHOLMS DRAMATISKA HÖGSKOLA
INGÅR I STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA. DE ANDRA INGÅENDE SKOLORNA ÄR
DANS OCH CIRKUSHÖGSKOLAN (DOCH) OCH OPERAHÖGSKOLAN

INSTITUTIONEN FÖR SKÅDEPELERI ÄR EN INSTITUTION INOM SKH

RÖRELSEN FÖRST
OM REGI FÖR RÖRELSEBASERAD SCENKONST

AV LENA STEFENSON

©LENA STEFENSON OCH STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA (SKH),
INSTITUTIONEN FÖR SKÅDEPELERI, 2018

OMSLAG: HÅMTA ANDAN, HILDA RYDMAN OCH ALEXANDER LINDMAN.
FOTO MARTIN SKOOG.
GRAFISK FORM: ©FRÄULEIN DESIGN, 2018
TRYCK: ELANDERS, SOLNA, 2018

PAPPER: INVERCOATE G 240 G, SUPERIOR JET 100 G
TYPSSNITT: GILL SANS & PLANTIN

ISBN: 978-91-88407-09-2

INNEHÅLL

Inledning	5
1. OM MIM OCH MIMUTBILDNINGEN PÅ SKH OCH OM MIN YRKESVERKSAMHET	9
2. OM SAMSKAPANDE	17
3. OM IDÉPROCESSEN	27
4. OM FÖRBEREDELSE	37
5. OM ATT SKAPA EN RÖRELSEBANK	43
5.1. Om att skapa rörelsematerial utifrån tidiga rörelsebilder och från tema	44
5.2. Om att skapa rörelsematerial från övningar. Om rörelsekvaliteter	46
5.3. Lite om improvisation	49
5.4. Om att skapa rörelsematerial från text och om förhållandet mellan rörelse och text	50
5.5. Om att skapa rörelsematerial från objekt och scenografi	57
6. OM RÖRELSE OCH BERÄTTELSE	59
7. OM ATT SKRIVA MANUS	67
7.1. Om dramaturgier	68
7.2. Om att skriva manus – ett exempel	72
8. OM DEN ANDRA REPPERIODEN	79
9. ÖVNINGAR	91
10. OM ATT SKRIVA DENNA BOK	103
Tack	115
Referenser	116

INLEDNING

Fula rörelser, vackra rörelser. Rörelser som gestaltar känslor eller berättar historier. Rörelser som upprör, tröstar eller förklarar.

Denna bok handlar om arbetet med scenisk rörelse. Den beskriver hur en koreograferande regissör och en grupp aktörer kan arbeta fram en uppsättning vars huvudsakliga bas är rörelse. Boken är skriven för alla de scenkonstnärer som vill uttrycka sig i rörelse eller som längtar efter att se mer rörelse på scenen.

Jag är utbildad mimsådespelare och lektor i mimgestaltning vid Stockholms konstnärliga högskola (SKH). Jag har koreograferat/regisserat uppsättningar på länsteatrar och fria grupper, däribland Teater Tre som jag var med och grundade. Jag undervisar i scenisk gestaltning, i föreställningsskapande och i dramaturgi/regi för rörelsebaserad scenkonst.

Denna bok är skriven utifrån egna erfarenheter med exempel från mina och andras uppsättningar och från egen och andras undervisning. Ett stöd i skrivandet är de arbetsdagböcker som jag har kvar från olika uppsättningar. Ett annat är den litteratur som jag funnit inom området.

Många av reflektionerna i denna bok är präglade av att jag har min bakgrund inom mim. Texten riktar sig också till dansen, cirkusen och alla rörelseformer däremellan. Den är skriven för den som är, eller vill bli, koreograferande regissör eller aktör inom den rörelsebaserade scenkonsten eller som vill göra sitt sceniska arbete mer fysiskt. Jag hoppas att läsaren ska bli lika fascinerad som jag själv är av hur scenisk rörelse kan skapas och vad den kan gestalta.

VARFÖR RÖRELSE?

När jag var barn tyckte jag om att vara ute ensam. Jag gick i skogen, vandrade i diket längs banvallen och letade efter platser som inte var använda av människor. Jag hoppade i snövallar och klättrade på isiga stenar. Jag

föreställde mig att stenarna i skogen var mina jättestora vänner. Min kusin frågade: "Varför måste vi ut hela tiden? Inne i huset har vi ju alla våra leksaker och böcker, kan vi inte stanna inne?" Men jag ville bara ut. Och röra på mig.

När jag blev lite äldre började jag på en ridskola. Den låg en halvmil bort. Jag cyklade dit efter skolan, hem till middag och sedan tillbaka till stallet igen. Sista turen hem tog jag klockan tio på kvällen. Cykelvägen slingrade sig mellan skogar och golfbanor. Inga bilar eller andra människor syntes till. Jag var ensam med gatlyktorna och ljudet av dynamon som snurrade mot framhjulet. Det fanns gott om tid att låta tankarna fara i huvudet, bilda fantasier och drömma.

Jag blev tonåring och fick astma. Det innebar att jag inte borde cykla ensam. Jag gjorde det ändå. Jag blev expert på att dölja när det kom en astmaattack. Kom jag hem och inte kunde andas gömde jag mig i mitt rum och svarade enstavigt när någon frågade hur jag mädde. Jag ville inte vara utan mina cykelturer.

I och med att jag ofta var sjuk så läste jag mycket. I böckerna uppenbarade sig andra verkligheter. Fantasier uppstod. Min familj hade annars ett komplicerat förhållande till ord. När någon sa *sten* menades ibland *gardin*. Det var förvirrande för ett barn. Upprörda känslor hade inga ord. Den som blev arg sa hellre ingenting än uttryckte sig ilsket. För mig innebar det att jag blev återhållsam med orden. Jag var en läsare och en lyssnare som försökte förstå vad folk egentligen menade.

Men fantasierna, det som hände i mitt eget huvud, fanns där. Skogen, cykeln och den mörka höstkvalen. Tankarna som bildade mönster, färger och berättelser. Då och då en upplyst plats, ett elskåp, ett ställe att stanna på och andas. Ljudet av fjärran bilar, titta in i skogen, fundera på vad jag ser. Inte bry mig om att det har blivit sent. Till slut trampa vidare. Det mest ursprungliga i mig blev till i rörelsen.

När jag var riktigt liten, två till tre år ungefär, började jag på rytmikundervisning. Jag följde med när min äldre syster skulle ta sin lektion. Jag vägrade, enligt vad min mamma berättat, att lämna salen när klassen började. Det gick inte att få ut mig därifrån. Jag ville också klappa takten, springa till Tjotahejti och slappna av i armar och ben så att fröken kunde gå runt och lyfta på dem och säga: "Oj, vad tunga dom är." Jag fick börja på rytmiken tillsammans med min syster. Detta kom att bli något som jag tog med mig resten av livet och en ingång till det yrke som jag långt senare valde. Huset som rytmiklektionerna

hölls i hette Konstfack och låg längst bort på Valhallavägen i Stockholm. Byggnaden innehåller nu Stockholms dramatiska högskola, min nuvarande arbetsplats.

OM BOKENS UPPLÄGG

Boken reflekterar över olika metoder som en koreograferande regissör kan ha. Den inleds med tankar om vad konstformen mim kan vara och en beskrivning av min utbildnings- och yrkesmässiga bakgrund. Sedan skriver jag om hur jag ser på arbetsmetoden *Samskapande*. Därefter följer kapitlen den tidsaxel, den ordning, som jag själv tycker är mest givande i arbetet med uppsättningar: idéprocessen, förberedelser, en första repetitionsperiod, manusskrivande och en andra repetitionsperiod. Boken avslutas med en samling sceniska övningar och ett kapitel om vad jag lärt mig under själva skrivprocessen.

Texten fokuserar på den koreograferande regissörens arbete med aktörerna. Den avstår nästan helt från att beskriva en uppsättnings andra nödvändiga element som produktionsplanering, scenografi, ljus, kostym, mask, musik m.m. Dessa ämnen hade blivit för omfattande att ta med.

Gemensamt för de uppsättningar som nämns i boken är att de har sitt ursprung i idéer av olika slag. Det handlar alltså inte om texter som tolkas. Jag beskriver inte den textbaserade teaterns processer. Text kan självklart ingå men det är rörelsen som är basen för arbetet. Min åsikt är att rörelse-baserade uppsättningar skapas på sina egna premisser. Jag vill ge uttryck för rikedom i detta arbete.

Allt som behandlas i denna bok kan dock inte praktiseras samtidigt. Det är nämligen omöjligt att under en enda arbetsprocess djupdyka i alla de områden som beskrivs. Produktionsmässiga krav och personliga villkor sätter sina ramar. Texten kan istället ses som en samling reflektioner som läsaren fritt kan välja emellan.

OM NÅGRA AV BOKENS BEGREPP

Ordet *rörelse* betyder i detta sammanhang all scenisk rörelse. Från de förhöjda rörelserna i mim – dans- och cirkusuppsättningar till de aktioner som en talskådespelare utför i relation till en text eller en situation. Fokus ligger dock på den rörelse som inte har som avsikt att exakt avbilda verkligheten.

Begreppet *rörelsebaserad scenkonst* används som ett samlingsnamn för uppsättningar vars kreativa bas och huvuduttryck är rörelse. Text kan finnas med men är sällan huvudsaken. Det handlar om scenformer som i andra sammanhang kallas för mim, dans, cirkus eller fysisk teater. Jag tycker att rörelsebaserad scenkonst är en vacker och fungerande benämning som snabbt sätter fokus på såväl det sceniska uttrycket som på processen med att få fram uppsättningen.

Uttrycken *koreograf/regissör* och *koreograferande regissör* beskriver den person som annars brukar benämnas enbart koreograf eller regissör. När det handlar om att leda ett rörelsebaserat uppsättningsarbete sätter jag likhets-tecken mellan dessa två funktioner. De två funktionerna finns dessutom ofta inom en och samma person.

Begreppet *aktörer* används för de personer som står på scenen i rörelsebaserade uppsättningar. Jag delar inte upp dem i benämningar som mimsådespelare, cirkusartister, dansare eller skådespelare även om jag har den allra största respekt för varje enskild yrkesgrupps kunskande. En boktext måste bli läsbar och jag använder därför detta bredare begrepp.

I det avslutande kapitlet *Om att skriva denna bok* skriver jag mer om vad dessa begrepp har kommit att betyda för mig.

Det har varit en lång resa att skriva denna bok. Under skrivprocessen har vissa saker klarnat medan väldigt mycket annat har tillkommit och komplicerats. Mitt praktiska arbete har påverkats av skrivandet och vice versa. Kloka läsare har gett synpunkter som har satt texten i ständig förändring. Det har känts som ett alldeles omöjligt men inspirerande uppdrag som jag har gett mig själv; att försöka beskriva de metoder och den kreativitet som ingår i ett rörelsebaserat uppsättningsarbete.

Liksom jag som barn hittade min fantasi i rörelsen vore det fint om denna bok kunde inspirera fler till att undersöka rörelsens sceniska möjligheter.

I. OM MIM OCH OM MIMUTBILDNINGEN PÅ SKH OCH OM MIN YRKESBAKGRUND

Mim är en förkortning av det grekiska ordet *mimesis* som betyder ungefär ”härma med hela kroppen”.

Mimens rötter kan räknas tillbaka till antiken och den grekiska, romerska, indiska, kinesiska och japanska teatern. Den europeiska medeltidens mysteriespel, italiensk *commedia dell'arte* liksom 1800-talets boulevardteater i Frankrike formar andra viktiga bakgrunder.¹

På 1900-talet kom de läror och skolor som många mimskådespelare förhåller sig till idag. I den franska skådespelaren Jacques Copeaus teaterskola gick den unge Etienne Decroux. Han skapade sin *mime corporel* som kan ses som ett kroppsligt språk och alfabet som ger aktören stora uttrycksmöjligheter.² En av Decroux' elever var Marcel Marceau som utvecklade en egen mimkaraktär, en ensemble och en skola. En annan elev var den svenska mimaren och regissören Ika Nord. Ytterligare en fransk pedagog och regissör var Jacques Lecoq vars undervisning har haft stor betydelse för utvecklingen av den fysiska teatern/mimen. I östra Europa var bland andra Henryk Tomaszewski³ (Polen) och Ladislav Fialka (Tjeckoslovakien) verksamma med egna ensembler och teaterhus.

Mimskolor finns numera på flera håll i världen, ibland fristående och ibland ingående i större utbildningsorganisationer och sammanhang. Varje skola har utvecklat sin egen pedagogik, ofta baserad på någon av de ovan nämnda teknikerna. Det finns skolor i bland annat Amsterdam, Kiev, Barcelona, Tbilisi och London. En hel del av den scenkonst som man kan se över Europa idag har sitt ursprung i aktörer utbildade på dessa olika skolor.

På 1970-talet startades Nordens enda utbildning i mimskådespeleri av den polsksvenske mimaren och pedagogen Stanislaw Brosowski, numera professor i mimgestaltning på SKH. På den tiden jag gick utbildningen hölls den på Danshögskolan i Stockholm och kallades för Mimlinjen. Idag kallas utbildningen för Kandidatprogrammet i regi och skådespeleri, inriktning mimskå-

¹ Annette Lust beskriver i *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond* mimens historiska rötter.

² I Sverige ofta benämnt Decroux-mim.

³ Henryk Tomaszewski, polsk mimskådespelare och koreograf/regissör, drev från 1956 den statliga Pantomimteatern i Wrocław. Beskrivs i Lust, A (2000), *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*, s 124–125.

despeleri. I skrivande stund leds den av mig och av läraren i mimgestaltning Alejandro Bonnet. Skolan har olika återkommande gästlärare som Ika Nord. Stanislaw Brosowski hade tidigare varit huvudaktör på Henryk Tomaszewskis teater. Den polska mimen var en utpräglad ensemblekonst med en teknik som förknippas med förmåga att visa tyngd och motstånd. Denna teknik blandas i Stanislaw Brosowskis undervisning med skådespelarträning där varje tanke och känsla ska synas i kroppen. Till detta tränas dans av olika slag, akrobatik/rörelse och scenisk gestaltning/dramaturgi. Studenterna utbildas i att självständigt arbeta fram material. Även röst- och textarbete samt projekt och kurser med hela skolan rymms numera inom utbildningen.

Söker man en definition av vad mim är kan man finna många. Mim kan ses som en möjlighet att arbeta med scenisk förhöjning (rörelser som förhöjer eller förändrar det vardagliga livets uttryck). En tränad mimskådespelare kan, oberoende av grundteknik, variera sina rörelser mellan det stora och det lilla, mellan det långsamma och det snabba, mellan det upphackade och det flödande. Genom förhöjda rörelser kan till exempel ett psykologiskt skeende mellan två rollkaraktärer få en ny dräkt. Nya tolkningsmöjligheter uppstår och förståelsen fördjupas. Detta gäller även om uppsättningens uttryck är abstrakt, det vill säga inte möjligt att tolka i ord. En mimskådespelares kroppsliga språk bygger även i icke-tolkningsbara material på medvetna val och på en fysisk exakthet.

Mim kan också definieras som synlig och gestaltad energi i skärningspunkten mellan tanke och rörelse hos en skådespelare. Det en aktör känner och tänker syns i hela kroppen – när hen så väljer. Det handlar om möjligheten till en fysisk laddning i balansen mellan rörelse och stillhet.

Denna laddning startar hos en mimskådespelare utbildad i Stanislaw Brosowskis anda från centrum av kroppen. Rörelsernas energi är synlig eftersom centrum av kroppen är aktivt. Tekniken liknar på många sätt det lilla barnets närvaro i mittpunkten av sin egen kropp. Det som händer runt barnet visar sig med en reaktion, ett slags spänning i magtrakten. Barnets aktion startar sedan i ett slags muskulär sammandragning i kroppens centrum. En mimskådespelare tränar detta impulscentrum som en pianist tränar skalor. Sammandragning vid reaktion eller aktion, avspänning vid paus och stillhet. Så småningom ger träningen den effekten att man inte längre behöver tänka på den utan istället kan fokusera på övrigt gestaltsarbete. My Areskou, mimskådespelare, regissör och tidigare ansvarig för utbildningen skriver så här: "Så småningom, efter idog träning, har det blivit självklart och man tänker inte på det. Även den minsta rörelse, som en vridning av



Kappan (Gogol), koreografi/regi Henryk Tomaszewski, Pantomimteatern i Wrocław. Andra fr höger Stanislav Brosowski. Foto: Stefan Arczyński.

⁴ Areskoug, M (2007), *Den kroppsligt tänkande skådespelaren*, s 79–80.

huvudet, startar med en spänning i magen.”⁴ Träningen i att ha ett aktivt centrum av kroppen ger åt en mimskådespelare en speciell energi som man kan kalla mim.

Mim kan även ses som ett skapande verktyg som kan användas för att förstå såväl scenuppbyggnad som rollgestaltning. Det en aktör lär sig av att studera olika mimtekniker är ett förhållningssätt till den egna kroppen, till medspelarens arbete och till en uppsättnings rytm och tempo. Det är troligen därför som så många mimskådespelare/fysiska aktörer blir regissörer eller koreografer.

Mim kan vidare ses som ett hantverk med skiftande ursprung i de olika historiska teknikerna. Detta hantverk kan användas till helt moderna scenformer eller till en skådespelares individuella arbete. En enskild aktörs arbete i en uppsättning kan vara mim.

Mimens förhållande till text är för mig en helt fri historia. Där kan finnas ljud och där kan finnas ord. Eller tystnad. Jag intresserar mig för, och skriver i denna bok en hel del om rörelsens förhållande till text och till berättelser/berättande. Detta för att jag personligen är fascinerad av detta område och tycker att det saknas kunskap här. Men jag har aldrig riktigt förstått varför scenkonst så ofta har text som utgångspunkt, varför uppsättningar så ofta är tolkningar av text. För mig kan influenser till uppsättningar lika gärna komma från känslor, bilder, musik och ordlösa tillstånd. Min åsikt är dessutom att livet blir mycket fattigare när vi sätter text framför andra uttrycksformer. Det är arbetet bakom de fysiska uttrycken och formerna som fascinerar mig.

En mimteknik som många skulle definiera som den grundläggande betydelsen av ordet mim är när imaginära föremål och rum gestaltas. Mimaren lyfter en illusorisk väska och går iväg med den. Hen går i osynliga trappor, blir inlåst i icke-existerande rum med mera. Denna förmåga att gestalta imaginärt har kommit att bli själva klichébilden av mim, häcklad inom populärkulturen och ofta framförd av mindre uttrycksfulla mimare på gatorna. Jag har själv ibland svårt att följa med i imaginär mim. Framför allt när den utförs av någon som inte är skicklig. Med skicklig menar jag inte tekniskt kunnig utan att emotioner och intentioner syns i gestaltningen. Att enbart framställa drickandet av en osynlig kopp kaffe som det kan se ut i ”verkligheten” är för mig helt ointressant och tar bara fokus från vad mer intressanta kroppsuttryck kan ge.

Det finns dock en hel del i denna imaginära teknik som behövs för en mimsådespelares dagliga träning. Den stödjer en aktörs kroppsliga utveckling och uttrycksförmåga. Arbetet med isolering av olika kroppsdelar och kontrapunktiska, motsatta, rörelser har betydelse för att kunna uttrycka sig mångfacetterat och rikt. Lägg därtill förmågan att ladda varje rörelse med avsikt och emotion och mimsådespelaren blir en aktör för många olika scenformer.

På 1970-talet såg jag Marcel Marceau på Stockholms Stadsteater. Han rörde sig skickligt och fick saker att se ut som om de fanns fast de inte gjorde det. Bäst var det när han gjorde ett mer abstrakt stycke om livets gång. Det minns jag att jag tyckte om.

Vad jag inte visste när jag utbildade mig till mimsådespelare var hur mycket Marcel Marceau skulle sätta prägel på mitt yrkesliv, eller rättare sagt hur andra människor såg på mitt yrke. Han var ju Mimare, och det han gjorde var Mim. Så om jag var utbildad mimare, så var jag väl som han, eller hur? ”Åh, kan du prata också?” är ett exempel på vad jag som mimsådespelare har fått höra. ”Det är så konstigt, ibland kändes det som om mimarna i uppsättningen var RIKTIGA skådespelare”, är ett annat.

För att inte tala om allt det gestiska. Människor jag möter ställer sig som en staty, klappar ironiskt på osynliga väggar och försöker gå moonwalk precis som Michael Jackson. Det är ibland ganska svårsmälta saker man får höra (och se).

Trots att jag hade turen att vara en del av den popularitetsvåg som svensk mim hade på 1980-talet, har jag ändå fått höra saker som det varit svårt att inte bli nedslagen av. Det är krångligt att gång efter annan behöva säga: Ja, det är nog lite mer som dans om du förstår, eller nej, vi jobbar inte bara med ansiktet utan med hela kroppen, eller ja, lite text har vi nog med, men framför allt är vi OLIKA. Och vi KAN prata!

Som jag ser det är frågan om mimen och mimsådespelarens status en kamp som oavbrutet måste arbetas på av oss inblandade. Helt klart är att mimsådespelare har inspirerat och utvidgat svensk scenkonst i många år nu. Mimsådespelare från SKH och andra länders skolor tar sin utgångspunkt i den teknik de har lärt sig och går sedan åt helt skiftande håll. Vi arbetar inom både rörelse- och textbaserad scenkonst. Vi är oftast aktörer men många är också koreografer, regissörer, pedagoger och producenter.

Inom utbildningen på SKH fokuserar vi på att fortsätta ge breda och djupa kunskaper inom mimskådespeleri och angränsande former samt röst och text. Vi arbetar med att stärka kontakterna med den övriga scenkonsten i och med många och täta samarbeten både inom och utom skolan. Vi försöker samtidigt skapa en spets inom mimen med bland annat internationella kontakter.

OM MIN YRKESBAKGRUND

Efter utbildningen skapade jag 1979 tillsammans med mina klasskamrater den fria gruppen Mimensembeln. Före oss hade Pantomimteatern gjort samma sak. Efter oss har andra klasser med gruppnamn som Panopticon, Projektor med regissören Lars Rudolfsson, Svenska Mim och Klassen gjort detsamma. Det första året spelade Mimensembeln de uppsättningar vi hade med oss från utbildningen. Så småningom delades gruppen i flera konstellationer och jag och de som jag arbetade med kom att kalla oss Nya Mimensembeln för att senare landa i namnet Teater Tre.⁵ Teater Tre är sedan många år en livskraftig barn- och ungdomsteater i Stockholm med turnéer i hela landet och utomlands. Ur Mimensembeln kom också framgångsrika grupper som Teater Pero, Teater Bouffons och Boulevardteatern.

⁵ Teater i Stockholm, konstnärlig ledare Sara Myrberg.

Mimensembeln gjorde under de första åren ett par större uppsättningar i en form som vi idag närmast skulle kalla dansteater. I framför allt min klasskamrat Per Eric Asplunds koreografier använde vi ett rörelsespråk som förenade mimteknik med modern dans och akrobatik. Vi såg till att inte ”illustrera” en berättelse. Vi försökte istället hitta komprimerade bilder för det vi ville skildra. Vi, liksom Pantomimteatern och senare gruppbildningar, mötte framgång och fick en publik. Mim var en tämligen ny och utforskad teaterform på den tiden i Sverige och möjligheterna kändes som många.

Målgruppen för Nya Mimensembeln var i början vuxenpubliken. Den specialisering vi kom in på och som kom att bli betecknande för oss då vi tog namnet Teater Tre, var barn- och ungdomsteatern. Teater Tre arbetade och arbetar fortfarande med kroppsliga idéer och uttryck som startpunkt för sina uppsättningar. Text kan finnas med men är i de flesta fall underordnad rörelsen.

Jag startade min yrkesbana som aktör och njöt av att få uttrycka mig på scenen. Men redan efter ett par år valde jag att gå över till regi och koreografi.

Orsaken till det var att jag ville utveckla ett eget skapande som jag inte tyckte att jag fick plats för som aktör. Jag hade också ett behov av att själv få styra

mitt arbetsliv. På den tiden var det inte vanligt att en aktör ledde ett projekt. Det kunde man dock göra som koreograf/regissör. Eftersom jag inte är en människa som vill sitta och vänta på att bli uppbjuden så lockade regirollen mig.

I mina första uppsättningar som koreograferande regissör arbetade jag i ett slags lätt mim- och dansstil. Så småningom fick jag möjlighet att regissera även på teatrar utanför mimvärlden. Där mötte jag arbetet med text. Det förändrade mitt arbete till att bli en hybrid med många olika formuttryck. Jag har gjort uppsättningar, oftast för barn och ungdomar, för länsteatrar som Byteatern i Kalmar, Dalateatern i Falun och Regionteatern i Kronoberg och Blekinge. Mitt rörelsespråk har på de olika teatrarna anpassats till de olika aktörer och idéer jag mött. På Mimensembeln/Teater Tre har jag dock fortsatt att arbeta med rörelsemässigt utbildade aktörer.

Jag hade många tidiga influenser. Den italienska teatermannen Dario Fo i gästspel på Stockholms Stadsteater. Full av energi och fysisk exakthet. Den svenska skådespelaren Björn Granaths uttrycksfullhet i Fos berättelser. Franska regissören Ariane Mnouchkines *Richard II* och engelsmannen Peter Brooks *Körsbärsträdgården* i sällsamma teaterhus i Paris. *Medeas Barn* av Suzanne Osten/Per Lysander på Unga Klara i Stockholm. Carlotta Ikedas butoh-dans från Japan. Senare tyska Pina Bausch på gästspel i Stockholm och det engelska kompaniet Theatre de Complicité. Franska Cirque Invisible med Victoria Chaplin, Jean-Baptiste Thierré och James Thierré. Alla starka upplevelser som på olika sätt har haft betydelse för mitt eget skapande.

När jag började min karriär var vi som kom från rörelsehållet i minoritet inom den svenska scenkonsten. Den mim vi gjorde på 1980-talet drog visserligen publik och fick ofta fina recensioner. Dansen var i stark utveckling med namn som Margareta Åsberg och Birgitta Egerbladh. Så småningom kom nycirkusen. Men den klassiska talteatern var ändå styrande. Jag upplevde inte att det fanns en dialog eller en kunskap om en mer fysisk scenkonst. Jag ser det nu som att vi som då arbetade med rörelse var ganska isolerade. Detta har blivit bättre, men fortfarande menar jag att svensk scenkonst tar alltför få influenser från till exempel övriga Europa och dess mer fysiskt expressiva teaterstil.

Denna bok är på många sätt den bok jag själv hade velat läsa när jag var en ung, koreograferande regissör.

Kärnan och skalet, koreografi/regi Henryk
Tomaszewski, Pantomimteatern i Wrocław.
Pawel Rouba och Jerzy Kozlowski.
Foto: Mozer.



2. OM SAMSKAPANDE

Inom rörelsebaserad scenkonst kommer det mesta i en uppsättning till i repetitionssalen. Föreställningen skapas där. Detta gäller även om en koreograf/regissör har tänkt ut koreografin i förväg eller har skrivit ett arbetsmanus. Det som skapas på golvet blir uppsättningens ”text” och gestaltning. Detta gör att valet av arbetsmetod är djupt förbundet med uppsättningens innehåll och uttryck.

En rörelse startar i det ögonblick en aktör utför den och tar slut när aktören stillnar. Rörelsen går inte att särskilja från aktören – dansaren, mimsåds spelaren eller cirkusartisten. Aktörernas kroppar, andning, tankar, känslor, uttryck och teknik utgör själva grunden i en uppsättning. En koreografs eller regissörs idéer kan inte existera utan de som ska utföra dem. En rörelseuppsättning gestaltar det som en koreograf/regissör och en grupp aktörer har sett framför sig och provat ut.

Hur en grupp arbetar har stor betydelse för en uppsättnings slutliga form. En koreograf/regissör vet detta, och har därför utarbetat sitt eget arbetssätt som ska främja största möjliga skaparkraft från alla. De flesta som arbetar med rörelsebaserad scenkonst kallar sitt arbetssätt för *samskapande*.

Begreppet samskapande innebär att det som kreeras på ett eller annat sätt byggs upp i idémässig samverkan mellan de involverade konstnärerna. Samskapande är därför ett samlingsnamn. Hit räknas processer som startar i en idé från en koreograf/regissör och förvaltas vidare i en grupp. Likaså ingår processer där idéerna tas fram under arbetets gång. Koreografens/regissörens roll kan skifta från att vara igångsättare och upphovsperson till att samla idéer i en mer platt struktur.

Många scenkonstnärer använder begreppet *devising* (på svenska ungefär *uppfinna*) för att beskriva liknande processer. Detta begrepp kommer huvudsakligen från amerikansk och brittisk teater med föregångare som the Wooster Group i USA, engelska kompanier som Forced Entertainment

⁶ Theatre in Education startade 1965 med uppsättningar som använder teater och drama för pedagogiska syften. Dessa uppsättningar är ofta framarbetade under samskapande former. För en detaljerad beskrivning av rörelsen, se Redington, C (1983), *Can Theatre Teach*.

⁷ Oddey, A (1994), *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*.

⁸ *Samtal om Devising – en antologi från Barnteaterakademin* (2013).

och hela den engelska teaterrörelse som kallas Theatre in Education.⁶ Den brittiska regissören och pedagogen Alison Oddey beskriver i sin *Devising Theatre* att det finns en stor variation av metoder även inom devising.⁷ Metoderna har det gemensamt att det inte handlar om förutbestämda pjästexter, utan om originalverk som på ett eller annat sätt skapas i samverkan mellan de deltagande konstnärerna. I svenska *Samtal om Devising* ges liknande perspektiv på begreppet.⁸

Begreppen devising och samskapande liknar varandra. Dock skiljer de sig åt på den punkten att devising riktar sig till hela scenkonstkartan medan samskapande huvudsakligen beskriver arbetet med rörelsebaserad scenkonst. Begreppet samskapande har också använts mycket länge inom denna typ av scenkonst. Därför väljer jag att använda detta begrepp.

Metoderna som beskrivs i denna bok är alla mer eller mindre exempel på samskapande processer. Rörelsebaserad scenkonst är beroende av sina processer. Det går nästan alltid att hitta nya vägar för dessa.

VAD ÄR DÅ SAMSKAPANDE?

De uppsättningar som arbetas fram med samskapande metoder är oftast originalverk. De har inte satts upp förut och bygger på nya idéer eller uppslag. Det mest gemensamma för de metoder som ryms inom begreppet är att idéer kan komma från flera konstnärer i samverkan. Många menar att den samlade kraften från flera personers idéer är större än om allt ska komma från en person. Idéer som aldrig skulle ha existerat kan uppstå om ett arbete uppmuntrar skaparkraft från många.

De flesta artister inom rörelsefältet är tränade i att skapa själva. De är skickliga medskapare i olika faser av arbetet. De har nära till sin uttrycksförmåga och till sina idéer. En koreograf/regissör som vill utveckla sitt rörelsespråk gör därför klokt i att använda sig av aktörernas egen förmåga att skapa. Annat kan ses som en förlust av kreativitet.

Arbetsmetoderna skiftar. Varje grupp består av individer med olika erfarenheter och personligheter. De yttre villkoren kan se olika ut.

Här kommer några exempel på olika samskapandeprocesser:

- **En koreograf/regissör har en ursprungsidé som hen vill utveckla i samverkan med aktörer. Arbetssättet kan variera, men regissören/koreografen har sista ordet när konstnärliga val ska göras.**
- **En enskild aktör eller en grupp har arbetat fram idéer och anlitar en koreograf/regissör för själva repetitionsarbetet. Koreografen/regissören kan ta en ledande roll eller endast vara "regi-öga". I det senare fallet är det upphovspersonen/gruppen som har sista ordet vad gäller konstnärliga val.**
- **En grupp scenkonstnärer samlas kring en gemensam idé. Gruppen väljer arbetssätt, funktioner och tidpunkten när funktionerna ska träda i kraft. En s k öppen process.**

Dessa tre exempel är bara några av de många metoder som ryms inom begreppet samskapande.

Alla grupper och projekt behöver hitta sin egen form för samskapande. Denna form bör kommuniceras tidigt i arbetet. Det som kommuniceras i början är det som alla senare kan relatera till.

Mitt personliga sätt att vara koreograferande regissör har ofta varit igångsättares, den vars idéer ligger till grund för uppsättningen. Ibland har jag anlitats för att arbetsleda helt öppna processer eller också har jag gått in som "regi-öga" eller föreställningsdramaturg. Men det är i rollen som upphovsperson som jag känner mig som mest hemma.

Mitt arbetssätt kan dock variera. Ibland har jag endast lösa sceniska idéer med mig till repetitionsstart. Under arbetets gång skriver jag sedan manus efter de idéer och impulser som kommer fram. Till andra uppsättningar utgår jag ifrån ett mer utarbetat manus. I båda fallen innehåller arbetet ett stort medskapande från aktörerna. Det som kreeras på golvet kommer lika ofta till på initiativ från aktörerna som från mig.

Hur processen än ser ut så ser jag mig som arbetsledare. Detta innebär att det är jag som leder arbetet framåt. Jag är "regissören".

Vilka bilder finns det kring att vara "regissör"? När jag började som koreograferande regissör i mitten av 1980-talet, hade jag svårt för att släppa in

aktörerna i arbetsprocessen. Jag trodde att mina idéer, de flesta framkomna i ensamma, ”geniala”, stunder, skulle förminska av att andra kom med sina impulser. Jag trodde att aktörernas idéer och frågor skulle sakta ner processen. Jag ville styra allt, hela tiden.

I arbetet med min första uppsättning *Blues for a hip king* på dåvarande Mimensembeln, bestämde jag att endast på tisdagar, mellan klockan fyra och fem, skulle aktörerna få ställa frågor. Jag var för ny i yrket för att se hur pretentiöst och räddhåget detta var.⁹

⁹ *Blues for a hip king* (1985), Mimensembeln. Manus och regi: Lena Stefenson. Medskapare och medverkande: Bengt Andersson, Jorgen Andersson, Per Eric Asplund, Michaela Granit, Åsa Kalmér och Charlotte Lewenhaupt.

För mig var åttiotalet en period då idén om den maktfullkomlige (manlige) regissören var helt förhärskande. Jag upplevde att teatervärlden var full av manliga demonregissörer. Den som ville regissera tampades med bilden av den allvetande regissören. En regissör kunde vara god eller ond. Men dikta-
tor skulle hen (han) vara. Vad var det för hemlighet som Ingmar Bergman viskade i sina (kvinnlige) skådespelares öron när han så faderligt lade armen om dem?

För mig som kvinna och regissör blev Suzanne Osten och hennes energifyllda nyfikenhet en förebild. Suzannes entusiasm gick tvärs igenom det material hon ville undersöka och de aktörer som hon arbetade med. Det var under en kurs för henne på sent 80-tal som jag började se att det fanns fler sätt att vara regissör än det stereotypiska (manliga) regigeniet. Jag började se möjligheterna i att aktivt involvera hela arbetsgruppen i processen. Jag fick också under samma period upp ögonen för hur andra koreograferande regissörer arbetade. Samskapande metoder visade sig ge ett mycket mer intressant resultat än om jag själv skulle bestämma allt. Och det var mycket roligare. Jag upptäckte att den kreativitet som kan uppstå i en grupp där allas idéer räknas, gav bättre resultat än vad den ensamma ”despot” jag tidigare sett mig som kunde kreera. Jag fick energi och kunde ge energi tillbaka.

Under en period kom jag att enbart samarbeta med kvinnor. Det var en nödvändighet för mig då. Det var ett sätt att komma bort från de strukturer och konkurrenssituationer som jag tidigare varit tvungen att förhålla mig till. Jag hade i *Blues for a hip king* försökt axla den ”manliga” regirollen och vara den som hade alla svar. Det hade känts både svårt och ganska fånigt att så att säga lägga armen runt skådespelarnas axlar och förklara min vision (om det nu var det han gjorde, Bergman). Jag började istället leta efter ett arbetssätt där själva ämnet för uppsättningen stod mer i fokus och där sökandet efter svar var gemensamt. En sådan, mer tillåtande, arbetssituation hittade jag under denna period endast tillsammans med andra kvinnliga scenkonstnärer.

Och samtidigt som jag lärde mig att det var i samarbete med andra som kreativiteten blev som störst, upptäckte jag min roll som arbetsledare. Här fanns det ett kunskapsfält som jag kunde lära mig mer om.

SAMSKAPANDE I PRAKTIKEN

För att ett gemensamt idéskapande ska fungera är det enligt min erfarenhet viktigt att idéerna prövas praktiskt innan de utsätts för en analys. Göra först, prata sedan. Om en grupp enbart pratar om sina idéer så är det lätt att deltagarna fastnar i olika åsikter. Arbetslusten sjunker och förmågan att visualisera minskar. Den som har mest verbal uthållighet blir den som till slut får sina visioner prövade.

När man går upp på golvet med sin idé visar det sig oftast vad som är utvecklingsbart och inte. Idéer av helt skilda slag kan också kombineras när de väl har prövats.

Det kan kännas otäckt för en oerfaren medarbetare att snabbt pröva sin idé på golvet, men med tiden vänjer hen sig vid detta arbetssätt och ser fördelen med det.

Som jag ser det bör en koreograferande regissör vara bra på att ge konkreta uppgifter. Ger hen dessa uppgifter på kort tid maxas kreativiteten och ingen hinner känna prestationsångest. Handlar det om en mindre grupp faller sig detta arbetssätt ofta naturligt. Men även en större grupp kan delas upp i mindre enheter för att arbeta med olika uppgifter.

Det är också nödvändigt att koreografen/regissören har egna sceniska idéer att pröva. Det är ofta hen som har satt igång uppsättningen och som har haft tid att tänka och planera. Men det är inte alls säkert att det är koreografens/regissörens idéer som blir kvar när uppsättningen är klar. Andra personer kan ha kommit med bättre idéer under arbetets gång. Är samskapandet gott brukar det dessutom vara oklart varifrån idéerna kommer. Arbetet kan ha skett i flera lager så att det till slut är svårt att se vem den ursprungliga idégivaren var.

Leken är en metod som enligt mig passar bra för skapandet av rörelsebaserad scenkonst. En grupp som inte känner varandra eller som inte har arbetat ihop på länge behöver få sina första skratt tillsammans. Även de som redan känner varandra behöver tvätta vardagen ur sina kroppar för att något nytt ska kunna skapas.

Genom lek kan idéer födas. I leken öppnar sig medarbetarna för varandra och för den uppsättning som är på väg att skapas. Ur leken kan samarbete uppstå som gruppen kan ha med sig i senare, svårare faser av arbetet.

Att ha roligt tillsammans är däremot inte en garanti för att få ett bra resultat. Bra konst kan också födas ur ångest och vånda. Men leken kan ses som ett vaccin mot det som ett arbete alltid måste igenom, nämligen skaparvårdarna. Har en grupp med sig ett lekfullt perspektiv när prestationsångesten sätter in kan man hitta nya vägar i arbetet istället för att tvingas avbryta.

Som arbetsledare är det koreografens/regissörens ansvar att tydliggöra var i processen man befinner sig. Hen bör planera arbetet och kunna kommunicera när det är dags att dela idéer och när det är dags för koreografens/regissörens egna visioner att ta plats. Ju tydligare premisserna för samskapandet uttalas, desto lättare blir det att leda arbetet. I början av ett uppsättningsarbete, när alla val ännu inte är gjorda, flödar oftast idéerna. I denna fas känner de flesta sig oövervinnerliga och starka. Senare under processen krävs andra egenskaper av individerna, inte mindre viktiga men annorlunda. Även då ska en koreograf/regissör kunna leda arbetet.

UTMANINGAR

I ett samskapande arbete kan frågan om vem som egentligen bestämmer ge upphov till negativa konflikter. Vems idéer ska få vara med i det färdiga resultatet?

Arbetet har startat med en överenskommen samskapandemetod: alla ska kunna komma med idéer i början och gruppen ska senare jobba i mer traditionella funktioner där koreografen/regissören har sista ordet. Ungefär i mitten av arbetet börjar det skära sig. Aktörerna upplever inte arbetet lika intressant längre. Koreografen/regissören tycker inte att hen blir hörd. Ett missnöje sprider sig och hens förmåga att leda blir ifrågasatt.

Även om man vet förutsättningarna för ett arbete är det inte alltid så lätt att agera däri. Tydlighet hjälper inte alltid.

Förmodligen är orsaken till missnöjet att aktörerna upplever problem med att gå från att vara kreatörer till att mer arbeta i sin roll som utövare. Även om man visste om det från början kan det kännas tråkigt att byta fokus. Arbetsledarens ansvar är nu att få tillbaka känslan av meningsfullhet. Hen behöver kunna formulera intressanta gestaltningsuppgifter så att den

gemensamma arbetsglädjen kommer tillbaka och föreställningen kan gå mot premiär. Ibland klarar hen inte det och då fortsätter produktionen med en haltande teamkänsla. Det är en smärta och en oro att ändå fortsätta att leda ett sådant arbete.

En annan utmaning under samskapande processer är när koreografen/regissören upplever sig vara på väg att förlora sina egna visioner. Detta händer ofta i mitten av repetitionerna. Det känns som att flödet av idéer har tagit slut. Koreografen/regissören får inte syn på vad det var hen tänkte i början. Hen känner sig mer som en samtalsledare än som en konstnär. Det är lätt att misströsta här.

I denna stund kan det vara värt att pausa arbetet ett tag. Stanna upp ett ögonblick och acceptera att inte alla svar finns. Lyssna inåt på vad det är som sker. Fundera på vad som låg till grund för arbetet och vad som har skapats under arbetets gång. Få syn på bilder och tematik, försöka greppa hur det man tänkte från början stämmer med det som finns nu. Tänka efter, ge sig själv tid.

Som konstnär kan man inte alltid veta vart ett arbete är på väg. Det hör till god arbetsledning att också kunna leda det egna konstnärskapet.

Ytterligare en utmaning handlar om de outtalade hierarkier som kan finnas i en grupp. Några av aktörerna kan uppleva sig som viktigare än andra. Andra känner sig stå underst i den sociala ordningen. Det deltagarna tror sig veta om varandra före produktionsprocessen påverkar i hög grad vilka sociala roller man tar i det nya samarbetet. Detta gäller inte minst hur man ser på koreografen/regissören. Det finns ett gammalt begrepp inom scenkonsten som lyder "man blir aldrig större än sin senaste succé". Det betyder att om koreografen/regissörens senaste uppsättning har varit "lyckad" är medarbetarna mycket positiva i början. Har den senaste produktionen däremot gått mindre bra är det troligt att koreografen/regissören möts av en mer tveksam attityd.

Ett sätt att möta dessa utmaningar är att snabbt sätta fokus på det kommande resultatet. En nyfikenhet mot den nya uppsättningen, en konstnärlig känslighet mot det ännu inte skapade behöver formas. Koreografen/regissören kan låta medarbetarna ägna sig åt researcharbete, svåra uppgifter och att tidigt gå upp på golvet. På så sätt kan sociala roller, gamla fiaskon och eventuella succéer försvinna i en barmhärtig dåtid. Det som tidigare har varit behöver övergå i en fascination för det nya.

Som arbetsledare och icke-expert inom psykologi kan det ibland kännas nästan obegripligt svårt att få till ett kreativt arbetsklimat. Jag har själv varit med om arbeten där det har känts som att jag borde ta på mig hatten och tacka för mig. Jag tror dock att arbetet som koreograferande regissör i samskapande sammanhang handlar om en lång, men högst möjlig, läroprocess. Ur misstag uppstår kunskap. Vi lär oss ur praktiska erfarenheter och ur reflektioner.

OM SAMTAL I SAMSKAPANDE PROCESSER

Ett viktigt verktyg i alla samskapandeprocesser är samtalet. Huvudsyftet med att en grupp på ett organiserat vis samtalar under en produktionsprocess är att generera idéer till uppsättningen. Håller en koreograf/regissör detta i minnet kan dessa samtal bli kreativa.

För det uttalat idéskapande samtalet kan man låta ordet gå fritt runt i gruppen och reflektera över övningar som gjorts eller idéer som ska prövas. Ibland är det värdefullt att göra ”rundor”, alltså att en efter en i gruppen säger det hen har att säga. Men ”rundorna” kan också bli ett slags tvång. Deltagarna säger något bara för att de upplever att de måste. Sådant tar onödig tid från arbetet. Om ledaren däremot har visat att hen kan lyssna, kan rundorna hoppas över och samtalet flyta friare.

Använd tiden. Är femton minuter avsatta för att prata så gäller det. Behöver samtalet mer tid är det klokt att vara medveten om att människors koncentration inte håller så länge. Ta pauser och gå emellan med något praktiskt. Aktörer vill GÖRA, och det vill koreografen/regissören också. Om samtalet var viktigt kan det återupptas senare.

När konsensus, samförstånd, uppstår kring ett ämne försöker jag som arbetsledare höra efter om det är någon i gruppen som inte håller med eller vill lägga till något. För många människor är det av någon anledning viktigt att uppnå konsensus. Jag förstår inte det. Jag tycker inte att konsensus är kreativt när det handlar om idéskapande. Jag försöker låta gruppen ha kvar sina olika åsikter för att se om detta kan generera nya idéer.

Ibland behöver en grupp prata om saker som är till synes ovidkommande. Allvarliga teman brukar behöva skratt och flams som kontrast. En lättsammare tematik kan behöva mer existentiella frågor som klangbotten. Jag kan låta dessa samtal flyta, men jag har i minnet att det är en uppsättning vi ska göra. Jag håller mig därför inte kvar vid samtalen alltför länge.

Deltagarna i en grupp behöver ibland få tid för att lära känna varandra och skapa angelägenhet i mötet med den andra. I tider när projekt och frilansande är det vanliga, kan det vara viktigt att helt enkelt få berätta om sig själv för de andra. En arbetsledare kan skapa utrymme för sådana samtal.

För att skapa en god ensemblekänsla använder sig en del regissörer av *inloggning*, alltså att inleda arbetsdagen med att var och en säger några ord om dagens personliga tillstånd. Detta är en metod som kan provas för att se om det ger energi in i dagens arbete. Frågan ”är det någon som har tänkt något särskilt om arbetet igår” är annars en given igångsättare av en dag. Aktörerna ges möjlighet att reflektera över både arbetsprocessen och mer personliga upplevelser. Ofta skapar den frågan också bränsle till dagens arbete.



*Puder, Ylva Magnusson och Patrik Freij.
Foto: Magnus Thelin.*

3. OM IDÉPROCESSEN

Jag står i en bokhandel och låter fingrarna gå över bokryggarna. En titel drar till sig min blick. Jag tar ut boken. Några rader väcker en särskild känsla, en aning av att det här är något viktigt. Jag läser. Efter ett tag letar jag i plånboken för att se om pengarna räcker. På vägen ut från bokhandeln upplever jag en plötslig tyngd i kroppen.

En annan dag står jag i en repetitionssal och pratar med en kollega. Plötsligt grips min uppmärksamhet av en inre bild. Den föreställer en kvinna som står och spikar. Jag vet inte var bilden kommer ifrån men jag kopplar ihop den med samtalet jag är inne i. Något i det hela känns mycket angeläget.

Ytterligare en annan dag övar jag på en koreografi till en uppsättning. Det är svårt att få till rörelserna. Plötsligt kommer tanken att vad händer om det istället var tre aktörer som i en kedjereaktion arbetade med samma rörelse? Vilka nya betydelser skulle vi då få ut av förloppet?

Dessa upplevelser har det gemensamt att de har varit starten till olika uppsättningar med rörelse som bas. Känslan av att plötsligt befinna sig i något nytt och viktigt var i alla tre fallen densamma. En dörr stod plötsligt öppen. Bilder och rörelseförlopp dök upp för mitt inre. Kedjor av idéer och berättelser började skapas. Resultatet blev färdiga föreställningar med rörelse som grund.

ANINGAR

Arbetet med ett konstnärligt verk börjar ofta med det som dramatikern, dramaturgen och professorn i konstnärlig kunskapsbildning, Barbro Smeds, kallar *aningar*.¹⁰ En förnimmelse av något angeläget. Ett slags viktighet kring ett ämne, en bild, en text, ett tema eller en personlig upplevelse. En vaksamhet och en själslig vakenhet.

¹⁰ Ett begrepp som jag hörde första gången under en föreläsning med Barbro Smeds på Stockholms dramatiska högskola 2012.

Barbro Smeds beskriver en aning som en väldigt speciell känsla. Det är som om ett nytt landskap ligger framför en, en ännu okänd värld fylld av färg och mening. Man vill till varje pris gå dit in.

Kanske går det att sätta likhetstecken mellan begreppen *aningar* och *intuition*. Intuition kan anses handla om att veta utan att kunna förklara hur och varför man vet. Detta tillstånd har en stor inverkan på tanke och handling. Den som ”drabbas” gör det under mycket korta ögonblick. Filosofen och författaren Hans Larsson skriver: ”Det kan räcka längre eller kortare, detta tillstånd, men antagligt är, att det icke blir stort mer än ögonblickligt, och att i en blink oraklets portar äro lika slutna för mig som någonsin...”¹¹

¹¹ Larsson, H (1892/1997), *Intuition*, s 52.

Den som får en aning eller som erfar någonting intuitivt vet oftast inte varifrån fenomenet kommer eller hur det har uppstått. Men det är en känsla som lägger sig framför allt annat. Känslan tar nästan fysisk form, tynger rent kroppsligt och får andningen att sakta in. Det kan upplevas som att man får ett tunnelseende. Man fokuserar inåt och kan endast utföra sina övriga handlingar rent automatiskt.

Barbro Smeds menar att man ska stanna upp när denna känsla infinner sig. Ge plats för en fritt flytande uppmärksamhet och en sinnlig närvaro. Våga vistas i det okända och ordlösa. Finnas i känslan, låta den färga omgivningen. Se vad den påminner om. Inte reflektera så mycket ännu, inte analysera, inte ha bråttom. Låta idén skvalpa runt i botten av den egna fantasiförmågan. Avbryta sig ibland och göra annat, gärna vardagssaker, för att sedan gå tillbaka till sina tankar och sin föreställningsförmåga. Respektera de långsamma processer som hjärnan behöver för att skapa nytt.

Min uppfattning är att detta slags vegeaterande tillstånd är nödvändigt för all slags kreativitet. Jag menar att det är ett beteende man kan träna upp. Det uppstår och behövs oberoende av vem man är och vilken konstform man arbetar med. En aning kan uppstå i de mest oväntade sammanhang.

¹² Puder, uppsättning på Teater Tre 2001. Manus och regi: Lena Stefenson. Medskapare och medverkande: Patrik Freij, Ylva Magnusson och Nike Markelius (musik). Senare även Björn Olsson och Magnus Larsson (musik). Scenografi: Annika Thore.

Det har nyss varit premiär av föreställningen *Puder*, en ungdomsuppsättning som behandlar ämnet ”den första kärleken”.¹² Jag plockar ihop scenografin tillsammans med teamet. Vi är glada och lite rusiga. Publikens respons har varit fantastisk. Folk har skrattat mycket och efter föreställningen har människor kommit fram till oss och berättat minnen från när de själva blev kära för första gången. Plötsligt, medan jag går där och plockar, slås jag av en tanke, ett slags motreaktion till alla glada röster: nu har vi berättat om kärleken, nästa föreställning ska handla om döden.

Jag vet inte varifrån idén kommer, men den blir omedelbart viktig för mig. Färger börjar dyka upp i min hjärna. Kärleken, som vi just berättat om, var röd, svart och vit. Döden är gul. Dödens gula närvaro står runt ett hörn och väntar på att få sin berättelse.

Insikten om att detta ska bli en ny uppsättning fyller min kropp från huvudet ner till tårna. Föreställningen ska, långt senare, komma att heta *Punchline*.¹³

VAR KOMMER IDÉERNA IFRÅN?

Under lektioner på SKH har jag frågat olika studentgrupper var deras idéer kommer ifrån, vilka ”ursprung” en rörelseuppsättning kan ha. Svaren har blivit många och jag citerar min arbetsdagbok från en av dessa lektioner:

Starta i rörelsen och forska från den. Inre bilder. Ett tema. Ett eget livstema eller något historiskt eller dagsaktuellt. Drömmar eller minnen. Ett musikstycke. En text, en pjäs, en roman. Myter, sagor och berättelser. Personliga berättelser. Aktuella livsöden. Arbeta interaktivt med publiken för att hitta temat. Bildkonst, tavlor, enskilda konstnärskap som inspirerar. Aktuell konst- och samhällsdebatt. Aktuella teorier. Improvisationer.

UR ARBETSDAGBOK

Detta är idéer som brukar komma upp direkt. Efter lite diskussion kommer:

*Låta sig inspireras av och vilja jobba med vissa artister.
Vilja fördjupa sig i en specifik rörelseteknik.
Vilja utveckla ett tidigare arbete.
Vilja ”stjäla” något man sett, göra det på eget vis.*

UR ARBETSDAGBOK

Det finns hur många ingångar som helst till att skapa rörelsebaserade uppsättningar. På det sättet liknar idéarbetet med rörelsebaserad scenkonst andra konstnärliga processer. Inspiration kan komma från många olika håll. Ingen väg är ”finare” än andra. Vi har alla olika personligheter och livserfarenheter. Vi har olika smak och olika sätt att se på världen. En relativt stor del av idéerna till rörelseuppsättningar har sitt ursprung i andra scenkonstnärers arbeten. Man har sett något man tycker om, man vill ”stjäla” för att sedan arbeta om och utveckla. Att iaktta andra konstnärers arbeten är ett av många sätt att finna egna idéer.

¹³ *Punchline*, uppsättning på Teater Tre 2006. Manus och regi: Lena Stefenson. Koreografi: Jimmy Meurling. Medskapare och medverkande: Alejandro Bonnet, Lise Edman och Lena Mossegård. Senare även Linn Bergstam och Maria Selander. Scenografi: Annika Thore. Musik: Felipe Gonzalez.

För mig verkar det som att vissa idéer kommer till en för att man redan har sakkunskap och intresse för frågorna som idén omfattar. Kanske har man under en längre tid ägnat kraft åt ett visst ämne, kanske handlar det om ett tema som har stor personlig betydelse. När man får en idé inom området så sker något mycket märkligt. Det är som om en eld tänds i mötet mellan den plötsliga ingivelsen och den medvetna viljan. Marken var beredd, det som har legat och grott som åsikter och erfarenheter får nu plötsligt färg och form i en konstnärlig idé.

Ett exempel på detta är när jag hittar en bok som heter *Han bara slog och slog* av den franska författaren Éléonore Mercier. Hon har arbetat i över tjugo år som socialarbetare på en jour för våld i nära relationer. Boktexten består av 1 678 enskilda meningar. Varje fras är första meningen som uttalats av de som har ringt in och sökt hjälp. Texten är nästan outhärdlig i sin enkelhet och massiva kör – här talar de utsatta, här uttrycker de sin vanda.

Jag har länge velat göra en uppsättning om hur våld i nära relationer kan uppstå och vad det kan innebära för de drabbade. Jag har försökt få rättigheterna till en roman och jag har skrivit en dans- och textmonolog på temat. Jag har några personliga erfarenheter i ämnet. När jag läser Éléonore Merciers text får det jag tidigare erfarit en ny belysning. Min aning att denna bok kan bli en uppsättning blir stark. Det är som att hela min kropp redan är inställd på frågeställningarna. Jag ”kan” tematiken. Jag upplever dessutom att texten redan är ett slags rörelseföreställning, ett fysiskt körstycke, en uppsättning vars form för mig känns helt ny och samtidigt ett med ämnet. Bokens röster är hopflätade som en kör i någon av de grekiska, antika dramerna. Det är som om de drabbade talar med en och samma röst och denna röst skapar för mitt inre rumsliga och koreografiska mönster.

¹⁴ Hämta Andan, examensproduktion med mimsådespelarklassen 2013, Stockholms dramatiska högskola. Manus och regi: Lena Stefenson. Medskapare och medverkande: Nathalie Álvarez Mesén, Hanna Bylund, Julia Gumpert, Rickard Hasslinger, Alice Hillbom-Rudfeldt, Py Huss-Wallin, Alexander Lindman, Daniel Lindman Agorander, Hilda Rydman, Joséphine Wistedt. Rollen som Lyssnaren spelades växelvis av Stina Gunnarsson, Andreas T Olsson och Isabel Reboia. Scenografi: Sigyn Stenqvist. Musik: Magnus Larsson.

Jag läser, är tyst och väntar.

Uppsättningen ska komma att heta *Hämta andan*.¹⁴

RÖRELSEBILDER

Någonstans i den första aningen dyker förnimmelser av skeenden och förlopp upp. Barbro Smeds talar om *igenkännbara gestalter*. Bilder börjar tränga sig in i medvetandet. De tar plats och börjar samtala med varandra. Dessa bilder känns, liksom den första aningen, som viktigare och tyngre än andra idéer och hugskott. De kan vara rörelsemässiga eller mer berättelsebärande. Jag kallar dessa första scenidéer för *rörelsebilder*. Tillkomsten av rörelsebilder kan komma från många olika håll. Det beror på vem man är, vad man har för kunskap och vilka intressen och erfarenheter man har.

I fallet med *Puder*, uppsättningen om ung kärlek, kommer min första rörelsebild utifrån. Jag har under en längre tid funderat på hur ung kärlek kan kännas. Så ser jag ett cirkusnummer på teve. En kvinna dansar i en trapets, ackompanjerad av en musiker på gitarr. Akten påminner mig om känslan av att bli förälskad för allra första gången: Vågar jag? Vågar jag mig upp i trapetsen? Jag törs egentligen inte – men kanske ändå? Och så den starka känslan av frihet när jag till slut kastar mig ut. Den utifrån kommande rörelsebild stämmer med mina inre tankar. Jag erfar en första, viktig aning. Uppsättningen kommer senare att byggas runt ett par i en trapets.

I uppsättningen *Punchline* anländer den första rörelsebild kort efter att jag har fått idén om att göra en föreställning om döden. Jag ser för mitt inre hur en av personerna på scenen plötsligt bara är borta. Hen blir osynlig för publiken som i ett magitrick. Detta kommer i uppsättningen att bli ett slags illusion där karaktären Moa ”trollas bort” med ett stort tyg. Vi kommer att lägga denna scen som inledning, en start som förebådar vad som senare sker.

Barbro Smeds säger att man ska bromsa också vid denna punkt i arbetet. Hon talar om att det uppstår ett automatiskt sökljus hos den som har ”drabbats”. Hen kommer att uppmärksamma att många andra konstnärer har liknande tankar och uttryck. Detta kan upplevas som förvirrande, plötsligt verkar ”alla” ägna sig åt samma tema. Också den egna vardagen kan plötsligt upplevas som fylld av händelser kopplade till det aktuella ämnet. Barbro Smeds framhåller att detta fenomen handlar om att den uppmärksamhet man ägnar åt temat skapar en särskild känslighet som endast är kreativt att befinna sig i.

För mig uppstår rörelsebilderna oftast före en eventuell berättelse. Rörelsebild efter rörelsebild dyker upp och jag ser långt senare vad de bildar för dramaturgi. Också för mig är det viktigt att inte ha bråttom. För att föreställningens grundmaterial ska bli så rikt som möjligt tycker jag att det är bättre att under

lång tid befinna mig i denna tidiga fas än att snabbt börja forma en eventuell historia. Det är de inre bilderna av rörelse som kan bygga en uppsättning. Det är dessa som lägger grunden för det koreografiska arbetet senare i processen. Lite skämtsamt brukar jag säga att jag vill ha minst tio rörelsebilder kring en idé innan jag vågar gå igång med ett uppsättningsarbete.

I idéarbetet inför *Punchline* ser jag för mitt inre tak och höjder, farligheter. Jag "ser" några ungdomar på en bro. Under dem finns ett framrusande tåg. Ungdomarna utmanar varandra att våga hoppa ner på tågtaket. De leker med döden. Jag tänker på en artikel jag just läst om den sortens farliga lekar. Jag börjar göra research. Researchen ger fler rörelsebilder av samma karaktär. Jag börjar fundera på vad för slags rörelseform som uppsättningen ska gestaltas i. Hustak och tåg, vad påminner det om? Kanske att ungdomarna/rollerna skulle kunna ägna sig åt gatusporten parkour? Sporten som handlar om att smidigt ta sig över gatans hinder och stadens höjder. Kan detta bli en rörelseform som vi kan ha som "kropp" på scenen? Vilka fysiska färdigheter behöver aktörerna då?

Först långt senare dyker själva berättelsen upp. Det blir en historia om tre ungdomar och deras vänskap och sökande efter "kickar". Men i denna första fas är det ännu inte dags att vara historieberättare. Nu är det tid att se för sitt inre, låta sig inspireras, kanske pröva praktiskt. Ge rörelsebilderna den plats de behöver.

I *Hämta andan* är idéarbetet speciellt eftersom jag redan har arbetat med temat i några tidigare försök att göra en uppsättning. Jag har en lista med rörelsebilder på ämnet, skriven på en servett under en lång fikastund med en kollega. Jag plockar nu fram denna servett och tittar på de bilder och förlopp som vi såg framför oss när vi pratade om hur våld i nära relationer kan upplevas för den drabbade. Jag citerar vår lista:

Gå på tåpetsskor, allt glider undan, som att gå på is. Försöka hålla sig uppe, falla, kämpa sig upp igen. Känna igen "det" i partnerns blick. Stelna, frysa, röra sig långsamt som på tunn is. Smärta som exploderar, sker i en dans där kroppen plötsligt far iväg? Kärleken, det första mötet, bli knäsvag, benen viker sig bokstavligt. Reagera fysiskt på minsta ljud. Dölja sår, täcka över sin kropp, dölja sig med kläder. Försöka hålla sig i de vardagliga tingen men de glider bara iväg. En "se vad jag är glad och vanlig-dans".

UR ARBETSDAGBOK

Jag går tillbaka till dessa idéer för att se hur de förhåller sig till Merciers text. Jag vet att bilderna har betydelse för mig, men hur står de mot texten? Passar text och rörelsebild ihop, uppstår bra kontraster? Jag lägger pussel till det som senare ska bli uppsättningens sceniska grund.

Jag menar att rörelsebilderna, de rörelsemässiga förlopp och skeenden som man ser för sitt inre, är avgörande för hur en uppsättning blir. Eller om den ens ska bli av. Det är ett stort arbete att skapa scenkonst baserad på rörelse. Alla de praktiska momenten kring en uppsättning tar tid. Improvisation och koreografiskapande tar tid. Manusarbete tar tid. Rörelsebilderna är den kropp som en uppsättning ska växa från. Ju mer en koreograf/regissör har i sin föreställningsvärld innan en repetitionsperiod börjar, desto säkrare start av arbetet. Dessutom blir det, paradoxalt nog, lättare att fylla på även med andras idéer.

GEMENSAMT IDÉARBETE FRÅN BÖRJAN

I de fall alla i en grupp börjar ett arbete samtidigt liknar idéprocessen den ovannämnda men mycket mer kondenserad. Många saker kommer att ske parallellt, och ändå behöver det ges utrymme för individuella idéprocesser. Rörelsebilder behöver kunna uppstå även här. De uppgifter den koreograferande regissören delar ut behöver vara konkreta och ibland inriktade på att personliga erfarenheter ska komma fram. Hen behöver vara tydlig med var i processen man befinner sig och hur lång tid varje moment ska få ta. Även om tempot är högt och tiden upplevs som kort behöver man visa samma respekt för en grups kreativa process som man gör för en enskild konstnärs arbete. Gör man det kan också denna typ av arbetsprocess ge djup och mening.

UTMANINGAR

En utmaning med att ge sig hän åt aningar och rörelsebilder är att man inte i den stund idéerna kommer kan veta vad som är värt att bygga en uppsättning på. Det som i ett första kreativt moment upplevs som angeläget och intressant kan vid närmare betraktande visa sig vara ointressant, etiskt tveksamt eller bara dumt. Eller så kan flödet av idéer plötsligt ta slut, idén bar inte mer än som en första aning. Då krävs det mod att lägga idén åt sidan och att se att den faktiskt inte har något värde.

Jag testar mina idéer genom att berätta om dem för personer jag litar på. Både för att höra vad den andra tycker och för att höra mig själv berätta. Är detta angeläget, idag, imorgon? Finns både form och innehåll i idén? Jag

behöver berätta och diskutera idén många gånger för att kunna föreställa mig vad det egentligen handlar om.

Samma sak gäller om jag jobbar i en platt idéstruktur. Jag uppmuntrar mig själv och andra att ta tag i de första idéerna, de som är fyllda av aningar och som upplevs som viktiga. Efter att praktiskt ha provat idéerna kopplar vi på samtalen och analysen. Då får vi reda på vad som är värt att behålla. Ibland kan det kännas svårt att dela med sig av sin idé. Som konstnär kastar man mellan att vilja bevara det vackra och sköra som har uppstått i ens inre ensamhet och att dela det med andra. Är man i den lyckliga sitsen att man har förtroendefulla kolleger och vänner är det värt att testa att dela med sig. Ur dessa samtal kan en idé växa, ta nya vägar och visa sig hålla. Eller så är det bästa att lämna den, avstå från att göra den. Det kommer alltid nya idéer.



Hämta Andan. Från vänster Julia Gumpert, Daniel Lindman Agorander, Richard Hasslinger, Nathalie Álvarez Mesén, Hilda Rydman, Py Huss-Wallin. Foto: Martin Skoog.



Hämta Andan. Hanna Bylund och Daniel Lindman Agorander. Foto: Martin Skoog.

Punchline. Lise Edman och Alejandro Bonnet.
Foto: Martin Skoog.



4. OM FÖRBEREDELSE

Det är en lång väg att gå från idé till uppsättning. Efter den första idéprocessen behöver man ta reda på hur uppsättningen ska kunna bli verklighet. Man söker medel för projektet och personer som ska vara med. Man kontaktar teatrar eller andra sammanhang som kan tänkas härbärgera uppsättningen. Kanske har man redan ett kreativt sammanhang där man utvecklar sina idéer tillsammans med andra. Oavsett vilket är vägen lång och kan upplevas som svår.

Oavsett hur arbetet med en uppsättning har börjat kommer alltid dagen då det är fler personer inblandade. En grupp har bildats.

Det är troligt att alla är ganska nervösa. Koreografen/regissören har sina idéer, sina rörelsebilder i bakfickan och gruppen behöver nu bästa möjliga start för det som ska komma.

Så hur börja? Min erfarenhet är att en grupp ska gå tidigt upp på golvet. Man behöver lära känna varandra. Kroppar och sinnen behöver öppnas mot den kreativitet som ska skapa uppsättningen.

Jag har olika övningar som jag brukar välja mellan i början av ett arbete. De syftar till att på olika sätt få igång en grupps kreativa flöde och få gruppen att börja samverka. De flesta av övningarna kan dessutom användas till att skapa rörelsematerial för uppsättningen, se s 91. Vid sidan av att göra övningar tillsammans finns det många andra saker att göra i början av ett uppsättningsarbete.

OM NYA OCH KÄNDA RÖRELSEFORMER

Inte sällan grundar sig en rörelseuppsättning på en specifik rörelseform, ibland ny för aktörerna. Man kan vilja utforska en särskild dansstil, en specifik mimform eller en förbestämd akrobatisk teknik. Bollywood-dans, slapstick eller knivkastning. De första dagarna är ett utmärkt tillfälle att introducera den nya rörelseformen.

Att introducera en ny rörelseform för en rörelseuppsättning är skilt från hur det kan gå till i mer traditionella teatersammanhang. Koreografen/regissören och aktörerna i en rörelseuppsättning vet att de kommer att uttrycka skeenden, tankar och sceniska bilder *genom* den rörelseform de ska arbeta med. Det handlar inte om att lära sig ett par steg som regissören kan plocka in där det passar som det ibland blir i talteateruppsättningar. Gruppmedlemmarna i en rörelseuppsättning vet att de behöver få en introduktion i rörelseformen (om den är ny för dem), och att de genom att öva kommer att förstå hur de ska kunna använda formen rent sceniskt. Nya idéer kommer att uppstå i mötet med den nya rörelseformen.

De första dagarnas introduktion i den valda rörelseformen blir ett sätt att lära känna varandra som personer och gemensamt ana den nya uppsättningens möjligheter: Vad händer i min kropp när jag provar de här stegen? Till vem kan jag rikta det här fysiska förloppet? Hur förhåller sig denna rörelseform till vårt tema/vår berättelse?

Som rörelseform till uppsättningen *Punchline* väljer vi som tidigare nämnts parkour, konsten att smidigt ta sig över och genom en stadsmiljös alla hinder. Ett intrikat arbete börjar. Aktörerna tittar på parkourfilmer för inspiration till scener och träning. Scenografen Annika Thore skapar på den begränsade scenyta som står till vårt förfogande en miljö som både innehåller nivåskillnader och möjligheter att försvinna från scenen och dyka upp igen.

I *Puder* har bilden av en trapets satt igång hela uppsättningsprocessen. Av de två aktörerna är Patrik Freij utbildad trapetsartist vid sidan av en clown- och mimutbildning. Mimskådespelaren Ylva Magnusson har tränat denna disciplin något mindre. Vi blir tidigt varse skönheten som kan uttrycka sig i luften. Detta tar vi vidare när aktörerna efter många träningspass och med hjälp av koreografen och professorn i cirkus på SKH, John-Paul Zaccarini, skapar det avgörande mötet mellan de två rollkaraktärerna i trapetsen.

I *Hämta Andan* introducerar mimskådespelaren, mimläraren och tango-dansaren Alejandro Bonnet argentinsk tango. Aktörerna kan, efter att ha övat på denna dans, gestalta den nedåtgående våldsspiral som vi är ute efter att skildra. Tangon smittar också av sig på andra scener. En scen där den lyckliga första kärleken gestaltas kommer att ske i en snurrande danscirkel av par. Tangoformen visar sig bli ett rörelsemässigt fundament för hela uppsättningen.

Ibland ligger aktörernas redan kända discipliner/tekniker till grund för arbetet. Koreografen/regissören utgår då från dessa uttryck i skapandet av uppsättningen. De första dagarna är en bra tid att diskutera igenom vad som ska användas i uppsättningen och vad som behöver utvecklas.

En grupp bör också ta ställning till hur aktörerna ska kunna upprätthålla sin egen träning. Dansare och mimskådespelare behöver träna golvarbete och isoleringar, en metod där uttrycksfullheten i olika kroppsdelar övas. Cirkusartister behöver öva sina discipliner. Det behöver definieras hur mycket tid som denna träning ska ges. De första dagarna är det viktigast att göra gemensamma övningar. För det senare arbetet kan det vara bra att definiera vilken tid som kommer att finnas för det "egna". Det finns också behov av att definiera vilka gemensamma träningsmoment som kommer att finnas, till exempel morgonuppvärmning.

RESEARCH

Att göra research handlar om att sätta sig in i den aktuella uppsättningsidén genom att till exempel läsa texter eller träffa specialister på det tema man har valt. Ofta har koreografen/regissören redan skaffat sig förkunskaper i ämnet. Men det räcker inte att bara återge för gruppen vad man har inhämtat. Det är ofta bättre att låta gruppen göra en del av researchen tillsammans. Ett team skapas i den stund flera gruppmedlemmar upplever en fråga som angelägen och lustfylld. Energier fylls på och motivationen ökar. Gruppen får gemensamma referenser som man senare kan gå tillbaka till.

Research kan också på ett fascinerande sätt ge upphov till sceniska idéer. Människors livsberättelser kan bilda grunden till hela uppsättningar. Statistik kan gestaltas i rörelsemässiga skeenden. Vare sig målsättningen är att arbeta dokumentärt eller att omskapa "verkligheten" till fiktion, kan en noggrann research vara den bas som ett uppsättningsarbete vilar på.

I *Hämta andan* får den research vi gör till följd att vi ändrar uppsättningens tänkta slut. Uppsättningens tema är våld i nära relationer. Researchen lär oss att ett mycket farligt ögonblick för en våldsutsatt person, är den stund hen berättar att hen vill skiljas från sin våldsamma partner. Vi väljer nu att låta en av rollkaraktärerna dödas när hen vill lämna sin partner, istället för att som vi tidigare har tänkt fly och överleva. Detta beslut är ett resultat av den kunskap vi har inhämtat under arbetet med research.

MÅLGRUPPSARBETE

En variation på att göra faktamässig research är att möta uppsättningens målgrupp. Detta kan vara avgörande för arbetet, särskilt när det gäller barn- och ungdomsteater. Det gäller all slags scenkonst, såväl rörelse- som textbaserad. Det räcker inte att endast föreställa sig den publik som föreställningen ska nå. Den stimulans och de insikter en grupp kan få av att träffa personer i rätt ålder eller med erfarenheter som ligger nära uppsättningens tema kan vara ovärderliga. Varje scenkonstnär har ett ansvar att försöka lära känna sin publik.

Det finns många saker att tänka på i dessa möten. En är att vara tydlig med syftet. Om en grupp möter en skolklass i avsikt att lära sig något om målgruppsåldern så bör det uttalas från början. Teatergruppen har ansvar för att mötena blir intressanta också för barnen/ungdomarna. Det går inte att bara gå runt och "iaktta". Barn och ungdomar brukar vara extremt känsliga för vem som kommer och går i deras vardag. Det är ett stort misstag om teatergruppen tror sig vara något slags sociologer på upptäcktsfärd. Bättre då att ge något från scenkonstens värld, något som man kan arbeta med tillsammans och på så sätt lära känna varandra, till exempel sceniska övningar eller andra roliga saker.

Det är alltid teatergruppens ansvar att samtal och övningar sker på barnens/ungdomarnas egna villkor. Att frågor ställs på rätt nivå. Speciellt gäller detta om mötet med publikgruppen sker för att man vill få ta del av barnens eller ungdomarnas idéer till uppsättningen. Viktigt här är att före samtalet GE något. Till exempel visa en scen som är under arbete och ställa frågor utifrån den.

Dramapedagogikens aktiva värderingsövningar är ett sätt att få en hel grupp involverad i samma ämne. Uppsättningen *Punchline* skapas i stor utsträckning utifrån möten med sin målgrupp. Jag och koreografen Jimmy Meurling har ett flertal träffar med en gymnasieklass. Vi gör övningar tillsammans. Vi diskuterar föreställningens tematik och delger ungdomarna en preliminär berättelse. Vi får feedback på både situationer och karaktärer. Mötet med ungdomarna ger oss idéer till uppsättningen och dessutom mod att fortsätta att arbeta med det tema vi har valt, se s 91.

INSPIRATION

Utöver arbetet med nya rörelseformer, research och målgruppsarbete kan en grupp behöva hitta konstnärlig inspiration för sitt arbete. På samma sätt som en del av researchen kan vara gemensam, kan också inspirationsdelen vara det. Det handlar om att skaffa sig gemensamma referenser.

Många uppsättningsprocesser börjar med att en arbetsgrupp låter sig inspireras av en annan scenkonstföreställning, film eller bildkonst. Att inspireras av andras arbeten skapar lust och motivation. Att i ett tidigt stadium direkt härma andra kan ge energi och väcka intressanta frågor om den kommande uppsättningens form och innehåll. Det en arbetsgrupp ska fråga sig vad gäller inspiration och härmning är hur dessa moment senare ska användas.

Lika lustfyllt som det är i repetitionsprocessens första fas att göra som andra gjort, lika trist är det att gå till premiär med en kopia. Senare i processen behöver en arbetsgrupp utvärdera vad som finns kvar av idéstölden och hur man ska omvandla detta till ett eget uttryck och idéinnehåll. Det troliga är att det som från början var ren härmning nu har förvandlats till en egen form. Det gäller att vara uppmärksam på att så har skett.



Punchline, Lise Edman och Alejandro Bonnet.
Foto Martin Skoog.

5. OM ATT SKAPA EN RÖRELSEBANK

Under den första delen av repetitionsarbetet ägnar sig en koreograferande regissör ofta åt att skapa rörelsematerial till uppsättningen. Jag kallar det för att skapa en *rörelsebank*. Det handlar om att ur uppsättningens grundidé eller tematik skapa koreografier och möjliga scener. Till sin hjälp har regissören ibland ett arbetsmanus eller så arbetar hen fritt med de idéer som finns eller som uppstår. Vissa koreograferande regissörer fortsätter att skapa rörelsematerial under hela repetitionstiden. Andra koncentrerar det arbetet till den första tiden.

Det finns många metoder för att skapa en rörelsebank. En är att testa de rörelseidéer/rörelsebilder som redan finns. En annan är att låta olika sceniska övningar eller en specifik rörelseform skapa material. Improvisationer, research och arbete kring tema eller berättelse kan ge material. Rörelser kan skapas från scenografi, objekt och musik. För att en grupp ska vara kreativ behöver alla befinna sig i det tematiska landskapet med både kropp och intellekt. Omsorg behöver läggas ner för att få ett så rikt rörelsematerial som möjligt till uppsättningen.

Repetitionerna delas med fördel upp i två eller flera perioder. Ett manus kan skrivas efter den första perioden och kommer då att bygga på det som faktiskt har arbetats med på golvet. Arbetar man inte med ett delat tidsupplägg skriver man ett arbetsmanus eller ett manus i förväg. Gruppen arbetar sedan i ett enda tidsflöde och manuset utvecklas under tiden. Dessa processer kräver olika typer av planering och inställning från de inblandade konstnärerna. Men det gemensamma är att arbetet börjar med att skapa rörelser.

Jag kommer nu att beskriva vad några av tillvägagångssätten att skapa en rörelsebank kan bestå av. Jag kommer också att reflektera över olika begrepp som kan dyka upp i anslutning till de olika metoderna.

5.1. Om att skapa rörelsematerial utifrån tidiga rörelsebilder och från tema

Jag och aktörerna Patrik Freij och Ylva Magnusson är samlade för att skapa rörelsematerial till föreställningen *Puder*. Temat är den allra första kärleken, dess glädje och utmaningar. Vi har några tidiga rörelsebilder/idéer och en löst skissad berättelse om två unga människor som möts i den första kärleken. Jag citerar här den arbetsdagbok jag hade under förarbetet av *Puder* där jag har listat några av de allra tidigaste rörelseidéerna:

Kärlekens fysiska imitation – allt som den ena gör, gör den andra också. De misstag som kan ske i den första kyssen. Att fysiskt smälta av förälskelsen, hur ser det ut? Kasta ord som om man kastar kniv – knivkastarkoreografi. Objekt som ställer till problem. En av rollerna är blyg och börjar tappa saker. En av rollerna är blyg och kroppen får eget liv och far iväg åt alla håll.

UR ARBETSDAGBOK

Vi provar och ser var vi hittar rörelser som vi tycker om och som stämmer med temat. Vi vet ännu inte var de olika momenten ska ligga i den tänkta föreställningen eller hur de förhåller sig till vår skissade berättelse. Vi följer vår lust och dokumenterar det som känns roligt eller snyggt. I uppsättningens ”bank” får det mesta plats. Vi sovrar inte särskilt noga ännu.

Idén om att smälta av förälskelse blir en spännande koreografi som vi kommer att behålla i uppsättningen. Ylva och Patrik står med ryggarna mot varandra. Den ena sjunker ner framåt, den andre följer med i en bakåtriktning. Väl på golvet sker en övergång då de två skiftar överläge mot underläge. Rörelsen fortsätter så. De håller hela tiden ryggarna mot varandra. De rör sig lågt över golvet i mönstret av en kvadrat.

Misstagen under den första kyssen blir fysisk och akrobatisk komik när de två försöker kyssas men istället krokar med näsorna och faller baklänges. Rörelseidén blir upphov till en hel serie komiska misstag och missförstånd. Vi kommer senare att skapa ett slags metalager av detta i föreställningen. Ylva och Patrik blir ett slags presentatörer som humoristiskt redovisar allt som kan gå fel i spelet om kärlek.

Under dessa första repetitioner kommer Ylva med en för mig ny idé. Det är en rörelseakt som hon länge har velat göra. Jag citerar min arbetsdagbok från repetitionerna:

Ylva tar på sig ett par herrbyxor och över dem en lång kjol. Hon sätter skor på både händer och fötter. Så böjer hon sig framåt. Kjolen faller ner över armarna och vänds ut och in. Överkroppen gestaltar nu en kvinna och underkroppen skildrar en man. De två möts och blir intresserade av varandra. De dansar försiktigt. När den ena blir för närgången drar den andra drar sig undan. En nyordning sker och de dansar lyckligt.

UR ARBETSDAGBOK

Vi provar denna idé och ser att det är en akt som vi gärna vill ha med i uppsättningen. Scenen kommer senare att ligga allra sist i föreställningen. Den blir ett slags epilog som kommenterar vad kärlek kan vara.

Patrik och Ylva börjar också öva i trapets. Jag vet på förhand att partrapets är en central rörelseform för uppsättningen. Ett långt arbete inleds med att bestämma vilken slags trapets det ska vara och hur den ska byggas. Vi behöver också förstå vilka färdigheter som kommer att behövas och vilken rörelseteknisk nivå vi ska lägga oss på. Här tar en intensiv träningsperiod vid.

Arbetet dessa första repetitionsveckor går förvånansvärt lätt. Det finns många tidiga rörelsebilder att pröva vilket upplevs som positivt. Det är också okomplicerat att ta in aktörernas idéer. Detta troligen på grund av att jag upplever att mina egna idéer ”håller” vilket gör mig trygg och öppen. Men har lättheten i arbetet också med valet av tema att göra?

Efter arbetet med *Puder* börjar jag reflektera över vilka temata som ”passar” för rörelsebaserad scenkonst. Jag börjar också fundera på hur man kan arbeta med ett till synes ”omöjligt” tema.

I *Puder* är temat mycket kroppsligt. Det ger upphov till personliga erinringar av hur kroppen betar sig när man är kär. I frågan ”hur känns det att vara kär för första gången” ryms för de flesta människor en mängd känslomässiga och fysiska sensationer. Benen viker sig, det pirrar i magen, händerna skakar osv. Dessa erinringar är ganska lätta att utveckla till koreografiskt material. Tematiken går att koppla till sinnliga upplevelser. En rörelseaktör uttrycker sig med kroppens universum och därför är ett kroppsligt tema särskilt användbart.

Om temat är enkelt, om det går att beskriva i få ord, är det också lätt att komma igång. I *Puder* är temat den mycket unga kärleken. Relativt smidigt hittar vi sceniska ingångar och så småningom också en berättelse. Två personer blir förälskade men vågar inte riktigt närma sig varandra. Denna

berättelse har den egenskapen att den kan skildras i hur många olika rörelseformer som helst. Vi väljer mim och akrobatik i kombination med text. Ett oomplicerat tema kan bygga ett universum.

Är temat mer teoretiskt eller omplicerat krävs, som jag ser det, ett annat slags förarbete. Tematik som bygger på tankar eller teorier kräver kroppslig översättning. Man behöver hitta de rörelsebilder som motsvarar ämnet. Man behöver göra såväl teoretisk som bildmässig och fysisk research. Tematiken behöver brytas ner i små, små delar för att bli översättningsbar till rörelsebaserad scenkonst. Ett personligt förhållningssätt till temat behöver skapas. Det är en mer mödosam väg att gå, men den kan ha samma intressanta resultat som de uppsättningar som har en enklare eller mer fysiskt direkt tematik. Det är bara arbetsprocesserna som ser olika ut.

5.2. Om att skapa rörelsematerial från övningar. Om rörelsekvaiteter

Många koreografer/regissörer använder olika sceniska övningar och lekar för att sätta igång arbetet i en grupp. Flera av de övningar som jag praktiserar står beskrivna i kapitel 9, s 91. Kreativiteten och samarbetsförmågan får en skjuts av detta arbete, men att göra övningar kan också ha ett vidare syfte.

En grupp kan iaktta övningarna med tematisk blick. Det vill säga man forskar i vad en övning kan gestalta och hur den förhåller sig till det tema eller eventuella berättelse som man arbetar med. En tillitsövning kan skildra ömhet. En kull-lek kan handla om kontaktsökande. En start/stopp-övning där bara en person rör sig medan de andra står stilla kan berätta om ensamhet eller utfrysning.

Koreografen/regissören väljer en eller ett par övningar som förhåller sig till det man arbetar med. Gruppen tillämpar först övningen i sin grundform. Sedan reflekterar man över valet av övning och om man tycker att övningen "stämmer" med uppsättningens grundidé.

Efter att övningen har prövats introducerar jag ofta begreppet *rörelsekvaitet*. Detta begrepp handlar om en rörelses olika kvaiteter, hur den kan se ut och utföras. Rörelser kan till exempel vara långsamma eller snabba, tempomässigt varierade eller konstanta, tunga eller lätta. De kan utföras i olika nivåer, vara kontrapunktiska till varandra och förhålla sig olika till rum och arkitektur.

Jag föreslår att aktörerna ska utföra övningen som tidigare men nu fokusera på olika rörelsekvaiteter under arbetet. De ska applicera olika aspekter på rörelsens utförande samtidigt som de leker den lek vi har valt. På så sätt växer snart ett spännande koreografiskt material fram.

Ur ett undervisningsarbete jag gjorde med en mimskådespelarklass saxar jag följande ur arbetsdagboken:

Vi har en enkel grundövning, en Kull. Jag ber studenterna leka leken av hela sitt hjärta. Jag adderar sedan några begrepp för rörelsekvaitet, Kontrapunkt och Nivåer. Alla rörelser som leken alstrar ska ske i ett motsatt förhållande till varandra och på så många olika nivåer som möjligt. Deltagarna skapar nu helt nya mönster. De placerar sig på nya platser i rummet, på ständigt skiftande nivåer och på nya avstånd till varandra. Koreografi skapas.

Jag har en improvisationsövning, Stolen, där två aktörer vill sitta på samma stol. Jag ber studenterna att på ett lekfullt sätt kämpa för att få igenom sina viljor. Jag för in aspekten att varje rörelse ska starta på en tydlig punkt i kroppen och fortplanta sig vidare i kroppen och ut i rummet. Improvisationen utvecklas nu med nya mönster och stor dynamik.

Jag har en scenisk handling som ska finnas med i redovisningen som vi arbetar med. Det handlar om att en kvinna kommer in i ett rum där det står ett par skor. Hon tar sig fram till skorna, tar på sig dem och går ut. Jag föreslår att studenten utför handlingen med avsikt på tempo, alltså att hen ska leka med olika variationer av hastighet. Jag ställer inte frågor om vem kvinnan är, vad hon gör och varför. För att få fram ett intressant rörelsematerial arbetar vi först och främst med att få fram varierade och rörelsemässigt intressanta skeenden.

UR ARBETSDAGBOK

Att göra övningar har som första syfte att skapa sammanhållning och kreativitet i en grupp. Men vartefter som man i övningar benämner och övar på olika aspekter av rörelsens kvaiteter kan dessa växa till och bli ett intressant koreografiskt material.

OM RÖRELSEKVALITET

En rörelse kan utföras på många olika sätt. Den kan ha oändligt många olika kvaliteter. Begreppet *kontrapunkt* härstammar egentligen från musikens värld men kommer i detta sammanhang från utbildningen i mimskaådespele-
leri och Stanislav Brosowski, professor i mimgestaltning. Det handlar om den enskilda aktörens möjlighet att förstora en rörelse och skapa ett motsatt förhållande både inom den egna rörelsen och gentemot andra aktörer.

My Areskoug skriver i sin bok: "Kontrapunkten handlar om en motsättning i rörelsen. Rent tekniskt innebär det att finna en motrörelse till en rörelse, att hitta den motsatta riktningen till den första rörelsen. En rörelse kan gå åt två håll samtidigt. Det förtydligar och förstärker rörelsen och det ger den en skarpare riktning."¹⁵ När det handlar om att komponera rörelsematerial är det kontrapunktiska förhållningssättet effektivt. Genom att aktivt använda motsatta rörelser ges både aktörernas intentioner och rumsligheten stor tydlighet.

¹⁵ Areskoug, M (2007), *Den kroppsligt tänkande skådespelaren*, s 81.

Även de franska mimarna och koreograferna Claire Heggen och Yves Marc från Théâtre du Mouvement använder musikaliska begrepp för att beskriva rörelsequaliteter.¹⁶ Heggen/Marc besökte Stockholm på 1990-talet och höll en veckas workshop som jag deltog i. I ett accelerando ökar tempot successivt, i ett ritardando sker det motsatta. Legato betyder att rörelserna, egentligen tonerna, flödar utan stopp. Staccato betyder att varje rörelse har ett markant stopp.

¹⁶ Théâtre du Mouvement beskrivs i Lust, A (2000), *From the Greek Mimes to Marceal Marceau and Beyond*, s 114–115.

Förutom begrepp från musiken arbetar Heggen/Marc också med begrepp som *nivåer*, *tempo* samt *rörelsens fortplantning* i kroppen. Heggen/Marcs begrepp är användbara i flera faser av ett uppsättningsarbete. När en grupp samlar rörelsematerial kan man applicera en eller flera rörelseaspekter på en övning. Övningen visar då helt nya koreografiska kvaliteter. Senare i arbetet kan aspekterna användas när man behöver förfina och förbättra uppsättnings rörelsematerial och sceniska situationer.

¹⁷ Anne Bogart och Tina Landau beskriver metoden i *The View Points Book. A Practical Guide to View Points and Composition*, 2005.

Även metoden *View Points*, skapad av bland andra de amerikanska koreograferna/ regissörerna Mary Overlie och Anne Bogart handlar till stor del om rörelsequaliteter.¹⁷ Här är grundbegreppen *tempo*, *duration*, *kinesthetic response*, *spatial relationship*, *repetition*, *topography*, *shape*, *gesture* samt *architecture*.¹⁸

¹⁸ På svenska ung. tempo, varaktighet, rörelsemässig reaktion, rumsligt förhållande, repetition, topografi, form, gest och arkitektur.

Tempo handlar om hur snabb eller långsam en rörelse är. Duration beskriver hur varaktig i tiden rörelsen är. Kinesthetic response är ett begrepp för kroppens impulsiva reaktioner på yttre stimuli. Spatial relationship handlar om relationer i rum och repetition om att upprepa rörelser. Topography beskriver de mönster som skapas i rummet. Shape står för rörelsens egen form. Gesture handlar om den mänskliga gesten och architecture om förhållandet till ett rum.

Använder man dessa olika aspekter på sitt rörelsematerial och sina sceniska situationer, när man skapar dem eller när de redan finns, kan man uppnå en stor variationsrikedom, dynamik och fantasifullhet.

5.3. Lite om improvisation

Kanske är improvisation av något slag det första man vill prova när man ska hitta intressanta rörelser till en uppsättning. De flesta koreograferande regissörer förhåller sig på ett eller annat sätt till begreppet improvisation. Jag själv praktiserar många olika improvisationsmetoder, både i funktionen som koreograferande regissör och som aktör och pedagog, se s 91.

Att själv få improvisera har utvecklat mig konstnärligt. Det har lärt mig att ta risker, att våga prova nytt och att kunna samspela med andra. Det som varit mest givande för mig som aktör har varit de metoder för teaterimprovisation som har sin upprinnelse i den kanadensiska regissören och pedagogen Keith Johnstones arbete och som finns beskrivet i hans bok *Impro*. I Sverige har jag framför allt mött improvisationspedagogen och regissören Marvin Yxner som inspirerat och lärt mig mycket om skapandets villkor, även om det i första hand inte har handlat om rörelseskapande utan om att hitta spelsituationer och skapa karaktärer och text.

Som koreograferande regissör ser jag hur improvisationen som förhållningssätt är mycket nära den samskapande traditionen inom rörelsebaserad scenkonst. Man kan se arbetet med att få fram en uppsättning som ett slags planerad improvisationsprocess. Därför är det svårt att i ett enda kapitel beskriva improvisationens alla fördelar och metoder.

Ett begrepp som har med improvisation att göra är dock speciellt viktigt för mig: Jag ger aktörerna *uppgifter*. Det kan vara allt från uppgiften att söka ett visst rörelsespråk till uppgiften att skapa en hel scen. Jag ger individuella

uppgifter, uppgifter till par eller till den större gruppen. Jag försöker att vara konkret och bara ge uppgifter som jag verkligen vill ha svar på, inga låtsasuppgifter. Jag ger dem dessutom en bestämd tid att utföra uppgiften på.

Under den materialsamlade fasen av arbetet handlar uppgifterna oftast om att pröva ut idéer från den tidiga idéprocessen. Det kan vara: Ge mig exempel på barnlekar! Hur rör du dig när du leker? Vad händer om du upprepar det där momentet fyra gånger? Ett slags befrielse sker för aktören när uppgiften är konkret. Hen kan använda hela sin fantasi och yrkesskicklighet när en tydlig ram sätts. Och att ge uppgifter som på riktigt för arbetet framåt definierar mig i min roll som koreograferande regissör.

5.4. Om att skapa rörelsematerial från text och om förhållandet mellan rörelse och text

Kanske är en text upphovet till en rörelseuppsättning. Det kan vara en novell, dikter eller en textpjäs. Arbetsgruppen har ännu inte bestämt sig för vad i texten eller hur mycket som ska vara med i uppsättningen. Gruppen kan då börja skapa utifrån någon eller några av dessa frågor:

- **Vad händer i kroppen vid läsning?**
- **Vilken del i texten eller vilken tematik väckte ens första uppmärksamhet?**
- **Vilka rörelsebilder finns i texten, vilka situationer är direkt rörelsemässiga?**
- **Hur är textens rytm?**

En viktig frågeställning som dyker upp i scenkonst där text och rörelse möts är vad rörelsen respektive texten kan gestalta. Mot och med varje rörelse står en möjlig text. Mot och med varje text står en möjlig rörelse.

Rörelsen kan ha till uppgift att gestalta skeenden, ge tanketid och poesi, skildra motsättningar eller ge karaktärsfördjupningar. Rörelsens skiftande kvaliteter och rytm kan stå i kontrast till eller samarbeta med textens olika kvaliteter och rytm.

Texten kan ha till uppgift att informera, skildra motsättningar, klargöra eller ge fördjupning. Textens kvaliteter och rytm kan stå i kontrast till eller samarbeta med rörelsens dito.

Kombinationen rörelse och text är ett fält som är värt att undersöka.

En vårvinter reser jag till Tromsö i Norge och håller kurs i text och rörelse för *SEANSE*, center för kunskapsproduktion i Norge. En av de andra kursledarna är den engelska koreografen och dansaren Wendy Houston från bland annat danskompanierna DV8 och Forced Entertainment. Vi kursledare leder varsin dag och deltar i övrigt i de andras arbete. Detta är Wendys dag och jag citerar min arbetsdagbok:

Vi skriver lappar och lägger i två högar. I den ena högen lägger vi förslag till HANDLINGAR (koreografi) i den andra förslag till TEXT.

*En handling är: Du reser dig upp från golvet och går i en cirkel.
Eller: Du försöker gömma dig.*

*En text är: Du läser en väderrapport över Nordnorge.
Eller: Du berättar om en gång när du var liten och rymde hemifrån.*

Wendy sätter på musik. Vi deltagare går in, först en och en, senare flera samtidigt. Vi är fria att gå på eller av scenen när vi vill. Wendy har dock sagt att det ska vara minst två aktörer på scenen åt gången.

Jag läser en lapp ur TEXT-högen. Där står det att jag ska berätta ett personligt minne. Samtidigt läser en annan deltagare en HANDLINGSLapp. Han ska hoppa. Jag berättar mitt minne och han hoppar. Vi interagerar ibland och ibland inte. Fler deltagare kommer upp. Vi tar nya lappar. Nya handlingar och nya texter skapas.

Energier flödar. Wendy skiftar musik som på olika sätt påverkar oss. Pulsen går upp och flödesfaktorn är hög. Det hinns inte med att stanna och reflektera över vad de olika delarna berättar och om de kompletterar varandra. Allt går på känsla från oss aktörer.

Roligast är nästan att kliva av från scenen och titta på det verk vi skapar.

Två högar med lappar och musik... och en möjlig föreställning växer fram.

UR ARBETSDAGBOK

I detta experiment ser jag att rytm är en mycket viktig beståndsdel när rörelse och text ska samverka. En känslighet för rytm och tempo lyfter fram text och rörelse på ett sätt som ger djup till båda uttrycken. Lite som konstformen *Spoken word* där rytmen förtydligar, förstärker och för berättandet vidare.

Jag erfar också styrkan i en väl utarbetad metod. Jag ser ett tillvägagångssätt som skapar fantastiskt föreställningsmaterial. I och med att övningen bygger på improvisation, styrd av lapparnas budskap, uppstår energi och fysisk lust. Övningen pågår också i ett längre och sammanhållet flöde och detta får de medverkande att undersöka formmässiga gränser mycket mer effektivt än om övningen hade varit uppdelad i olika delar med reflektion däremellan. Det som händer i rummet känns osannolikt intressant och fullt av tolkningsmöjligheter.

STORYTELLING

Ett annat sätt att undersöka förhållandet mellan rörelse och text är att ägna sig åt berättande, eller med ett annat ord, *storytelling*. Detta begrepp står för att en eller flera aktörer gestaltar en berättelse i en mix av rörelser och text. Oftast rör man sig mellan att vara berättare och att spela flera roller. Man använder oftast inte långa dialogscener som i ”vanliga” textpjäser utan gestaltar växelvis i rörelse och text.

En berättelse kan framföras på många olika sätt. Den kan gestaltas helt verbalt utan fysisk gestaltning. En berättare bär då med sin röstliga gestaltning fram historien på ett så dynamiskt vis att bilder skapas i åhörarens hjärna. De tidiga berättarna, samvaron runt en eldstad, ger en historisk påminnelse om vilken form av berättande det handlar om.

I storytelling inkluderas däremot rörelsen. Det finns historiska traditioner även här. I indisk scenkonst gestaltas myter och sagor i rörelse och röst under långa natters teateruppsättningar. Tidiga folkliga berättare i Europa gick från stad till stad och förtäljde aktualiteter eller skrönor med hela sin fysiska och verbala förmåga. Den italienske teatermannen Dario Fo är ett exempel på en scenkonstnär som arbetat vidare med denna fysiska berättarkonst. I Sverige spelade skådespelaren Björn Granath Fos enmanspjäser med stor närvaro och skicklighet. Inom den svenska mimen är storytelling en stark egen genre. På utbildningen i mimskaådespeleri ägnas större delen av en termin åt just storytelling.

Ett år arbetar jag med den sumerisk/babyloniska myten *Gilgamesh*. Berättelsen skrevs ner på lertavlor för över 5 000 år sedan. Det är världens tidigast nedtecknade historia. Den handlar om Kung Gilgamesh som får en vän i den vilde Enkidu. När Enkidu dör börjar Gilgamesh i sin sorg en lång vandring för att få svar på frågan om människan ändå inte kan få ett evigt liv.¹⁹

Jag ska berätta historien i monologform.²⁰ Regisserar gör mimskådespelaren och regissören Roger Westberg. Vi bestämmer först att testa berättelsen inför den tilltänkta publiken som är barn i mellanstadiet. Detta för att få syn på vilka delar av historien vi ska välja och hur vi ska förhålla oss till berättelsens tematik. Jag citerar min arbetsdagbok:

Vi besöker en skola. Jag berättar om Gilgamesh, utan manus eller scenerier. Berättelsen om vänskapen mellan Gilgamesh och Enkidu går fram, det är något som barnen kan relatera till. När jag kommer fram till punkten där Enkidu dör är barnen helt tysta. Jag blir rädd att det är för "rakt på sak", detta att Enkidu faktiskt dör. Men det verkar inte så. När jag beskriver hur Gilgamesh söker efter svaret på frågan om evigt liv så märker jag stort intresse från de unga. Vi får ett kvitto på att historien fungerar. Vi kommer att kunna ta upp den mer existentiella tråden i vår uppsättning. Det känns bra.

UR ARBETSDAGBOK

Efter att ha tagit ställning till de tematiska delarna i berättelsen börjar arbetet med att hitta vilka scener som har gestaltningskapital. Vad passar för rörelse och vad är bäst i text? För att hitta rörelser anar vi förstås att de scener som är fyllda av action kommer att passa. Men vi vill vara sparsamma med den rena illustrationen och satsa på mer komplexa uttryck. Vad kan bli poetiska fickor eller rytmiska sekvenser? Hur kan karaktärernas känslor gestaltas?

Vad gäller texten undersöker vi vilka delar som för fram viktig information och vad som innehåller avgörande vändpunkter. Vi letar också efter text som bär på poetiska, rytmiska och musikaliska värden. Vi undersöker berättelsen med alla för oss kända metoder. Vi skaffar oss rörelsebilder och letar rörelse i både det som sägs och inte sägs.

Vi upptäcker att en viktig faktor för att få storytelling intressant är att rörelsen nästan alltid bör komma före texten. På så sätt hinner en åskådare tolka skeendet på eget vis innan texten kommer och "berättar allt". Man är också friare att välja en text som inte lägger sig precis intill rörelsen, som inte

¹⁹ Översättarna Lennart Warring och Taina Kantola har tolkat berättelsen till svenska i boken *Gilgamesheposet* (2003).

²⁰ Arbetet blir så småningom en uppsättning som turnerar för Teater Tre 2002/2003.

illustrerar det man faktiskt redan ser. En publik känner sig då mer indragen i historien eftersom man har möjlighet att själv göra tolkningar.

Berättelsen om Gilgamesh innehåller en situation där Gilgamesh går genom ett berg. I uppsättningen tar jag ett kliv in i mörkret, sedan ytterligare ett. Jag gestaltar det stora berget med min kropp. Först när tredje steget tas yttrar jag några ord. Dessa ord handlar inte om att rollkaraktären går genom berget. Det ser ju åskådarna redan. Orden berättar istället om tiden som går. Orden har sin egen betydelse som ger komplexitet åt historien.

Varför beskriva i ord det som redan syns? Varför uttrycka i rörelse det som redan sägs? När rörelsen kommer före texten skärper publiken sin iakttagelseförmåga och kommer längre in i berättelsen. Vid valet av text går det därmed att vara mer avancerad, associationsrik eller poetisk.

För den som arbetar med komik är ”rörelse först, text sedan” en guldgruva: En karaktär halkar på ett bananskal och försöker på tusen olika sätt ta sig upp. Karaktären säger efter ett tag: ”Vanligtvis möter jag många intressanta personer på min väg till jobbet” och halkar lite till. I huvudet på publiken uppstår då bilden av en person som trots misslyckanden försöker upprätthålla en social fasad. Och det är roligt.

Det är också intressant att göra en sak och sedan benämna det man gör med något helt annat. Detta skapar ett slags svirr i betraktarnas hjärnor. Många dansföreställningar använder sig av detta grepp. En aktör pekar på sin armbåge och säger ”fot”. Detta ökar uppmärksamhetsgraden hos publiken och försätter den i ett tillstånd där ingenting är säkert och ”som vanligt”. Denna slags scenkonst skapar sitt eget universum. Den försöker inte efterlikna verkligheten utan blir till ett eget språk.

FRÅN TALPJÄS TILL RÖRELSE

Ibland lockar det att utgå ifrån en talpjäs vid skapandet av en rörelseuppsättning.²¹

²¹ Utgår man från en skriven pjäs och gör en professionell uppsättning är det viktigt att se över rättighetsfrågan.

Ett ”traditionellt” arbete med en talpjäs börjar oftast med att en regissör eller en grupp söker pjäsens och de olika scenernas tolkningsmöjligheter. Ibland har regissören sin egen analys som hen diskuterar med det konstnärliga teamet. Andra gånger arbetar sig en hel arbetsgrupp fram mot en gemensam tolkning. Men att starta med analysen innan man börjar med gestaltningen kan skapa höga krav. Detta rimmar illa med den kreativa atmosfär som

behövs för att hitta rörelsematerial.

I arbetet med att omskapa en talpjäs till en rörelseuppsättning (med inga eller få ord) gäller det att vänta ett tag med tolkningen och istället och till en början fokusera på den rörelse som finns i pjäsen. En regissör/koreograf låter sig inspireras av särskilt intressanta textavsnitt och funderar på förlopp och bilder. Hen ställer frågor som:

- **Finns det någon underliggande ton i texten som kan skildras i rörelse?**
- **Hur rör sig karaktärerna, vilka utmaningar brottas de med, hur kan detta visualiseras?**
- **Finns det en plats, ett rum, där händelserna kan utspela sig, en plats som själv kan ge upphov till rörelse?**

Utifrån dessa och andra frågor skapas förlopp och skeenden som blir rörelsematerial.

Analysen, tolkningen, kommer förr eller senare ändå. Ungefär halvvägs in i det praktiska arbetet går det att se vad det är som håller på att uppstå. Arbetsgruppen blir ofta överraskad av hur väl man ändå har ”läst” dramat och skapat sig en tolkning. En text med kvalitet låter sig höras även genom de infall en kreativ grupp har. Men det rörelsemässiga materialet är mycket mer varierat och lustfyllt än om arbetet hade startat från ett annat håll, från analysen.

En vår arbetar jag och en mimklass tillsammans med skådespelaren och läraren i röst-och textgestaltning, Catherine Hansson. Pjäsen vi valt är *Closer* av den brittiske dramatikern och komikern Patrick Marber. Det är en realistiskt skriven text med fyra karaktärer: X som förälskar sig i Y som förälskar sig i Z som förälskar sig i Å. Texten består nästan uteslutande av dialogscener mellan två personer, något som är ovanligt för mig när det handlar om att arbeta rörelsebaserat.

Bakgrunden är att jag på mina lektioner i scenisk gestaltning vill ge studenterna redskap i föreställningsskapande. Vi ska studera dramaturgi och jag introducerar ett par dramaturgimodeller. Det blir snabbt tydligt att vi behöver ett praktiskt övningsmaterial. När vi får möjlighet att knyta Catherine Hansson till arbetet föreslår hon *Closer* som en lämplig pjäs. Jag citerar ur min arbetsdagbok:

Vi läser pjäsen högt tillsammans. Studenterna skiftar roller under läsningen. Vi pratar lite efter varje scen, mest om det är något vi inte förstår eller saker vi associerar till. Inga längre analyser. Läsningen tar lång tid och tjänar syftet att lära känna pjäsen. Att se vad som faktiskt händer.

Varje student får i uppgift att fantisera fram ett antal rörelseidéer/ rörelsescener ur pjästexten. Jag ber dem leta efter företeelser och förlopp som de ser röra sig under dialogerna eller i pjäsen som helhet. Inga begränsningar. De ska gå på lust.

Studenterna delas in i par och får där "pratprova" sina idéer. Varje par arbetar först med ett oräkneligt antal scenidéer, men får sedan uppgiften att begränsa sig. Idéerna presenteras, praktiskt och verbalt, för hela gruppen.

Studenterna väljer nu ur det stora materialet som finns. Varje student ska regissera minst en scen. Efter en tid är nio scener på väg att bildas. Studenterna har inspirerats av helt olika saker i pjäsen. Några scener är dansinriktade, ordlösa och gestaltar stämning eller tema. I ett par dialogscener blandas rörelse och text. En clownscen skapas, och ytterligare några scener gestaltar dramats hela innehåll i en rörelsemässig exposé.

UR ARBETSDAGBOKEN

Arbetet med *Closer* lär mig hur lustfyllt det kan vara att arbeta med ett realistiskt drama. Inne i de täta dialogerna finns många möjligheter till rörelse. Pjäskaraktärernas olika viljor och undertexter "fysikaliserar" och koreografi mellan aktörerna skapas. Idén att göra en clownscen drar fram det absurda i den talade texten. De allomfattande scenerna skapar ett slags skönhet. Sammantaget har vi vår egen version av *Closer*, en berättelse om kärlek som aldrig går rätt.

5.5. Om att skapa rörelsematerial från objekt och scenografi

När en uppsättnings scenografi, objekt, kostym eller mask finns tillgängliga i ett tidigt skede av repetitionerna kan en grupp skapa rörelsematerial från ytterligare en källa än de redan nämnda.

Rörelse kan skapas från kvastar, kuber, stolar, stegar, bord, dricksglas, äggkoppar, snurrscener, husvagnar, trånga kostymer, voluminösa kostymer, lutande väggar, låga entréer, pennor som går sönder, rörligt ljus, slädar, shoppingvagnar, stora tyger, röda näsor, ljudkablar med mera.

Processen är ofta fylld av upptäckarglädje och av en kreativitet som en koreograf/regissör har allt att vinna på att uppmuntra.

Varje objekt har inneboende rörelser att upptäcka. Ett föremåls linjer, volym, form kan ge rörelsematerial. Det gäller att utforska dessa. Det är en god idé att tillämpa olika rörelse kvaliteter i det arbetet (se tidigare avsnitt). En kvast kan röra sig i olika hastigheter, nivåer, rytmer och så vidare. Den funktion som ett objekt är avsett att ha i det verkliga livet är inte alltid den som passar uppsättningens universum. En kreativ grupp kan hitta tusen nya användningsområden för ett föremål.

Ett objekt kan också ha en inneboende dramatik och en historia att berätta. Till produktionen *Tillvaratagna effekter* har idégivaren och konstnären Magnus Lönn skrivit en monolog där en gammal pinnstol berättar om sitt liv.²² Vi får veta vem som har suttit på den och hur den ibland har känt sig övergiven. Detta blir en scen som ger en enorm ömhet till den till synes enkla stolen.

En improvisationsuppgift till en aktör kan vara att man ber hen lägga handen på ett objekt och lyssna till dess historia. Objektet talar genom aktörens mun. Dessa berättelser kan alstra hela scenidéer.

När en grupp arbetar med ett scenografiskt rum händer ytterligare saker. I *Puder* förhåller vi oss inte bara till en trapets, utan också till ställningen som trapetsen hänger i. Denna ställning utgör själva scenrummet och skapar rörelser när aktörerna måste krypa, hoppa och studsa för att komma fram. I *Punchline* skapar scenografen Annika Thore motsvarande hinder genom att bygga olika scenplan. I *Hämta andan* lägger scenografen Sigyn Stenqvist ut stora glasplattor på golvet som påverkar aktörernas rörelser. Jag försöker ge

²² *Tillvaratagna effekter*, uppsättning 1996 på Byteatern Kalmar Länsteater. Manus och scenografi: Magnus Lönn. Regi: Lena Stefenson. Medverkande: Martin Ellborg, Karin Kickan Holmberg, Peder Nabo (även musik), Lena Nilsen och Ulla Tylén.

tid att låta aktörerna utforska rummet för att upptäcka alla rörelsemässiga möjligheter som det kan ge.

6. OM RÖRELSE OCH BERÄTTELSE

En grupp kan låta sig inspireras av en berättelse eller vilja skildra hela eller delar av den. Det kan då vara väsentligt att fundera över vad en berättelse är.

Det talas inom teater- och filmdramaturgi om att det existerar ett visst antal grundberättelser som alla historier bygger på. Dessa grundberättelser kommer ifrån myter och folksagor och ingår i mänsklighetens kulturella arv. Kanske är det sju, kanske är det nio, kanske är det tio eller fler grundberättelser det handlar om.

Barbro Smeds sammanställer nio ”traditionella berättarfigurer” så här:

1. Livsresan. Man följer ett märkvärdigt liv från början till slut. En större komplikation innebär att någon föds under t ex en spådom, t ex Snövit, och så följer man hennes livs twists and turns i förhållande till spådomen.
2. Någon ger sig ut i världen, av nöd eller äventyrlusta, t ex Dummerjös, och på vägen möter han både det ena och det andra som till slut gör att han kan nå sitt mål.
3. Någon kommer på besök. En främling kommer till en bestämt definierad situation och sätter fart på händelserna.
4. Någon kommer tillbaka hem. Efter lång bortovaro återvänder någon och sätter därmed fart på händelserna.
5. Kärlek med förhinder. Två träffar varandra men det finns hinder, hos dem själva eller i deras omvärld, hinder som kanske men inte säkert kan övervinnas.
6. Någon får ett stort problem på halsen.

7. Konflikt. Det finns en djup oenighet, maktkamp eller annan fiendskap mellan två parter.
8. Någon blir förledd eller slår av annan orsak in på fel väg, men lär sig en läxa.
9. Någon får ett besked av avgörande karaktär, sjukdom, otrohet eller dylikt.²³

²³ Smeds, B (2005), *Dramaturgi. Om strukturer och sceniska verk. Formens innehåll och innehållets former*, s 18-19.

På denna lista saknas bland annat berättelsen om människans kamp med sin gud samt de rena skapelseberättelserna. Berättelser om hämnd och om när en svagare person eller grupp slår tillbaka mot en starkare torde gå in under punkt sju. Många berättelser består av en blandning av dessa så kallade grundberättelser.

Exempel på pjäser, sagor och filmer som bygger på de här grundberättelserna är: Folksagan Rödluvan (berättarfigur 2). Filmen *De sju samurajerna* av Akira Kurosawa (3). Eposet *Odysseen* av Homeros och filmen *Festen* av Thomas Vinterberg (4). Pjäsen *Romeo och Julia* av William Shakespeare (5 och 7). Pjäserna *Medea* av Euripides och *Medeas barn* av Suzanne Osten/Per Lysander (7).

Det kan vara ett stöd för fantasin att i ett rörelsebaserat arbete utgå ifrån någon av grundberättelserna. Låta sig inspireras av deras (skenbara) enkelhet. En aldrig så snabbt berättad historia: ”En person kommer hem efter en längre tids frånvaro” sätter fantasin i rörelse, skapar inre bilder som kan bli startpunkt för en uppsättning. Berättelser har ju den fördelen att de för våra tankar framåt, mot nya utmaningar och vändningar.

I varje berättelse finns ögonblick där det bränner till mellan karaktärerna eller inne i en individ. Det är de avgörande ögonblicken när val görs, känslor uttrycks och allt står på spel. Det handlar om höjdpunkterna, när allt förändras.

Exempel på sådana ögonblick är när hjälten *Odysseus* i Homeros' saga *Odysseen* äntligen kliver iland på sin hemö Ithaka och får höra att hans hus är ockuperat av hustruns friare. Vad ska han nu göra? Ett annat är när Julia i William Shakespeares pjäs *Romeo och Julia* vaknar och ser att Romeo ligger död vid hennes sida. Ytterligare en höjdpunkt är när folksagans Rödluva förstår att det är vargen som ligger där i sängen, inte mormor.

I dessa stunder exploderar rollkaraktärernas tankar och känslor. Himlar rivs ner och nya landskap bildas. Ingen krånglig intrig pockar på förklaringar. Dessa ögonblick är som gjorda för att uttryckas i rörelse. De kan ge meningsskapande koreografier där berättelsens hela innehåll koncentreras.

På samma sätt kan de allra minsta detaljerna i en berättelse ge rörelsematerial. Något litet, som till exempel en beskrivning av hur en karaktär uppför sig, kan ge upphov till rörelse. Kanske är det endast den del i sagan om Snövit (Disney-versionen) där drottningen speglar sig som ska gestaltas?

UTMANINGAR

Det finns en punkt där skapare av rörelsebaserade föreställningar bör vara försiktiga. Det är när alla vinklar och vrår i en berättelse förefaller lika intressanta och man vill få med så mycket som möjligt av vad som händer i historien. Scenerna man ser framför sig tornar upp sig till ett enormt antal och man vill till varje pris behålla berättelsens alla vändningar.

Vad som gäller här är nog det som författaren och dramatikern Niklas Rådström, tidigare professor i berättande på Stockholms dramatiska högskola säger: ”Det är viktigt att skilja på Berättelse och Berättande.”²⁴ En uppsättning kan bygga på en berättelse, ha sin startpunkt i den eller inspireras av den. Sedan väljer man vad och hur man berättar. Detta gäller vilken scenform man än arbetar med, men kanske framför allt den rörelsebaserade. Berättandet behöver vara något eget, något som har sin egen konstnärliga form och kraft. Det handlar om koreografi och formspråk, om sceniska situationer och om musikalitet – en uppsättnings ton och uttryckssätt. Skiljer man inte på berättelse och berättande är det lätt att man hamnar i att enbart illustrera berättelsens intrig.

²⁴ Från en föreläsning på Stockholms dramatiska högskola 2016.

DRAMATISKA SITUATIONER

Varje berättelse är uppbyggd av olika dramatiska situationer, skiftande i storlek och intensitet. Den som ska söka rörelsematerial i en berättelse behöver reflektera över vad en dramatisk situation är, och hur den kan gestaltas utan, eller med få, ord.

En dramatisk situation är en situation inom en person, eller mellan flera personer, där viljor kämpar med varandra, val görs och utveckling sker. En höjdpunkt är ett exempel på en sådan. Men en berättelse eller ett drama består av många mindre dramatiska situationer också. Ett vardagligt exempel

kan vara: En författare sitter och skriver. Hen hör ljud från ett annat rum. Koncentrationen bryts och hen måste välja mellan att resa sig upp eller sitta kvar. Hen går ut i rummet intill och ser att en familjemedlem sitter där och gråter. Hen närmar sig försiktigt för att trösta men möts plötsligt av ett skratt och ett ”där blev du lurad”. Dramatisk upptrappning, komisk förlösning.

Dramatikern och författaren Mats Ödeen skriver: ”Förändringen, rörelsen från ett tillstånd till ett annat är själva grunden och förutsättningen för det dramatiska berättandet.”²⁵ Det är en tydlig beskrivning av vad det handlar om. En dramatisk situation är en situation där val och utveckling sker. Detta gäller både höjdpunkterna samt de mindre dramatiska situationerna i berättelsen.

²⁵ Ödeen, M (2005), *Dramatiskt berättande, om konsten att strukturera ett drama*, s 9.

Den som ska leta efter rörelsematerial i en berättelse behöver reflektera över om det finns dramatiska situationer i berättelsen där ord inte ”behövs”, där rörelsen själv bär innehållet. Situationer och skeenden som har sin egen inre motor och där en publik förstår sammanhanget så väl att informerande ord inte är nödvändiga.

Exempel ur det verkliga livet kan vara: Jakter, flörtar, flykt, fysiska misslyckanden och succéer, handhavande av barn och gamla, fysisk inläring, lek, imitationer, föremål som inte gör det vi vill, byggande, social anpassning, situationer där folk känner varandra väldigt bra, situationer där folk inte känner varandra alls, vardagsliv, traditioner, brytande av traditioner, rutiner och normer, social genans, social konkurrens, när starka känslor som skam och hat uppstår, bankomatbesök, åldrande, växande, arbete, möblera, leta, navigera, älska, dansa med en annan, resa, drömma sig bort, minnas, gräva, tappa bort saker, stå på en sommaräng och känna vinden i håret, springa ikapp, kamp mellan inre viljor, kamp med en annans vilja, tävla, psykiskt och fysiskt våld, spela fotboll, gömma hemliga saker, snatta, klippa håret på varandra, gå på party, mardrömmar, anta fysiska utmaningar, slåss, kriga... Allt detta passar bra att gestalta utan ord.

Det som däremot verkligen behöver ord, både i verkliga livet och på scen, är när helt ny information ska förmeddelas. Det är svårt att förstå att klockan är tolv om ingen säger det.

²⁶ *Julia och Romeo*, dansverk av Mats Ek med musik av Tjajkovskij. Uppremiär 2013 på Kungliga Operan i Stockholm.

En vårvinter ser jag koreografen och regissören Mats Eks fantastiska balett *Julia och Romeo* på Kungliga Operan i Stockholm.²⁶ Uppsättningen är en tolkning av William Shakespeares pjäs. Jag slås av hur Ek har valt att omgestalta sista akten. I ursprungspjäsen är slutsценernas intrig mycket invecklad.

Gift tas, skendöd uppstår, en munk ska rida med viktig information men kommer för sent. I Shakespeares drama förklaras allt mycket omsorgsfullt. Den dramatiska spänningen ökar successivt med misstagen och missförstånden. I Eks uppsättning är dessa skeenden omformade till att istället i rörelse skildra kampen mellan kärlek och hat och mellan unga och gamla. Min tolkning blir att Mats Ek har tagit ställning för dansens förmåga att skildra stämningar, känslor och tillstånd istället för att bygga på de dramatiska förutsättningar som skulle ha krävt ord. Följande citat är ur en intervju med Mats Ek, publicerad på Kungliga Operans hemsida i samband med att *Julia och Romeo* har premiär:

- Shakespeares dramer är fantastiska, men han är ofta svår i slutet när en massa trådar, sprungna ur hans exempellösa rikedom, ska knytas samman. Även i *Romeo och Julia* är det ett trassligt läge i sista akten, säger han och kommer in på dansens omedelbarhet:
- Allt sker här och nu i dans, det finns inget igår eller imorgon. Därför fick jag hitta en egen lösning på den misslyckade skendöden i slutet av dramat.²⁷

²⁷ Intervju med Mats Ek, av Eva Clementi, redaktör på Kungliga Operan. Intervjun publicerad på Kungliga Operans hemsida 2013.

Ek tar ställning för dansens omedelbarhet, dess här och nu. Han accepterar att rörelsen inte har samma informationsförmåga som ordet och gör istället sin egen gestaltning av dramats upplösning.

SCENISKA HANDLINGAR

Ytterligare en aspekt på arbetet med att inspireras av eller tolka en befintlig berättelse är begreppet *sceniska handlingar*. Att arbeta med scenkonst är att uttrycka sig genom sceniska handlingar. Detta är speciellt viktigt att tänka på när man arbetar rörelsebaserat. Det som aktörerna GÖR bär uppsättningens innehåll.

För att en dramatisk situation ska kunna gestaltas behövs ett knippe sceniska handlingar. Om den dramatiska situationen exempelvis är att en ung människa ska lämna sitt barndomshem, behövs handlingar som kan uttrycka den unga personens tankar och känslor. Hen kan packa en väska och i sättet att packa och vad hen packar ges fysisk form åt berättelsen. En familjemedlem kan försöka packa upp väskan igen. Avskedet utspelar sig i kampen runt resväskan. Handlingarna bär berättelsen och ord är inte nödvändiga.

För att fysiska handlingar ska bli riktigt intressanta krävs dessutom ett ”Och plötsligt!”. Istället för att en handling avslutas och energin går ner till noll tar aktionen plötsligt en ny vändning. Aktören sysslar med en sak och plötsligt(!) sker något annat. En ny tanke anländer, något nytt händer. Rollfiguren överraskas om och om igen. Tankarna tar oväntade språng och nya skeenden skapas. På detta sätt hålls inte bara rollkaraktärens intresse uppe, utan också publikens.

²⁸ Arbetet ingick i kursen Eget projekt då Katarina Krogh var student. Pjäsen framfördes under Departurefestivalen på Stockholms dramatiska högskola, oktober 2014.

Jag och mimskådespelaren Katarina Krogh arbetar med hennes rörelse-monolog *Större än du själv*.²⁸ Katarina vill arbeta om scenen där hon som huvudkaraktären Frans kommer in i en motorcykelklubbs allra heligaste rum och lär känna de regler och lagar som råder där. Katarina upplever att scenen är för gles och långtråkig. Hon vill behålla musiken i sin fulla längd och behöver därför fylla på med mer material. Jag citerar min arbetsdagbok från repetitionerna:

Scenen består sedan tidigare av att rollfiguren Frans ”tar in” rummets skrämmande atmosfär i sin kropp. Men detta känslomässiga tillstånd räcker inte, det blir för statiskt och tråkigt att titta på. Så vi skapar mindre fysiska handlingar istället, handlingar som inte fullföljs utan som ständigt blir avbrutna: Frans går genom rummet, råkar trampa i en oljefläck, försöker göra sig av med oljan mot en låda, hör plötsligt motorljud, försöker fly, halkar på oljefläcken igen, greppar tag i lådan.

Scenen består nu av konkreta aktioner. Katarina/Frans avbryter dessutom varje aktion och påbörjar en ny innan den gamla hinner avslutas. Nya händelser och handlingar sker i så tät följd att dramatikern hålls uppe.

UR ARBETSDAGBOK

Genom att skapa handlingar och fysiska situationer blir den sceniska formen intressant och en rollfigur slipper hamna i känslomässiga tillstånd som kan bli tråkiga att titta på. Avbryter man dessa handlingar med ett ”Och plötsligt” höjs intresset ytterligare.

OM TILLSTÅND

Inom talteatern existerade tidigare ett begrepp som hette *tillståndsteater*. Detta var något man helst skulle undvika. Jag höll med även om jag inte hade helt klart för mig vad begreppet stod för. Jag trodde att det betydde att det var fel att över huvud taget försöka skildra tillstånd på scenen.

Men många uppsättningar inom framför allt rörelseteatern är ju utmärkta på att gestalta just tillstånd. Det kan vara tillstånd som både är djupt mänskliga och mer existentiella.

Uppsättningen *Hämta andan* består till stora delar av olika faser i ett våldsamt förhållande. Berättelsen är mycket enkel. Det är de olika tillstånden vi vill åt. Under repetitionerna får jag många tillfällen att fundera över hur tillstånd kan gestaltas. Jag citerar min arbetsdagbok från repetitionerna:

Vi vill gestalta parets tafatta tristess, det som så småningom slår över i våld. Vi översätter tillståndet i kroppsliga händelser. En arm faller, en kropp kan inte hålla sig uppe. Personen lyfts upp av sin partner, släpps och snubblar fram, faller igen. Partnern försöker hjälpa men dras in i det själv. Båda faller, tar sig upp, faller igen. Nya riktningar, nya nivåer, hitta tempo och rytm i det hela. Jobba mycket med olika rörelsekvaliteter. Tills en i paret får nog och finner att den egna kroppen inte alls är "fallande" längre... utan vill fyllas av energi...?

UR ARBETSDAGBOK

Känslorna uttrycker sig genom det aktörerna gör. Det som ser ut att stå stilla byggs i själva verket upp av sceniska situationer och handlingar. Dessa ger tillsammans bilden av ett tillstånd. Detta tillstånd berättar.

Jag misstog mig vad gäller betydelsen av begreppet tillståndsteater. Jag vet numera att det man menade var när skådespelare spelar ut sina känslor utan att vara förankrade i sceniska situationer. Känslorna svävar så att säga fritt, utan scenisk aktion. Man kan säga att det handlar mer om den enskilde skådespelarens förmåga att känna än om att vi i publiken ska göra det. Ett slags sportprestation, alltså. Den sortens teater är bäst att undvika, både då och nu menar jag. Ordet tillstånd har däremot en positiv betydelse för mig.



And then...Och sen. Koreografi/regi Claire Parsons. André Kaliff, Victor Gyllenberg, Emelie Garmén, Mira Björkman.
Se sid 86–87. Foto: Mats Åsman.

7. OM ATT SKRIVA MANUS

Det är nu dags att skriva manus.

Vissa koreografer/regissörer skrev kanske ett första manus redan före arbetet på golvet. Andra skapar sitt manus parallellt med skapandet av rörelsematerial. I och med att många idéer nu är praktiskt prövade kan en koreograf/regissör och en grupp på allvar börja titta på vilket slags dramaturgi som uppsättningen behöver. Ett aktivt manusdokument är då en ovärderlig hjälp under arbetet.

Genom att ha stöd av ett manus, med olika utkast i olika perioder av processen, blir det möjligt för en koreograf/regissör att lyssna på andras idéer under det samskapande arbetet. Det underlättar för kommunikation med alla medarbetare och gäller oavsett andra arbetsmetoder och val av estetik.

En fråga är hur scener och förlopp ska placeras efter varandra. En annan vilka höjdpunkter som ingår. Ytterligare en fråga är om den eventuella historia som håller på att växa fram behöver något slags tidsmässig eller rumslig ram. Även om idéer till detta redan finns, så är det bra att skaka om sin grunduppfattning om uppsättningen.

Jag skriver ner mina idéer på lappar. På varje lapp ett scenförslag. Jag lägger ut lapparna på ett stort bord eller sätter upp dem på väggen. Jag vill kunna se dem på avstånd för att skaffa mig ett sinnligt och musikaliskt förhållnings-sätt till en möjlig dramaturgi. Rytm, tempo, höjdpunkter, presentationer, konflikter, upptrappning, stillhet, cirklar, kontraster, tillbakagång, anslag och avtoning är begrepp som jag letar efter. Om det finns en berättelse till grund vill jag också se hur jag förhåller mig till den.

7.1. Om dramaturgier

Dramaturgi handlar om hur en berättelse är uppbyggd rent strukturellt. Det är läran om hur man konstruerar en berättelse på ett ändamålsenligt sätt. Dramaturgi är på alla sätt ett eget kunskapsfält, värt att studera enskilt. Här tar jag upp några dramaturgiska begrepp som jag anser har betydelse för arbetet med rörelsebaserad scenkonst.

DEN "KLASSISKA" VÄSTERLÄNDSKA DRAMATURGIN

De flesta västerlänningar har ett hum om vad "klassisk" västerländsk dramaturgi är. Vi har vuxit upp med amerikanska filmer och brittiska deckarserier. Kanske har vi inte några akademiska begrepp för våra kunskaper. Däremot har vi full känslomässig erfarenhet av att en historia oftast startar i något som väcker intresse, att åskådaren behöver identifiera sig med, den oftast manlige, hjälten, och att ett par inre konflikter i många fall gör en berättelse mer intressant. Detta är saker vi "vet". När vi går på bio anar vi oftast händelseförloppet i förväg. Vi kan koderna.

Den klassiska västerländska dramaturgins förste uttolkare var den grekiske filosofen Aristoteles. Han skrev på 300-talet före Kristus i sin bok *Om diktkonsten* att ett dramas handling måste vara enhetlig. De olika momenten måste gripa in i varandra så att inte en enda del kan avlägsnas utan att helheten blir störd. Händelserna måste inte bara följa varandra i tiden, som i en episk berättelse, de måste också följa på grund av varandra.²⁹

Barbro Smeds beskriver i den aristoteliska dramaturgin så här:

En berättelse börjar med en presenterande exposition,
fortsätter med en utveckling av en huvudkonflikt som via en
kulmination som samtidigt innebär en igenkänning, övergår i
en utlösning med åtföljande avtoning.³⁰

Det är inte bara genom film eller teater som den "klassiska" västerländska dramaturgin kommer till oss. Den som lyssnar mycket på musik kan få samma erfarenheter. Inom rockmusiken finns många paralleller, till exempel den enkla melodiuppbyggnaden i rockgitarristen Eric Claptons låt *Tears in Heaven*. Här hör man att uppgången i första frasen följs av en nedgång i del två för att sedan övergå i en uppåtgående sista fras. En "klassisk" konfliktuppbyggnad och förlösning.

²⁹ Aristoteles teorier beskrivs i Henrik Dyfvermans bok *Dramats teknik* (1969), s 24–28.

³⁰ Smeds, B (2005) *Dramaturgi*, s 17.

Samma sak med satsuppyggnaden i en wienklassicistisk symfoni: Huvudsatsen presenteras, ofta i livligt tempo. En långsammare sats följer. Tredje satsen är ett slags intermezzo och fjärde livlig som den inledande satsen. Presentation, fördjupning, upptrappning och upplösning.³¹

³¹ Aage Hansen beskriver den wienklassicistiska symfonins uppbyggnad i *Det handlar om musik* (1964), s 88.

Erfarenheten av vad ”klassisk” västerländsk dramaturgi är kan också komma från så skilda företeelser som att spela en fotbollsmatch och att gräla. I fotbollsmatchen sker en presentation av lagen innan spelet kan börja. Matchen böljar sedan fram och tillbaka tills ett lag vinner. Ett gräl startar ofta i en bagatell. Allteftersom grälet utvecklas, fördjupas oftast konflikten. Upplösningen är en öppen fråga.

För mig är det viktigt att som konstnär ta reda på vilka erfarenheter och referenser man redan har. Gör man det kan man använda denna kunskap till det man vill och dessutom veta när det är dags att skaffa sig ny. Det finns nämligen fler dramaturgiska modeller än den ”klassiska” västerländska att låta sig inspireras av.

CIRKELDRAMATURGI

Lika väl som de flesta av oss har en inre kunskap om den ”klassiska” västerländska dramaturgin, har vi också erfarenheter av helt andra dramaturgier. Upprepandets dramaturgi, till exempel. I vardagslivet existerar företeelser som aldrig verkar förändras. Grannens katt sitter alltid på samma plats i morgonsolen. Vintern har alltid sin ankomst en dag i november. Vi ska alla dö. Företeelser varav vissa bara genomgår små förändringar medan andra är oåterkalleliga faktum. Allteftersom vi blir äldre och får en annorlunda tidsuppfattning jämfört med när vi var unga, verkar dessa företeelser dessutom upprepa sig oftare och oftare.

Dessa erfarenheter kan överföras till scenisk dramaturgi, ett sakernas tillstånd som går i cirklar, händelser som ständigt kommer tillbaka. En cirkeldramaturgi.

Ett annat ord för cirkeldramaturgi är katastes, tillståndsbeskrivning. Den norska filmproducenten Helga Fjordholm beskriver en alternativ, ”kvinnlig” dramaturgi lanserad av den danska dramatikern Ulla Ryum:

Tiden är inte lineär, utan rund; den rör sig inte i läsningsriktningen med en given hastighet, den är mångfaldig, samtidig och sannolik – ett rum.³²

³² Fjordholm, H (1985): *Filmhäftet 1985*, nr 50, artikeln *Tillstånd/handling*

Fjordholm och Ryum talar om cirkeldramaturgi/katastesi som en dramaturgi som kan förknippas med kvinnliga erfarenheter som hushållsarbete/vardag och biologiska faktorer som menstruation. De talar om en konstnärlig styrka i en dramaturgi som inte i första hand beskriver handlingar utan istället gestaltar tillstånd, tidsförskjutningar, känslomässig dualism och skiftande rumsliga förlopp. Det är ur dessa perspektiv som cirkeldramaturgin/katastesin tillför scenkonsten ett välgörande alternativ till den ”klassiska” dramaturgin. Speciellt verk inom den rörelsebaserade scenkonsten kan byggas upp på bara en detalj, ett förlopp, en dröm, en mångtydighet. I en rörelsebaserad uppsättning är det rörelsen och bildberättandet som står i fokus, inte enbart det som ”händer” och som lättare kan tolkas.

För mig finns det en magisk skönhet i det som ständigt återkommer, i det som inte förändras. Det påminner om grundläggande livsvillkor och om drömmen om en oföränderlig natur. En västerländsk teaterpublik kan möjligen sitta och vänta på något som bryter med det förutsägbara i cirkeldramaturgin. Man söker en förändring av något slag. Denna längtan efter förändring kan en koreograf/regissör använda sig av. Uppsättningen kan leka med förhållandet att ingenting ändras och att något litet ändå utvecklas. Endast en liten detalj kan ändras. Detta kommer att få en enorm betydelse för den förändringshungriga publiken.

RHIZOM

Slump kan betyda att det vi inte har förväntat oss sker. Helt oväntat kastas förutsättningar om, nya saker uppstår utan att vi ser hur det hela startar. Det som händer verkar ske helt slumpartat. Men är det verkligen en slump? Finns det kanske ett inre sammanhang, en mening?

Det existerar ett filosofiskt begrepp som heter *rhizom* som har kommit att tillämpas inom dramaturgin.³³ Det handlar om att en händelseutveckling som verkar slumpartad ändå har ett underliggande ”nät” av mening, tematik och sammanhang. Företeelser och skeenden poppar upp till ytan utan synbar inbördes relation. Men en åskådare kan ana att de är sammanlänkade av gemensamma, nästan osynliga trådar.

³³ Begreppet utvecklades av filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattari under 1970-talets senare del och har sin utgångspunkt i det biologiska begreppet med samma namn.

En association är hur stämningen kan upplevas i en stad vars invånare har drabbats av en svår händelse. Ett exempel är dödsskjutningen av statsminister Olof Palme 1986 och tsunamikatastrofen 2004. Stadens invånare fortsätter att resa i lokaltrafiken och möter varandra på gatorna. Man lever vidare. Skillnaden är upplevelsen att höra ihop med de andra i ett inre samförstånd.

Känslan att medresenärerna tänker samma tankar, allihop. Det händer att främlingar börjar prata med varandra. Det vilar en tät atmosfär över staden.

Dramaturgin till många dansuppsättningar är ofta ett slags rhizom. Ett exempel är den tyska koreografen Sasha Waltz' uppsättning *Körper*.³⁴ Jag ser den på Kungliga Operan i Stockholm 2016. I denna starkt bildmässiga uppsättning uppstår och försvinner skeenden till synes utan logiskt samband. Ändå kan publiken förnimma sammanhang och se inre likheter. Det finns en samstämmighet i det rumsliga och koreografiska uttrycket. Mycket lämnas till publikens egen tolkning. Fokus ligger på bilderna, på rörelsens egna kvaliteter och på gestaltningen. Det är som om verket hålls ihop av ett underliggande och meningsbyggande nät, ett rhizom.

³⁴ Verket hade sin urpremiär med kompaniet Sasha Waltz and Guests år 2000 och har spelats internationellt sedan dess. Operans uppsättning var den första för andra dansare än Waltz' egna.

UTMANINGAR

För mig är den dramaturgi som en koreograf/regissör kan relatera till i sin egen kropp den som bäst kan bära det fortsatta arbetet med en uppsättning. Som västerlänning har jag den ”klassiska” västerländska dramaturgin djupt lagrad där. Jag menar att dock att denna dramaturgi, tagen rakt av, inte alltid är så intressant för rörelsebaserad scenkonst. Utgår man ifrån den och dessutom arbetar med en berättelse, finns det en risk att man hamnar i att illustrera berättelsen istället för att gestalta den. Min utmaning är att använda min förståelse av den klassiska kurvan för att skapa andra, oväntade, dramaturgiska kombinationer. Jag vill utmana min egen tradition. Jag tycker att det är spännande att se hur den klassiska dramaturgin kan böjas, vridas och byggas ut.

När jag arbetar med uppsättningen *Hämta andan* utgår jag ifrån ett mycket ”klassiskt” dramatiskt förlopp med den särskilda egenskapen att alla roller ingår kollektivt i skeendet. Det dramaturgiska helhetsförloppet bildar ett slags tratt, en våldets tratt, som de olika paren tvingas igenom. Först är det förälskelsens tid då kärleksparen bildas. Sedan kommer maktförskjutningarna smygande. En psykisk terror startar från den ena parten till den andra. Snaran dras åt. Alla roller är unisont men individuellt insatta i samma dramaturgiska förlopp. En spiral snurrar inåt mot katastrofen.

Dramaturgin i *Hämta andan* hämtar sin näring från den ”klassiska” västerländska dramaturgin, men är ett slags kollektiv rörelseberättande med mycket få personliga öden. Dramatiken ligger istället i gestaltningmässiga val som bygger på att publiken redan förstår grundproblematiken.

7.2. Om att skriva manus – ett exempel

När jag ska skriva manus börjar jag med att foga ihop de lappar jag har med olika scenförslag. Jag pusslar ihop bilder och filmat material och ritar linjer och kurvor, ger namn till scener och försöker genom att lista ut ordningen på scenerna se vad det är för en dramaturgi som är på väg att skapas. Jag går, dansar och sjunger en tänkt scenordning.

Det jag ser framför mig översätter jag i musikaliska och rytmiska erinringar och begrepp. Efter en långsam del behövs något snabbt. Rörelsemässig acceleration för med sig en känsla av förtätning. Teman presenteras och försvinner, återkommer och vävs ihop. Rytmiken var mitt allra första konstuttryck. Rytmiken och musiken har fortsatt att vara viktiga när jag skapar uppsättningar.

Jag funderar på den kommande uppsättningens tid och rum. Jag frågar mig om föreställningen ska utspela sig under en enhetlig tid och i ett enhetligt rum, alltså att det som sker på scenen ska ske under en kontinuerlig tid och i samma rum. Eller om det är något annat tidsförlopp och eller annan rumsuppdelning som är effektivt för just denna uppsättning.

Använder jag text avväger jag den mot rörelsen. Om jag vill ha ytterligare näring till manusarbetet kan det hända att jag ”skriver novellen”. Det vill säga att jag skriver ner den berättelse som jag ser skymta under scenverket. Oftast gör jag detta uteslutande för mig själv, för att det är lustfyllt. Men jag kan också genom detta få syn på vad som kan ske i det sceniska verket, vilka komplikationer som finns och var skärningspunkterna mellan rollerna går. ”Novellen” blir oftast ett oavslutat textstycke som stannar i datorn. Jag upplever dock att den under sin tillblivelse har stärkt min kunskap om den kommande uppsättningens rollkaraktärer och vändpunkter.

Jag ger här ett exempel på ett manus, föreställningsmanuset till *Hämta Andan*.³⁵ Stilen är knapphändig. Föreställningen tar cirka en timme och tjugo minuter, något som är svårt att se i ett fyra sidor långt ”manus”. En kort mening kan beskriva ett koreografiskt förlopp som på scenen tar flera minuter.

³⁵ Föreställningen kan ses i sin helhet på <https://www.uniartisplay.se/hamta-andan-valdet-hande-i-sondags>

Manuset tillkommer dels genom ett förarbete i form av tidiga rörelsebilder från mig och scenografen Sigyn Stenqvist, dels under två repetitionsperioder där rörelsebilderna provas och aktörerna/studenterna även bidrar med egna idéer. Jag låter bland annat aktörerna välja meningar ur Éléonore Merciers

bok och skapa koreografi utifrån dem. Ensemblen tränar också rörelseformen tango som blir ett koreografiskt fundament för flera av scenerna. Föreställningen utspelar sig i ett stort blankt rum med en mindre ”balkong” ovanför och ett fönster vid sidan av scenen. Musiken, komponerad av Magnus Larsson, understryker den dramaturgiska grundformen, spiralen eller ”tratten”. Manusets finns under hela arbetet i flera versioner, och detta är den färdiga föreställningens version:

HÄMTA ANDAN

Våldet hände i söndags

Föreställningsmanus

PROLOG

(Inspelade röster, text): *Ursäkta, jag ska bara hämta andan – Tidigare var han inte hatisk när han slog mig – Jag ringer nu men min man står utanför dörren – Jag skulle ha flyttat idag men jag kan inte – Jag är ett fall bland så många andra – Min man tycker att våldet som han utövar mot mig är bevis på att han vill ha mig – Är det viktigt för en själv att inse att man blivit våldtagen? – Jag skulle vilja veta vad det får för följder om man blir vittne till en misshandel? – Jag skulle vilja få reda på hur man håller ihop ett parförhållande – Jag är en man som håller på att bli aggressiv – Jag uppför mig inte så väl mot min fru – Jag är helt slut, min fru har trakasserat mig i tjugo år – Ja, det är en man som ringer – Min man har aldrig kallat mig vid mitt namn – Hemma har han stängt av lyset för oss – Igår kväll tvingade han mig att stiga ur bilen för att äta gräs – Jag har väldigt lite tid att förklara allt för er – I sexton år har jag bara stått ut och stått ut.*

Medan rösterna hörs går ljuset upp på scenen.

Människor står på flera ställen i det scenografiska rummet. Alla ensamma. Först stilla.

Sedan börjar de falla för att växa upp igen. Långsamma rörelser, energi i växandet.

Rollen Lyssnaren in, lyssnar på rösterna, skriver i sin anteckningsbok. Ut.

Rösterna tvinnas ihop till en kör. Det sista man hör är en stor inandning.

Ljus ner på människorna på scengolvet.

Ljus upp för Lyssnaren i sitt rum på balkongen.

En kvinna syns innanför ett fönster vid sidan av scenen, inspärrad?

* * *

SCEN I. FÖRÄLSKELSE, KÄRLEK OCH VARDAG

Ljus på scenen upp.

Människor gå-dansar över scenen i tangotakt. Tempo! Flirt! Lycka!

Ur massan framträder individer.

Ögonkontakt, man får syn på varandra: tusen sätt att bli kära på.

Par som härmar varandra omedvetet.

Par som skapar goda ritualer ihop.

Par som möts, skiljer sig, hittar en annan.

Någon får söka länge.

Någon är ensam och nöjd med det, men hittar ändå oväntat en annan.

Stolar och ett bord in.

Paren flyttar ihop, bildar sig ett hem, möblerar, boar, skapar vardag.

Scenen avslutas med ett fyrverkeri av parbildningar (runt omkring bordet).

Koreografiska bilder, "snapshots".

Lyssnaren syns under hela scenen i sitt rum på balkongen, vid sin telefon.

Till slut är alla paren samlade runt bordet i en glad pose med blickarna mot publiken.

* * *

SCEN 2. VÄGEN IN I VÅLD

Irritation uppstår i paren. Skakningar. Paren ett och ett:

Par 1: Den ena tränger sig på den andra. Kärleken är fysiskt påträngande. Den andra försöker anpassa sig. Anpassningen går långt. Den andra flyr.

Par 2: En man är rädd för sin kvinna. Kvinnan hotar med att göra sig illa genom att falla från ett bord. Mannen försöker ta sig iväg men kvinnan hindrar honom genom att göra sig själv illa.

Par 3: Den ena vill att den andra ska sitta på en stol. Den andra faller oavbrutet ner och blir uppdragen igen, tvingad att sitta igen. Perpetuum mobile.

Par 4: Kärlek som går fel. Den ena skrämmar den andra genom att hantera ett bord våldsamt. Ångrar sig, men upprepar hotet.

Par 5: Den ena dukar ett bord, den andra skrämmar med sina ljud så att den som dukar blir manisk och överdriver sina rörelser. Andra personer kommer in, faller in i dukandet, fyller på rörelserna, blir skrämda på samma sätt som den som dukar.

En lycklig person kommer in. Blir hotad och förföljd av en annan person i hårda stövlar.

Den lyckliga: *Jag har en man med många fina egenskaper.*

Den lyckliga blir kysst och omhändertagen om och om igen av de andra. Lite för omhändertagen. Påträngande kysst, omkringkastad, omkringkastningsakrobatik.

Den lyckliga hamnar på golvet, nedkastad.

Lyssnaren vrider sig utåt på sin stol däruppe på balkongen.

* * *

SCEN 3. DET MÖRKA

Alla: Kärleksdans med grymhet. "Gådansen" från scen I förvandlas till en pardans med onda grepp. Tempo! Nya par, nya öden.

En person, medan hen hotar sin partner: *Jag är inte nån elak människa. Jag har ett problem som gäller mina barn och framför allt min fru. Jag skulle behöva gå i gruppterapi.*

Partnern kliver ur sig själv (mimiskt) och betraktar platsen där hen just legat/Text/: *Jag antar att min man är sjuk men det är jag som dör så sakteliga. Våldet hemma började med örfilar. Min man är inte direkt våldsam men han blir väldigt lätt arg. Jag känner mig lite vilsen. Igår började våldet igen. Min man låter mig inte jobba. Slakten vet inte om att jag lever i ett våldsamt förhållande. Min man slår mig men det värsta är att han jämt säger att jag är värdelös. Igår körde han armbågen i munnen på mig för att jag skulle hålla tyst. Kort sagt är jag väldigt trött.*

Den som hotar: *Jag skulle behöva gå i gruppterapi.*

En annan person springer över golvet, blir "imaginärt" knullad mot en vägg. En person plockar upp henne, tröstar.

En misshandel inom ett par sker "baklänges", rörelserna hackiga, som en baklängesfilm.

Plexiglasskivorna på golvet glider isär av baklängesbråket.

En person försöker plocka ihop plexiglasskivorna, laga dem. Därtill tvingad av en person som sjunger med en gäll ton.

Två personer kommer in iklädda tåspets skor. De försöker hålla balansen, ovanpå plexiglasskivorna. Eller slås de? De vacklar...

En person kommer in och sminkar på sig blåmärken: *Jag har varit gift med en man i två år och plötsligt har situationen urartat. Jag har i tolv år utsatts för en fruktansvärd diktatur. Det har hållit på i fyrtio år nu, jag sover borta varje natt. Jag är femtio, jag vill att livet ska vara normalt. Jag är 65, det finns inget kvar av mig.*

En person kommer in med en stol som faller sönder. Försöker förgäves laga den.

Alla är inne i sina "bubblor".

En person: *Min syster vill inte söka hjälp för hon vill skiljas i samförstånd.*

"Systemn": *Men han är ju så ömtålig...*

Den förste personen: *...och våldsam.*

De två "syskonen" börjar smågräla.

Lyssnarens ljus bort.

De två som grälade förändrar sig till clowner och scenen utvecklar sig mot det absurda, komiskt och med publikkontakt.

Till slut säger den första personen: *Jag skulle vilja veta vad det får för följder och på vilket sätt man kan ingripa om man blir vittne till misshandel.*

* * *

SCEN 4. ATT RINGA OCH VÄGEN UT

Lyssnaren har rest sig och lyssnar i telefonen.

Rörelse- och röstmässigt kaos nere på scenen, folk försöker fly men hindras, ropar sina texter:

Jag försöker lämna min man – Jag behöver hjälp av en medmänniska – Jag har en artikel framför mig, som handlar om mig – Det här är ett rop på hjälp – Jag ber att ni lyssnar lite grann – Jag klarar inte av att berätta allting för er – Ni förstår nog varför jag ringer utan att jag behöver säga det – Hur ska jag säga det här – Jag vill absolut vara anonym – Jag skulle vilja bryta upp från mitt äktenskap – Hur ska jag säga det här – Jag skulle vilja bryta upp från mitt äktenskap.

Två personer försöker fly.

Båda hotas av sina partners.

En av de två lyckas fly.

Den andra hålls tillbaka av de övriga personerna som nu förvandlas till förövare.

Scenografiförvandling, rummet öppnar sig.

Personen som lyckades komma iväg stiger ut på balkongen, fri.

Personen som hölls tillbaka försöker klättra upp på väggen, men "dödas" av gruppen människor.

* * *

SCEN 5. EPILOG

Öppet rum, fri höjd, oändlighet.

Hon som kom undan står på balkongen, fri.

Den andra ligger på golvet, dödad.

De andra står i sina positioner från prologen, fallande på stället liksom i prologen.

Lyssnaren passerar över scenen, går "hem" efter arbetsdagen. Skriver i sin anteckningsbok.

SLUT

8. OM DEN ANDRA REPPERIODEN

Det är dags att fortsätta repetitionerna. Arbetet fortsätter på väg mot premiär. Från att ha varit arbetsledare i ett samskapande sammanhang blir koreografen/regissören nu mer av en traditionell regissör. Hen är fortfarande arbetsledare, men inriktningen är att välja bland det sceniska materialet och att stödja aktörerna och övriga medarbetare i deras arbete med fördjupning. Jag kommer omväxlande benämna den som leder arbetet för koreograf/regissör och enbart regissör.

- **Hur arbetar en regissör så att de sceniska situationerna och förloppen hittar sin potential?**
- **Hur upprätthålls lusten i arbetet?**
- **Vilka är utmaningarna under denna period?**

OM ATT VÄLJA

Jag ser på en rörelsebaserad uppsättningsprocess som att den består av en pyramid av valmöjligheter.

Längst ner, i början av arbetet, är pyramiden bred. Där finns otaliga val att göra. Det handlar om att välja tema eller berättelse. Man behöver sätta samman en grupp och bestämma arbetsmetod. Man behöver fundera på vilken rörelseform man vill arbeta i, hur scenografi och kostym ska se ut och vad musiken ska tillföra. En mängd processer startar. I alla dessa ingår valsituationer för en koreograf/regissör.

Allteftersom tiden går börjar pyramiden smalna av. Antalet valsituationer minskar. Arbetet fokuseras mot att utveckla och förfina de idéer som redan finns. Nya idéer dyker fortfarande upp men de flesta valsituationer befinner sig på en ny nivå. Gestaltningsfrågorna är mer aktuella än tidigare. Sceniska skeenden och förlopp har ett behov av att hitta sin form.

När det närmar sig premiär befinner sig uppsättningsarbetet på pyramidens topp. Aktörerna behöver nu i första hand en regissör som kan ge stöd i deras arbete med fördjupning. De val som regissören nu behöver göra är färre till antalet, men likväl viktiga. Det handlar om uppsättningsens publiktilltal, dess tempo och dess ram i form av till exempel ljus och ljud.

Vad innebär det då att befinna sig i många valsituationer och att kunna fatta beslut? Den amerikanska regissören Anne Bogart kallar processen med att göra val i en uppsättning som "the necessary cruelty of decision".³⁶ Hon beskriver det som att en regissör som ska fatta ett beslut behöver använda ett slags våld mot sig själv och mot aktörerna. Detta våld handlar om att man upplever att man hindrar nya möjligheter genom att fatta beslut. Man tycker att arbetet flyter på bra ändå. Man är rädd för att stoppa idéflödet. Men att våga bestämma sig kan vara nödvändigt för att arbetet ska kunna fördjupas. Aktörerna behöver få tid att utveckla gestaltningen. Uppsättningen behöver finna sin djupare form. Ett fattat beslut kan dessutom ge nya och helt oväntade idéer.

³⁶ Ung. "...beslutsfattandets nödvändiga grymhet" (eg uppsättning). Bogart, A (2001), *A Director Prepares*, s 44.

Vet man om sig själv att man har svårt att fatta beslut kan vardagliga valsituationer tjäna som ett slags träning. Liksom ett barn kan lära sig att säga "nej" genom att säga nej till småsaker, kan en regissör träna sig i att göra konstnärliga val. Hen kan till exempel bestämma om enklare frågor som hur lång arbetsdagen ska vara eller vem som ska leda morgonuppvärmningen.

Under en repetition, mitt i ett görande, finns det inte alltid tid för reflektion och analys. En regissör måste ibland fatta beslut med mycket kort varsel. Det kan närmast upplevas som att dessa avgöranden sker intuitivt. Detta slags intuition är något som en koreograf/regissör kan träna upp. Efter en arbetsdag tänker man igenom de beslut man har fattat. Det brukar då framgå vad som var "rätt" och vad som var "fel", vad som förde arbetet framåt och vad som var ett hinder.

I beslutsfattande ingår också att veta NÄR ett beslut ska fattas. Detta är inte lätt att lära sig. Det existerar inte en absolut sanning om när bästa tidpunkten för ett beslutsfattande är. I den ena stunden är det bra att bestämma sig snabbt. I ett annat ögonblick är det klokare att släppa frågan och istället göra något annat. Det handlar här också om att kunna se vad som för arbetet framåt och vad som är till hinder. Ser man att ett beslut kan ge ny energi in i arbetet väljer man att fatta det. Annars kan man avvakta och fokusera på annat. Också det är ett beslut, ett slags aktivt icke-beslut, möjligt att kommunicera till medarbetarna.

Man måste kunna berätta om sina beslut, eller icke-beslut, för gruppen. I mitt arbete som aktör har jag ibland mött regissörer som över huvud taget inte kommunicerar kring sina beslut. Detta har skapat en osäkerhet i mig. Som regissör är jag därför extra tydlig i denna fråga och berättar för gruppen om mina beslut. Jag menar att detta gör aktörerna trygga. Att inte säga något alls ger bara medarbetarna ångest.

En del koreograferande regissörer vill av andra skäl än obeslutsamhet låta många frågor vara öppna långt fram i processen. Man kanske vill låta aktörerna vara med idémässigt under hela processen. Eller så har man ett arbetssätt som bygger på improvisation långt fram till premiären. Arbetar man så är det viktigt att påminna sig om att aktörerna får mindre tid åt den egna fördjupningen. Deras fördjupningsarbete kommer då att ske under föreställningsperioden inför publiken.

Det finns också regissörer som av något slags lust att provocera aktörerna till resultat väntar in i det sista med att fatta beslut. Jag tycker inte att det är en lyckad arbetsmetod över huvud taget.

Ibland ser en regissör att hen mot slutet av en process behöver göra en större omarbetning av något slag. I detta fall behöver hen på ett konkret vis kunna motivera sig. Många aktörer brukar vilja vara ifred med sitt arbete mot slutet av repetitionsperioden. Det kan upplevas som en stor utmaning att i det läget göra en omarbetning som tar tid från det man upplever som viktigt. Regissören bör både kunna motivera förändringen och samtidigt se till att också de andra behoven hinns med.

Regissören behöver dessutom granska sin egen bevekelsegrund. Behövs verkligen omarbetningen? Som aktör har jag befunnit mig i flera sammanhang där regissören utan synbar orsak har fortsatt att styra och ställa ändå in i slutet. Jag har då tänkt att hen har svårt att separera sig från sitt verk. I dessa lägen ska regissören naturligtvis strunta i sin idé. Hen behöver inte manifesteras sin position genom att göra några sista ändringar. Det stöd som hen istället kan ge till aktörernas gestaltningsarbete kommer att löna sig mycket bättre för uppsättningen.

REGISSÖRENS UPPMÄRKSAMHET

³⁷ "Det viktigaste jag som regissör kan tillföra en produktion och den enda riktiga gåvan jag kan ge en skådespelare är min uppmärksamhet." (Min övers.) Hämtat ur Bogart, A (2001), *A Director Prepares*, s 74.

Anne Bogart skriver: "As a director, my biggest contribution to a production, and the only real gift I can offer to an actor, is my attention."³⁷ Att ge uppmärksamhet handlar om att ha ett genuint intresse för vad som faktiskt sker framför ens ögon. Att gång på gång kunna nollställa sig för att nyfiken betrakta aktörernas arbete. Att ge uppgifter som aktörerna blir stimulerade av och att med kärlek och ett barns förmåga att bli överraskad iakttä hur uppsättningen långsamt blir till.

Det är av vikt att koreografen/regissören rannsakar sig själv angående vad det är för sorts uppmärksamhet som hen ger. All uppmärksamhet har nämligen inte samma kvalitet. Anne Bogart skriver: "What counts most is the quality of my attention. From what part of myself am I attending? Am I attending with desire for success, or am I attending with interest in the present moment? Am I hopeful for the best in an actor or do I want to approve my superiority?"³⁸

³⁸ "Vad som betyder mest är kvaliteten på min uppmärksamhet. Från vilken del av mig själv är jag uppmärksam? Är jag uppmärksam med en längtan efter succé eller är jag uppmärksam på det som sker i nuet? Hoppas jag på att få se det bästa i en aktör eller vill jag bara ha bekräftelse på min egen överlägsenhet?" (Min övers.) Ibid, s 74.

Alla regissörer vill att deras produktion ska bli lyckad. Men regissörens uppmärksamhet bör bygga på en respekt och kärlek till uppsättningens grundidé och inte på frågan om det blir succé eller inte.

Aktörerna behöver få tid att undersöka sina scener. Scener som har skapats nästan intuitivt under den tidiga repetitionsperioden behöver nu lära kännas på djupet. För att nå dit kan man undersöka vad premissen, förutsättningen, för en scen eller ett förlopp är, fråga sig vad som står på spel rent dramatiskt, vad som faktiskt händer. På så sätt ger man arbetet en tydlig riktning. Ett annat sätt är att ge aktörerna möjlighet att relatera det som sker i scenen till personliga erfarenheter. Genom detta kan gestaltningen fördjupas och hitta sin form.

En koreograf/regissör bör inte förelägga vad aktörerna ska tänka eller känna på scenen. De flesta aktörer vill skapa sin egen undertext, sin egen inre mening med rörelserna. Men regissören kan vara hjälpsam på andra sätt. Inom den rörelsebaserade scenkonsten, och även inom till exempel opera, anses att "spela före" som en relativt normal arbetsmetod för en koreograf eller regissör. Koreografen/regissören går in på scenen för att visa hur en scen kan göras. Man föreslår rörelser. Det är så att säga en del av själva arbetet.

Inom den textbaserade teatern är denna arbetsmetod istället ett slags tabu. Många anser att regissören då lägger sig i aktörens eget arbete. Det som

regissören visar låser skådespelaren vid en viss tolkning innan hen är färdig med sin roll.

Vad ska en koreograf/regissör som önskar hitta en fungerande arbetsmetod tänka om detta? Som i så många andra fall handlar det om att stanna upp och reflektera. Tycker man att det finns problem med att gå för nära aktörerna – och aktörer kan vara väldigt olika här, någon kan på alla sätt visa hur obehagligt hen tycker det är med någon som visar före – bör man dra sig undan och skärskåda sitt arbetssätt.

Tidigt i en process fungerar det oftast bra att visa före, det är ju ett av de sätt som koreografi skapas på. I den senare delen av arbetet bör man däremot inte på samma sätt vara en del av vad aktörerna gör. Man får försöka översätta de egna kroppsliga erinringarna i ord, metaforer och verbala förslag.

Men ibland räcker orden inte till. Man hittar inget bra sätt att förklara. Man kan då trots allt pröva att gå upp på scenen. Inte för att ”visa” men för att ”känna” vad det är för scenisk situation som aktören har problem med. Jag brukar säga: ”Titta inte på mig, jag ska bara känna lite”, och så ställer jag mig i den sceniska position där aktören nyss varit. På detta sätt erfar jag med min kropp vad det är aktören står i för situation – vilka riktningarna är, vilka möjligheter jag ser. Detta kan jag sedan formulera till aktören.

DET YTTRE GER DET INRE

När aktörer möter yttre stimuli som kostym, mask och fastlagda scenerier skapas ofta en direktkontakt med kreativiteten och de inre världarnas mysterium. Det yttre lyfter fram det inre. En bestämd ram släpper lös fantasin och uppfinningsrikedomen. I de fall uppsättningen bygger på att aktörerna ska skapa roller, är de yttre faktorernas påverkan något mycket användbart. Jag minns när jag som alldeles nyutexaminerad mimskaådespelare skulle medverka i en informationsfilm. Temat är ergonomi. Jag ska gestalta en flygvärdinna som gör alla arbetsmoment ”rätt”. Jag ska vara ”perfekt”, även ur estetisk synvinkel. Jag saxar följande ur min arbetsbok från inspelningen:

Jag anländer till inspelningen i mina vanliga slarviga kläder. Jag är osminkad och har dessutom ett ganska svårt eksem i ansiktet. På vägen till sminket möter jag spridda delar av inspelningsteamet. Ingen tar någon notis om mig. Jag känner mig ny och osedd. Jag är nervös inför vad som väntar.

I sminket läggs tid och energi på att göra mig flygvärdinnevacker. Håret läggs till perfektion. Eksemet döljs under foundation och rouge. Ögonen sminkas stora och läpparna blir röda. När jag får min kostym fortsätter förvandlingen. Den smala kjolen smiter åt, strumpbyxorna glänser och som pricken över i:et får jag skor med höga klackar. Jag blir en annan.

Denna andra person rör sig självsäkert när hon går tillbaka till inspelningsplatsen. Hon sätter sig lite kokett ytterst på en stol och meddelar, nej kräver, att hon ska få te och smörgås. Runt henne samlas en grupp inspelningstekniker. Hon drar ett skämt som man skrattar åt. En roll har skapats. En självmedveten flygvärdinna har gjort entré. Där det tidigare endast fanns en nyutbildad nervös aktör finns nu denna uppenbarelse. Den yttre omvandlingen har gett en inre förändring. Det håller hela inspelningsdagen.

UR ARBETSDAGBOK

Många aktörer hittar sin roll när kostymen eller masken kommer. Denna roll använder sig av aktörens kropp, erfarenheter och känsloregister för att bli till. Från ett par skor kan en hel karaktär kliva fram. Kostymens utseende och form kan ge både rörelsematerial och bli en roll.

På samma sätt kan fastlagda scenerier hjälpa till att skapa en karaktär. Arbetar man med realistiska spelsituationer och är ute efter karaktärsarbete kan detta vara värt att prova. Genom att en scens scenerier läggs fast börjar aktören öva. I övandet kan en roll väckas till liv. Denna roll hittar efter ett tag kontur och djup.

Det gäller alltså för en koreograf/regissör att våga lägga fast ett sceneri tidigt. Detta kan sägas gå rakt emot de metoder som är vanliga inom den textbaserade teatern. Dessa handlar om att en aktör bör veta tanke och riktning innan de skapar aktioner. Men provar man andra vägen kan intressanta saker ske. När aktörerna känner ett rörelsemönster med sin kropp frigörs en unik skapandeförmåga. Det gäller inte alla aktörer men de flesta. Det yttre ger det inre. En roll kliver fram.

FÖRHÖJNING

Ett metodiskt grepp att ta till i arbetet med att fördjupa en scen är *förhöjning*. Det är allt det som aktörer gör när de arbetar med HUR: Hur rör sig karaktärerna? Hur förhåller sig uppsättningen till den realistiska gesten? Hur gestaltas skeenden, hur används de olika rörelseformer som bygger upp materialet?

En januarimånad är jag i London för att ta del av några uppsättningar under London Mime Festival. En av dessa uppsättningar visar väldigt tydligt vad förhöjning kan vara. Jag ser kompaniet Man Drake³⁹ framföra sitt stycke *Anatomia Publica*⁴⁰. Berättelsen är skenbart enkel men udda. Vi får den berättad för oss i ord innan spelet börjar. En kvinna och en man är gifta. Han går ut i kriget. Hon väntar. När kriget tar slut och andra soldater återvänder, saknas maken fortfarande. Kvinnan träffar en annan man som flyttar in hos henne. Plötsligt kommer den tidigare maken hem. Handlingen i pjäsen utspelar sig tiden mellan att vi ser att kvinnan och den nye mannen har en relation och tills maken dyker upp och de bestämmer sig för att fortsätta leva tillsammans – alla tre.

³⁹ Franskt danskompani grundat 1992 av koreografen och dansaren Tomeo Vergés.

⁴⁰ *Anatomia Publica* (2012). Koreografi/regi: Tomeo Vergés.

Jag citerar min arbetsdagbok:

Och sättet detta görs på, sättet! Genom ständiga frysningar och stackaterade rörelser tar sceniska förlopp som i ett naturalistiskt utförande endast skulle kräva tio sekunder nu två, fyra, tio minuter. En tidning läses, en hand läggs på en axel. En fot i en dörröppning och den tidigare försvunne maken materialiserar sig. En blick, en vridning på ett huvud, ett ihopsjunkande, ett välkomnande. Förskräckta blickar och en kropp i en dörröppning som bara vill försvinna. Långsamt målas ett förlopp upp framför våra ögon med darrningar, uppbrutna rörelser och omtagningar. Det blir som ett spel med själva tiden, med tiden som måste gå för att rollkaraktärerna ska kunna greppa den nya situationen. Innehåll och form samarbetar.

UR ARBETSDAGBOK

Det som utmärker förhöjningen i *Anatomia Publica* är att rörelserna är så varierade och fysiskt intressanta att publiken ser de dramatiska situationerna på ett helt unikt sätt. Förloppen förstoras, förvrängs, förminskas och förändras. Skeendena sätts som under lupp. Rörelsens uttryck bär både innehållet och gestaltningen.

För att nå förhöjning kan man applicera begreppet rörelsekvalitet på sitt material, se s 46. Man kan utgå från den realistiska gesten och se hur denna kan förändras. Genom att till exempel variera tempot eller korsa två olika rörelsekvaliteter med varandra kan nya uttryck uppstå. På samma sätt kan man föra in komik i mer dramatiska scener. Genom att pröva en ny rörelsekvalitet för ett skeende kan en scen som känts för allvarlig, plötsligt ges en mer humoristisk innebörd.

Om man är tveksam vad gäller gestaltningen i en scen kan man prova att repetera scenen i en viss genre. Man spelar då scenen som skräckfilm, modern experimentteater, musikal. Man överdriver gärna. Aktörernas rollarbete kan få en puff av detta. Om man senare väljer att gå tillbaka till scenens ursprungsform har den enskilda aktören ändå fått inspiration. Att låta aktörerna tillfälligtvis byta roller eller skifta rollernas inbördes status är ytterligare ett sätt att ge nya och intressanta ingångar i scenerna.

Liksom leken var en del i framarbetandet av idéer är det även i den senare repetitionsfasen givande att ha en lekfull atmosfär. En sådan atmosfär är inte detsamma som att allting fortfarande är möjligt. En lekfull atmosfär handlar nu om att våga prova materialet från oväntade håll, ge nya förutsättningar och söka nya tolkningar.

Ytterligare ett sätt att se på förhöjning handlar om vad aktörerna har för utbildning och erfarenhet. Den fysiska tekniken påverkar både rörelseuttrycket och sättet att arbeta på. Koreografen/regissören bör känna varje enskilt rörelseuttryck så väl att hen kan välja det uttryck som uppsättningen behöver. Till det kommer aktörernas individuella styrkor och personliga egenskaper. En koreograf/regissör har som ett smörgårdsbord av olika uttryck att välja bland. Detta blir speciellt synbart i ensembler med aktörer med olika rörelsemässig bakgrund.

Säg att en grupp består av en streetdansare, en jonglör och en mimskådespelare. Hur ska koreografen/regissören på bästa sätt få alla styrkor i denna grupp att komma fram? Ska uttrycken vara lika eller olika?

En sommarkväll ser jag koreografen Claire Parsons fina uppsättning *And then... Och sen*.⁴¹ Fyra aktörer förundras över sakernas tillstånd. De skapar handlingar med geometriska objekt och med varandra. Jag ser att två av aktörerna har sin bakgrund i dans. Den tredje är cirkusartist och den fjärde är mimskådespelare. Jag ser hur de kompletterar varandra. Alla ger av sina rörelsemässiga specialiteter; varsamt, känsligt och lustfyllt. Inte i konkurrens.

⁴¹ *And then... Och sen* (2015). Koreografi: Claire Parsons, kompani Claire Parsons Co.

Vad gäller agerandet är de mer olika. En av dansarna har nära till ett komiskt clownspel. Mimskådespelaren är tydlig i avsikt och blick. Cirkusartisten och den andra dansaren undersöker sina universum på ett mer introvert vis. Jag funderar på vad som skulle ha hänt om aktörerna skulle söka en större likhet i agerandet, om till exempel alla hade gått längre mot ett clownspel? Hade det blivit ännu bättre? Eller hade det varit tråkigt om alla var lika?

Uppsättningens variation av uttryck är inspirerande att ta del av. Claire Parsons beslut att arbeta med aktörer med olika bakgrund skapar en sceniskt närvarande upplevelse för mig. Oavsett vilken teknik/träning/utbildning en rörelseaktör har, är begreppet förhöjning något en grupp tillsammans kan använda sig av.

OM ATT KÖRA GENOMDRAG

Att köra ett genomdrag betyder att aktörerna spelar igenom hela uppsättningen i det skick den befinner sig i. För rörelsebaserade uppsättningar är det speciellt värdefullt att göra genomdrag tidigt, redan under den första delen av repetitionsperioden. I och med att manus vid den här tiden oftast är skissartat ger tidiga genomdrag nödvändig kunskap för alla i gruppen. De möjligheter som finns kan ses och delas av alla inblandade. Man pratar om det som syns och är och inte bara om vad man tänker och vill. Samtalen får höjd.

I repetitionerna av *Punchline* kör vi ett genomdrag redan den tredje dagen. Jag ber aktörerna spela sin egen variant av den berättelse vi arbetar med. Detta blir ett slags momentant skapad föreställning som ger oss mängder av idéer till uppsättningen vi håller på att skapa.

Under den senare delen av repetitionsperioden behövs genomdragen av andra skäl. De kan stärka aktörernas rollarbete i och med att hela materialet spelas igenom. De hjälper till att upptäcka vilka dramatiska bågar som finns i materialet. Man kan se var det finns luckor och vad som kan tas bort.

Samtidigt kan det kännas motigt för aktörerna att köra igenom hela uppsättningen under denna fas. Koreografi som ännu inte sitter ska spelas igenom utan att gruppen har hunnit repetera eller göra ändringar sedan sist. Även koreografen/regissören kan tycka att det är svårt att se ett halvfärdigt genomdrag. Hen blir påmind om allt som ännu inte är klart eller som inte finns.

Koreografen/regissören behöver då göra en bedömning om det verkligen är lönt att göra hela genomdraget. Lösningen kan vara att dela upp uppsättningen i mindre partier som man förslagsvis kan dra igenom i början av varje arbetsdag. Aktörerna får konkreta uppgifter så att deras arbete blir kreativt. Regissören har sin agenda, det som hen behöver se. Efter ”genomdragen” kan man direkt arbeta vidare med det som behöver utvecklas. På så sätt blir även korta genomdrag nyttiga.

⁴² Jag har fått detta begrepp av skådespelaren, regissören och dramaturgen Lena Nylén Tyrstrup som jag har haft förmånen att arbeta med i flera uppsättningar.

Ett intressant begrepp för den sena repetitionsfasen är *täta och höja*⁴². Att täta handlar om att ta bort meningslösa övergångar och innehållslösa transporter. Att höja handlar om att höja angelägenhetsgraden i scenerna. I genomdragen kan regissören få syn på vad som behöver tätas och vad som behöver höjas.

En regissör bör använda hela sin musikaliska och rytmiska känsla för att täta mellan scener. Övergångar ska hellre göras förr än senare. Regissören ska känna när ett förlopp bör avlösas av ett annat. Likaså behöver regissören bli varse hur angelägenhetsgraden i scenerna kan höjas. En promenad över scenen, en entré, ett sätt att lyfta ett glas. Man kan under den tidiga repetitionsfasen ha tyckt att det har varit både uttrycksfullt och rätt. Men i ljuset av den nya kunskapen om uppsättningen upplever man att förloppet behöver få större innehållslig och formmässig höjd. Behöver aktörerna nya spelförutsättningar? Behöver fler konflikter presenteras? Kan man arbeta med parallella handlingar på scenen? Ofta får man här med sig aktörerna till hundra procent. Deras ambition är alltid att vara så angelägna som möjligt.

Under den allra sista delen av repetitionerna tillkommer oftast arbetet med ljus och ljud. Den sista scenografin anländer och kostymerna är klara. Detta ställer stora krav på gruppen.

Har en grupp många tekniska moment att lösa behöver en koreograf/regissör hitta en strategi för att möta de krav som nu ställs. Ett tekniskt genomdrag kan faktiskt bli en kreativ paus för aktörerna. Genom att enbart koncentrera sig på tekniska moment skapas energi till kommande repetitioner. De ramar som nu sätts kan dessutom ge kunskap och fördjupning även åt aktörerna. Ibland är det klokt att göra olika sorters genomdrag. Vissa kan fokusera på aktörernas arbete och andra enbart på det tekniska. Speciellt gäller detta första gången man möter publik. Är inte tekniken klar är det bättre att köra genomdraget utan teknik för att aktörernas upplevelse av publiken inte ska grumlas av andra hänsynstaganden. Efter detta första publikmöte trimmar man tekniken, för att ha den med nästa gång en publik är inbjuden.

Det finns alltid en risk att regissören fastnar i alla möjliga slags produktionsmässiga diskussioner under de sista repetitionsveckorna. Tiden som finns för att arbeta med aktörerna upplevs som försvinnande liten. Det gäller då att ha tillit till det arbete man redan har gjort. Man bör ge förtroende åt aktörerna att själva fortsätta utifrån det man har grundat tillsammans. Regissören måste dessutom, så gott det går, skydda aktörerna från merarbete. Det faller på regissören att samordna allas insatser.

ATT SLÄPPA FÅGELN FRI

Så blir det så småningom generalrepetition, premiär och spelperiod. Månader, kanske år, har gått. Många människor har gett sitt bidrag till arbetet. Den uppsättning som från början endast anades bakom molnen har nu tagits ner på jorden och hittat sin form.

Att släppa taget är som jag ser det den sista utmaning en regissör/koreograf har i sitt arbete med en uppsättning. Några väljer att släppa redan på generalrepetitionen och menar att det är aktörerna som efter det ”äger” uppsättningen. Andra fortsätter att vara närvarande. De är med på de flesta föreställningar och kommer kanske med ändringar även under spelperioden. Oavsett hur man gör kommer ens inställning till uppsättningen att förändras.

För aktörerna är du alltid uppsättningens koreograf och regissör. Du bör respektera detta och ge de råd som du ser kan hjälpa. Du bör vara beredd att ingripa om det sker kriser eller om något måste omarbetas. Du bör få vara med och bestämma om uppsättningens vidare liv vad gäller spelmöjligheter, inhopp m.m. Du måste klara av att hjälpa aktörerna igenom negativa recensioner liksom du bör hålla i dem om positiva omdömen gör att vissa drar iväg och förändrar uppsättningens ton.

Men oavsett vad du behöver göra för att säkra uppsättningens vidare liv, kommer något att ändras inne i dig. Du kommer inte längre att vakna mitt i natten av att du ser en ny scenlösning framför dig. Du kommer inte längre känna att allt i din tillvaro står och hänger på hur du och gruppen klarar av era kriser och meningsskiljaktigheter. Du är inte längre centrum i en arbetsgrupp, inte längre den sol som planeterna kretsar kring. Uppsättningen har blivit sitt eget universum där du endast är en bland flera planeter.

Du ska nu bli ditt mer privata jag.

Kanske behöver du vila.

Du ska vara nöjd med det arbete du har gjort.

9. ÖVNINGAR

Här följer ett antal basövningar som jag använder i min undervisning. Jag brukar också välja mellan dem i början av ett uppsättningsarbete. Det är enkla övningar som syftar till att på olika sätt få igång en grupps kreativa flöde och få aktörerna att börja samverka. De flesta av övningarna kan även användas till att skapa rörelsematerial.

Flera av övningarna har jag ”lånat” från andra regissörer och pedagoger och sedan utvecklat i egen riktning. Oftast är det svårt att veta det exakta ursprunget. En del övningar har jag fått från Stanislaw Brosowskis undervisning under min egen utbildning och senare. Annat från Keith Johnstones metoder, beskrivna i boken *Impro* och utvecklade av bland annat den svenska improvisationspedagogen Marvin Yxner. Likaså har den brittiske regissören och pedagogen John Wrights bok *Why is that so funny* inspirerat mig.⁴³ De dramapedagogiska övningarna har jag inhämtat från möten med olika dramapedagoger, framför allt Jeanette Roos från bland annat Dalateatern och Södertörns Högskola som jag har samarbetat med kring flera uppsättningar. Hon skriver om sitt arbete i boken *I gränslandet mellan scen och publik*.⁴⁴

⁴³ Wright, J., (2006), *Why is That So Funny*.

⁴⁴ Roos Sjöberg, J., (2000), *I gränslandet mellan scen och publik*.

Att i ett uppsättningsarbete ägna tid åt den här sortens grundläggande övningar kan tyckas långsökt. Men övningarna kan hjälpa till att skapa den gruppkänsla och tillit som är viktiga ingredienser i ett samskapande arbete. Detta behövs speciellt om gruppens medlemmar inte känner varandra från innan. I och med att övningarna är praktiska och sceniska tydliggör de också vad som är aktörernas arbete. De sätter fokus på så viktiga begrepp som närvaro och rumslighet. Flera av övningarna kan dessutom utan problem översättas i meningsskapande koreografier. De kan gestalta den tematik eller berättelse som ska behandlas i uppsättningen

ANDNING/AVSPÄNNING

Andnings- och avspänningsövningar är centrala för att skapa den närvaro och energifyllda avspänning som gör en aktör beredd till aktion. Aktören förbereds för mer energifyllda scener. Att praktisera dessa övningar ger en särskilt stark närvarokänsla. Individerna i en grupp kommer på samma nivå. Det kan dessutom vara skönt att börja ett sceniskt arbete med att vara en aning introvert. Tids nog kommer de stora uttrycken.

Andningsövning 1: Deltagarna står i ring. De söker en neutral position med fötter och ben. Fötterna i samma bredd som höfterna. Finns det någon aktör som sitter i rullstol kan denna hitta en bekväm ställning med så fria andningsvägar som möjligt.

Deltagarna står (sitter) ett tag i denna position. Man sträcker på ryggen, försöker känna det som att någon varsamt lyfter upp ens kropp. Tar in rummet med avslappnad blick.

Tar några djupa andetag: fyller mage och sedan bröstorg. Blåser ut. Upprepas 3–4 gånger, i individuell takt eller tillsammans.

Man förstorar rörelsen. Sträcker upp hela kroppen (inkl. armar) vid inandning och sjunker långsamt ner på huk vid utandning. Stannar ett tag på huk och låter ett par andetag passera. Andas sedan in igen och rullar upp ryggen till stående. Upprepas 3–4 gånger.

Andningsövning 2: Deltagarna ligger på rygg på golvet, var och en med fri yta runtomkring. En ledare leder:

Man gör en stor inandning samtidigt som hela kroppen sträcks ut. På utandning rullas kroppen ihop till en boll. Upprepas 3 gånger.

Övningen utvecklas så att deltagaren andas in på rygg och rullar över på sidan, drar ihop sig och andas ut. Tillbaka till rygg, sträcker sig och andas in. Växlar sida när hen andas ut och drar ihop sig. Upprepas 3 gånger på varje sida.

Efter andningsövningarna ges aktörerna några minuter att sträcka igenom sina kroppar på det sätt som de själva vill – som en katt sträcker sig, mjukt.

Andningsövning – avspänning: Deltagarna ligger på rygg på golvet, var och en med fri yta omkring.

Man låter intrycken skölja över sig. Tittar upp i taket och registrerar hur det ser ut. Sluter sedan ögonen. Koncentrerar sig på hur kroppen ligger tungt på golvet. Känner hur golvet bär upp varje del av kroppen. Andetagen är en del av tyngden.

Om man vill komma till en riktig avslappning kan man, med hjälp av en ledares röst, gå igenom alla kroppsdelar med början i fötterna:

Spänn en kroppsdel i taget (foten, vaden, musklerna runt knäet osv.) och slappna sedan av. Fokusera på att känna hur kroppsdelens sjunker ner och blir tung och varm mot golvet. Fokusera på hur kroppsdelens ser ut, tänk igenom dess detaljer. Gå på detta sätt igenom hela kroppen. Det kan ta 5 minuter, det kan ta 20 minuter, beroende på vilken tid som ges. Den som somnar får somna. När man har gått igenom hela kroppen ges några minuter till var och en att bara befinna sig i sin djupa avslappning. Fokus kan här vara på att andas in och ut och att öppet ta in ljud från rummet, de andra osv. Deltagarna kan också sjunka in i helt egna bilder. När tiden har gått ber ledaren deltagarna att öppna ögonen och långsamt återkomma till rummet, lägga sig på sidan, dra ihop sig mot centrum av kroppen och resa sig upp i egen takt.

Övningen kan utvecklas till en övning i hur man rör sig med minsta möjliga ansträngning:

Med avspänningen kvar i kroppen reser man sig långsamt. Känner efter så att man bara använder de muskler som behövs. Använder den minsta kraft som behövs för att flytta vikten i rörelserna. Kommer till stående. Från stående kan man prova att ta ett steg. Sedan ett till. Läger noga märke till vilka muskler som behövs för rörelsen. Går, provar att stanna. Svänger runt. Sätter sig på en stol. Reser sig igen. Ett individuellt arbete som har till syfte att lära känna den egna kroppen och notera var och när det dyker upp onödiga spänningar.

RUM/NÄRVARO/LEK/SAMARBETE

Nu behöver gruppen, stor eller liten, mötas och erövra rummet. Man behöver göra övningar som tränar rumslig närvaro och gemensamt lyssnande. Leka och hitta gemensam koncentration. Jag beskriver några övningar som är fundamentala för mig när jag möter en ny undervisningsgrupp och som även kan användas i det förberedande arbetet med en uppsättning:

Start/stopp: Deltagarna rör sig individuellt i rummet. De börjar i gåendet och försöker hitta samma tempo. Rör sig i hela rummet med ett öppet fokus på de andra deltagarna. Söker inte ögonkontakt men är närvarande med varandra. Söker så en gemensam tidpunkt för att stanna. Står still. Söker sedan en gemensam start. Arbetar för att gruppens beslut ska vara så gemensamt som möjligt. Ingen ska leda. En utomstående ska kunna se det som en gemensam impuls.

Utvecklas genom att variera tempot: Långsamt, snabbare, mycket långsamt, springer lätt, springer snabbare osv. Hela gruppen söker samma tempo. Fokus på att hitta gemensam start/stopp.

Utvecklas genom att man söker andra sätt att röra sig i rummet: Krypa, rulla, snurra osv. Fortfarande med gemensam start/stopp.

Utveckla genom att låta en person i taget stoppa och stå stilla medan de andra rör sig. Skulle det hända att fler än en person står stilla går det bra. Flera kan stå stilla medan övriga i gruppen rör sig.

Utveckla genom att låta en person i taget röra sig medan de andra står stilla – snabba byten. Skulle det hända att fler än en person rör sig medan de andra är stilla går det bra.

Utveckla med betoning på lek: Gruppen söker gemensamt olika rörelsestilar, aktioner att göra, föremål de kan leka med osv. Gemensamma impulser så mycket som möjligt. Börja och starta aktionerna/rörelserna samtidigt. Ledaren uppmuntrar gruppen att utveckla rörelserna/aktionerna så mycket de vill. Hellre söka den inneboende fortsättningen i varje aktion/rörelse än att hitta på "nytt".

Gå i rummet i olika riktningar: Deltagarna går individuellt i rummet. De tar sikte på ett föremål eller på en viss punkt på en vägg och går dit.

När man är framme vid denna punkt, vänder man och tar sikte på en ny punkt. Tydliga vändningar, man går hela tiden på så raka linjer som möjligt. Rummet är fullt av andra personer som gör detsamma. Alla har ett lugnt och öppet fokus utan att medvetet ta ögonkontakt. Man girar undan från varandra om man möts. Tar in rummet med hela kroppen. Lyssnar och är närvarande. Fokuserar hela kroppen, inte bara blicken, mot den punkt dit man ska.

Deltagarna noterar om den egna kroppen är avspänd. Upptäcker man spänningar så fortsätter man att gå, andas, rör lite lätt på det ställe där spänningen sitter, spänner av.

Övningen kan utvecklas på många sätt:

- **Deltagarna söker gemensamt tempo i gåendet. Varierar tempot.**
- **Man går med olika mycket energi (en skala på till exempel 1–10). Håller samma tempo men låter energinivåerna skifta.**
- **Fortsätter att gå i rummet men om ögonkontakt uppstår tar man den, håller blicken på den andra medan man fortsätter att gå, rundar varandra.**
- **Om ögonkontakt uppstår tar man den, faller mot varandra, använder den gemensamma vikten till att komma ner på golvet.**
- **Om ögonkontakt uppstår hoppar man på gemensam impuls.**
- **Om ögonkontakt uppstår hoppar den ena upp i famnen på den andra. Deltagarna bestämmer aktion utan ord eller gester, endast genom ögonkontakt.**

Kasta ”pinne”: Deltagarna rör sig åt olika håll i rummet. De har ett föremål, kanske en boll eller en pinne att kasta mellan sig. En deltagare ropar ett namn och kastar pinnen till denna person. Personen tar emot och ropar sedan ett nytt namn och kastar vidare. Uppmärksamhet, koncentration och lagarbete övas.

Övningen utvecklas genom att föremålet kastas med endast ett ljud eller i tystnad. Deltagaren tar ögonkontakt med den som hen vill kasta till. Alla ska vara uppmärksamma. Man behåller föremålet så kort tid som möjligt i

handen. Följer föremålets rörelse och ser till att det blir så få rörelsemässiga stopp som möjligt. Följer kastkurvorna med hela kroppen.

Utvecklas genom att tempot ökas, fler föremål kastas osv. Fokus är på att följa rörelseriktningen i det som uppstår.

Skulle föremålet falla i marken, vilket ofta händer, stannar alla upp och räknar högt till tre. Man fortsätter sedan att gå/röra sig. Den som tappar tar upp och kastar vidare.

En klassisk barnlek som kan användas som scenisk övning är *kull*. Kullövningar kan användas för att sätta igång en grupps energi. Vissa passar för mindre grupper, andra för större. Utöver lekmomentet kan övningarna utvecklas i en mer formmässigt undersökande riktning. Men ibland kan en grupp göra dessa övningar enbart för lekens egen skull.

Vanlig kull: En "har den" och jagar de andra. Kullar en annan som "får den" och som nu jagar vidare. Man använder hela rummet eller bestämmer sig medvetet för att arbeta på en liten yta.

– Övningen kan utvecklas genom att deltagarna ropar namnet på en annan person i gruppen när den som "har den" närmar sig. Den som har den ska då försöka fånga den vars namn har ropats osv.

⁴⁵ För begreppet rörelsequaliteter, se s 46.

– Övningen kan utvecklas till ett utforskande av olika rörelsequaliteter.⁴⁵ Ledaren föreslår att deltagarna rör sig i till exempel slow motion, legato, staccato, i olika genrer, som djur osv. Gruppen bör hitta en balans mellan att fortfarande leka och att utforska HUR man rör sig.

Statykull: En eller fler personer, beroende på gruppstorlek, "har den" och jagar de andra. När en deltagare blir "tagen" stannar hen helt stilla i den position som hen har råkat hamna i. Målet för den som "har den" är att alla ska bli stående. Deltagarna kan rädda varandra genom att ställa sig i samma position framför den som är "tagen". Båda räknar högt till tre, sedan är de fria. Den som jagar får inte fånga dem som räknar.

Tunnelkull: En eller fler personer "har den" och jagar de andra. De som blir kullade ställer sig brett med benen. De "fria" deltagarna kan rädda den som blivit tagen genom att dyka mellan den tagnes ben. Den som jagar får inte fånga någon som befinner sig i dykögonblicket.

En grupp behöver hitta sin gemensamma koncentration och närvaro i stunden och i varandra. Koncentrations- och samarbetsövningarna är till för detta. Övningarna fungerar bäst om det är fler än sex personer i gruppen.

Namngårunt – koncentrationsövning för en något större grupp: Deltagarna rör sig i grupp. De stannar och hälsar på varandra med handskakning. Säger sitt förnamn och tar emot den andres förnamn. Nu "heter" man namnet på den man nyss mött. I nästa möte säger man det nya namnet, och tar emot nästa persons namn. Nu "heter" man detta namn. Man fortsätter så tills alla har fått sina egna namn tillbaka, då har leken "gått ut". Eller så görs den om.

Övningen utvecklas genom att lägga till efternamn. Deltagarna "placerar" förnamnet i höger hand och efternamnet i den vänstra handen. Hälsar på varandra med omväxlande höger och vänster hand. Leken går ut när alla fått tillbaka både för- och efternamn. Skulle leken inte gå ut så kan den göras om. Men man kan också välja att släppa leken och göra den en annan dag.

Räkna till 25 – koncentrationsövning för en grupp av vilken storlek som helst: Gruppen står i ring. En deltagare säger siffran 1, en annan säger 2 osv. Gruppen försöker att räkna till 25 på detta sätt. Om två personer samtidigt säger en siffra måste gruppen börja om. Lyckas man inte komma till 25 alls så låter man övningen vara efter ett par försök och gör den en annan gång. Övningen kan utvecklas med att gruppen rör sig fritt i rummet samtidigt som deltagarna räknar.

Reda ut ett trassel – samarbetsövning:

Deltagarna står nära varandra och blundar. Man letar efter andra deltagares händer, vem som helst i "trasslet". Fattar tag i de händer man hittar. Öppnar sedan ögonen och försöker reda ut trasslet utan att släppa de händer man fattat. Man kan vrida händernas position, men inte släppa taget. Målet är att bilda en eller flera ringar. Trasslet kan "gå ut" olika bra/dåligt men ett samarbete i gruppen startas. Deltagarna kan prata under övningen.

TILLIT/KROPPSLIGT SAMARBETE

Följande övningar ger aktörerna en ingång i att börja arbeta med varandras kroppar. De kan alstra ett stort rörelsematerial. Övningarna kan likna kontaktimprovisation, en dansform som bland annat handlar om att arbeta i par med vikt och balans. Det är extra viktigt att inleda arbetet med dessa övningar långsamt och att hela tiden ha en lugn atmosfär. Även när energin och tempot efter ett tag går upp, ska deltagarna ha ett lugnt, öppet och närvarande fokus. Svårighetsgraden bestäms av vilken teknisk nivå som aktörerna befinner sig på. Ingen ska göra sig illa. Varje aktör sätter sina egna gränser för hur fysiskt utmanande hen vill arbeta. Det är arbetsledarens ansvar att se till att klimatet är lugnt och tillåtande.

Ge av sin vikt: Deltagarna arbetar två och två. De provar vad som händer om en i paret lutar sig mot den andra, ger den andra personen av sin vikt. Paret följer och utvecklar den rörelse som uppstår. Man börjar med att ge 10 procent av sin vikt, ökar senare successivt till 25, 50 osv. Man använder hela kroppen utom händerna och rör sig i de riktningar och nivåer som uppstår. Turas om vem som "ger". Övningen utvecklas så att man utan muntlig överenskommelse turas om att ge vikt. Börjar använda hela rummet. Söker ibland gemensam tyngdpunkt, ibland inte.

Utvecklingen kan bli att börja öva parakrobatik.

Hantera en annan persons kropp: Arbete två och två. Den ena i paret tar på sig en ögonbindel. Den andra får som uppgift att leda. Paret går runt i rummet. Går eventuellt ut i trappor, hissar, utomhus m.m. Den person som har blivit ledd kan efteråt berätta vad hen varit med om, så att det blir en återkopplande reflektion. Man byter vem som blir ledd och vem som leder.

Utvecklas med att undersöka hur minst två personer kan hantera en tredje persons kropp. Med eller utan ögonbindel. Rullar, lyfter, passerar vidare. Den som blir hanterad hittar en aktiv avspänning, ett sätt att förhålla sig lugn i den egna kroppen utan att styra rörelserna. Varierar och undersöker nya rörelser. Växlar om vem som blir hanterad.

Övningen kan utvecklas till att en större grupp lyfter, rullar osv. en person i taget. Med eller utan ögonbindel.

Gruppen kan också prova olika fallövningar:

Den som ska falla står med aktiv, rak kropp, utan att vara spänd. Ledaren visar hur man tar emot med handflatorna tryggt placerade på övre delen av ryggen, vid skulderbladen. Den som tar emot ska ha lätt böjda ben, det är där "fjädringen" ligger. Den som faller kan blunda. Börjar med att falla bara en liten bit.

Utvecklas, om deltagarna så vill, med att den som ska ta emot först ställer sig bredvid den som ska falla, inte bakom. När fallet börjar kliver den mottagande in mot den andra och tar emot genom att jobba lågt och lugnt, med böjda ben och starkt kroppsligt centrum. Avståndet kan ökas. Kommunikationen är viktig. Den som faller bestämmer hur övningen ska utvecklas.

Utvecklas med att den som tar emot följer rörelsen och lägger ner den fallande på golvet. Viktigt är att hålla i den fallandes huvud den sista biten.

Utvecklas, om deltagarna vill, med att gruppen rör sig i rummet. Den som vill falla säger sitt namn, och de andra springer dit och tar emot. Man är noga med att hålla i den fallandes huvud den sista biten.

Utvecklas, om gruppen vill, med att en deltagare faller helt tyst och de andra är så uppmärksamma att de ser detta och springer för att ta emot. Observera att det kan hända att fler faller samtidigt. Detta är en rätt avancerad övning som endast passar grupper där deltagarna har arbetat ihop ett tag. Man ska inte tvinga denna övning på en ny grupp för att med något slags rekordfart nå tillit. Tillit arbetar man sig fram till långsamt. En enskild deltagare kan mycket väl känna sig obekvämt i denna övning. Avsluta hellre övningen för tidigt än för sent. En grupp kan alltid återkomma till övningen en annan gång.

IMPROVISATIONSÖVNINGAR

Improvisationsövningar kan vara viktiga för olika faser av arbetet. De kan ha funktionen att skapa energi i en grupp, skapa rörelsematerial och fördjupa eller utveckla det sceniska material som en grupp redan har.

Ge och ta: Två aktörer "samtalar" i rörelse. De skapar en föränderlig rörelsedialog. Den ena aktören gör en rörelse fram till ett stopp. Till att börja med i en stark och tydlig riktning från eller mot den andra. Den

andra aktören "svarar" med det första som hen kommer på. Detta blir ett "uttalande" som den första aktören i sin tur svarar på. Och så vidare. Ledaren ska betona att aktörerna bör svara spontant, fysiskt och utan att tänka för mycket. Låta kroppen göra. I början, innan aktörerna hittat varandra och övningen gäller regeln att inte "prata i munnen på varandra", inte röra sig samtidigt. Senare kan den ena börja följa den andras initiativ, och snart syns inte heller skarvarna.

Så småningom kan olika rörelsekvantiteter föras in. Ledaren ber paren att samtidigt som de skapar sin "dialog" fokusera på till exempel att skapa motsatser, variera tempo, varaktighet, nivåer, rumslighet, rytm etc. Viktigt för ledaren är att föra in endast ett begrepp åt gången. Deltagarna ska inte ha för mycket att hålla reda på så de tappar sin spontanitet och sceniska viljeriktning.

Övningen kan användas för att skapa rörelsematerial. Man kan be paren att upprepa några delar av sin improvisation och utveckla dessa. För att minnas vad man gjort är det värt att filma under arbetet.

Stolen: Två aktörer har samma vilja. De vill båda sitta på en och samma stol. De ska hitta på olika ordlösa medel för att visa sin vilja. Naturligtvis kan den fysiskt starkare "vinna" genom att helt enkelt lyfta bort den andra. Men om ledaren påtalar att övningen ska hållas i en lekfull atmosfär brukar övningen kunna generera mycket rörelsematerial.

Även här kan aktörerna få olika aspekter på rörelse att arbeta med samtidigt som man driver sin vilja: variera tempot, arbeta med staccato, variera placeringen i rummet osv. Hela scener kan byggas upp på detta vis och även här är det bra att filma för att komma ihåg.

Ge öppna förslag: En klassisk improvisationsövning där en enkel gest kan skapa vilket skeende som helst. En aktör "ger" en gest och en eller flera andra aktörer svarar med ett fysiskt skeende som paret eller gruppen sedan utvecklar i en improvisation. Denna övning fungerar både som igångsättning av kreativitet rent generellt och som alstrare av rörelsematerial när som helst i en process.

DRAMAPEDAGOGISKA ÖVNINGAR

Olika värderingsövningar kan användas för att få samtliga i en grupp engagerade i en frågeställning. De passar speciellt bra under förberedelsefasen av en uppsättning.

Dramapedagogen Jeanette Roos skriver: ”Det är ett strukturerat sätt att inleda samtal som saknar givna svar, med syfte att bryta den rådande gruppstrukturen för att ge utrymme åt alla i gruppen.”⁴⁶

⁴⁶ Roos Sjöberg, J (2000), *I gränslandet mellan scen och publik*, s 32.

Följande övningar brukar jag använda ofta. De handlar om att var och en i en grupp reagerar på en frågeställning, motiverar sig och sedan får ändra åsikt om hen vill. Målsättningen är inte att alla ska tycka lika, utan mer att man får lyssna till sig själv och andra. På så sätt görs en frågeställning angelägen för alla.

4-hörnsövningen: Rummet delas upp i fyra hörn. Ledaren gör ett påstående eller ställer en fråga. De fyra hörnen representerar olika åsikter i ämnet. Deltagarna ställer sig i det hörn där deras åsikt finns. Ledaren ber dem att motivera sitt val. Det är möjligt att byta plats när man hör de andra ”hörnen” argumentera.

Alla som: Ledaren gör ett påstående. Alla som håller med reser sig upp och kanske snurrar ett varv. Sedan sätter man sig ner igen. De som rest sig upp uppmanas att berätta hur de tänkte. Även de som blev sittande får berätta vad det var de tänkte när de satt kvar.



Allt som finns. Julia Gumpert och
Stina Gunnarsson. Se sid 113–114.
Foto: Martin Skoog.

10. OM ATT SKRIVA DENNA BOK

Detta kapitel är en förkortad essä skriven under en kurs i praktisk kunskap, 20 hp på SKH våren 2017. Titel: *Vad har jag lärt mig av att skriva om rörelseskapande?* Kursledare: professorn i praktisk kunskap Ingela Josefsson.

Jag har inte alltid känt mig säker på att skapa rörelse. Jag har varken lyckats skapa intressanta rörelser eller kunnat hjälpa andra i deras arbete. Det har funnits år av icke-kreativitet när jag inte har förmått översätta de förlopp som jag har sett för mitt inre i konkret scenisk rörelse.

De första uppsättningarna jag deltog i på dåvarande Mimensemblen var fyllda av rörelse. De utspelade sig i en form som vi idag skulle kalla dansteater. Min första uppsättning som koreograferande regissör var *Blues for a hip king*. Det var en berättelse utan ord om en grupp människor som förlorar sin far, sin make och vän. *Blues for a hip king* följdes något år senare av *Brudvalsens* som var en ordlös berättelse om två förälskade unga människor och några olika skeenden i deras liv.⁴⁷

Till dessa första två uppsättningar var det inte särskilt svårt att skapa koreografi. Visserligen hade jag under arbetet med *Blues for a hip king* problem med mina idéer om hur en regissör skulle vara, men vi processade ändå fram en uppsättning som i en mild dansform lyckades gestalta historien. I *Brudvalsens* undersökte jag tillsammans med aktörerna Bengt Andersson och Sara Myrberg mimteknikens och pardansens, valsens, universum. Med hjälp av dessa specifika rörelseformer gestaltade vi berättelsen. Rörelsemässigt kändes det som om mycket var möjligt och gick vägen i dessa två uppsättningar.

Men sedan hände det något. I takt med att jag blev erbjuden jobb som regissör på framför allt länsteatrar förändrades mitt rörelseskapande. Produktionsmässigt gick det till så att en chef eller ett konstnärligt råd valde en text och satte ihop ett team där jag föreslogs som regissör. Avsikten var ofta att jag med min bakgrund som mimskådespelare skulle förena texten med något fysiskt,

⁴⁷ *Brudvalsens*, Mimensemblen 1987. Manus och regi: Lena Stefenson. Medskapare och medverkande: Bengt Andersson och Sara Myrberg.

till exempel hjälpa aktörerna till ett mer kroppsligt skådespeleri än de brukade ha. Jag tog mig an uppgiften med glädje och är på många sätt stolt över det arbete som jag och aktörerna lade ner på de olika uppsättningarna. Samtidigt som jag utvecklades som regissör hade jag svårare att hävda rörelsens särart och särskilda arbetsvillkor. Att skapa rörelse kräver kunskap och specifika arbetsprocesser för att den ska få en plats bredvid, eller framför, texten. Det fanns undantag, men på de flesta teatrar gällde textens hegemoni. På den tiden var det också väldigt få mimiskådespelare, dansare eller cirkusartister anställda på länsteatrarna. Jag hade inte så många ”kompisar” att dela erfarenheter med. Mitt självförtroende att skapa koreografi sjönk.

Det var i detta skick jag kom som lärare till högskolan, med många regierfarenheter i ryggsäcken men en smula rostig vad gällde koreografiarbete.

Att börja undervisa var bra för mig. Det var inspirerande att möta studenter och andra lärare. När fokus skiftade från mig själv kunde jag börja iaktta den kreativa processen. Jag kunde fokusera på detaljer i det konstnärliga skapandet. Jag upptäckte att det var något som jag hade saknat. I de pedagogiska samtalen och i formulerandet av uppgifter till studenterna upptäckte jag kunskaper som jag inte visste att jag hade. Detta gav i sin tur nya erfarenheter och insikter. När jag efter ett par år som lärare skulle koreografera/regissera igen, i examensproduktionen *Hämta Andan*, märkte jag till min förvåning att jag tillsammans med studenterna skapade koreografi som i vissa delar liknade Mimensemblens första uppsättningar, inklusive de egna *Blues for a hip king* och *Brudvalsens*.

Men den riktiga ”självförtroendeboosten” vad gäller rörelseskapande kom genom skrivandet av denna bok. I skrivprocessen har jag fått kämpa med precis allt. Det är svårt att skriva. Det tar tid och är mödosamt. Formuleringar kommer långsamt till en. Det ska gnagas och ältas, kastas om och börjas om från början igen. Men jag har också upplevt ett slags frihet och ett långsamt ökande självförtroende. Jag märker att skrivarbetet har fördjupat mina gamla metoder och samtidigt gett mig nya.

Det är egentligen märkligt. Jag utvecklade i mitten av mitt yrkesliv en slags koreografiskräck. Och nu, efter att jag SKRIVIT om rörelseskapande känns det lättare för mig att koreografera igen. Hur kan det komma sig?

VAD ÄR DET I SKRIVPROCESSEN SOM GÖR DETTA?

Den norske journalisten, författaren och pedagogen Jo Bech-Karlsen skriver: "Att skriva är att undersöka. Att skriva är inte bara att berätta om det som du har upptäckt, det är lika mycket att upptäcka. Du vet ofta inte vad du har tänkt innan du har skrivit det."⁴⁸ Och Anders Johansen, norsk socialantropolog och professor skriver: "Tankarna uppstår under vägen, av själva ansträngningen att formulera sig. Det jag slutligen har skrivit är som regel något annat än det jag hade i tankarna då jag bestämde mig för att börja skriva."⁴⁹

⁴⁸ Bech-Karlsen, J (1999), *Jag skriver, alltså är jag*, s 13.

⁴⁹ Johansen, A (2003), *Samtalens tynne tråd. Skriveerfaringer*. (Min översättning)

Dessa citat beskriver vad jag själv har erfarit under arbetet med denna boktext. Under åren som gått har själva formulerandet gett mig insikter som jag inte visste att jag hade. Genom att skriftligen försöka beskriva olika metoder har jag upptäckt ett större djup i det sceniska arbetet. Övningar som jag bara "vetat" är bra, därför att de "fungerar", har genom skrivarbetet hittat en tydligare utformning och en djupare mening. Man kan säga att jag, som citaten ovan uttrycker, har skrivit fram mitt eget tänkande och görande. När jag har börjat på vissa kapitel har jag endast haft en vag känsla för de olika processer som jag har velat beskriva. Vartefter jag skrivit har tankarna klarnat och metoderna hittat sin mening.

Ett exempel på detta är kapitlen *Om samskapande*, se s 17, och *Om att skapa en rörelsebank*, se s 43. När jag började skriva dessa kapitel hade jag endast tanken att jag skulle beskriva hur olika uppsättningar hade kommit till. Jag ville säga: "Så här kan man göra. Och så här." Jag såg däremot inga direkta samband mellan de olika uppsättningsprocesserna. Men allteftersom jag skrev upptäckte jag många överensstämmelser. Uppsättningarna visade sig ha en gemensam kunskaps- och erfarenhetsbas. Vissa företeelser fanns alltid med: leken och improvisationen, behovet att tidigt gå upp på golvet, utdelandet av uppgifter till aktörerna. I och med att jag upptäckte att det faktiskt gick att formulera sig omkring det som tidigare bara hade "fungerat" så växte en känsla för metod fram. I skrivandet uppstod nya insikter och ny kunskap. Min tanke klarnade medan jag skrev. Att skriva var verkligen att undersöka.

ATT SKRIVA ÄR SOM ATT IMPROVISERA PÅ SCENEN

I en scenisk improvisation får du bäst resultat om du gör eller säger det första som faller dig in. Och detta även om din idé, med den kanadensiska regissören och teaterpedagogen Keith Johnstones ord, är "banal".⁵⁰ I det enkla kan det finnas något unikt eller så kan det åtminstone utvecklas ditåt.

⁵⁰ Keith Johnstone har skrivit om detta och andra begrepp i sin bok *Impro* (1985), s 92–99.

⁵¹ Johnstone, s 99.

Johnstone skriver: ”En inspirerad konstnär är självklar. Han fattar inga beslut, han väger inte en idé mot en annan. Han accepterar sina första tankar.”⁵¹

Lite liknande har min skrivprocess varit. Jag har skrivit ner de mest banala minnena eller tankarna, de som först har kommit upp i mitt huvud. Sedan har jag vridit och vänt på det skrivna för att se vad som ligger bakom och vad jag skulle kunna förmedla till en läsare. Ibland har jag stannat vid den första idén och utvecklat den. Men oftare har en idé avlöst en annan och gett upphov till korskopplingar och nya betydelser.

I improvisation kan du upptäcka helt nya sidor av dig själv. Plötsligt gör du rörelser du tidigare inte gjort eller säger saker som du undrar var de kommer ifrån. Det handlar om ett skapande där det yttre plockar fram det inre. Du känner dig märkligt fri och vet samtidigt att din medspelare låter dig göra alla de där konstiga sakerna för att det är det som är själva meningen med improvisationen: det okända ska komma fram. Precis som i skrivandet.

Vissa dagar har jag förvånats över att så många minnen och tankar har vället upp när jag satt mig ner för att skriva. Tankarna har flödat snabbare än fingrarna förmått skriva. Detta har för mig varit en stark upplevelse.

I improvisation får du uppgifter du ska lösa och ramar du ska hålla dig till. Uppgiften kan vara en spelsituation du ska gå in i. Ramen bestämmer hur ditt utförande ska ske, vilka regler som gäller. Det kan handla om att du endast har kort tid på dig eller att det finns fysiska eller språkliga begränsningar som du måste hålla dig till. Att ha en ram hjälper dig att göra oväntade saker som du inte hade kunnat förbereda eller tänka ut. Din fantasi frigörs när den har något att studsa mot och du känner dig märkligt fri och ansvarslös.

Uppgiften för arbetet med denna bok var att beskriva olika metoder för regi för rörelsebaserad scenkonst. Ramen som jag skapade var en beskrivning av en tänkt uppsättningsprocess – från ax till limpa. Från de första idéerna över det första ensemblerötet till manusskrivande och repetition. Mot denna ram kom de flesta skrividéer fram. Minnen dök upp, situationer som jag hade varit med om i tidsaxelns olika skeden ville bli beskrivna. Men det var också tack vare ramen som jag bestämde mig för att bryta mot den. Med hjälp av mina handledare upptäckte jag flera kapitel som behövde ligga för sig själva. När uppgiften finns och ramen är satt, sker improvisationen. Och skrivandet.

ATT GÖRA FÖRST OCH TÄNKA SEDAN ÄR EN METOD SOM FUNGERAR FÖR MIG. I SKRIVANDE, I RÖRELSESKAPANDE OCH I VARDAGLIGT GÖRANDE

Jag vill berätta att jag har svårt att läsa teoretiska texter. Jag lyssnar dessutom bara med ett halvt öra när andra förklarar komplicerade saker. Jag har tidigare uppfattat dessa drag som ren lathet, men i arbetet med denna bok har jag kommit att omvärdera dem. Jag har förstått att det som fungerar för mig är att först göra praktiska erfarenheter, sedan ta del av vad andra har gjort och tänkt. Så har det också varit med mitt skrivande. Jag har provat innan jag har tänkt.

Jag började skriva det som dök upp i mina tankar i relation till tidsramen som jag uppfunnit. Det kreativa flödet gav sedan många sidor innan jag kopplade ihop mitt skrivande med vad andra skrivit eller sagt. Jag hittade referenslitteraturen under arbetets gång. Läsandet av dessa böcker gav i sin tur nya idéer.

Även med rörelse föredrar jag att prova före tanke och analys. Jag går upp tidigt på golvet, bygger upp en värld av situationer och rörelser. Provar praktiskt de idéer som kommer till mig innan jag värderar och analyserar.

En sommar skulle jag måla ett hus. Det var inget märkligt med det, mer än att jag aldrig hade målat hus förut. Jag hade hållit mig borta från den sortens mödosamma arbete eftersom jag inte hade någon kunskap i det och inte trodde att jag hade det tålamod som krävs. Det lilla jag hade hört om måleriarbete var att det var viktigt att göra ett bra underarbete och det vet ju minsta barn att det är tråkigare att slipa än att måla. Dessutom verkade det svårt att hålla reda på vilket slags färg huset var målat med förut och vilket slags färg som borde användas nu.

Men detta hus behövde sannerligen målas. Hur gjorde jag? Tog jag fram handböcker i måleriarbets konst, läste jag på hur jag skulle göra? Nej, jag bara började.

Jag tittade på husfasaden och såg att färgen flagnade betänkligt. Jag tog tag i en flaga och drog och se, den lossnade alldeles av sig själv. Jag tog tag i ytterligare en och så en till. Snart var marken täckt av flagor. Under flagorna var träet mörkt, lite murket och ganska fuktigt. Mitt hus var målat med en färg som inte tillät det att andas, eller så var det dåligt behandlat från början, tänkte jag när jag stod där med handen mot det fuktiga träet. Utan att veta

särskilt mycket om trä eller färger eller någonting. Jag kom på att det nog var viktigt att jag slipade bort all färg, i alla fall den som satt löst. Och så gjorde jag det. Jag tänkte sedan att träet nog borde torka innan jag målade över det igen. Jag lät det torka i flera dagar. Och för att sedan inte använda fel sorts färg vore det väl bra om jag behandlade träet med någon sorts olja innan jag målade om? Eller om den nya färgen borde vara oljebaserad...?

Vid denna tidpunkt, inte före, började jag läsa och googla. Jag letade upp olika målerimetoder och undersökte vilka färger som fanns. Jag frågade personer som jag mötte om vad de hade tänkt på när de målade. Så småningom växte en bild fram och jag chansade och målade huset efter de erfarenheter, både praktiska och teoretiska, som jag hade skaffat mig. Känslan när jag höll handen mot det fuktiga träet hade väglett mig.

Grunden för mitt arbete var först viljan att måla, därefter de upptäckter och fysiska sensationer som kom när jag började arbeta. Senare de kunskaper jag fick av att fråga andra och läsa mig till. Precis de metoder jag använder när jag skapar rörelse och när jag skrivit denna text. Göra först, analysera senare.

Upptäckten av denna samstämmighet mellan skrivande, rörelseskapande och vardagligt görande har fördjupat min förståelse för mig själv och mitt sätt att arbeta. Jag inser att en kreativ process startar långt före den formellt sett startar, i erfarenhetsbildning och research. Jag ser klarare på vem jag är och vad jag har för förmågor och tillkortakommanden. Jag inser att även denna metod kan misslyckas. Men jag vet i alla fall att det är en metod.

ATT SKRIVA VERKAR TILL STOR DEL HANDLA OM ATT SKAPA SIG ETT SPRÅK FÖR SINA ERFARENHETER

Som koreograferande regissör har jag märkt hur viktigt det är att äga ett språk för kontakten med aktörer och ett konstnärligt team. Jag har till exempel upptäckt att ett språk som för mig fungerar bra är det konkreta och icke-värderande. I en feedbacksituation är det bättre att säga: ”Jag förstod inte din intention där” än att säga ”Jag tyckte inte att du var bra”. Jag har med åren också lärt mig att det inte är farligt att inte ha alla svar. Det är bättre att säga: ”Jag vet inte ännu, låt oss tänka på saken” än att ljuga ihop något som jag inte är säker på.

Ändå har jag känt att det är mycket som har saknats i mitt arbetsspråk. Jag har haft svårt att specificera olika begrepp. Detta har minskat kreativiteten, stoppat upp och på andra sätt försvårat arbetet. Aktörer och studenter har velat

diskutera, men jag har oftast undvikit frågorna och velat återgå till arbetet. I arbetat med denna bok har jag upplevt att mitt språk har utvecklats. Jag har funnit beskrivningar av företeelser som jag tidigare inte hade namn för. Användandet av dessa begrepp har kommit att betyda mycket för min yrkesidentitet och självkänsla.

Den svenska skrivpedagogen Maria Hammarén skriver:

Att skriva kan därför vara att gå in i en kunskapsprocess som vränger språkets uppfordrande logiska struktur över den egna erfarenheten. Det möte som då sker mellan att vara inne i språket och utanför, mellan att å ena sidan låta metkroken falla i erfarenhetens minneshav för att sedan analysera och integrera den med yrkesrollen, stärker identitet och kreativitet.⁵²

⁵² Hammarén, M (2008), *Skriva – en metod för reflektion*, s 54.

Detta med ”språkets uppfordrande logiska struktur” som vränger sig över erfarenheten har blivit tydligt för mig, speciellt när det kommit till skapandet av de begrepp som behövdes för att en text skulle bli läsbar.

Jag visste innan jag började skriva att jag skulle behöva använda mig av enhetliga begrepp. Jag ville att dessa begrepp skulle vara fria från hierarkier så jag behövde skärskåda alla ord ordentligt.

Först och främst begreppet *mim*, min egen bakgrund och ordet som ofta är omgärdat med ironiska kommentarer och frågor. Efter denna skrivprocess använder jag detta begrepp för flera olika företeelser. Först och främst för den scenkonst som utförs av aktörer vars skådespelararbete är kroppsligt baserat. En uppsättnings form kan vara *mim*, eller en enskild aktörs arbete. Jag använder också *mim* som ett begrepp för scenisk och fysisk energi. Så ser jag det numera efter att i skrivandet ha bearbetat mina tankar.

Eller ordet *aktör*. Detta begrepp började jag använda för att inkludera alla som står på scenen i en uppsättning, utan att behöva skriva ut ifall artisterna i fråga har en bakgrund inom mimen, dansen, cirkusen eller den textbaserade teatern. Det verkade vara klokt att använda en samlande beteckning. Men det som först bara var ett funktionellt sätt att uttrycka sig på kom att bli en underbar bild av en person som kan allt, gör allt och rör sig friskt och fräckt mellan genrer. Vips var hierarkierna utplånade, de hierarkier som ofta sätter skådespelaren före mimaren, dansaren och cirkusartisten. Jag upptäckte att det var skönt att ha ett begrepp som inte reducerade någon.

På samma sätt var det när jag började använda begreppet koreograf/regissör. Jag valde det för att jag ville sätta likhetstecken mellan koreografens och regissörens arbete i rent praktisk mening. Arbetar man rörelsebaserat är skillnaden hårfin mellan vad som är koreografi och vad som är regi. De två funktionerna slinker in i varandra och finns ofta inom en och samma person. I början skrev jag lika ofta ordet regissör före ordet koreograf som tvärtom, koreograf/regissör. Men sedan upptäckte jag att även här fanns det en hierarki som jag skulle kunna förändra. Jag gick tillbaka i texten och började konsekvent skriva koreograf före regissör så att begreppet slutgiltigt kom att bli koreograf/regissör. Detta fick en stark effekt på mig. Jag började betrakta det arbete som en koreograf gör som både meningsskapande och formmässigt. Genom att göra något så enkelt som att ändra ordningen mellan två ord växte i mitt inre en känsla för att det är koreografiskapandet som kommer först i arbetet med rörelsebaserad scenkonst.

Ur begreppet koreograf/regissör växte sedan ytterligare ett begrepp som jag själv aldrig hade hört, nämligen koreograferande regissör. Detta begrepp använder jag för att sätta fingret på vad det faktiskt är vi arbetar med. Begreppet är helt och hållet uppkommet under skrivprocessen. Jag tycker att det är en bra beskrivning av yrkesfunktionen. Den regi som kommer ur en koreografs hand behöver inte skilja sig från annan regi, men den innehåller alltid ett rörelseskapande också, ofta i samarbete med aktörerna.

Mitt sista exempel är begreppet rörelsebaserad scenkonst. Detta begrepp hade jag med mig redan före skrivarbetet som ett samlingsnamn för uppsättningar där rörelsen är huvuduttryck. Alla sorters mim, dans, cirkus och performance får för mig plats i detta begrepp. I och med att begreppet är så inkluderande kunde jag beskriva många olikartade processer vilket var inspirerande för skrivarbetet. Jag stärktes också i känslan av att dessa olika sceniska uttryck verkligen fanns. Jag såg för mitt inre de olika rörelsebaserade uppsättningar som jag tagit del av genom åren och kände en samhörighet med dem.

Begreppet rörelsebaserad scenkonst gav också ett slags gräns mot den mer textbaserade teatern. Denna gräns behövdes för att ge plats åt reflektioner över just rörelseskapandet och för att inte dras med i det hierarkiskt sett starkare textsammanhanget.

Bara genom att skapa eller förändra några begrepp växte min egen känsla för det yrke som jag och många med mig har.

ATT SKAPA EN RÖRELSEUPPSÄTTNING ÄR SOM ATT SKRIVA POESI

Under arbetet med denna bok har jag upplevt att jag haft det som dramaturgen och dramatiker Barbro Smeds kallar ett ”söklyus”⁵³ på flera olika slags skapandeprocesser. Att sätta ett söklyus betyder att den skapande konstnären upplever att de ämnen som hen arbetar med uppenbarar sig överallt. Hen får ett slags känslighet som kommer från den uppmärksamhet hen ägnar åt saken. Mitt söklyus handlar om skrivande och kreativa processer.

⁵³ Begrepp som Barbro Smeds redogjorde för vid en föreläsning 2012 för avgångsklassen 2013, mimskadespeleri, på Stockholms dramatiska högskola.

Jag har redan nämnt hur jag tycker att detta bokskrivande och scenisk improvisation liknar varandra. En annan parallell som jag upptäckt är den mellan rörelseskapande och skrivandet av poesi. Jag upplever att det finns en stor likhet mellan hur en rörelseuppsättning skapas och hur en dikt kommer till.

Den korta timmen vid midnatt

när ljuset vilar sig

går jag på tysta gator

och minns en stund med dig

Den stunden har aldrig varit

och kommer aldrig bli

men ljuset sover stilla

och drömmer om ett vi.

Detta var den första dikten jag skrev i en ganska intensiv poesiperiod för ett par år sedan. Att dikten är rimmad gör den ovanlig för mig, men hur den kom till följer ett mönster som jag menar gäller i såväl diktskapande som i arbete med rörelsebaserade uppsättningar.

Det var en ljus vårnatt. Jag var ute och gick. Först kom en känsla, en ton, en förnimmelse. En stark närvarokänsla som handlade om den ovanligt vackra natten och jag själv mitt i den. Tankar om ensamhet och en relation som gått i kras låg i bakgrunden. Med Barbro Smeds ord hade jag drabbats av en aning, en förnimmelse av något som upplevs som mycket viktigt.

Så kom några enkla ord till mig. De letade sig in i mitt medvetande och sammanfattade det jag upplevde i stunden. De beskrev det jag faktiskt såg

omkring mig. Orden var "ljuset vilar sig". Jag ville skriva ner dem, jag visste att de kunde bilda en stomme till något mer.

Jag liknar detta vid de rörelsebilder jag har med i arbetet med uppsättningar. Det är bilder eller förlopp som jag tidigt ser för mitt inre. Jag tar med mig dessa idéer upp på golvet och provar tillsammans med aktörerna.

Jag skrev ner orden och denna handling gav i sin tur upphov till fler ord som fortsatte att beskriva den specifika natt som omgav mig. Enkla ord för det som jag upplevde just då. Men de nya orden började också få ett eget liv. Att "ljuset vilar sig" stämmer ihop med "sover stilla", men att det också "drömmer" blir som en fortsättning. Vad drömmer ljuset om? Vad drömmer jag om?

Detta arbete kan liknas vid de första repetitionerna, när provandet av rörelsebilder inte bara ger resultat utan också skapar fler idéer och moment som kan byggas ut och bilda något eget.

Skrivandet gav sedan nya ord, som ett "vi" som inte längre fanns. Detta ord beskrev förmodligen den förlorade relation jag omedvetet hade tänkt på. Att skriva om den var inte något jag hade planerat. Jag trodde att jag endast skulle skriva ner vad jag såg runt omkring mig. Men relationen fanns där ändå. Diktens ord uppkom först ur den fysiska situationen, ur tystnaden och ljuset, men kom sedan att berätta även om det jag hade förlorat.

Också här finns det en parallell till arbetet med uppsättningar. Det handlar om att hitta berättelsen, det som föreställningen bär fram i innehåll och betydelse. Ofta ligger denna gömd i de bilder jag och aktörerna provar i början av repetitionerna. Det gäller att ha stora öron och ögon för att upptäcka den.

I vårnattens ljus fanns till slut endast arbetet med diktens rytm kvar. Här skar jag och bytte ut, grunnade över varje ords egen betydelse, flyttade runt och tog bort. Detta är för mig synonymt med de sista repetitionsveckorna när rytmen i föreställningen ska uppstå, när det viktiga ska tätas och det onödiga ska bort.

Sedan var dikten klar.

RENT KONKRET HAR SKRIVANDET FÖRÄNDRAT MYCKET I MITT ARBETE

Under den långa tid som jag har arbetat med denna bok har jag varvat skrivandet med undervisning. Jag har låtit studenter från olika utbildningar läsa, pröva och kommentera texten. Det har känts en smula genant att ta med sig sin egen boktext, speciellt som den inte har varit färdig. Men studenternas inpass och kommentarer har varit viktiga för skrivprocessen. De har på alla sätt fördjupat texten och räckt till där jag inte har räckt till. Jag är mycket tacksam för det.

Min pedagogik har förändrats. Jag koncentrerar mig nu mer på komposition och koreografiskapande än jag gjort tidigare. Där jag förut använde metoder från den textbaserade teatern har jag nu andra, mer rörelsebaserade, övningar.

Jag tycker att jag har fått det lättare för att ta in andras synpunkter och idéer än tidigare. Jag upplever mig mer grundad i det jag påstår samtidigt som jag är mer beredd att omkullkasta allt. Det har blivit mer självklart att lita på intuitionen. Jag fångar snabbare upp vad det är som rör sig i en repetitions- eller undervisningssal och kan enklare ställa frågor eller ge förslag till lösningar. Detta sker förmodligen eftersom jag genom skrivprocessen har insett hur många tusentals metoder som faktiskt finns och att de flesta kan leda till ett resultat. Man skulle kunna säga att skrivandet både har skärpt mitt arbetsspråk och gjort mig friare som pedagog och människa.

Under skrivprocessens senare del har jag fått pröva mig själv i ett skapande arbete. Vintern 2018 koreograferar/regisserar jag uppsättningen *Allt som finns* på Teater Tre i Stockholm.⁵⁴ Betecknande för det arbetet är hur rakt jag och aktörerna Julia Gumpert och Stina Gunnarsson går på den historia som vi ska gestalta. Efter en förberedande workshop på fyra dagar då vi prövar de rörelsebilder som jag kommer med, startar ett repetitionsarbete där vi helt enkelt börjar från början av historien och långsamt arbetar oss fram till slutet. De flesta av de idéer på research, övningar m.m. som jag skrivit om i denna bok smälter undan för ett golvarbete som simultant innehåller gestaltungsfrågor, formfrågor och dramaturgiöverbäganden. Jag är förvånad över hur arbetsprocessen går till. Det verkar som om de övningar och metoder jag beskrivit har förvandlat sig till ett slags undermedveten erfarenhetsbank. De lever nu gömda i den uppfinningsrika kroppen och förborgade i den fantastiska rörelsen.

⁵⁴ *Allt som finns*, uppsättning för barn 4–9 år på Teater Tre 2018. Manus och koreografi/regi: Lena Stefenson. Medverkande: Julia Gumpert/Katarina Krogh och Stina Gunnarsson. Scenografi: Sigyn Stenqvist. Musik: Safoura Safavi.

TACK

Jag vill varmt och innerligt tacka alla de som har hjälpt till i arbetet med denna bok.

Först och främst mina handledare, professorn i praktisk kunskap Ingela Josefsson och professorn i skådespeleri Maria Johansson. Utan era skarpa och intresserade ögon hade jag aldrig kommit igenom arbetet med boken.

Olof Halldin, bibliotekarie på Stockholms konstnärliga högskola. Dina språkgranskande ögon har varit viktiga för framför allt de senare versionerna av boktexten.

Mina regikollegor Anne Jonsson och Lena Nylen Tyrstrup som i ett viktigt skede av arbetet gav ovärderliga synpunkter på innehållet.

Forskaravdelningen med vicerektor Cecilia Roos och Institutionen för skådespeleri på SKH utan vars stöd boken inte hade kommit till.

De aktörer som jag arbetat med under åren vars arbete i flera uppsättningar finns beskrivna i denna bok.

Studenter på utbildningen i Mimskådespeleri och studenter på Masterprogrammet Movit, regi och dramaturgi för rörelsebaserad scenkonst, vars synpunkter på och delaktighet i flera av de processer som finns beskrivna i boken varit till stor hjälp.

Mina lärarkolleger inom Institutionen för skådespeleri som vänligt har stöttat mig.

Grafiska formgivaren Kicki Ajax och korrekturläsare Lotten Wesslén för arbetet med slutversionen av texten.

Tack också till mina söner Andreas och Lukas Rimondini vars kärlek bär mig framåt. Den här gången, grabbar, får ni inte tio kronor för varje replik jag lånar från er. Den här gången är orden mina och ganska många fler än de brukar vara i mina pjäser.

Denna bok är tillägnad minnet av två personer:

Den begåvade aktören Patrik Freij som jag hade glädjen att lära känna under arbetet med uppsättningen *Puder*, Du var en stor aktör, Patrik, vi saknar dig.

Min far Bror Stefenson som hann läsa en första version av boken.

Du tyckte på ditt raka vis att den var ovanligt lättläst och nog skulle funka för de flesta.

Din kärlek var allt.

REFERENSER

LITTERATUR

- Areskoug, My** (2007), *Den kroppsligt tänkande skådespelaren*. Teaterhögskolan i Stockholm.
- Bech-Karlsen, Jo** (1999), *Jag skriver, alltså är jag*. Studentlitteratur. Första uppl.
- Bogart, Anne** (2001), *A Director Prepares, Seven Essays on Art and Theatre*. Routledge.
- Bogart, Anne & Landau, Tina** (2005), *The View Points Book. A Practical Guide to View Points and Composition*. Theatre Communications Group, New York.
- Dyfverman, Henrik** (1969), *Dramats teknik*. Natur och Kultur.
- Fjordholm, Helga** (1985), *Filmhäftet 1985*, nr 50, artikeln *Tillstånd/handling*.
- Hammarén, Maria** (2008), *Skriva – en metod för reflektion*. Santérus förlag. Andra uppl.
- Johansen, Anders** (2003), *Samtalens tynne tråd. Skriveerfaringer*. Spartacus Forlag.
- Johnstone, Keith** (1985), *Impro. entré/Riksteatern*. Svensk övers Björn Samuelsson. Första uppl, fjärde tryck.
- Hansen, Aage** (1964), *Det handlar om musik*. AB Nordiska Musikförlaget.
- Larsson, Hans** (1892/1997), *Intuition*. Albert Bonniers förlag/Föreningen Dialoger.
- Lust, Annette** (2000), *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*. Scarecrow Press Inc.
- Mercier, Éléonore** (2011), *Han bara slog och slog*. Sv övers Anna Säflund-Orstadius. Elisabeth Grate Bokförlag AB.
- Oddey, Alison** (1994), *Devising Theatre, a Practical and Theoretical Handbook*. Routledge.
- Redington, Christine** (1983), *Can Theatre Teach*, Pergamon.
- Roos Sjöberg, Jeanette** (2000), *I gränslandet mellan scen och publik*. Dalateatern.
- Samtal om Devising, en antologi från Barnteaterakademin*. Barnteaterakademin/Angereds teater, 2013.

- Smeds, Barbro** (2005), *Dramaturgi. Om strukturer och sceniska verk. Formens innehåll och innehållets former*. Dramatiska Institutet. Tredje uppl.
- Warring Lennart & Kantola Taina** (2003), *Gilgamesheposet*, Natur & Kultur.
- Wright, John** (2006), *Why is That So Funny*. Nick Hern Books Limited. Första uppl.
- Ödeen, Mats** (2005), *Dramatiskt berättande, om konsten att strukturera ett drama*. Carlssons förlag.

FÖRELÄSNINGAR

- Smeds, Barbro**: Föreläsning 2012 för avgångsklassen 2013 i mimeskådespeleri, på Stockholms dramatiska högskola.
- Rådström, Niklas**, föreläsning under forskardagar 2016, på Stockholms dramatiska högskola.

LÄNKAR, hämtade 2018-11-11

Kap 6

Intervju **Mats Ek**: <https://www.operan.se/repertoarsida/julia-romeo/intervju-mats-ek/>

Kap 7

Sasha Waltz Körper, på Kungliga Operan, trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=rj6Pfu2kJaA>

Hämta Andan, föreställning: <https://www.uniartisplay.se/hamta-andan-valdet-hande-i-sondags>

Kap 8

Kompaniet Man Drake, Anatomia Publica, trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8RnEkZeVwQ>

Claire Parsons kompani, And then...Och sen, trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=7Az-3pxqlRE4>



Lena Stefenson, mimskådespelare, koreograferande regissör samt lektor i mimgestaltning på Stockholms konstnärliga högskola.

Foto: Anna Ulkonen

Att göra uppsättningar som har rörelse som bas innebär på många sätt att ge sig ut i ett icke beforskat landskap. Det som ska utspelas på scenen har oftast sitt upphov i en idé av något slag och inte i en redan skriven text. Hur kan detta arbete gå till? Var finns utmaningarna och vilka metoder kan man använda?

Lena Stefenson har skrivit denna bok utifrån egna erfarenheter som koreograferande regissör med exempel från olika uppsättningsarbeten samt egen och andras undervisning. Texten handlar om hur man kan skapa de förhöjda rörelserna i en uppsättning. Hur kan man arbeta med tema? Med berättelse? Förhållandet rörelse/text? Vad kan det innebära att vara koreograf/regissör för en rörelseuppsättning? Hur går de sista repetitionsveckorna till?

Boken riktar sig till den som är, eller vill bli, koreograferande regissör eller aktör inom den rörelsebaserade scenkonsten med former som dans, mim och cirkus. Den riktar sig även till den som rent generellt vill göra sitt sceniska arbete mer fysiskt.