

Vägen till rollkaraktären Winnie

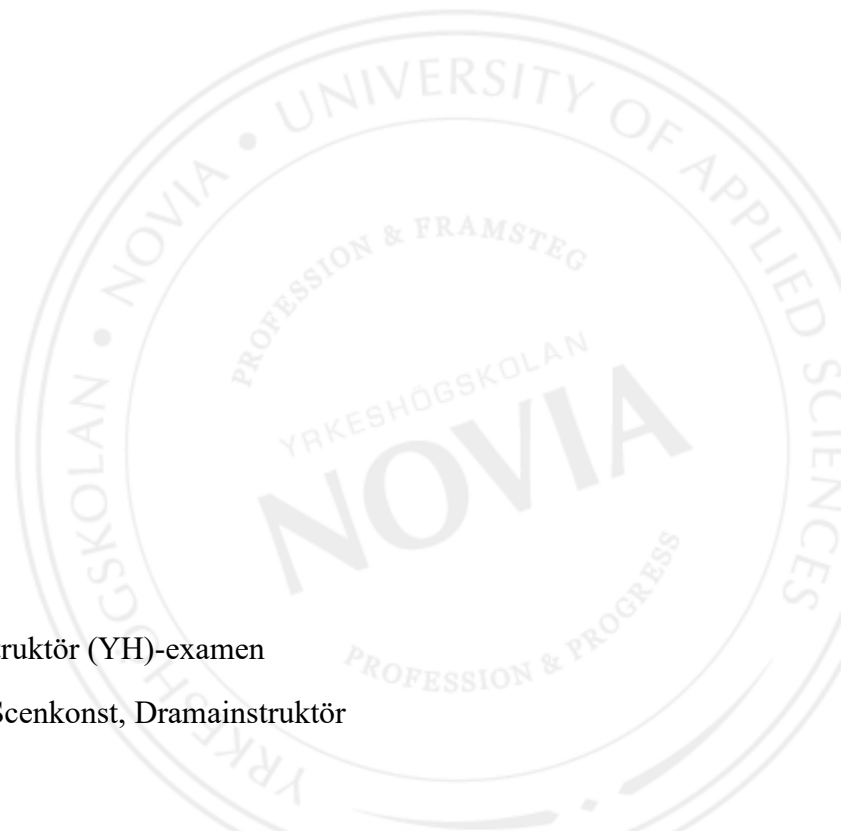
Funderingar över den konstnärliga processen och
rollgestaltningen av Winnie

Janica Karell

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst, Dramainstruktör

Vasa 2016



EXAMENSARBETE

Författare: Janica Karell

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Ragni Grönblom-Jolly

Titel: **Vägen till rollkaraktären Winnie**

Funderingar över den konstnärliga processen och rollgestaltningen av Winnie

Datum 30.3.2016

Sidantal 28

Bilagor 1

Abstrakt

Syftet med examensarbetet är att undersöka den konstnärliga processen och rollgestaltningen av rollkaraktären Winnie inom arbetet med *Lyckans dar* produktionen. Examensarbetet öppnar upp skribentens utgångspunkter inför rollarbetet, arbets sättet, förhållandet mellan skådespelare och regissör samt kontakten med medspelaren.

Skribenten behandlar arbetet på golvet som bestod av bland annat improvisationsövningar och textbehandling för att försöka förstå dess inverkan på rollarbetet. Skribenten tar fasta på problem som förekommit under processens gång samt lösningar för dem. Inverkan av genomdrag på arbetet tas upp och de två föreställningar av *Lyckans dar* som spelades på Scenkonstfestivalen RÅKAS.

I sin slutsats konstaterar skribenten att hon har lyckats med sin målsättning för det konstnärliga examensarbetet som var att gestalta rollkaraktären Winnie i Samuel Becketts pjäs *Lyckans dar*.

Språk: Svenska Nyckelord: rollarbete, skådespelare och regissör, övningar, kontakt

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Janica Karell

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Ragni Grönblom-Jolly

Nimike: **Matka roolihahmoon Winnie**

Mietteitä taiteellisesta prosessista sekä roolityöstä

Päivämäärä 30.3.2016 Sivumäärä 28 Liitteet 1

Tiivistelmä

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia taiteellista prosessia ja työtä roolihahmoni Winnien parissa *Lyckans dar* tuotannossa. Opinnäytetyössä käsittelen roolityöni lähtökohtia, työmenetelmiä, näyttelijän ja ohjaajan välistä suhdetta sekä vastaanäyttelijän kohtaamista.

Kuvaan prosessia joka koostui muun muassa improvisaatio harjoitteista sekä tekstinkäsittelystä, tavoitteenani ymmärtää niiden vaikutus roolityöhön. Otan esille prosessin aikana ilmaantuneita ongelmia sekä niihin löytyneitä ratkaisuja. Otan myös esille läpikäyntien merkityksen harjoitusprosessin aikana. Kuvailen myös niitä kahta *Lyckans dar* esitystä jotka esitettiin Scenkonstfestival RÅKASin aikana.

Päätelmässä totean että onnistuin saavuttamaan taiteellisen lopputyöni tavoitteen, luoda uskottava roolihahmo Winnienä Samuel Beckettin *Lyckans dar (Happy Days)* näytelmässä.

Kieli: Ruotsi Avainsanat: roolityö, näyttelijä ja ohjaaja, harjoitteet, kohtaaminen

BACHELOR'S THESIS

Author: Janica Karell

Degree Programme: Bachelor of Culture and Arts

Specialization: Drama and theatre

Supervisor: Ragni Grönblom-Jolly

Title: **The journey to the role of the character Winnie**

Reflections on the artistic process and role portrayal of Winnie

Date 30.3.2016 Number of pages 28

Appendices 1

Summary

The purpose of this thesis was to investigate the artistic process needed in order to develop the role of the character Winnie within a Swedish production of the Samuel Beckett play *Happy Days* (*Lyckans dar*). The study unfolds by presenting my starting point for the role work, followed by the working methods used, the relationship between myself and the director as well as the contact I had with the supporting actor.

I then describe the actual work, consisting of improvisation exercises and text processing, for example, in order to understand its impact on the role of Winnie. I then explain the problems I encountered during this process and the solutions taken. Next I take up the impact of a run through. Finally I describe the two performances of *Happy Days* that were held at the art and performance festival Scenkonstfestivalen RÅKAS.

In conclusion, I state that I succeeded in my goal for my artistic Bachelor thesis, which was to portray the role of the character Winnie in the Samuel Beckett play *Happy Days* (*Lyckans dar*).

Language: Swedish Key-words: portrayal of a character, actor and the director, exercises, contact

Innehållsförteckning

Inledning	7
1 Bakgrund och utgångspunkter.....	1
1.1 Drömmen om att bli en skådespelare	1
1.2 Utgångspunkter inför arbetet av konstnärliga slutarbetet.....	2
1.3 Från Fast till Lyckans dar	3
1.4 Överblick av hantverk	4
2 <i>Lyckans dar</i> som process.....	6
2.1 Arbetet börjar	6
2.1.1 Scenanvisningar	7
2.1.2 Scenerier	8
2.1.3 Textbehandling.....	8
2.1.4 Lås i arbetet	10
2.2 Övningar som hjälpte med rollgestaltningen av Winnie.....	11
2.2.1 Skriva i roll	12
2.2.2 Visualisera din karaktär	12
2.2.3 Roll på väggen.....	12
2.2.4 Rollkaraktärens förflutna	13
2.2.5 Vilket djur är du?	13
2.2.6 Fyra färger	14
2.2.7 Sorg, lust, hat och glädje.....	14
2.2.8 Slutsats av övningarna.....	15
2.3 Mötet med medspelaren.....	16
3 Skådespelare och regissör	18
3.1 Respekt.....	18
3.2 Tillit.....	19
3.3 Humor	20
4 Föreställningen	21
4.1 Föreställningen är nästan färdig	21
4.1.1 Första genomdraget	21
4.1.2 Andra genomdraget.....	22
4.2 Nytt år	23
4.2.1 Premiär	23
4.2.2 Andra föreställningen	24
5 Slutsats	26
Källor	28
BILAGA 1	29

Inledning

I denna uppsats behandlar jag den konstnärliga processen av *Lyckans dar* samt föreställningarna. Jag öppnar mina utgångspunkter inför rollarbetet och berättar om undersökningen och arbetet på golvet. Jag koncentrerar mig även på relationen mellan skådespelare och regissör samt kontakten med medspelaren.

Syftet med uppsatsen är att förstå den konstnärliga processen av *Lyckans dar* med fokus på vad vi gjorde och hur det gav sig uttryck i rollgestaltningen och föreställningen. Jag försöker ta fasta på hur jag lyckades arbeta fram rollen Winnie. Jag försöker samtidigt se sambandet mellan orsak och verkan i arbetssätten och undersökningen på golvet med olika övningar.

1 Bakgrund och utgångspunkter

I detta kapitel behandlar jag min teaterbakgrund och dess följd. Jag behandlar också utgångspunkter för mitt konstnärliga slutarbete samt öppnar min ”verktygsback” för arbete med rollgestaltning.

1.1 Drömmen om att bli en skådespelare

Jag har länge haft med mig skådespelardrömmen. Jag har varit med sedan tioårsåldern på ungdomsteater och sedan studerat ett år på Västra Nylands folkhögskola på teaterlinjen. För fyra år sedan började jag studera scenkonst på Yrkeshögskolan Novia för att komma närmare den drömmen. Viljan har funnits hela tiden, ibland undermedvetet, ibland mera påtaglig och framåtsträvande. Ifall jag ville någonting mera än att skådespela skulle jag glatt välja att göra det för det skulle säkert vara lättare än att skådespela.

”Näyttelijäntaide on kaikista taiteista helpoin ja vaikein. Mutta se on, kuin kauneus, lähes mahdoton määritellä. Oletan että artisti joutuu transsiin, unohtaa itsensä ja lopulta muuttuu siksi jota hänen tulee esittää. Tämä muistuttaa unissakävelemistä, mutta ei liene täysin sama asia. Näyttelijän tulee hallita roolinsa eikä antaa sen hallita; tämä tarkoittaa, että hän ei hurmioidu tai juovu sanoista niin, että hän menettää harkintakykynsä. Hänen tulee tarkkailla itseään, olla vauhkoontumatta, ja tämä on mahdollista vasta, kun rooli on siirtynyt muistista esitykseen tai mielikuvitukseen. Vasta silloin rooli istuu sielussa, ja tietoisuus seisoo vahdissa. mutta silloin on vaarana liian suuri tietoisuus, joka muuttuu kylmäksi laskelmoinniksi.”
August Strindberg (1981).

Tvivlet över skådespelardrömmen är konstant. Under min tid på Västra Nylands folkhögskola hade jag en kurs i transmask med Max Bremer. I början av kursen skulle vi introducera oss själva. Jag berättade om min osäkerhet gällande åt vilket håll jag ska gå i framtiden och om de olika möjligheter jag hade och då ställde han mig frågan: ”Gör du det av plikt eller kärlek?”. Det han sa har stannat kvar i mitt undermedvetna och det har väglett mig till den punkten av mitt liv där jag är nu. Hur jag än försöker protestera emot drömmen, så på teaterscenen i mötet med publik känner jag mig som starkast. Det är en brand som inte går att släcka. Mitt förhållande till att agera på scen är tudelat: det är den bästa och det värsta samtidigt.

1.2 Utgångspunkter inför arbetet av konstnärliga slutarbetet

Min utgångspunkt inför det konstnärliga slutarbetet var att jag ville skådespela. Jag har arbetat flera år i större grupper där allas röst vägt lika mycket gällande arbetet, men nu längtade jag efter att arbeta i en mindre grupp där alla gruppmedlemmar har en klart definierad arbetsuppgift.

Jag ville skådespela eftersom jag under min utbildning på Yrkeshögskolan Novia har insett att det är där min styrka ligger i relation till den utbildning jag fått. Till mitt slutarbete ville jag ha en medspelare och helst en man. Detta av en enkel orsak: jag hade inte haft en manlig medspelare innan mitt slutarbete. Jag visste att jag ville göra något komiskt, kanske även tragikomiskt och att jag definitivt ville använda mig av en existerande pjästext.

Tänkarna som spökade efter jag gjort det klart för mig vad jag ville göra var att jag spelar för säkert och att jag inte utmanar mig själv tillräckligt för att jag ville ha så pass säkra ramar för mig med regissör, medspelare och med en färdig text. Efter alla negativa tankar kom jag fram till det att jag känner mig själv tillräckligt väl för att veta vilka omständigheter jag behöver för att lyckas med mitt arbete.

Om jag skall vara riktigt ärlig angående utgångspunkten för mitt konstnärliga slutarbete så ville jag visa och bevisa för omvärlden och för mig själv att jag kan skådespela. Jag ville ha en tillräckligt utmanande text, där mina styrkor i rollarbetet genomsyrar föreställningen. Mina styrkor är enligt mig själv, pedagoger och kurskamrater tajming och komik. Jag lade upp ramarna för arbetet så att jag verkligen kunde koncentrera mig på skådespelararbetet och inom det koncentrera mig speciellt på mina styrkor. Jag sökte också efter en möjlighet att överskrida mina egna gränser.

1.3 Från Fast till Lyckans dar

Då jag studerade andra året på scenkonst på Yrkeshögskolan Novia frågade Tomi Korhonen ifall jag ville medverka som skådespelare i hans slutarbete Fast. Korhonen hade skrivit pjäsen Fast som han då skulle regissera. Utöver mig medverkade fyra skådespelare.

Kort sagt handlar Fast om fyra väninnor som varje dag kommer på tejudning till Maries där hon bor tillsammans med en mentalt frånvarande man, Burk. Kvinnorna talar mycket, men inte om det de faktiskt skulle vilja berätta för varandra. Efter varje scen ökar tempot och skådespeleriet förhöjs samtidigt som kvinnornas ”verkliga” tankar blir mer genomskådade. Fast var en process där jag inte kände mig belastad av processens tyngd. Det fanns en glädje i att få vara med och skapa.

Jag njöt mycket av att få vara med i Fast och det var speciellt Korhonen sätt att regissera som jag tyckte om. Stämningen i arbetsgruppen var god. Vi hade roligt när vi repeterade även om tematiken var tung. Jag insåg att även om man gör en föreställning med ett tungt tema, så kan skådespelarbetet göras med en atmosfär av lätthet. Så när jag visste att jag ville göra ett rollarbete som mitt konstnärliga slutarbete hade jag inget tvivel över vem jag ville ha som regissör. Jag ville ha Tomi Korhonen som regissör i hopp om en liknande process som Fast.

Korhonen sade att han skulle regissera mig ifall jag valde en text han kunde bli inspirerad av. Korhonen föreslog att jag skulle läsa Lyckans dar av Samuel Beckett, eftersom han kunde se mig spela huvudrollen Winnie.

Lyckans dar handlar om paret Winnie och Willie. Winnie sitter fast upp till midjan i marken under första akten. Willie har möjlighet att röra på sig. I andra akten är Winnie redan fast upp till halsen. Winnie pratar mycket, nästan hela tiden och hoppas på att Willie ska svara och reagera, Willie reagerar väldigt sällan och säger nästan ingenting. Winnie blickar tillbaka till tider då allt var bättre. Samtidigt tycker hon att just den här dagen blir en ”lycklig dag!”.

Enligt Korhonen försöker Winnie konstant hitta strategier för att nå fram till Willie. I Korhonen tolkning handlar Lyckans dar om kommunikation och icke-kommunikation. Winnies genomgående handling är att nå fram till Willie.

Nu när jag efteråt ser på arbetet med Lyckans dar så märker jag att det hade stora likheter med arbetet med Fast. Karaktären Beatrice från Fast var som Winnie från

Lyckans dar. Jag intervjuade Korhonen och frågade honom bland annat om varför han hade föreslagit rollen Winnie åt mig. Intervjun är inbandad. Jag har skrivit ner de delar av intervjun som jag använder i detta examensarbete (se bilaga). Jag strök, förkortade och rensade språket i texten. I intervjun framkom att han hade tänkt att det kunde ha varit intressant att arbeta med en karaktär som Winnie som var mycket lik karaktären Beatrice från *Fast*. Korhonen menade att det fanns en möjlighet att gräva vidare i en sådan karaktär, en kvinna som var en ”kvinna med ett stort K”. Som Korhonen uttalar sig:

*”Winnie är så en stereotypisk kvinna, i både gott och ont. Hon försöker hårt att ge ett sken av att hur något ska vara, en lögn, en illusion. Hon bygger upp en dröm så som de skall vara för henne, för att det är så viktigt. Hon är ihållig, hon är tom inuti, det finns inte något konkret i det. Det var samma sak med Beatrice i *Fast*. Nu efteråt när jag tänker så har jag tagit mycket av *Fast* till *Happy Days*. Jag såg också det kvinnliga i Winnie, hon är en stor kvinna. Inte bara fysiskt stor, utan i sin ”presence” stor. Du är i ”presence” stor, ”Sä otat huoneen haltuus”. Jag tyckte att det skulle fungera. Winnie har så väldigt mycket text, så där finns stor utmaning åt dig till ett slutarbete.”*

Nu när jag efteråt tänker på pjästexten så inser jag att jag tackade ja till en pjästext som var över min egen kunskapsnivå. Jag gjorde ett farligt test och frågade mig: kan jag fylla Winnies skor? Kan jag faktiskt förmedla Samuel Becketts text till publiken? Jag hade en så stark intuitiv känsla att det fanns någonting i karaktären Winnie som jag måste få förmedla åt en publik. Det fanns något i Winnie som jag kände igen mig själv i, jag kände också igen andra personer i min omgivning. Det var hennes starka behov att bli bemött, att bli älskad av en annan och hennes rädslor över att inte duga.

1.4 Överblick av hantverk

Allt jag studerat och det jag tidigare gjort på teaterscenen har lämnat spår i mina rollarbeten hittills. Vanan att stå på scen kommer från tiderna på ungdomsteater. På teaterlinjen på Västra nylands folkskola fick jag en större inblick i vad teater verkligen handlar om och vad konst kan vara. Där arbetade jag med Michail Tjehov-teknik under ledning av Åsa Salvesen.

År 2012 började jag studera på Yrkeshögskolan Novia. Första året studerade jag under ledning av Gabriele Alisch och arbetade med grunderna för skådespeleri genom bland annat kurser i improvisation, röst och rörelse, lek och scenframställning i olika former. Under första året blev jag mera bekant med olika verktyg för rollgestaltning utgående från Stanislavskijs metoder.

Under årskurs två gick jag på en kurs i röst och text med Stina Engström. Kursen gav insikter i min egen röst användning och gav tekniska verktyg för att arbeta med min röst inom arbete med text. Jag har också deltagit i två kurser i regi med Ragni Grönblom-Jolly. Under regikurserna har jag fått möjligheten att se skådespelararbetet ur regissörens synvinkel, vilket har hjälpt mig att förstå bättre vad regissören ser på i skådespelarens arbete. Det har även gett mig en känsla av helhet. Jag har blivit bättre på att se pjäsens genomgående handling när jag läser en pjästext. Jag har en starkare känsla för var en handling börjar och slutar. Jag förstår mig bättre på de olika karaktärernas viljor och jag ser bättre det som står mellan raderna, alltså undertexten.

Under andra året gick jag en kurs i viewpoints under ledning av Grete Sneltvedt. Viewpoints är ursprungligen en metod för rörelseimprovisation skapad av koreograf Mary Overlie och efter det anpassad för teaterscenen av Anne Bogart och Tina Landau. Efter den kursen har jag börjat lyssna bättre på pauserna i handlingssekvenserna. Jag känner bättre av när jag skall vidare med text, eller hur länge jag kan vara stilla före en situation ”dör”.

David Mamet (1997, s. 92) säger: *”Sång, röst och jonglering, stepp, trolleri, akrobatik. Att öva detta kommer att effektivt visa skillnaden mellan att äga och inte äga en skicklighet. Om du ägnar dig åt sådant börjar du odla en vana av ödmjukhet, vilket innebär lugn.”*

På Yrkeshögskolan Novia har jag haft flera kurser i dans och akrobatik. Jag har också deltagit i flera korta kurser med fysisk inriktning, nästan som introduktionskurser skulle jag själv kalla dem: fysisk teater, Trestle-mask, Corporeal Mime, stage fighting och så vidare. Alla ovan nämnda kurser har gett mig en större kroppslig insikt och fysiska färdigheter att agera på scenen.

Allt jag lärt mig under åren har blivit till ett potpurri av olika slag av tekniker som jag använde mig av i rollarbetet som Winnie. Utan de fysiska färdigheter som jag nu har skulle jag inte ha vågat ta mig an en så krävande roll. Eftersom Winnie satt fast i ett badkar hela föreställningen igenom måste jag kompensera mitt uttryck genom att använda min övre kropp och röst maximalt och fokusera på min replikering.

2 *Lyckans dar* som process

Repetitionsperioden började 5.11.2015 och vi hade premiär med *Lyckans dar* 22.1.2016. Utöver mig bestod arbetsgruppen av Tomi Korhonen som var regissör och Erik Sjöberg som spelade Willie. Vi hade två veckors jullov emellan. Vi arbetade ungefär tre gånger i veckan med tre timmars repetitioner per gång. De två sista veckorna innan premiär hade vi en till två extra repetitioner per vecka. Stanistalvskij (1982, s. 9) säger om den konstnärliga processen:

”Så börjar skådespelarens arbete med att söka pjäsens konstnärliga kärna. Den måste han införliva i sin själ och från och med det kan den skapande processen börja – den process som är besläktad med all organisk växt i hela naturen. När fröet är planterat i skådespelarens själ måste det börja leva, gro, slå rot, skjuta skott, få näring genom markens fuktighet och växa till en blomstrande planta.”

2.1 Arbetet börjar

Jag har aldrig tidigare haft en lika stor roll med så pass mycket text. Texten är också svårare än vad jag är van vid, med ett språk som inte är nära mitt eget talspråk. Innehållet och meningen med texten öppnade sig inte för mig vid första läsningen. Jag måste läsa texten flera gånger. *Lyckans dar* är en pjäs i två akter. Vi kompromissade den till en enaktare eftersom det fanns en tidsbegränsning. Korhonen strök flera scener och bytte ordningen på vissa scener för att få en fungerande helhet för vårt ändamål.

Enligt den ursprungliga pjästexten är Winnie i andra akten fast upp till halsen i marken. I Korhonen's tolkning är hon hela tiden fast upp till midjan. Vi kom överens om att hålla det som det står i den ursprungliga pjästexten, att Winnie sitter fast. I början av repetitionsperioden satt Winnie på en pall, men rätt så fort föreslog jag för Korhonen att Winnie skulle sitta i ett badkar. Badkaret blev den slutgiltiga platsen för Winnie på scen.

2.1.1 Scenanvisningar

I själva pjästexten finns det genomgående mycket av scenanvisningar. Här är ett stycke från början av vårt förkortade manus:

” Stackars Willie... letar efter hatten.... ja, ja...hittar hatten... kan inte hjälpas... skruvar på hatten... det är det gamla vanliga.... lägger ner tuben... bara det gamla vanliga... letar efter tandborsten... det är inget att göra åt... tar upp tandborsten... inget att göra åt.... undersöker skaftet på tandborsten... å ja... undersöker skaftet... stackars gamla Willie... läser... rent... vad då?... Paus... vad då?... lägger ner borsten... ja, ja.... vänder sig mot väskan... ingen geist... rotar... ingen lust till någonting... tar upp glasögon i fodral... inget intresse.... vänder sig åter mot publiken... för livet... tar fram glasögonen ur fodralet... stackars gamle Willie... lägger ner fodralet... bara sover... fäller upp glasögonen... underbar gåva... sätter på sig glasögonen... finns inget bättre... ser efter tandborsten... ”.

Allt som är skrivet kursiverat är scenanvisningar. Vi höll kvar det Korhonen tyckte var viktigt för föreställningen, resten strök vi.

Scenanvisningar underlättade början av processen för mig, eftersom det fanns konkreta handlingar att kopiera. Men det sceniska uttrycket blev stelt och dött av att kopiera scenanvisningar. Först när jag insåg vad Winnies handling på scenen är kunde jag släppa scenanvisningarna. Jag började agera på scenen enligt de mål som Winnie har, nämligen att hela tiden försöka nå fram till Willie.

2.1.2 Scenerier

Vanligtvis när man pratar om scenerier så menar man hur skådespelaren förflyttar sig på scenen från en plats till en annan. Även om Winnie inte kunde förflytta sig från sitt badkar väljer jag att kalla hennes fysiska handlingar för scenerier eftersom jag och min regissör upplevde dem som scenerier.

Redan från första början när vi skissade fram scener började vi lägga väldigt detaljerade scenerier. Här är ett exempel av vad jag har skrivit bakom mitt manus för att komma ihåg alla scenerier:

"Lugnt till första bönen (korstecken på bröstet) UTÅT! Shit, uppåt, klapp o ögonen stängs parallellt. Snabbare bön + korstecken. Öppna. Gör antydning att "börja". Börja Winnie. "misslyckas". "Börja din dag Winnie". lyckas. Lättad. Mot väskan lugnt. Inte där panik. Andra sidan inte där heller. Framåt".

I början var det svårt att få fysiska handlingar att gå ihop med Winnies tankar och undertexten. Ibland måste regissören ge efter och sätta mig att spela själva tanken och först sen ta med scenerier när jag behövde scenerierna. Jag tror att vi jagade för mycket efter konkreta scenerier i början. Jag som vill göra rätt fastnade i processen i att springa efter scenerierna utan någon tanke eller klar handling. Jag ogillade därför länge början av första scenen, eftersom vi redan från första början skulle etablera Winnies sätt att agera på scen och kommunicera med omvärlden. Det var konstanta förhållningsväxlingar från att agera inåt till utåt, och tillbaka igen.

2.1.3 Textbehandling

Stanislavskij (1982, s. 23) berättar om diktionen:

"I ett fulländat teaterstycke tjänar varje ord, varje bokstav, varje skiljetecken till att förmedla dess innersta väsen: en skådespelare som tolkar ett drama på ett

självständigt sätt kommer att tillföra varje uttryck sin egen nyans förmedlad inte bara av kroppens uttrycksfullhet, utan också av ett konstnärligt skolat tal. Inte heller bör vi glömma att varje ljud som formar ett ord, varje vokal likaväl som varje konsonant, är som om de vore enskilda toner som intar sina platser i ordets ackord.”

Jag känner musiken i texten. När jag lyssnar på musik är texten ofta viktigare för mig. Under min första regikurs har jag gjort anteckningar under en föreläsning: *”Pjästexten är menad att bli läst högt. Text, talade ordet, är ett av de mest fysiska som finns. Text, tankeakrobatik = lika svårt som fysisk akrobatik.”*

Jag var inte kapabel att börja memorera all text utantill från första början. När vi började arbeta på golvet försökte jag lära mig korta stycken utantill. Korhonen gav som hemläxa kortare stycken som han önskade sig att jag skulle lära utantill till nästa repetition. Det hjälpte mig att inte bli överväldigad av textens mängd.

Jag skrev om scenanvisningar tidigare. Scenanvisningarna orsakade besvär för min replikering. Jag kunde inte betona varje ord skilt med pauser, som det skulle ha blivit om jag skulle ha försökt replikera direkt enligt manuset. Jag måste arbeta konkret med texten när jag var hemma och innan repetitionerna. Jag arbetade fram tankebågarna genom att rita ut på manuset var tanken börjar och var den slutar och strunta i alla punkter. Det var nyttigt att jag hamnade arbeta så, för det öppnade texten bättre för mig. Jag tvingades att skapa tankebågar åt Winnie från första början.

Eftersom Winnie satt fast måste jag sätta fokus på replikeringen och rösten. Winnie måste genom rösten försöka väcka Willies intresse. Det var som att Winnie målade sina ord för att väcka Willies intresse. Eftersom Willie för det mesta aktivt var i icke-kontakt med Winnie, hamnade Winnie arbeta med olika slags strategier; prata mjukt och försiktigt eller skrika och gorma så högt och ljudligt som möjligt.

Grete Sneltvedt såg ett av genomdragen, och som respons sa hon till mig att jag skall lägga fokus på varifrån rösten kommer. På grund av min nervositet var min röst högt upp i halsen och huvudet. Efter genomdraget insåg ja att ifall rösten kommer genomgående via huvudet har det en negativ effekt på helheten. Efter Sneltvedts respons blev jag mer medveten om rösten och gjorde mer medvetna val gällande min röst användning. Efter det strävade jag till att rösten kommer från bältet, stödet. Det fick mig reflektera över hur viktigt det är varifrån rösten kommer. Jag insåg också hur stor effekt rösten har på rollgestaltningen.

2.1.4 Lås i arbetet

Jag skrev följande i min processdagbok 19.12.2015:

”Ärligt sagt har jag varit i lås, mycket i lås. Låg på energi, vilja eller kraft. Jag har nog försökt men det har känt som att jag var helt tom inuti och att nu i fyra års tid snart har jag bara gett och gett och gett utan vilja, utan mentala pauser. Så jag började allvarligt tänka att jag har redan gett allt som finns, och ifall jag någonsin på nytt skall kunna skapa någonting måste jag ha en enorm paus.”

Den privata, låga energi, som jag hade i början av processen var ett psykiskt hinder för mig. Jag kände mig säkert fem veckor dålig och som en underpresterare. Mitt knep att komma ut ur min låga och dåliga energi var ett medvetet val efter fjärde repetitionsveckan som hade känts släpig, så jag sade högt: ”Ursäkta att jag har varit så dålig, men nästa vecka skall jag vara så satans bra”. Jag ville komma framåt. Jag hade dittills tagit för givet att stunden då allt börjar rulla av sig själv snart kommer och att rollen börjar leva av sig själv. Det kunde inte hända! Jag måste själv göra arbetet för att komma vidare i processen. Vad gjorde jag sen nästa vecka? Jag slutade tycka synd om mig själv, jag började medvetet stänga ut tankar som inte hörde till arbetet under repetitionstid. Mamet (1997, s. 91) uttrycker det bättre:

”Lämna vardagens bekymmer åt vardagen. Och när du lämnar teatern, lämna då också den föreställningen bakom dig. Den är över – om det är något du vill göra annorlunda nästa gång – så gör det. Se till att saker och ting hamnar på rätt plats. Repetitionen är tidpunkten för arbete. Hemma är tidpunkten för reflektion. På scenen är tidpunkten för handling.”

Attitydförändringen var det som hjälpte mig vidare i processen. När jag började ta ansvar över det egna arbetet så började allt annat också rulla framåt.

2.2 Övningar som hjälpte med rollgestaltningen av Winnie

Hittills har det varit viktigt för mig att få undersöka rollen på golvet. Vi hade vissa repetitioner där vi enbart hade improvisationer i roll, vilka regissören Korhonen instruerade. Winnie fick röra sig fritt i improvisationerna. Det var viktigt för mig eftersom jag fick en känsla av att rollkaraktären någon gång har kunnat gå, men är så fast i sin nuvarande livssituation att hon tappat till och med sin förmåga att stiga upp ur sitt badkar.

Det att hon fritt kunde gå och använda sina fötter ledde till att karaktären Winnie inte kändes förlamad under midjan. Även om Winnie i föreställningen satt fast i sitt badkar så arbetade också allt under midjan och gav skärpning till resten av kroppen. Övningarna påverkade rollgestaltningen i själva föreställningen bland annat så att det fanns en vilja i Winnie att komma upp ur sitt badkar, även om hon inte kunde göra det.

I följande kommer jag att ge exempel på övningar som hjälpte mig vidare i rollarbetet med Winnie.

2.2.1 Skriva i roll

Under Korhons ledning skrev jag i roll som Winnie ett brev till Willie: *"Willie. Jag vill att du skulle se på mig. Jag vill att du skulle se på mig på samma sätt som tidigare, när vi gifte oss. Du skulle nödvändigtvis inte ens behöva säga nåt. Bara du ska se på mig. Så att jag ska veta att du finns här med mig, de skulle räcka, så skulle jag veta att du fortfarande älskar mig. Efter alla dessa år. <3: Winnie.* Uppgiften var att Winnie skulle skriva ett brev till Willie där hon skulle säga det hon vill säga åt honom. Att få karaktärens tankar i skrift konkretiserade för mig att allt hon gjorde var för att de två skulle mötas.

2.2.2 Visualisera din karaktär

Under ledning av Korhonen skulle jag visualisera rollkaraktären Winnie framför mig: hur hon ser ut och hur hon andas. När jag var är redo skulle jag ta ett steg framåt och "bli" rollkaraktären. Efter det skulle jag känna efter att vilken kroppsdel det är som leder Winnie. Det var bröst och huvud. Övningen hjälpte mig att hitta Winnies kropp och hennes fysiska sätt att yttra sig. Korhonen hade tagit idén till övningen av Camilla Hellberg, som han hade haft en kurs med på Västra Nylands folkhögskola.

2.2.3 Roll på väggen

En övning som också är en dramakonvention, är "roll på väggen". Kari Mjaaland Heggstad (2012, s. 75) förklarar att konventionen kan göras på följande vis: deltagarna ritat konturerna av ett barn eller en vuxen på ett papper som de ligger på. Alternativt ritat deltagarna tillsammans en figur. Därefter skall deltagarna skriva fakta från berättelsen (som de bekantat med tidigare) inuti konturerna, och utanför skall de skriva om egenskaper som de tror att karaktären eller figuren har, som att "han är väldigt snäll". Mjaaland menar att konventionen ger möjlighet för deltagarna att tänka grundligt på figuren och att de får dela fakta och tankar med varandra.

Jag gjorde en mer simpel version och ritade Winnie som jag visualiserade henne på ett A3:ans pappersark och skrev ner intrycken som jag fått av henne utanför och det som uppkom från texten i henne. Övningen gav idéer över klädstil, smink och hår. Utgående från de idéerna skapades den yttre bilden av Winnie. Det att det fanns yttre attribut av Winnie hjälpte mig att skilja karaktären från mig själv och min personliga stil.

2.2.4 Rollkaraktärens förflutna

Erik Sjöberg som spelade Willie och jag som Winnie hade en improvisation under ledning av Korhonen. I improvisationen gick karaktärerna tillbaka till tiden då de var unga och träffades för första gången. Vi fick undersöka hur de agerade som unga, vad det var i den andra karaktären som väckte den andras intresse och varför de blev förtjusta i varandra. Under ledning av Korhonen hade vi också en övning där Winnie och Willie gifte sig i kyrkan när de var unga. Det gav Winnie konkreta och lyckliga minnen av Willie och utöver det hade hon fysiska minnen, till exempel hur det var att känna den andras beröring. I föreställningen syntes det att Winnie kunde tänka på att de en gång hade varit lyckliga, så varför kunde de inte vara det igen?

Till exempel hade Winnie en replik: *"Gyllene, sa du den där dan, när sista gästen hade gått... Skål för ditt gyllene... Må det aldrig... Må det aldrig..."*. Det var en av replikerna där Winnie blickar tillbaka till det förflutna, då allt var bättre. Det var enligt mig minnen av tider då allt var bättre som fick henne att fortsätta att försöka nå fram till Willie. Utan de ledda improvisationsövningarna skulle jag ha haft svårt att förmedla Winnies ömhet och kärlek för Willie.

2.2.5 Vilket djur är du?

Många av de skriftliga uppgifterna handlade om association. I början skulle jag till exempel som hemuppgift skriva vilket djur, vilken växt och så vidare jag tänker att rollkaraktären är. Via associationerna/associationsövningarna kunde jag tänka på karaktärens egenskaper ur en annan synvinkel. Till exempel har jag skrivit ner att jag

tyckte att Winnie skulle vara en panter ifall hon var ett djur och en handborr ifall hon var ett verktyg. Ifall jag hade tyckt hon var en hammare hade gestaltningen av Winnie blivit en helt annan. Den hemuppgiften var enligt Korhonen inspirerad av det Åsa Salvesen använde sig av i arbetet på Västra Nylands folkhögskola.

2.2.6 Fyra färger

Korhonen gjorde ytterligare en övning som hjälpte mig vidare i arbetet med rollkaraktären. I övningen fanns fyra hörn. Varje hörn hade sin egen färg och jag skulle först gå in i varje hörn som privatperson, alltså inte i roll. Efter det skulle jag ta första personliga minnet utgående från färgen jag kom på vid hörnet. Sedan antecknade jag ner minnet på papper. Efter det gjorde jag samma sak, men i roll.

Jag visste att det fanns inpräglad i texten att Winnie upplevt någonslags förlust, men exakt hurdan förlust visste jag inte. Nu blev det starkt att Winnie hade gått igenom ett sent missfall. Det blev smärtpunkten för Winnie och även för Winnies och Willies relation. Den övningen gav material och undertext åt mig på scenen när jag arbetade med Winnie och den delen där hon säger: *"Allting? Nej, inte allting. Nej, nej. Inte riktigt. En del. En vacker dag flyter det upp, upp ur det blå. Det är det jag tycker är så underbart"*.

Innan övningen hade jag arbetat på golvet med samma del och då hade Korhonen sagt att jag kunde tänka att jag säger replikerna "ärligt". Jag försökte omsätta regissörens uppmaning att vara "ärlig" genom att tänka på hur jag som privatperson är när jag är ärlig. Hela den sekvensen kändes fel och jag spelade utanför Winnie så att det klingade orent. Att spela "ärligt" var inte spelbart och replikerna ekade tomt eftersom orden inte hade någon undertanke. Enligt mig är det omöjligt att spela ärligt utan att veta varför karaktären är ärligt.

2.2.7 Sorg, lust, hat och glädje

Efter jullovet kände Korhonen att vi stampade på stället och att vi höll oss tillbaka. Han hade Erik och mig att göra en övning: det fanns en stol i varje hörn av en stor kvadrat på golvet. Varje stol representerade en känsla; lust, hat, sorg och glädje.

Vi skulle utan någon psykologisk tanke eller något minne gå mot de olika hörnen och börja tekniskt återskapa ifrågavarande känsla. Korhonen hade gjort en liknande övning på en kurs ledd av Tove Qvickström. Jag släppte loss ordentligt under övningens gång och det gjorde att jag kände mig mer befriad än jag gjort under hela hösten. Även om jag tidigare i repetitionerna hade känt mig öppen så kändes det efter den här övningen som om jag släppt en undermedveten känslopropp. Efter övningen vågade jag i arbetet med Winnie ge utlopp för alla impulser utan hämningar. Övningen nådde fram till all mitt råmaterial av känslor och efter det fanns de råa känslorna tillgängliga i arbetet med Winnie.

2.2.8 Slutsats av övningarna

Jag har märkt i tidigare processer att ifall jag undersöker rollens inre alltför länge på golvet genom olika övningar så kan det senare i processen bli till ett hinder för mig. Då jag skall utföra en ny handling börjar jag tänka på rollkaraktärens förflutna som jag själv skapat åt henne och då kan det hända att det inte passar med de nya givna omständigheterna som regissören ger.

Å andra sidan har det varit utmanande de gånger som jag inte fått undersöka på golvet tillräckligt. Olika övningar hjälper mig att närma mig rollkaraktären och utveckla den. Avsaknaden av övningar kan resultera i att min rollgestaltning blir mer privat och i värsta fall uttryckslös. Mamet (1997, s. 32) har en annan synpunkt på rollkaraktärens utveckling:

”Vårt arbete är inte ett intellektuellt arbete. All världens bokliga bildning och ”idéer” kommer inte hjälpa dig att spela Hedda Gabler, och allt snack om ”karaktärens utveckling” och ”jag baserar min rolltolkning på...” är rappakalja. Karaktären har ingen utveckling, och man kan bygga lika lite en föreställning på en idé. Fraserna är inget annat än skådespelarens talismaner som han eller hon använder för att parera det onda, och det onda vi försöker värja oss mot är det skrämmande oförutsebara.”

Jag vet inte om alla övningar jag gjort och världen jag skapat för karaktären syns till publiken. I alla fall ger det mig en trygghet. Kanske samma slutresultat skulle komma utan övningar, kanske inte. I nästan alla rollarbeten jag hittills gjort under min studietid har det funnits mycket undersökning på golvet via olika övningar. Även om det som Mamet säger är provokativt för mig så kan det finnas en sanning i det han säger. Kanske jag ska vidga

mina vyer och pröva andra tillvägagångssätt?

2.3 Mötet med medspelaren

Mamet (1997, s. 18) uttalar sig om den utåtriktade skådespelaren på följande vis; när vi i verkliga livet till exempel skulle hamna be för vårt barns liv så skulle inte vår uppmärksamhet ligga hos oss själva utan den som vi ber till. Likadant är det på scenen. Mamet förklarar att när den utåtriktade skådespelaren är på scenen så är hennes all uppmärksamhet riktad till hennes medspelare. Det är det som gör hennes handling spännande att se på.

Konstantin Stanislavskij (1982, s.14) säger: ” Skådespelaren kan få ut det konstnärligt största värdet ur detta, att förena sig med ett föremål/person på scenen, bara om han tränat länge under övningar som gör honom i stånd att fullständigt ta emot och ge ut av sig själv i detta förhållande och också fångas av det med största intensitet.” Likadant var det för mig när jag spelade Winnie, direkt om Winnie tappade kontakten med Willie så tappade situationen sin grund.

Alla ovannämnda övningar vi hade under ledning av Korhonen hjälpte att skapa en relation mellan karaktärerna Winnie och Willie. Det blev ännu viktigare att etablera ett förhållande mellan Winnie och Willie eftersom de överhuvudtaget inte var i fysisk kontakt med varandra på scenen. Från scenen sett var scenen uppdelad i Winnies sida med hennes badkar på vänstra sidan och Willies sida på höger där han hade sitt badkar. Även om Willie också hade ett badkar kunde han fritt gå omkring på scenen.

I intervjun med Korhonen undrade jag hur han arbetat med Erik som spelade Willie så att Erik skulle stöda mitt arbete på scenen:

”Erik är en sådan som stöder, han är en sådan person på scen. Han är väldigt stödande och han reagerar på mycket, mer än han agerar. Jämfört med dig behöver man inte dig, så dig behöver man inte pusha lika mycket, dig behöver man locka. Erik skall man igen pusha mycket mera. Med fokus på hur han skulle stöda ditt rollarbete: i princip skulle ni stöda varandra, ta impulser ifrån varandra./.../ Jag ville att era känslor och upplevelser skulle komma via varandra, via vad ni gör åt varandra, eller inte gör åt varandra. Åt honom gav jag konkreta saker att göra. Han skulle reagera på allt du gör eller medvetet inte reagera på vad du gör och göra väldigt tydligt

punkterna när du kastar en boll åt honom. Han skulle vara tydlig med vad han gör med bollen och hur han gör med den. Det som han gör eller inte gör påverkar dig och hjälper dig vidare i storyn, vidare i agerande. En helt logisk tanke: "cause and effect" - att någon gör någonting och en annan reagerar på det, vilket resulterar i att en agerar på ett visst sätt."

Som Korhonen säger hade Willie också som uppgift att medvetet inte reagera på vad Winnie gjorde. Att förmedla icke-kontakt krävde i arbetet att ha en mycket större kontakt. Det betydde att både Winnie och Willie verkligen måste kämpa för att inte tappa varandra på så vis att de inte skulle veta var den andra är och vad den gör. Att de två inte spelar parallella historier utan är i samma utrymme och berättar samma berättelse men ur sina synvinklar. Det som var avgörande var att både Erik och jag arbetade aktivt med våra roller för få den kontakten, alltså kontakten som saknades enligt publikens uppfattning. Utan kontakten skådespelarna emellan skulle det inte ha blivit en föreställning.

Det fanns endast en scen där Winnie och Willie hade kontakt och det var "Myran". De båda ser en "myra" och gläds enormt en stund och har en stark kontakt med varandra. Det behövdes en stund av kontakt eftersom den gav så mycket impulser och intryck åt Winnie. Winnie upplevde kontakten intensiv och intim och främmande. Samtidig gav den mod till henne att göra ett försök till ärlig kommunikation istället för hennes tomma prat.

Jag tänkte i början egoistiskt i smyg, att det är jag som är stjärnan på scenen, att jag har huvudrollen och är den viktigaste parten. För det första fick jag inse att det inte är lätt att bara köra sitt eget "race". Att repetera blev direkt lättare när jag insåg att allt Winnie säger är riktat åt Willie. Att spela på deras kontakt gav mycket mera än försöket att förhöja mitt ego, att försöka intyga att jag har talanger. Som tur vagnade jag upp till verkligheten.

3 Skådespelare och regissör

För mig utgör skådespelare och regissör kärngruppen i arbetet. Utan regissör känner jag mig alldeles naken. Det känns på något vis ”fel” att agera ensam på scenen utan regissör. Jag kan inte vara regissör åt mig själv eftersom jag inte kan se mig själv utifrån och har svårt att vara tillräckligt objektiv till det jag skapar. I boken *Kiihottavasti totta* (2008, s. 35) av Hanna-Leena Helavuori och Kaisa Korhonen säger Korhonen: *”Aloitus tuntuu aina yhtä puolinaiselta ja vaikealta, oli miten hyvin valmistautunut tahansa. Pelottaa. Se on vain hyväksyttävä. Työ on alkaessaan puhdas abstraktio.”*

I början av Lyckans dar- processen när jag kände mig förvirrad över vad jag håller på med så var det regissören som tog fasta på det jag gjorde, det som kunde vara spelbart. Om jag skulle ha varit ensam så skulle jag inte ha kunnat ta fasta på det som fungerade och högst antagligen skulle jag stampa på ställe än idag.

Som följande vill jag öppna upp för vad jag själv anser att är viktigt i en fungerande relation mellan regissör och skådespelare:

3.1 Respekt

Alldeles första är respekt. Att vi respekterade varandras arbete. Respekt för arbetsprocessen och föreställningen som vi skapade tillsammans. Jag frågade Korhonen vad han tycker är viktigast i ett fungerande förhållande mellan skådespelare och regissör:

” Respekt. Respekt, det måst det finnas. Respekt är inte något som man kan tvinga. Det går inte. Jag vet att vissa människor säger att man skall kräva respekt, men jag tror inte på det. Jag tror inte att det fungerar. Det behövs en ömsesidig respekt för den andras arbetsuppgift, för den andras insats och för den andra som konstnär. Skådespelaren är en konstnär och inte en marionettdocka. Skådespelaren ska också skapa, få skapa, få möjligheter att skapa. Regissören ska ta vara på de möjligheterna. Det är en av de stora pelarna, alltså respekt.”

3.2 Tillit

Tomi Korhonen förklarar om tillit:

”Från respekt kommer också tillit, som är jätteviktigt. Att man faktiskt vågar vara med varandra, att man vågar vara svag med varandra, att man vågar visa. I nästan varje process, eller i varje bra process, handlar det mycket om känslor, om att våga öppna sig och våga visa sig svag och våga visa sig skör och smärtsam. Det skall finnas tillit och ingen får förlöjliga det. Skämta om saker kan man alltid göra, tycker jag, men inte förlöjliga. En sak är att jag ger tillit och sätter mycket ansvar på skådespelaren.”

Hanna-Leena Helavuori och Kaisa Korhonen (2008, s. 35) diskuterar tillit:

”Näyttelemine on vaikeaa, elinkeinona jopa vaarallista työtä. Jos minun ohjaajana täytyy olla valmis tunnustamaan häpeäni, näyttelijän työ on itsensä aktiivista häpäisemistä ja altistumista toisen katseelle. Ohjaaja on ensimmäinen katsoja. Näyttelijä päättää, kannattaako ohjaajalle näyttää itsensä, onko hän luottamuksen arvoinen.”

Som skådespelare måste jag kunna lita på regissören för att kunna arbeta fullt ut. Jag ska våga öppet ge av mig själv på scenen och eventuellt i samma veva göra bort mig. Ifall jag gjorde bort mig så var det inte farligt. Korhonsens sätt att ge feedback var alltid ärligt utan att vara hånfullt. Det resulterade i att mitt agerande blev mer och mer öppet ju längre vi kom i processen. Jag vågade gräva både i de mer vulgära och otäcka sidorna och i de sköra och vackra sidorna hos mig själv i mitt arbete med rollkaraktären Winnie.

3.3 Humor

”En tredje grej som jag tycker att underlättar arbetet är att om man har humor: ”Huumorilla eteenpäin” och att ha det roligt när man repeterar. Det ska inte bara vara ”heh, heh, höh, höh” . Om någon är på fnittrigt humör och är helt okoncentrerad måste jag vid något skede lugna ner situationen och säga att nu skärper vi oss. Men att det allmänt finns en lättsam stämning gör att skådespelaren och regissören vågar göra bort sig. Från att göra bort sig kan det uppstå något jättebra, som man sen kan använda.” Säger Korhonen i intervjun.

Atmosfären kunde bli väldigt tung i vårt arbete med *Lyckans dar*. För att kunna skaka av det så fanns det humor som gjorde arbetet lättare för mig. Det att vi i arbetsgruppen hade humor ledde inte till att vi skulle ha förlöjliga själva arbetet. Humorn var där mer som ett redskap som hjälpte oss att inte sjunka alltför djupt i stämningen av själva pjästexten. Det blev ett redskap för att skaka av de tyngre scenerna så att jag inte var lika belastad av det när jag skulle börja arbeta med nästa scen. Slutresultatet av en annan scen skulle ha färgat nästa scen i samma färg och det var inte meningen.

4 Föreställningen

Lyckans dar hade premiär 22.1 och andra föreställningen hade vi 23.1 på Scenkonstfestivalen RÅKAS. Förutom de föreställningar hade vi två extra föreställningar som jag inte kommer att behandla i detta arbete.

4.1 Föreställningen är nästan färdig

Vi arbetade de fem första veckorna med kortare stycken och med att lägga scenerier för varje scen. Vi började arbetet från början av texten, men vi hoppade en del fram och tillbaka i pjästexten. Under den tiden var det svårt att få tag i karaktärens handlingsbåge och få en känsla av helhet. Det fanns länge en inåtvändhet i mitt spelsätt då jag försökte få handlingar ihop med massiva mängden av text. Mycket av det löste sig tack vare första genomdraget.

4.1.1 Första genomdraget

Vi hade vårt första genomdrag en vecka innan jullovet. Gabriele Alisch som är utbildningsansvarig på scenkonst på Yrkehögskolan Novia var vårt yttre öga under genomdraget. Jag skrev 19.12.2015 följande i min processdagbok:

”Helheten föll på plats efter första genomdraget som gick bättre än vad jag hade tänkt mig. Gaby var där och såg på och hon gav feedback och påpeka om saker som inte satt på sin plats. Mycket var sånt man ren visste. Jag tror att mycket av det som gjorde att det kändes som att det inte gick vidare var att jag hade spelat för mycket inåt, nog ändå försökt och känt mycket. När jag började visa kroppsligt tankarna blev allt tydligare för mig själv.”

Jag måste medge att jag inte vet vad som hände i första genomdraget. Det var som magi och polletten trillade på sin plats. Under första genomdraget fick jag nya insikter om karaktären och spelsättet. Jag insåg att jag måste tänka på hur jag riktar mina repliker. Hur och när skall jag bryta fjärde väggen? Jag blev fast för att det saknades en hel del undertext, vilket gjorde att publiken inte förstod vad karaktärens handling var. Den dyrbaraste insikten var att allt Winnie gör och säger är för att nå Willie, och inget annat.

Alisch avslutade sin respons på ungefär följande vis: *”Ni har nog en grund, men ni har ännu mycket att arbeta med.”* Detta satte oss verkligen igång och jag blev rädd, rädd över hur vi kommer att ha tid att få allt på plats och att få helheten att fungera.

Första genomdraget satte fart på mig. Jag hade fått viktiga insikter som sedan hjälpte mig vidare arbetet. Kontakten mellan Winnie och Willie förstärktes. Jag började aktivt förmedla allting utåt, mot publiken, genom fjärde väggen.

Jag hade spelat för psykologiskt- realistiskt. Det fungerande inte i den världen Winnie och Willie befann sig i. Ingenting i den världen var psykologiskt- realistiskt. Mitt spelsätt förhöjdes och skärptes till, vilket syntes på scenen genom att Winnies handlingar blev tydligare. Det gjorde jag genom att förkroppsliga de tankar Winnie haft, de tankar som hon tidigare försökt gömma. I Jean Benedettis (1982, s. 94) bok säger Stanislavskij:

”Nuoren miehen on hyvä jättää joksikin aikaa sileäksi tallattu polku, poiketa kaukaiseen määränpäähän varmasti johtavalta valtatieltä, ja vaellalla vapaasti syrjäiteitä, poimia kukkia ja hedelmiä ja palata ne mukanaan jatkamaan uupumatta matkaa päätiellä. Mutta saattaa olla vaarallista irtautua kokonaan valtavyälältä, jota myöten taide on ammoisista ajoista kulkenut. Ellei tätä ikuista tietä tunne, on tuomittu kiertelemään umpikujia ja kinttupolkuja, jotka vievät tiheikköihin eivätkä johda valoon ja aukeille maille.”

Jag hade varit utanför huvudleden på dikesrenen tillräckligt länge, och det gällde att komma tillbaka till huvudleden.

4.1.2 Andra genomdraget

Vårt andra genomdrag var en succé i jämförelse med det första. En stor ändring och utveckling hade skett under en veckas tid. Vi hade Alisch och annan publik på plats. Det att det fanns flera i publiken var det som jag behövde för rollarbetet. Då fick jag möjligheten att verkligen rikta mina repliker via publiken till Willie. Många i publiken var imponerade och Alisch var nöjd över våra framsteg och att vi tagit till oss så mycket av

hennes respons och att jag hade förkroppsligat det. Efter arbetet och responsen insåg jag att vi kommer att få arbetet färdigt i tid.

4.2 Nytt år

Efter jullovet började tiden vara inne för att finslipa arbetet och sedan ha flera genomdrag. De mest fruktbara genomdragen var sådana med publik. Vid slutet av repetitionsperioden var publiken viktig. Utan publik var genomdragen mer tekniska, vilket nog också behövdes så att helheten fysiskt började sitta i kroppen. Publiken var viktig eftersom Winnie riktade största delen av sina repliker till publiken och via publiken till Willie.

4.2.1 Premiär

Jag var väldigt nervös inför premiären. Jag visste att det inte räcker att endast övertyga publiken, föreställningen skulle också övertyga granskarna. Min medspelare hade varit hela dagen i hög feber, vilket gav extra spänning inför föreställningen. I min entré ligger jag i mitt badkar täckt av tidningspapper. Det var påfrestande att ligga stilla när min energi ville spruta åt alla håll och höra publiken komma in och samtidigt som jag skulle göra mig förberedd. När jag hörde intro-musiken så visste jag att nu kör vi och vi kör hårt.

Jag började direkt med högsta växeln i, säkert beroende på adrenalinet. Efter början var jag helt uppslukad av föreställningen. Det var fantastiskt att få spela föreställningen inför en stor publik, jag är tacksam över den eftersom publiken levde intensivt med och det gav mig självförtroende. Jag var tagen över att de kom så öppet emot mig och vår föreställning. Vid något skede glömde jag bort att det i publiken faktiskt satt människor som skulle utvärdera mitt arbete. Föreställningen tog slut och människor tackade och allt efter det är lite suddigt, för jag visste att jag snart ska in till granskarna.

Jag blev tillfrågad hur jag tyckte föreställningen hade gått. Jag svarade att bra även om jag tyckte jag hade väl mycket fart från början. Under utvärderingens gång fick jag mycket konstruktiv kritik. I början kom det fram att jag i nästa föreställning skulle kunna landa mera i stillheter, jag hade gått för snabbt till nästa handling. Jag pumpade min energi högt upp i början och kunde inte låta den sjunka efter det.

Jag blev fast för ställen där det saknades undertext. Jag hade en del betoningfel. Det

granskarna gärna ville se i följande föreställning var att jag tar mera in det fysiska utrymmet de båda befinner sig i. Jag skulle förtydliga att allt Winnie gör kommer via impulser från Willie.

Vår föreställning ansågs ha en bra grund. En av granskarna ansåg att min förmåga att förmedla tankebågar hade utvecklats, eftersom jag inte längre betonar varje ord för sig. Det fanns ännu mycket mer respons och förslag som berörde samma saker som jag redan nämnt. Efter utvärderingen blev jag nervös över hur pass väl jag kunde förverkliga alla förbättringsförslag över en natt.

4.2.2 Andra föreställningen

Jag hade endast en natt mellan premiären och andra föreställningen. Jag sov nästan inte alls, det enda jag försökte var att processa all respons jag fått. Jag mådde fysiskt illa på morgonen och då började jag verkligen bli osäker på om jag klarar av föreställningen.

Även om mitt fysiska tillstånd inte var på toppen och tidpunkten var opassande så klarade jag av det. Jag klarade av föreställningen bättre än vad jag kunde ha tänkt mig. Det blev en annorlunda föreställning, en föreställning som landade mellan varven.

Föreställningen bäddade mera utrymme för djupet av tematiken.

Kanske det var min utmattning som gjorde att jag inte hade energi att försöka tänka på hur allt såg ut objektivt sett. Jag orkade inte tänka på hur människor tog till sig föreställningen eller ifall de ansåg att min rollprestation var god. Det enda jag kunde göra var att vara på plats och göra det vi repeterat och ge allt jag har och hoppas på det bästa. Även om publiken inte skrattade lika mycket så var de lika aktiva som publiken kvällen innan, och jag kände att publiken vågade möta Winnie och föreställningen.

Jag fick beröm över hur mycket jag hade tagit till mig av den respons jag hade fått. Jag fick höra att det syntes på scenen att jag tagit till mig responsen med hela min kropp. Ännu fanns det förbättringsförslag och annan konstruktiv kritik. Jag var glad, nöjd och lättad. Jag hade överlevt, men hur? Under min skrivprocess har jag försökt närma mig hur och det har inte öppnat sig desto mer. Kanske det är för att den konstnärliga processen ännu är för nära mig och att jag kanske senare, då jag fått större distans, kommer att få mera insikt i **hur**. Det Mamet (1997, s. 81) säger ger mig tröst:

”När du har accepterat att du inte vet vad du håller på med, placerar du dig i samma läge som huvudpersonen i pjäsen. Precis som han står du inför ett problem vars lösning är dold och ångestfylld. Precis som för honom kommer det du trodde vara sant att visa sig vara falskt, och göra dig ödmjuk, du kommer att ledas ner längs långa mörka gångar och behöva vända om; din belöning skall komma från oväntat håll. Detta är en pjäs förlopp, en karriärs, föreställnings, ett livs inom teaterns.”

5 Slutsats

Jag har från olika håll fått höra att jag verkligen har potential att bli en skådespelare, att mina styrkor är min sceniska humor eller komik och mitt sinne för tajming. Jag har lyssnat och tagit till mig det. I mitt konstnärliga slutarbete ville jag använda mig av mina styrkor men mer tillspetsade. Slutligen fick jag använda mig av mina styrkor, men samtidigt under processens gång inse att det finns annat också under dem. Jag förmedlade inte endast ”styrkor” utan Winnies berättelse.

Mitt personliga mål för slutarbetet var att jag ville få bekräftelse som skådespelare, att jag enligt de professionella duger inom yrket och att jag kan gestalta en roll. Jag ville att slutresultatet skulle bli tragikomiskt. Jag ville få publiken att skratta och kanske till och med gråta.

Jag överraskade mig själv under processen flera gånger. Det hade skett en utveckling i mig som gjorde att jag vågade öppna mig mer än någonsin och totalt blotta mig själv som jag aldrig tidigare gjort. Jag vågade driva med min sexualitet, mina rädslor, min sorg och glädje. Kanske det handlade om en konstnärlig mognad, kanske bara mänsklig mognad eller kanske det var rena rama turen.

Efter studieåren har jag nog mycket kunskap, men när det gäller att använda sig av det så är det inte alltid enkelt. Jag behöver en regissör eller ett yttre öga som påpekar brister och saker som inte fungerar eller som jag inte själv tänkt på. När jag får konkreta förslag av regissören eller yttre ögat så kan jag översätta dem och synliggöra dem på scenen. Det är en styrka som jag inte tidigare förstått att jag har.

Under min skrivprocess har jag insett att det farliga testet jag utsatte mig för var värt det. Att ha starka ramar var värt det. Jag behövde en regissör och ingen skam med det. Jag behöver gränser och struktur för att arbeta. Jag lyckades göra en rollprestation, och det var det jag var ute efter.

Jag skrev i början av uppsatsen att jag valde regissören Tomi Korhonen i hopp om en liknande process som i Fast. Jag kan nu konstatera att det blev en annorlunda process, eftersom varje process är unik och har sina egna omständigheter.

Jag såg mig själv inspelad på video efteråt och först det fick mig att inse vilket enormt arbete vi hade gjort, hur stort arbete jag hade gjort. Jag kände mig stolt för en stund och det kändes skönt. Efter varje liten eller stor framgång kommer tvivlet fram om mig själv och tvivel över att inte kan jag gestalta en roll. Jag måste väl lära mig att

acceptera mitt tvivel, men inte ge den för stor plats i livet.

Källor

Heggstad, K. M. (2012) 7 Veier til drama. 3. utg Bergen, Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS

Mamet, David (1997) Sant och falskt – Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren (originalets titel: True and False. Heresy and Common Sense for the Actor.), Vilnius, Gerhard Hoberstrofer och Gidlunds förlag 2010

Stanislavskij, Konstantin (1982) Skådespelarkonsten och regissörskonsten ("The Art of the Actor and the Art of the Director" skrevs i slutet av 20-talet för Encyclopaedia Britannica och var publicerad mellan 1929 och 1956), Bollnäs, Nyströms Trycker AB

Strindberg, August (1981) Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören. Stockholm, Bokförlaget Forum.

Benedetti, Jean (1982) Johdatus Stanislavskiin, Helsingfors, Painatuskeskus Oy 1993

Helavuori Hanna-Leena, Korhonen Kaisa (2008) Kiihottavasti totta, Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy 2008

Processdagbok, 2015-2016

Skoldagbok 2014
Anteckningar bakom manus

BILAGA 1

Intervju med Tomi Korhonen 25.2.2016 i Vasa

Intervjun är inbandad och efter det ner skriven. Bilagan innehåller de frågor som föll innanför ramen av examensarbetet. Jag har redigerat själv texten, genom att jag strök det som inte var relevant, förkortade texten och rensade språket.

Janica: Varför föreslog du texten/Winnies roll till mig?

Tomi: Du frågade om jag skulle regissera dig, och sen blev jag och funderade på det eller det blev i undermedvetna och snurra, att vad skulle kunna fungera och sen slog det, att vad som skulle funka för dig och sen på scen och sen vad skulle funka för mig att regissera. Jag som är ett stort fan av Beckett, så jag kunde direkt föreställa mig något av något av Beckett. Den här Winnie-rollen och Happy Days tangerar sådana teman som jag själv tycker om: lögn och sanning och hur de båda måste finnas och de kan egentligen inte leva utan varandra. Hur sorligt, sorliga liv de har och hur de missar varandra - just det intresserar mig.

När du och jag jobbade med Fast och med Beatrice-rollen, som är annorlunda än Winnie men ändå har en hel del likheter, var jag nyfiken att göra mera av det, att se vad man hittar till, hur mycket kan man gräva in i en sådan karaktär?

Janica: Kan du förklara att vad en sådan karaktär är?

Tomi: Winnie är så en stereotypisk kvinna, i både gott och ont. Hon försöker hårt att ge ett sken av att hur något ska vara, en lögn, en illusion. Hon bygger upp en dröm så som de skall vara för henne, för att det är så viktigt. Hon är ihålig, hon är tom inuti, det finns inte något konkret i det. Det var samma sak med Beatrice i Fast.

Nu efteråt när jag tänker så har jag tagit mycket av Fast till Happy Days. Jag såg också det kvinnliga i Winnie, hon är en stor kvinna. Inte bara fysiskt stor, utan i sin "presence" stor. Du är i "presence" stor, "Sä otat huoneen haltuus". Jag tyckte att det skulle fungera. Winnie har så väldigt mycket text, så där finns stor utmaning åt dig till ett slutarbete. Känslan av karaktären Winnie påminde mycket om Beatrice-karaktären som du spelade i Fast. Jag blev nyfiken och jag ville undersöka det närmare.

Janica: Vad fokuserade du på när du regisserade mig, med tanke på personregi?

Tomi: I början fokuserade jag på att hjälpa dig med de inre bilderna, att hitta konkreta bilder. Att du inte skulle bara "spela arg", "vara arg", "vara sorgsen" eller "vara sårad". Inget sådant som egentligen är abstrakt flum. Till exempel när Willie inte säger eller svarar något så ska det kännas som att du kastar en boll åt honom och att han tar inte emot den. Genom konkreta bilder får du uppleva vad du upplever, att jag inte börjar säga åt dig vad du skall känna. Jag kan inte göra det, utan jag måste försöka skapa sådana omständigheter att du kan börja leva i det hela.

Tekniska grejer, sådant som jag alltid satsar på i regi, var: "titta dit, ögonen upp, reagera", "vänta en stund, reagera sen". Detaljerat slipande för att via formen att göra det så strikt som möjligt så att du börjar hitta saker i det, saker som rör dig eller berör dig. Att själva görandet föder någonting.

Efter det var det att gå djupare in i temat, mer och mer in i den här människans liv på olika sätt. Därför hade vi alla övningar som vi gjorde, till exempel när ni skulle föreställa er ett träd och uppleva att ni hade sand i munnen. Känna hela den här tomheten, ensamheten. Viljan att bli sedd eller att inte bli sedd. Jag vet inte exakt hur du känner eller exakt hur du tänker eller hur du exakt upplever saker, så jag försökte via olika saker ge stimuli åt dig. Mera mot tema så att du själv sen utifrån tema skulle kunna uppleva och se saker.

Janica: Hur regisserade du Erik så att hans rollarbete stödde mitt rollarbete på scenen?

Tomi: Erik och jag har jobbat med varandra mer än vad jag jobbat med dig, så jag vet hur han fungerar. Erik är en sådan som stöder, han är en sådan person på scen. Han är väldigt stödande och han reagerar på mycket, mer än han agerar. Jämfört med dig behöver man inte dig, så dig behöver man inte pusha lika mycket, dig behöver man locka. Erik skall man igen pusha mycket mera.

Med fokus på hur han skulle stöda ditt rollarbete: i princip skulle ni stöda varandra, ta impulser ifrån varandra. Jag tycker att det är mycket intressantare att se när de händer saker mellan personer på scen istället för att de ska känna så helvetes mycket eller upplevas saker så jätte mycket. Det ska också förstås finnas allt det där, men jag ville att era känslor och upplevelser skulle komma via varandra, via vad ni gör åt varandra, eller

inte gör åt varandra. Åt honom gav jag konkreta saker att göra. Han skulle reagera på allt du gör eller medvetet inte reagera på vad du gör och göra väldigt tydligt punkterna när du kastar en boll åt honom. Han skulle vara tydlig med vad han gör med bollen och hur han gör med den. Det som han gör eller inte gör påverkar dig och hjälper dig vidare i storyn, vidare i agerande. En helt logisk tanke: "cause and effect" - att någon gör någonting och en annan reagerar på det, vilket resulterar i att en agerar på ett visst sätt.

När man tänker på helt fysiska grejer så hjälpte det dig att bli påmind om ögonen hela tiden. Jag märkte att det fungerade, för du reagerade så att du började spänna här uppe. Du började aktivera korsryggen.

Åt Erik hjälpte det inte att säga " håll ögonen stora" på samma vis. Han upplever mycket, men för honom blir det så lätt i ansiktet bara, att det inte far ens till öronen, inte ens upp till halsen. Så åt honom sa jag: "Bra, men få det som du har nu där till exempel i höften". Det påverkar också hur han rör sig. Så att de inte blir ett demonstrativt gående. Att det inte blir ett "argt gående" utan att han är förbannad och därför går han på ett visst sätt.

Janica: Vad anser du att är viktigt i en fungerande relation mellan skådespelare och regissör?

Tomi: Respekt. Respekt, det måst det finnas. Respekt är inte något som man kan tvinga. Det går inte. Jag vet att vissa människor säger att man skall kräva respekt, men jag tror inte på det. Jag tror inte att det fungerar.

Det behövs en ömsesidig respekt för den andras arbetsuppgift, för den andras insats och för den andra som konstnär. Skådespelaren är en konstnär och inte en marionettdocka. Skådespelaren ska också skapa, få skapa, få möjligheter att skapa. Regissören ska ta vara på de möjligheterna. Det är en av de stora pelarna, alltså respekt. Från respekt kommer också tillit, som är jätteviktigt. Att man faktiskt vågar vara med varandra, att man vågar vara svag med varandra, att man vågar visa. I nästan varje process, eller i varje bra process, handlar det mycket om känslor, om att våga öppna sig och våga visa sig svag och våga visa sig skör och smärtsam. Det skall finnas tillit och ingen får förlöjligen det. Skämta om saker kan man alltid göra, tycker jag, men inte förlöjligen.

En sak är att jag ger tillit och sätter mycket ansvar på skådespelaren, men också att jag ger noggrann, detaljerad feedback då jag regisserar. Jag antar att det kan upplevas så att skådespelaren upplever att regissören ser vad skådespelaren gör. Det blir som att: "Hej

han märker vad jag håller på med, men hej, om jag testar så, oj, han märkte igen”, för jag märker vad en skådespelare gör. Jag kommenterar hur det är. Det blir en växelverkan, en dialog.

En tredje grej som jag tycker att underlättar arbetet är att om man har humor:

”Huumorilla eteenpäin” och att ha det roligt när man repeterar. Det ska inte bara vara ”heh, heh, höh, höh”. Om någon är på fnittrigt humör och är helt okoncentrerad måste jag vid något skede lugna ner situationen och säga att nu skärper vi oss. Men att det allmänt finns en lättsam stämning gör att skådespelaren och regissören vågar göra bort sig. Från att göra bort sig kan det uppstå något jättebra, som man sen kan använda.

Jag tycker att de här var de tre viktigaste sakerna och i princip har de alla med varandra och göra. För man ska inte skämta om man inte litar på varandra eller har respekt för varandra. Just när man har respekt för varandra kan man skämta om fula saker, vilket gör arbetet lite roligare.

Janica: Vad tyckte du att jag gjorde bra i rollarbetet?

Tomi: Mycket var bra. Det som jag tyckte speciellt mycket om, som jag nog visste att du har, var den där vissa humorn, och vissa rytmiken, ett visst rytmiskt spel. Också exaktheten som jag ofta kräver i mina regier, det gjorde du. Det blev bra. Helt nu sådant som låter tekniskt: att ha en känsla för när man ska höja ögonbrynen, när man ska svänga huvudet, hur man reagerar - att det sker direkt.

Ert samspel med Erik fungerade superbra. Ni gav åt varandra hela tiden. Ni tog och gav. Det fanns hela tiden ett bra spel mellan er.

Det är ju mycket text, och mycket bilder, och mycket som händer. Du lyckades skapa den här världen. Man förstod tragedin med den här människan (Winnie). Att bygga upp muren, hennes fasad, att bygga upp det och att bryta det sönder och bygga upp det igen, hela den andningen som finns igenom hela pjäsen, det fungera mycket, mycket bra.

I andra föreställningen, när du fått feedback från bedömarna, fanns det också mer lugn i det. Det gav utrymme till mera att hända, vilket var superbra. Det lyfte det igen till en ny nivå. Jag antar att jag än en gång blev blind för mitt eget arbete. Det blir man när man jobbar djupt in i en process. Jag hade inte märkt att: ”Hej vi kan ju fara dit åt också”.

Det fungerade helt enkelt, det där hela rollarbetet. Förstås hade jag en bild av hurdan Winnie skulle vara före vi hade börjat öva. Du gjorde inte det. Du gjorde något annat, och det var bra, för då fick jag igen nya intryck om hur det skulle kunna vara. Jag hade regisserat en del av Lyckans dar förut, och då hade jag en annan skådespelare som gjorde rollen på ett annat vis. Jag märkte i mitten av processen att jag ännu har det någonstans i bakhuvudet. Det var bra att jag kunde släppa det sen när jag insåg det. Du gjorde rollen till din egen och visade den på ditt eget sätt. Du visade rollens inre och vad om hände åt den. Det blev sanningsenligt.

Janica: Hur tycker du att jag har utvecklats som skådespelare sen Fast?

Tomi: Säkert har det kommit en viss säkerhet i skådespeleriet.

Det var annorlunda i Fast, för där var ni fyra som hela tiden stödde varandra. Det är svårt för mig att säga hur du har utvecklats, för vi har bara gjort två projekt tillsammans. Att se en längre båge, man utvecklas hela tiden som en människa om man tar emot och det som händer åt en i livet påverkar. Jag antar att du nu har fått utforska ännu mer av det samma som fanns redan i Fast. Att leka med det rytmiska spelet och tempot har utvecklats.

I Happy Days lekte du ännu mer med din sexualitet, den energin. Du var mer okej med att ta fram sådana sidor i dig än i Fast. Där kom det i vissa moment fram sådant och då skyggade lite tillbaka. Jag vet inte om det är för att du har utvecklats som skådespelare eller ifall du var blyg för de andra skådespelarna i Fast. Det betyder säkert då att du har öppna dig lite mer, så att du vågar använda mer av dig själv som skådespelare.