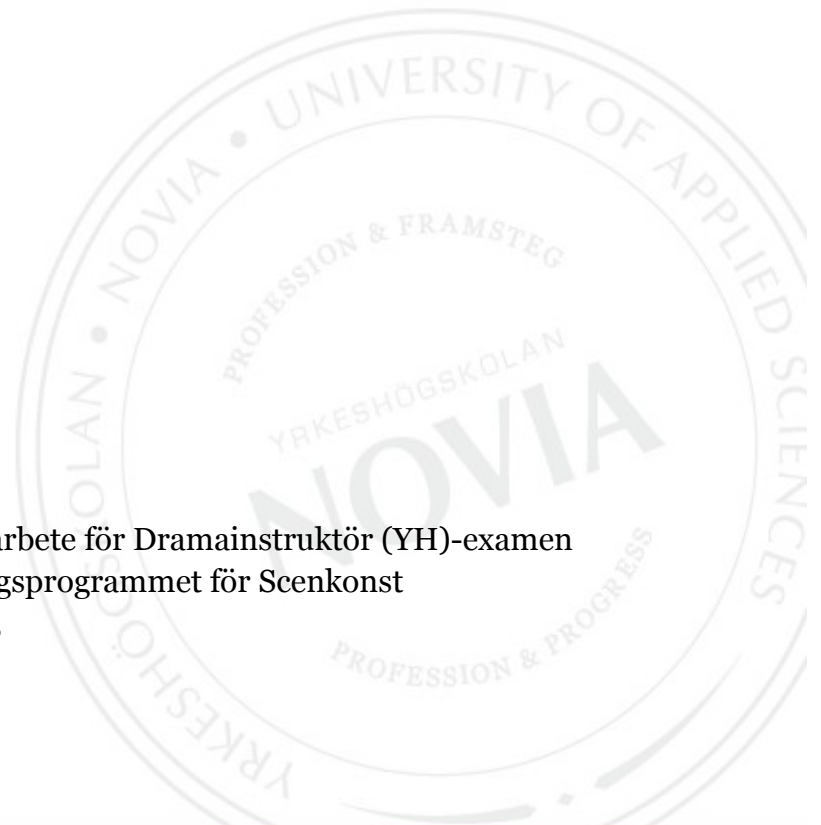


“Jag ser dig inte men jag hör vad du tänker!”

**- ett försök att kartlägga utmaningen
med att regissera sig själv**

Minna Valkama

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen
Utbildningsprogrammet för Scenkonst
Vasa 2013



EXAMENSARBETE

Författare: Minna Valkama

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Stina Engström

Titel: "Jag ser dig inte men jag hör vad du tänker!"

- ett försök att kartlägga utmaningen med att regissera sig själv

Datum 25.3.2013

Sidantal 45

Bilagor 6

Sammanfattning

Syftet med examensarbetet är att undersöka processen att ensam regissera sig själv i en monologpjäs och reflektera över vad processen krävt av skribenten samt vilka för- och nackdelar arbets sättet har. Dessutom undersöker examensarbetet det rådande förhållningssättet till självregi samt regissörens och skådespelarens relation och vilken inverkan den har i en kreativ process.

Undersökningsmetoden består av skribentens egna anteckningar och upplevelser under arbetsprocessen i sitt konstnärliga examensarbete där hon regisserade sig själv. Arbetet förverkligades genom att skribenten medvetet delade sig i regissör och skådespelare och bokförde tankeprocesserna skilt för sig. Under repetitionerna användes videokamera som hjälpmedel. Vidare innefattar undersökningsmetoden för det här arbetet frågeformulär, intervjuer samt litteratur.

Slutsatsen är att avsaknaden av ett yttre öga försvårar processen och gör det svårt att avgöra vilka känslor som förmedlas till publiken. Arbets sättet kräver hård disciplin samtidigt som det också ger en unik frihet att förverkliga egna visioner. Regissörens och skådespelarens relation omformas mot ett allt mera kollektivt arbets sätt. Skådespelaren blir mera självständig och det viktigaste i processen blir viljan att framföra något.

Språk: Svenska

Nyckelord: självregi, regi, skådespelarens och regissörens relation

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Minna Valkama

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Stina Engström

Nimike: ”En näe sinua, mutta kuulen ajatuksesi!”

- yritys kartoittaa itsensä ohjaamisen haasteet

Päivämäärä 25.3.2013

Sivumäärä 45

Liitteet 6

Tiivistelmä

Opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia monologin harjoitusprosessia, jossa näyttelijä (työn kirjoittaja) yksin ohjaa itseään, sekä pohtia mitä prosessi on häneltä vaatinut ja mitkä ovat työtavan haitat ja edut. Lisäksi työn tarkoituksena on tutkia vallitsevaa suhtautumista itseohjaamista kohtaan, sekä ohjaajan ja näyttelijän vuorovaikutussuhdetta ja sen vaikutusta luovassa prosessissa.

Opinnäytetyön tutkimusmenetelmiin kuuluu kirjoittajan omat muistiinpanot sekä havainnot taiteellisen opinnäytetyönsä prosessista, jossa hän ohjasi itseään. Työ toteutettiin siten, että kirjoittaja tietoisesti jakoi itsensä ohjaajaksi ja näyttelijäksi ja dokumentoi ajatusprosessit erikseen. Videokameraa käytettiin apuna harjoituskauden aikana. Muut tutkimusmenetelmät ovat kyselykaavake, haastattelut sekä kirjallisuus.

Opinnäytetyön johtopäätös on, että työprosessi vaikeutuu ulkoisen perspektiivin puuttumisen takia, jonka vuoksi on myös vaikeampi arvioida mitkä tunteet välittyvät yleisölle. Työtapa vaatii vahvaa itsekuria, mutta tarjoaa samalla ainutlaatuisen vapauden omien visioiden toteuttamiselle. Ohjaajan ja näyttelijän vuorovaikutussuhde muuttuu kollektiivisemmaksi työskentelytavaksi. Näyttelijä itsenäistyy ja halu esittää muodostuu prosessin tärkeimmäksi tekijäksi.

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: itseohjaus, ohjaus, näyttelijän ja ohjaajan vuorovaikutussuhde

BACHELOR'S THESIS

Author: Minna Valkama

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Drama and theater

Supervisor: Stina Engström

Title: "I cannot see you, but I hear your thoughts!"

- an attempt to map out the challenges of directing oneself

Date 25.3.2013

Number of pages 45

Appendices 6

Summary

The purpose of this Bachelor's Thesis is to study the process of directing oneself in a monologue and ponder over what kind of demands the process has had on the author and what the advantages and disadvantages of selfdirecting are. Another purpose of the Bachelor's Thesis is to study the dominant attitude towards selfdirecting. It also studies the relationship between director and actor and what kind of impact it has on a creative process.

The research methods used for this study consists of the authors own experiences and notes based on the making of her artistic part of the thesis, where she directed herself. The author accomplished the work by consciously dividing herself to director and actor and by documenting their thoughts separately. A videocamera was used as an assistance during the rehearsals. The research methods for this study also include questionnaires, interviews and literature.

The conclusion of this Bachelor's Thesis is that the absence of an outer eye makes the process more difficult and it is harder to evaluate which feelings are delivered to the audience. The way of working (directing oneself) requires a lot of discipline but it also offers a unique opportunity of fulfilling own visions. The relationship between the director and the actor is changing towards a more collective way of working. The actor becomes more independent and the desire of performing becomes the most important part of the process.

Language: Swedish

Key words: selfdirecting, directing, relationship between actor and director

1. Det delade rummet

Har det börjat redan?

Du är så otålig...

*Jag vill bara veta om det har börjat.
Du sitter där så tyst.*

*Jag koncentrerar mig.
Ta det lugnt, det börjar nog snart.*

Vad skrattar du åt?

Du hålls inte stilla. Är du nervös?

*Jag vill ha en bekväm ställning.
Men du är visst nervös du med?
Du gör det där skakandet med ditt högra ben.*

*Sluta pladdra nu...
Ja, jag är också nervös.*

Bra.

Och vi skall bara prata? Diskutera?

*Ja, precis som vi gjorde under processen.
Du är där på högra sidan och jag här på vänstra.*

Kunde vi inte byta plats, för skojs skull?

Nej.

*Vi gör exakt som vi är vana vid.
Läsarna vill veta hur vi jobbat så nu ändrar vi ingenting.
Vänstra sidan känns mera logisk för mig eftersom jag är
regissör och håller i trådarna. Det kanske är för att man läser
från vänster till höger i den västerländska kulturen.
Den vänstra sidan känns mera fast och lugn och
ja, det är där som bokens sidor är fästa och...*

*...och då får jag flumma omkring här hur som helst?
Skådespelarens rebelliska, spontana, impulsiva högra sida?
Ta det lugnt. Jag vet det där och jag håller med. Jag skojade bara.*

Kan vi inte bara börja nu?

Innehållsförteckning

1. Det delade rummet.....	1
1.1 Det bor två Typer i mig.....	3
1.2 Examensarbetets syfte och frågeställning.....	3
2. Definition av begrepp.....	4
2.1 Regissören och skådespelaren.....	4
2.2 Det yttre ögat.....	4
2.3 Minnas skådespelare och Minnas regissör.....	5
2.4 Examensarbetets ram.....	5
3. Inför mitt arbete.....	6
3.1 Val av pjäs.....	6
3.2 Undersökningsmetod: form och förväntningar.....	6
3.3 Vad tror jag? – utgångsläget.....	7
4. Processen.....	8
4.1 Starten.....	8
4.1.1 Tudelningen tar form.....	8
4.2 Repetitionsperioden.....	12
4.2.1 Att etablera en rutin.....	12
4.2.2 Ett övervakande kameraöga.....	13
4.2.3 Undersökningar och genombrott.....	14
4.2.4 Meningsskiljaktigheter och ärliga komplimanger.....	17
4.2.5 Provpublik och genomgångar.....	21
4.3 Resultat och Respons.....	22
4.4 Utmaningar och Insikter.....	23
5. Regissörens och Skådespelarens relation.....	27
5.1 Referensmaterial om relationen mellan skådespelaren och regissören.....	27
5.2 Intervjuerna om relationen.....	28
5.2.1 Presentation.....	29
5.2.2 Sammanfattning.....	29
5.3 Frågeformulär om relationen.....	32
6. Självregeri – att regissera sig själv.....	35
6.1 Referensmaterial som tangerar självregi.....	35
6.2 Intervjuerna om självregi.....	36
6.3 Frågeformulären om självregi.....	40
7. Slutsats.....	43
Källförteckning.....	45
Bilagor	

1.1 Det bor två Typer i mig

Jag tror jag aldrig har vågat säga rakt ut att jag vill bli skådespelare. Nu inser jag att det kanske ändå är det jag drömt om ända sedan jag efter gymnasiet vågade ta ett mellanår på teaterlinjen vid Västra Nylands Folkhögskola. Mitt huvudfokus på skådespelararbetet fortsatte in på första året vid utbildningsprogrammet för scenkonst - drama och teater vid Yrkeshögskolan Novia och är starkt fortfarande, men...

I och med kurserna i regi insåg jag att det bodde något mera i mig än bara lusten att stå på scenen och beröra publiken genom att gestalta berättelser. Jag har starka visioner, inre bilder och de får mig ivrig och inspirerad. Jag njuter av rollarbete och magin mellan scen och salong men tillkännager nu också min inre regissör, en historieskapare, berättare, trollkarl. Jag insåg att jag inte bara vill uppleva helheten i en teaterföreställning och vara en del av den, utan också ligga bakom den – från början. Jag vill forma helheten och få peta i detaljer och alternativa lösningar. Jag uppskattar välvald scenografi, talande ljussättning, briljant timing, rörande musik samt genialisk text i sig och vill gärna stå för att kombinera elementen till en enhetlig föreställning. Av någon anledning har jag tänkt att jag inte är en regissör. Det kanske beror på att jag har svårt att bestämma mig i bland, eller för att jag är ”för snäll” och inte vill säga vad andra skall göra. Jag insåg ändå att regi inte handlar om att bestämma, utan om att ha en vision och en stark vilja att berätta något. Därefter gäller det att vara ärlig och känna efter när det känns bra. När något som man tillsammans med skådespelarna prövar ut plötsligt träffar där det ska, då ska man våga säga: ”JA!”. Det vågar jag.

Nu bor det alltså två ’Typer’ i mig – jämsides med alla mina andra typer, eller roller i livet. De här två, det vill säga *Regissören* och *Skådespelaren* är i fokus nu när jag står inför mitt examensarbete. Eftersom jag vill göra något helt eget har jag tänkt utmana mig själv med att låta båda två jobba. Jag skall alltså regissera mig själv och framföra en monolog om hemlöshet och utanförskap: *lena Lena* av Irene Hause (se bilaga 1).

1.2 Examensarbetets syfte och frågeställning

Utmaningen och undersökningen i mitt konstnärliga arbete är att möjliggöra den schizofrent tudelade processen av att regissera sig själv och jobba helt ensam. Nu i mitt skriftliga examensarbete reflekterar jag över processen och vad jag lär mig på vägen. Jag undersöker också det rådande förhållningssättet till att regissera sig själv. Är det galet eller dumt att göra båda delarna, eller kräver det bara andra metoder och medvetenhet om svårigheterna? Jag vill veta vad det är som händer när regissören och skådespelaren slås samman. Vad händer när förhållandet, dynamiken och dialogutbytet mellan dessa två försvinner och i stället bara existerar i ett och samma huvud? Vilka är nackdelarna med att regissera sig själv och framförallt: vilka är fördelarna?

2. Definition av begrepp

I det här kapitlet klargör jag vissa begrepp som jag använder i mitt examensarbete.

2.1 Regissören och skådespelaren

För mig är regissören den som ansvarar för en grundvision om föreställningen och fungerar som en ledare och stöttepelare under repetitionsperioden. Regissören hjälper skådespelarna att uttrycka det arbetsgruppen vill att publiken skall uppfatta av handlingen och välja de tecken som hjälper publiken förstå budskapet i pjäsen. För mig är regissören också en motiverare och inspiratör som håller samman ensemblen och som ser till att arbetet är målmedvetet. Det är regissören som styr processen och håller huvudriktningen, men behöver inte heller peta och rätta till hela tiden. Regissören bör vara intuitiv och känna in vad gruppen bidrar med och bör också själv vara flexibel. Regissören ser till att alla element bildar en enhetlig föreställning.

Skådespelaren är den som tolkar sin roll och skapar liv på scenen. Skådespelaren är i kontakt med publiken och förmedlar pjäsen kroppsligt till den. Teaterns magi skapas mellan skådespelarna och publiken ackompanjerad av teaterns tecksensspråk (scenografi, dräkter, ljus, ljud, mask, rekvisita). Jag anser att skådespelaren lånar ut sin kropp och röst åt rollkaraktären och skall därför vara i god fysisk och psykisk form för att kunna vara så varierande och omformbar som möjligt. Tillsammans med regissörens feedback och texten tar skådespelaren en passande form: rollen. Genom att leva sig in och känna situationerna i pjäsen ur ett annat perspektiv än regissören erbjuder skådespelaren handlingar och lösningar som är logiska på ett inre plan (karaktärens synvinkel). Regissören hjälper därefter till genom att välja de alternativ som också fungerar för helheten.

2.2 Det yttre ögat

Den moderna regissören, det vill säga regissörsrollen som vi känner den, kom till först på 1880-talet (Perry 2001, s.14). I och med att teaterbelysningen utvecklades från naturligt solljus, till takkronor på teatrar och slutligen 1837 till rampljus blev skådespelaren isolerad från publiken. Bara skådespelaren var belyst medan publiken satt i mörker. Tidigare var det naturligt att skådespelarna kunde tala direkt till den synliga och öppet reagerande publiken. Skådespelaren kunde i och med den nya belysningen inte se publiken och deras reaktioner och därför behövdes en låtsaspublik, ett yttre öga för att ge den respons som publiken i vanliga fall gav. Den funktionen fylldes av en regissör. (Perry 2001, s.18-19)

Regissören är med andra ord en väldigt ny roll. Jag vill klargöra att det yttre ögat och en regissör inte nödvändigtvis är samma sak. Jag ser det som att agerandet som det yttre ögat är en del av regissörens arbete men att regissören också har många andra viktiga funktioner utöver det, så som att agera arbetsledare, tolkare och mentor. Regissörens uppgift att fungera som det yttre ögat är ändå oerhört viktig. Speciellt nu i mitt arbete upplever jag en tydlig skillnad mellan begreppet regissör och det yttre ögat, eftersom jag fungerat som min egen regissör. Jag anser inte att jag jobbat ensam utan en regissör. Jag har jobbat för mig

själv utan ett konstant yttre öga. Jag har strävat efter att förverkliga funktionen av det yttre ögat på andra sätt eftersom jag själv omöjligt kan vara både på scenen och i salongen samtidigt.

2.3 Minnas skådespelare och Minnas regissör

Jag kommer att tala om *Regissören* och *Skådespelaren* och då avser jag regissören eller skådespelaren i mig. I textsekvenserna som skrivs i dialogform (så som i inledningen) fördelar jag mina olika tankar så att *Regissörens* tankar presenteras i vänstra spalten och *Skådespelarens* tankar i den högra spalten. Jag diskuterar alltså med mig själv. Likväl då jag i min text talar om ”arbetsgruppen” eller hänvisar till ”vi” så avser jag fortfarande mig själv. Orsaken till att jag skriver ”arbetsgruppen” eller ”vi” är att jag i och med tudelningen ändå i vissa fall upplever att *vi* varit två under processen som tillsammans skapat föreställningen. Även under processen kallade jag mig för ”vi” när jag till exempel berättade för mina kurskamrater om framsteg under repetitionsperioden. Därför känns det mera rätt att kalla *oss* för *arbetsgrupp*. Benämningen *Privatpersonen* används av *Regissören* och *Skådespelaren* när de talar om mig som privatperson, det vill säga gällande allt annat som inte tillhör arbetsprocessen men som indirekt ändå påverkar den, som till exempel annat jobb och privata bekymmer.

2.4 Examensarbetets ram

I och med att jag i mitt arbete behandlar både regi och skådespelararbete är jag tvungen att sätta vissa gränser för vad jag tar upp för att arbetet inte skall bli för omfattande. Därför har jag valt att inte fördjupa mig i Stanislavskijs metoder och tankar som annars är centrala i det västerländska skådespelar- och regiarbetet. I stället för att analysera den genomgående teorin bakom att regissera och teorin i olika skådespelartekniker fokuserar jag på knutpunkter där skådespelaren och regissören möts. Av samma orsak väljer jag också att inte behandla Brecht som likväl är en av stöttepelarna i teaterkulturen. I stället koncentrerar jag mig på situationen i dag.

I samband med mina intervjuer med regissörer kommer jag att diskutera arbetssättet med fokus på individen eller kollektivet. Här kunde jag igen gå djupare in på meningskiljaktigheter mellan Stanislavskij och Brecht, men för att hålla fokuset främst kring regissörens och skådespelarens relation och att regissera sig själv väljer jag att hänvisa till Anders Järlebys tankar kring frågan.

Järleby (2009, s.182) tar upp den tänkta sprickan mellan Stanislavskij och Brecht och påpekar att Stanislavskij betonar individens betydelse i teaterarbete, medan Brecht lyfter fram kollektivets roll. Järleby diskuterar om det är nödvändigt för begreppen individ och kollektiv att stå som varandras motsättningar i teaterarbetet eller om de i stället kunde stå i ett förhållande till varandra och förutsätta varandras existens?

Jag jämför likheter och skillnader mellan så kallade normala teaterprocesser, där det finns både skådespelare och regissör, med min egen process där jag varit min egen regissör. Jag vänder mig till aktiva regissörer och skådespelare i dag via litteraturstudier, intervjuer och frågeformulär.

3. Inför mitt arbete

I det här kapitlet redogör jag för hur jag valde pjäsen *lena Lena*, hur jag tänker förverkliga processen av självregi samt mitt utgångsläge och vilka tankar kring ämnet jag har nu.

3.1 Val av pjäs

Allting började med att jag ville göra en föreställning som jag upplevde hade ett viktigt budskap och som på något sätt kunde representera mig som konstnär, att jag skulle få sätta en bit av mig själv i verket. Jag ville pröva mina vingar i mitt slutarbete och bestämde mig för att jobba ensam. Det var ett ypperligt tillfälle för det, eftersom jag i skolan ännu hade allt stöd jag kunde önska mig. Jag har på sistone jobbat med min självkänsla och tänkte att arbets sättet tvingar mig att stärka den. Självkänsla kan kort beskrivas som ens eget värde i sina egna ögon (Törnblom 2005, s.11). Jag tänkte att jag endast kunde vinna på utmaningen eftersom jag antingen faller och lär mig av misstagen eller lyckas och stärker mitt självförtroende inför framtiden.

Pjäsen *lena Lena* är bekant för mig sedan länge. Jag upptäckte den under mitt år på Tryckeriteatern vid Västra Nylands Folkhögskola. Då stiftade jag bekantskap med karaktären *Lena* – en utelligarkvinna som önskar hon fick finnas till. Jag framförde då bara en bråkdel av pjäsen som en demo, utan någon som helst scenografi. *Lena* hann ändå bli väldigt kär för mig och erövrade en plats inom mig. När jag sökte bland olika berättelser för mitt examensarbete kändes inget alternativ intuitivt rätt. Plötsligt kom jag ihåg *Lena* och jag rös. Jag insåg att temat om självkänsla egentligen låg i pjäsen men i en tacksamt tillspetsad och extrem form: vad är människovärde? Utanförskap och hemlöshet passade också bra för min process att jobba ensam med mig själv. Jag tog hungrigt chansen att återförenas med en gammal vän för att stöda henne med teaterns tecken. Jag tänker att jag lånar min kropp åt henne för att göra hennes röst hörd. Jag ser dessutom att jag får avsluta min båge och kartlägga min utveckling från den tiden då jag steg in i teatervärlden på allvar, fram till nu då jag skall avsluta mina studier vid utbildningsprogrammet för scenkonst och visa vad jag går för i dag.

3.2 Undersökningsmetod: form och förväntningar

Hur har jag rent praktiskt tänkt förverkliga processen av att regissera mig själv? På vilket sätt går jag vidare i att undersöka relationen mellan en regissör och en skådespelare?

Inför mitt arbete delar jag mig i två separata personer: *Regissören* och *Skådespelaren*. Jag kommer att föra processdagbok hela tiden skilt för *Regissören* och skilt för *Skådespelaren* för att rent konkret försöka hålla tankarna isär. Under repetitionsperioden strävar jag efter att vara medveten om vem av dessa två som är aktiv i stunden – för att iakttä tankar, ansvarsområden och utmaningar fördelas. Samtidigt önskar jag att min uppdelning i *Regissören* och *Skådespelaren* ger struktur och målmedvetenhet för mitt arbete. Dessutom upplever jag att sättet passar mig och att jag kan motivera mig själv genom att närma mig den ensamma processen på ett lekfullt sätt. Jag är bekväm i att betrakta mig själv som en helhet av många olika tankar, delar och personlighetsdrag.

Som hjälpmedel använder jag mig av videokamera. Jag kommer att filma vissa övningar, repetitioner, scener och sekvenser för att kunna få en bild av hur mitt handlande ser ut i regissörens ögon. Kamerans uppgift är att granska rörelsemönster och exakthet samt rumsanvändning. Därtill dokumentera inspelningarna gjorda beslut och improvisationer som jag som skådespelare inte nödvändigtvis kommer ihåg.

Under processens kommer jag att be utomstående komma och titta på repetitioner och genomdrag för att få en uppfattning om hur mina lösningar fungerar och vilka tankar de väcker hos åskådarna. Som min handledare fungerar Annika Åman.

Jag kommer dessutom att i efterhand intervjua regissörer samt göra en undersökning bland regissörer och skådespelare angående det rådande förhållningssättet till självregi.

Dessutom samlar jag tankar och observationer om växelverkan mellan en regissör och en skådespelare. Undersökningen gör jag i form av ett frågeformulär.

Arbetsprocessen sträcker sig från början av september 2012 fram till premiären den 26.1 2013. Repetitionerna äger rum i utbildningsprogrammets (scenkost, Yrkeshögskolan Novia) utrymmen i Teater Casa: Stora salen, Lilla salen samt teatersalen på Volt och TaiKons utrymmen.

3.3 Vad tror jag? – utgångsläget

För att lättare se vad jag kommer fram till under min undersökning listar jag upp frågeställningar och tankar jag har innan jag börjar. Det här är alltså min utgångspunkt.

Jag tror att det blir svårt att förverkliga funktionen av det yttre ögat. Jag kan trots allt inte vara på två ställen samtidigt. Är det yttre ögat nödvändigt? Det kanske räcker att jag känner. Under processen kan jag be kompisar att komma som provpublik och ge kommentarer om vad de ser. Jag är rädd för att mina idéer tar slut eller att jag nöjer mig för lätt. Hur skall jag klara av att upprätthålla min egen kreativitet? Jag hoppas att jag kan vara tillräckligt kritisk mot mitt eget arbete. Det kan till exempel vara svårt att vara objektiv och välja bort delar av pjäsen som inte fungerar i helheten men som jag personligen kanske tycker om. Kan jag vara kritisk på ett ändamålsenligt sätt, det vill säga fokusera på att kontrollera att scenens olika komponenter fungerar och inte bli distraherad av att kritisera mitt privata jag? Jag kommer att betrakta mig själv via videokamera och måste vänja mig vid att se på mig själv. Är det en bra idé att jobba med videokamera? Vilka problem vållar det att en inspelning ändå aldrig exakt kan återskapa något som sker i stunden, det som uppstår mellan skådespelaren och publiken? Dessutom undrar jag hur jag som skådespelare skall bära mig åt för att koppla bort regissören när jag är på scenen, så att jag som skådespelare bara kan koncentrera mig på situationen och inte analysera samtidigt.

Jag utgår från att jag bör vara väldigt disciplinerad för att mitt arbete inte skall stanna upp. Nu har jag också chansen att pröva hur hårt jag kan jobba och vad jag tål. Jag känner att jag vet hur jag fungerar och upplever att jag är bra på att analysera mig själv och vet mina styrkor och svagheter. Däremot kan det vara svårt för mig är att vara snäll mot mig själv. Jag tror att det är till min fördel att jag inte behöver förklara min regivision för någon annan. Min inspiration och vision är automastisk och exakt överförd till mig som skådespelare.

4. Processen

I det här kapitlet går jag igenom min repetitionsprocess och reflekterar över vilka tankar och insikter jag fått på vägen.

4.1 Starten

Efter flera månader av försök att inte börja jobbet för tidigt kunde *Regissören* inte motstå att inleda sitt arbete 2.9.2012. Då invigdes också den chockrosa dagboken. Mest handlade arbetet om praktiska saker som att ansöka om stipendier, bekräfta handledare, göra ett tidsschema och så vidare. De första veckorna gjorde *Regissören* sina dagboksanteckningar på en hel sida. *Skådespelaren* skrev för första gången måndagen den 17 september då hon fått tag på studiematerial om hemlösa i bokform. Hon funderade på det kommande rollarbetet och var full av förväntan, hon hade också betraktat folk på gatan. Både *Regissören* och *Skådespelaren* började med att först skriva sitt namn på sidan och därefter sina tankar. Om båda skrev samma dag var anteckningarna på olika blad. *Regissören* visade sig vara mera kontrollerad och långsiktig och effektiv. Hennes anteckningar verkade torra och tråkiga mot *Skådespelarens* energiska utbrott av glädje då hon t.ex. utanför Citymarket vågat ta kontakt med en okänd man i rullstol. Mannen hade samma utstrålning som någon som kunde tänkas vara hemlös. Hon konstaterade snabbt att det inte behövdes mycket till för att göra en annan människa glad: bara kontakt och värme. Mötet var en viktig inkörsport för *Skådespelaren*. Det var också besöket hos USM r.f. (Understödsföreningen för Svenskspråkig Missbrukarvård r.f.) senare i början av oktober.

4.1.1 Tudelningen tar form

Trots den inspirerande händelsen utanför Citymarket blev det snabbt uppenbart att *Skådespelaren* blev mer och mer rastlös eftersom hon inte fick tid att börja jobba. *Regissören* arbetade aktivt med analysering av manuskriptet och med bakgrundsfakta. Det första stora tydliga problemet var att ingenting kunde göras parallellt. Det var antingen *Regissören* eller *Skådespelaren* som jobbade. På sätt och vis var *Skådespelaren* inblandad i processen i ett tidigare skede än i vanliga fall.

Traditionellt håller man precis innan repetitionsperioden börjar ett första möte med alla som är inblandade i produktionen, det vill säga en kollationering. Det är då skådespelarna tas in i processen och får höra regissörens vision. Samtidigt presenterar de olika avdelningarna så som scenografi, dräktdesign, maskering och musik sina tankar och skisser. Pjäsen läses för första gången och skådespelarna får höra hur deras roller placeras i sammanhanget. Regissören klargör den gemensamma riktningen för den kommande produktionen. (Vestin, 2006 s.67-68)

Lenore DeKoven (2006, s.63) kommenterar i sin bok *Changing Direction – A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre* att skådespelare vill ha en regissör som är förberedd. Ju bättre en regissör gjort sin hemläxa det vill säga förarbetet med pjäsen före *han eller hon* träffar sina skådespelare desto mera trygghet, säkerhet och tillit etableras i

gruppen. Med förarbete avses till exempel tolkning, analys och strukturering av pjästexten, pjäsens dramaturgi samt samarbetet med de andra avdelningarna.

På grund av omständigheterna var det viktigare för *Regissören* att få göra sitt förarbete och jobba först. *Skådespelaren* kunde inte börja jobba innan *Regissören* såg att det var dags för det. Dessutom dök det spontant upp en tredje figur, som visade sig vara den största tidsboven av dem alla: *Privatpersonen*. Hon fick ta åt sig bådas frustration.

Dialog: Regissören och Skådespelaren diskuterar den ojämna arbetsfördelningen.

Regissören

Skådespelaren

*Jag var frustrerad och arg.
Jag ville börja med mitt rollarbete
som jag väntat på så länge.
Jag kunde inte gå någonstans utan
att känna av inspirationen överallt men jag fick
inte uttrycka det på något sätt.
Det var otroligt otillfredsställande.*

*Dessutom hade jag lovat henne att
hon skulle få gå ut på stan och
göra en flera timmars improvisation
som hemlös för att sparka i gång
rollarbetet men-*

*...men jag fick ingen egen tid att förverkliga det!
Det var alltid någon annan som måste få
något gjort och jag blev på andra plats.
Jag kunde inte styra mig själv.
Jag kände mig onödig och bara väntade.
Inte nog med att Regissören krävde sin tid,
Privatpersonen snappade fräckt upp
all tid som återstod.
Hon diskade, tvättade kläder och lagade mat
och dessutom hade hon den där arma
teatergruppen i Oravais. Varje tisdag!*

*Jag var också måttligt irriterad på
att min tid stals för att sköta
Privatpersonens ärenden.
Hon var i vägen helt enkelt.
Jag var lycklig och lättad över att äntligen
ha fått rättigheterna till pjäsen och
såg fram emot att få jobba med både
pjäsanalys och scenografivisioner.
Dessutom hade jag ordnat ett intervjutillfälle
med USM r.f., Halvvägshemmet i Malax.*

Det tillfället väntade jag också på faktiskt.

Ja, intervjun gav oss båda någonting att jobba med, så som idéer till handlingar och bakgrundsfakta inför pjäsen och rollen. Jag tror vi var så ivriga och därför sved det i oss när ens lite tid togs ifrån vårt arbete.

En vecka senare hade *Skådespelaren* börjat skriva med en röd penna medan *Regissören* fortfarande skrev med en blå. Strax därpå i samband med planerandet av den första repetitionen på golvet hände det att *Skådespelaren* spontant inflikade en tanke medan *Regissören* skrev i dagboken. Med hjälp av färgerna urskiljdes ändå tankarna från varandra – den här dialogformen kändes uppfriskande. Den kändes bra och nästan som en lättnad.

I skrivande stund konstaterar jag att *Skådespelaren* fick på ett väldigt naturligt sätt äntligen bli aktiv i processen och växelverkan mellan henne och *Regissören* kom i gång. Omedvetet skedde det här i exakt samma skede som en kollationering i normala förhållanden kunde ha ordnats. Eftersom båda parterna ändå hade en exakt likadan vision och kunskap om pjäsen och ämnet så var kollationeringen inte nödvändig. *Skådespelaren* kände redan till *Regissörens* gnista för pjäsen, det vill säga vad det är som gör att man brinner för ämnet. *Skådespelaren* var dessutom fullständigt enig om den. I samband med den första konkreta repetitionen uppkom också begreppet *vi* eller *arbetsgruppen* eftersom delningen i två blev i repetitionssalen ett så gott som konkret faktum.

Den första dagen på golvet var minst sagt intressant. Stora salen i Teater Casa var bokad och *Regissören* satt och gjorde anteckningar medan de sista av de övriga eleverna försvann därifrån. När anteckningarna var gjorda och det blev dags att börja lyfte *Regissören* blicken och då förvrängdes stämningen plötsligt. En otippad ångest och rädsla vällde fram. Ur det här känslokaoset steg *Regissören* och *Skådespelaren* fram klarare än någonsin tidigare.

Dialog: Regissören och Skådespelaren tänker tillbaka på den första dagen på golvet.

Regissören

Jag kände att jag behövde en plan för repetitionen, vilket kändes lustigt eftersom det bara var vi. Jag gjorde en väldigt enkel variant med franska streck, men i alla fall. Det kändes bra att tvinga systemet i gång. Jag hann knappt tänka: nu sätter vi i gång... när hon plötsligt började gråta.

Skådespelaren

Fy så nervös jag var!

Det kändes så definitivt. Stora salen har aldrig känts så stor!

*Fläkten surrade och rummet var tryckande.
Det kändes som om jag borde fylla hela rummet
med en gång. Jag visste inte vad jag skulle göra!
Jag var rädd. Jag kände mig liten och ensam.*

Jag var ju där.

Men jag kunde inte se eller höra dig!

*Inte kunde jag ju se dig heller.
Och jag skulle regissera,
"lycka till"... I varje fall så tog ja till orda.
Jag kommer inte exakt i håg vad jag sa,
men det var något i stil med:
Sluta tänka, nu börjar vi bara.*

Då lugnade jag ner mig.

*Jag förstod att vi och främst du
behövde tid för att ta in rummet
och vänja oss.*

*Jag fick instruktioner att göra en röststoppvärmning.
Det kändes bra att vänja sig vid att sända
ljud ut i rummet: prata och skrika.
Det var ett stort steg den första gången.*

*Ja, då blev du mera bekväm. Du blev
professionell igen. Vi tog fram den där röda stolen
och placerade den på läktaren för att konkret
markera var "jag" satt. Någonstans måste jag ju
ha mina papper.*

Det var smart.

*Hon fick rabbla upp hela pjäsen och leka fritt
med rytmisering och betoning.
Jag var överraskad att jag kom i håg vissa detaljer
du improviserade fram. Vissa handlingar, så som
balansrandet.*

Det var en spontan impuls.

*Vi kom att ha ett ställe i pjäsen där
hon balanserade på ett mönster. Idén föddes väl här,
men vi kom på det igen i ett senare skede...
I varje fall så var det bra att jag gjort
repetitionsplanen trots allt. När hon fick sitt lilla
sammanbrätt så visste jag konkret var jag skulle ta vid.*

*Det kändes tryggt.
Det var bra att du tog kontrollen.*

Till sist funderade vi på en av dikterna som var extra kryptisk och konstaterade att det i det fallet inte var bra att dela hjärna, eftersom jag inte får nya analytiska tolkningar av Skådespelaren inte i det här stadiet i alla fall.

*Vi konstaterade också att vi kommer att bli trötta samtidigt och det är ju både bra och dåligt.
Mest lite komiskt.*

*Ja. Den övervägande känslan efter repetitionen var:
"tudelningen verkar fungera" och
"det här blir intressantare än väntat"*

4.2 Repetitionsperioden

Jag följde roat med hur mina personlighetsdrag som sagt automatiskt delades mellan *Regissören* och *Skådespelaren*. Enligt mig visade sig *Regissören* vara mera mogen och lugn, den analytiska och tålmodiga av dem båda. *Skådespelaren* kändes yngre och mera spontan, ofta full av energi som också gjorde henne mera rastlös. Hon var rent av känsligare och lättare rubbad än *Regissören* som i sin tur var stabil. Ambitionen var ändå lika hög hos dem båda. *Regissörens* färgval i dagboken var alltid endera mörkare eller mera lugna (svart, mörkblått, lila, grön) än de färger som *Skådespelaren* använde (rött, orange, rosa, ljusblått, ljusare lila, neonfärger). Mitt visuella öga såg ändå till att färgerna kompletterade varandra (blått-orange, mörkblå-ljusblå, svart-pink). Alternativt var det mitt behov av att undvika konflikter som gjorde att färgerna gick i hop. Inom kombinationen var det ändå alltid klart vem som skulle skriva med vilken färg. Så småningom började *Regissören* och *Skådespelaren* föra dialog under repetitionerna också.

4.2.1 Att etablera en rutin

Det tog ett tag att fånga rutinen och att ta sig själv på allvar. Arbetet framskred trots att jag arbetade ensam.

De tidigaste repetitionerna var väldigt undersökande. Vi gjorde en längre improvisation i mörkret i Stora salen för att inleda det fysiska rollarbetet och fortsatta improvisationer på Volt där vi undersökte omgivningen. Det kändes viktigt att upptäcka rollen och omgivningen fysiskt efter att *Regissören* jobbat så intellektuellt med sitt förarbete. Dessutom fick *Skådespelaren* chansen att sätta sig in i arbetssättet. Eftersom scenografin var oklar trots att det sakta började luta mot ett minimalistiskt (i varje fall inte ett realistiskt) alternativ hade vi gott om utrymme att undersöka rollkaraktärens förhållande till rummet. Vi använde oss till exempel av Viola Spolins (2001, s.20) metoder om att gå runt i rummet med tanken att stöda sig själv och växla om till att tänka att rummet stöder

en. Det resulterade i synliga skillnader i sättet att röra sig och vara i rummet. Dessutom undersökte vi objekt i rummet, så som draperier, vattenrör, golv, stolpar och reflekterade över hurdana känslor de födde hos *Skådespelaren* (och karaktären). Tanken var att karaktären kunde ha ett väldigt nära förhållande till saker i och med att en hemlös person kanske inte får så mycket människokontakt. Från övningarna föddes idén om att karaktären går från en sluten kroppshållning mot en mera öppen längs med pjäsen. Dessutom bidrog övningarna till att element i rummet användes också i föreställningen, så som de två bastanta stolparna på scenen och en multifunktionell stege (se bilder bilaga 2).

Det tog ett par repetitioner innan vi i gruppen kom på en rutin för att sparka i gång repetitionspassen. Frånvaron av en yttre part som högt kunde säga ”Nu börjar vi” tvingade oss att definiera en annan signal som oberoende *Skådespelarens* egna humör kunde locka fram koncentrationen och inspirationen. Svaret blev musik. Från början hjälpte musiken *Skådespelaren* att våga släppa loss och öppna rösten och dessutom öppna upp texten genom att rabbla upp repliker i takt till musiken. Låtarna kopplades snabbt också till temat med start från Another Day In Paradise av Phil Collins, vidare till Dear Mr. President av Pink och slutligen till rollkaraktären Lenas egna melodi – låtarna som min bror kom att komponera enkom för mitt arbete.

En stor fördel med att jobba som en en-kvinnas-grupp var att arbetsgruppen i sig var väldigt flexibel. Med tanke på ombokningar av repetitionssalar mellan oss och andra som jobbade med sina examensarbeten så hade vi lätt för att planera om våra dagar. Konsulteringen med alla medlemmar i arbetsgruppen gick på nolltid. Det var skönt att inte vara beroende av någon annan.

4.2.2 Ett övervakande kameraöga

Användningen av en videokamera som ett yttre öga kändes konstigt i början. Kameran kan inte helt och hållet ersätta ett yttre öga eftersom bilden förblir statisk och platt. Publikens upplevelse av en teaterföreställning i stunden, medan en videoupptagning upplevs mera avlägsen eftersom åskådarna är inte är delaktiga i det som sker på rutan. Ibland hoppade *Skådespelaren* ur bild. Vi var tvungna att ställa kameran väldigt långt ifrån scenen för att täcka hela scenbilden. Det påverkade i sin tur bildkvaliteten: *Skådespelarens* ansiktsuttryck var inte tydligt urskiljbara.

Nyttan med kameran var att den gjorde det möjligt för *Regissören* att inte störa *Skådespelaren* i sitt arbete i onödan. *Skådespelaren* fick upptäcka utan att höra *Regissörens* analytiska kommentarer i huvudet hela tiden. Dessutom blev *Skådespelaren* mera avspänd på scenen och kunde lita på att *Regissören* såg allt hon gjorde och kom ihåg det också – eftersom allting fastnade på band. *Regissören* kunde hålla sig tyst eftersom hon visste att hennes tur att jobba och kommentera kom efter att den bestämda sekvensen improviserats.

DeKoven (2006,s.113) råder regissörer att minnas att skådespelarna jobbar i stunden och kommer kanske inte ens ihåg vad de gjorde på scenen. Det är viktigt att regissörer skriver upp allt som de tycker om och vill se skådespelarna göra igen och det lönar sig att vara så specifik som möjligt. Vidare fortsätter hon att uppmana regissörer att aldrig slita sina ögon

från skådespelarna. Varje detalj är viktig och kan i publikens ögon bli väldigt beskrivande eller missledande. (DeKoven 2006, s.116)

Det gäller alltså att vara uppmärksam på allting som regissör. *Regissören* märkte snabbt att en stor del i hennes arbete inte helt gick att förverkligas, en del som hon dessutom tycker väldigt mycket om – att observera det som händer på scenen och känna in stunden, hur någonting kändes. Det är spännande att få spontana idéer och bolla bilder och tankar tillbaka till skådespelarna. Med hjälp av kameran lyckades det i vissa fall och det var möjligt att smida vidare på *Skådespelarens* förslag speciellt när det gällde att förstora handlingar eller pröva på olika tankar som påverkade hennes sätt att vara. *Regissören* kunde justera *Skådespelarens* förslag och hjälpa göra klarare bilder. Både Skådespelaren och Regissören var lättade över att ett förslagsutbyte överhuvudtaget var möjlig. De kunde mata varandra. Ett exempel på en sådan situation var när karaktären Lena dricker under pjäsen. Arbetsgruppen bestämde tillsammans att drickandet skulle insinueras genom att blåsa i djupblåa vinflaskor i stället för att konkret dricka ur dem. Det var ändå någonting som förblev oklart med bilden och till slut märkte *Regissören* att be *Skådespelaren* hålla i flaskan med en hand då hon blåser i dem, i stället för att hålla i flaskan varsamt med två händer. Bilden blev genast tydligare och *Skådespelaren* började dessutom automatiskt lyfta flaskan en aning högre så att kopplingen till att hon dricker blev ännu lite tydligare.

4.2.3 Undersökningar och genombrott

Regissören märkte snabbt att det var givande att låta *Skådespelaren* jobba på scenen och improvisera. Det fanns en ömsesidig iver över att *Skådespelaren* faktiskt fick egna impulser som inte hade krävt planering. *Skådespelaren* märkte ändå att hon saknade att bli avbruten på scenen och hon kom att sakna det genomgående under hela processen.

Bland oerfarna regissörer är det en vanlig miss att vara rädda för att avbryta skådespelarna i arbete. Regissören blir en artig publik i stället för att göra sitt jobb medan skådespelarna repeterar något som kanske inte är bra. Skådespelarna lär sig ”fel” mönster som blir svåra att repetera bort om inte regissören avbryter och hjälper dem tidigare genom att kommentera vad han eller hon ser. Skådespelarna förstår att de måste bli avbrutna för att få grepp om vad som fungerar och vad som inte gör det. (DeKoven, 2006 s.115)

Eftersom *Regissören* inte kunde avbryta *Skådespelaren* kom de i stället alltid överens om ett bestämt kort sjok som *Skådespelaren* gjorde på scenen. När sista repliken hade sagts tog *Regissören* som en vana att högt säga tack, fastän det kändes konstigt att stå på scenen och göra det. Situationen från pjäsen var ändå kraftigt närvarande för *Skådespelaren* och det blev aldrig ett kraftigt avbrott som det vanligtvis blir med en utomstående regissör.

Inför en ny scen slöt *Regissören* ibland ögonen för att se en intuitiv bild på basen av de känslor hon fick av texten. Hon såg för sin inre syn hur hon tänkte att scenen kunde fungera. Förhållningssättet försökte hon ändå hålla så öppen som möjligt. Vissa scener hade i början inte konkreta bilder alls, som till exempel diktscenerna som var mera abstrakta och tolkningsbara. Det är alltid bra att som regissör ha visioner och alternativ, något att utgå ifrån. Det som är ännu viktigare är att hålla ett öppet sinne och låta

skådespelaren komma med sina förslag. DeKoven (2006, s.114) poängterar att ovana och nya regissörer går igenom dialogen i manuskriptet och förbereder handlingar på varje replik – och i repetitionsstadiet har de praktiskt taget redan färdiga lösningar på vad som skall ske och börjar dela ut dessa. Det inskränker skådespelarens kreativitet. Man hittar då inte organiska ”i stunden” rörelsemönster.

I vårt fall var det knepigare att få in riktigt oväntade och färska nya bilder, men vi ansträngde oss extra mycket för att faktiskt se *Regissörens* första förslag som bara ett förslag. Ofta märkte vi genom att prova att det inte fungerade eller att *Skådespelaren* fick nya impulser som gav något nytt och bättre.

Att fastställa skådespelarnas rörelsemönster på scenen är en del av regissörens uppgift, men ofta kan skådespelarna hjälpa till och göra det själva. De kan till exempel berätta om att de fått en stark impuls att förflytta sig till ett visst ställe vid en viss replik, vilket i bästa fall kan vara en ypperlig lösning på flera problem (Weston 1996, s.9). DeKoven (2006, s.111) påpekar att eftersom det är skådespelarens ansvar att återskapa liv på scenen, förvandla ord på papper till kött och blod, är det högt rekommenderat att förse skådespelaren med all hjälp man som regissör kan erbjuda. Det kan handla om att ge rekvisita som skådespelaren upplever att han eller hon kan ha hjälp av och därefter ge så mycket spelutrymme som möjligt för skådespelarens arbete. DeKoven har märkt att rekvisita och ibland också bara tanken på rekvisita kan inspirera skådespelare och sätta i gång deras kreativitet. Skådespelarna kan producera idéer om beteende och handlingar genom att hantera eller närma sig objekt till exempel smeka en älskares skjorta då han inte är där. Hon påpekar också att det är viktigt för skådespelare att få veta den aktuella scenens geografi: dörrar, fönster, rekvisita och så vidare förrän de kan börja röra på sig och improvisera fritt. Det är därför skäl att ta in det i repetitionerna så snabbt som möjligt. (DeKoven 2006, s110)

Både *Regissören* och *Skådespelaren* kan gott känna igen sig i föregående uttalanden. *Regissören* hade aldrig kunnat tänka ut lösningar som till exempel att *Skådespelaren* börjar leka ta fatt med A-stegen på scenen eller att balansera på golvmönstret av tejp om inte *Skådespelaren* fått dessa impulser på scenen. Vissa scener var öppna för tolkning fram till de sista veckorna och kunde byta form. En lekfull diktscen förvandlades från en avbildning av en katt, till en lek och vidare till en dans med soppåsar och slutligen till en dröm med uppblåsta soppåsar fulla av förväntningar och önskningar. En annan djupare diktscen som var betydligt mera kryptisk gav aldrig några konkreta bilder av handlingar för arbetsgruppen. Under ett genomdrag läste *Skådespelaren* scenen bara neutralt utan planerad uttrycksform eftersom ingen handling ännu hade förberetts. Det blev jättestarkt och vi insåg att det var exakt så som scenen skulle vara: naken och avskalad.

Misstagen på scenen är som guldklimpar. De kan fördjupa scenen, fånga komik, eller fylla ett visuellt tomrum (DeKoven 2006, s111). I pjäsen fanns också flera olika komiska inslag och i alla fall ett av dem uppstod till följd av ett misstag. *Skådespelaren* halkade ner från stegen som hon satt och dansade på vilket kom att bli en sympatisk detalj i karaktären och välfungerande i den frågavarande scenen.

Ett av de största genombrotten i hela repetitionsprocessen var upptäckandet av den stegen som jag redan nämnt några gånger. ”August”-stegen, som var en vanlig A-formad metallstegen med 6 trappsteg upptäcktes i samband med *Skådespelarens* behov av något konkret att handskas med på scenen (se bilaga 2). *Regissören* hade tagit avstånd från tanken att använda en vanlig bänk eftersom det enligt henne var ett för tungt naturalistiskt och statiskt element. Ändå insåg hon att *Skådespelaren* kände sig tafatt. Innan några stolar hann dras fram för att representera bänken föll vår uppmärksamheten på stegen. Då öppnade sig en hel bank av symboliska bilder som var möjliga att avbilda med hjälp av stegen: samhällelig hierarki, karaktärens relation till objekt i stället för människor samt en jämställd ”karaktär” som är lika sliten och utstött som Lena. I föreställningen vill Lena höra till människorna bland publiken men lyckas inte helt och hittar i stället jämlikt sällskap hos stegen. Stegen blev också någonting för *Skådespelaren* att sitta på och använda för att avbilda en rad olika element (både saker och människor) i pjäsen. *Skådespelaren* kände sig heller inte ensam längre. Hon fick någonting att rikta sina repliker till med jämna mellanrum, någonting att reagera på, någonting att ta i, nästan som en medspelare. På den euforiska känslans vingar gjorde *Skådespelaren* en närmare en halv timmes improvisation där hon undersökte alla möjliga sätt att umgås med stegen. Improvisationen bandades in med videokamera och *Regissören* gjorde anteckningar om vilka bilder som dök upp och vad som kunde användas. Karaktärens förändring avbildades till exempel genom att vända upp och ner på hela stegen. *Skådespelaren* höll i stegen som formade ett V och stod bakom den så att hon från publiken sett stod mellan stegens ben, (mitt i ”V:et”) det vill säga mellan föräldrarna. Dessutom blev det möjligt att kartlägga en karaktärsutveckling, det vill säga visa hur Lena förändras under pjäsen. Vi valde att visa det genom att Lena längs med pjäsen sätter sig allt högre upp på stegen, det vill säga klättrar upp på den samhälleliga hierarkin och till slut också rasar ner därifrån igen.

Efter upptäckten var det så gott som omöjligt att öva utan ”August”. August-stegen satte också en stark prägel på pjäsen och den nakna scenbilden som kom att bestå av ett stort golvmönster tejpade i form av sprucket glas samt blåa vinflaskor i en rad längre bak mellan två stolpar i salen (se bilaga 2). Den grundläggande inspirationsbilden kunde till viss mån förverkligas, och det var för *Regissören* härligt att märka. Bilden hade slagit *Regissören* redan i april 2012. Den bestod av en drömmig värld i blått eller lila ljus, där karaktären Lena dansar och är lycklig till lugn musik, med fjärilar som tvinnar runt henne. Bilden kom att vara inspirationen för den inledande bilden också i den slutliga produktionen. I stort sett innehöll inspirationsbilden en del av själen och stämningen i både karaktären och pjäsen – en drömvärld som eftersträvas och hur den bubblan kan spricka och man återvänder till den igenkännbara verkligheten. I slutresultatet kom Lena att med jämna mellanrum falla in i och ut ur sina drömmar ofta ackompanjerad av det blåa ljuset. Blå blev för oss också pjäsens temafärg. Senare utökades djupet i scenbilden med sporadiskt placerade svarta skärmar bakom stolparna som formade en annan dimension där både drömmar och mardrömmar kunde äga rum.

Vissa starka bilder och ”älsklingsidéer” föll bort eftersom de inte fungerade som det var tänkt. En fin inspiration var tanken att Lena skulle spela på vinglas. Idén kom i samband med känslan av att karaktären Lena är skör, som om hon var gjord av glas. Ur samma

känsla föddes också idén om mönstret av sprucket glas på golvet samt vinflaskorna i bakgrunden som samtidigt antydde hennes missbruk. Idén gick inte att genomföra eftersom vinglasen inte kunde fås in på scenen på ett smärtfritt sätt. *Skådespelaren* hade varit tvungen att ta in dem någonstans ifrån utanför scenen vilket inte kändes bra. Vi övervägde att ha glaset färdigt på scenen men bilden av både vinglas och vinflaskor gav en för stark antydning om restaurang. Dessutom var glaset sist och slutligen en aning opålitliga att spela på. Arbetsgruppen bestämde sig för att i stället ”leka med flaskorna” som små dockor – vilket dessutom fungerade bättre än ursprungsidén. *Skådespelaren* kunde tala samtidigt och det blev heller ingen svacka i pjäsens rytm.

4.2.4 Meningskiljaktigheter och ärliga komplimanger

En av mina rädslor inför arbetet var att alla mina idéer skulle gå igenom i och med att jag inte hade ett bollplank som skulle ifrågasätta mina val eller komma med helt nya förslag. Jag är väldigt självkritisk av mig och tänkte aktivt på att reflektera över mina val. Ändå var jag rädd för att jag eventuellt skulle förhålla mig kritiskt till fel saker, som att vara för hård mot hur jag var på scenen i ett tidigt skede i processen. Att tycka om mig själv och det jag gör är inte min starka sida alla gånger. Min självkänsla var i fokus. Trots att *Regissören* och *Skådespelaren* sammanfaller i mig lyckades de faktiskt vara av olika åsikter, hur omöjligt och sjukt det än låter.

Skådespelare behöver bekräftelse, och regissörens uppgift är meddela skådespelarna då det är något som regissören inte vill att de skall göra igen, men det är lika viktigt att säga till då de gör något bra och det bör man göra så ofta som möjligt. (DeKoven s.115)

Dialog: Regissören och Skådespelaren minns den första ärliga komplimangen under processen.

Regissören

Vi råkade ut för en speciell sammanstötning under en repetition i början av november.

Skådespelaren

*Jag var allt annat än inspirerad den dagen.
Allt jag gjorde kändes uselt,
jag hade ingen energi och
jag kände mig borttappad.
Dessutom hade jag mensvärk.
Jag kunde inte göra mitt jobb.
Jag väntade surt på den
besvikna feedbacken jag visste jag skulle få.
Plötsligt drar hon mattan under mig totalt.*

*Det var inte alls så dåligt som du trodde.
Vissa förslag du bjöd på var rent ut sagt
till och med bra. Jag blev själv också överraskad*

över att jag lyckades säga det.
 Jag blev glad över att du försöker,
 förbättrar och jobbar flitigt
 med det lilla jag ger dig.
 Jag medgav åt henne att det är
 svårare för mig att hata henne
 då hon nu är en annan,
 en med individuella tankar
 och känslor. Det är ett stort framsteg
 för mig att medge det, och att jag kan
 ge en ärlig komplimang åt just dig.
 Jag insåg att jag inte
 kritiserar henne utan det hon gör
 och att de detaljerna är något
 som vi förbättrar tillsammans.

*Jag kände att hon var ärlig.
 Det var absurt och jag började gråta.
 Jag har känt henne hela mitt liv,
 men det är först nu som jag
 börjar höra de vackra orden.*

Jag insåg hur hård jag är mot dig och
 bad om förlåtelse. Därefter skrattade vi
 åt vår absurda situation
 tills jag bestämde att det var dags att
 fortsätta jobba.

Undan för undan blev relationen mellan *Skådespelaren* och *Regissören* allt mera vokal och dialogen blev konkret via kommentarer åt båda hållen. Rent tekniskt förverkligas den genom *Regissörens* feedback som skrevs ner medan hon tittade på videomaterialet eller via dagboksinslägg. Snabbt förstod *Skådespelaren* också att högt ställa frågor och kommentarer om sitt arbete på scenen direkt efter att hon jobbat klart. Kommentarererna fastnade på videoupptagningen som *Regissören* hörde efter den inbandade scenen. *Regissören* kunde i sin tur ge nya klargörande svar och instruktioner till *Skådespelaren* i början av den följande videoupptagningen. Det var en enorm lättnad att jobba på det sättet och det kändes som om arbetet blev ännu mera medvetet och konkret. Samtidigt kunde arbetsgruppen klarare avgöra vilka som var speciellt utmanande ställen i pjäsen och ofta också varför. Det blev också lättare att formulera frågor till handledaren som med jämna mellanrum agerade som ett eftertraktat bollplank och tidvis också som ett uppfriskande yttre öga.

Skådespelaren och *Regissören* kunde också börja argumentera med varandra eftersom växelverkan mellan dem blev mera konkret. Den 24 november repeterades en scen som kom att kallas *Gourmet*. I scenen tar karaktären Lena fram sin lunch ur soppåsarna börjar

fantisera om en camembert ost. Lena blir mer och mer ivrig och är till slut helt euforisk ackompanjerad av ett pompöst episkt musikstycke tills hennes drömvärld spricker och hon upptäcker att osten inte finns. Scenen var inte nära på klar men *Regissören* visste att för scenens utveckling och pjäsens dramaturgi måste Gourmé bygga upp en massa energi. Tanken var att avbilda Lenas hunger och dröm om att höra till samhället som en kamp att motstå en frestelse av att bara glufsa i sig en ost på ett oacceptabelt sätt.

Lösningen för hur avbildandet skulle ske ville inte ta form och både *Skådespelaren* och *Regissören* var frustrerade. Dessutom var de oense och detta dokumenterades till och med på video. Scenen fick slutligen en lösning som föddes ur att *Skådespelaren* gick med på att pröva *Regissörens* förslag och att *Regissören* ansträngde sig att ge *Skådespelaren* tydliga bilder och konkreta tankar att jobba med.

Dialog: Regissören och Skådespelaren diskuterar "Bråket".

Regissören

*Jag upplevde att situationen var tydlig.
Jag önskade att hon skulle uttrycka sin hunger
för osten i form av kåthet. Jag försökte förklara
att scenen behövde byggas upp för att
besvikelsen över att osten inte finns skulle bli
tillräckligt stark. Dessutom ville jag att Skådespelaren
skulle göra det utan att konkret använda sig av
en ölburk i handen.*

Skådespelaren

*Ölburken var min enda konkreta sak att
jobba med! Situationen var inte klar för mig.
Texten hänvisade till ölburken och det kändes
svårt att inte ha med den. Det fanns repliker som
jag inte tyckte fungerade utan den.
"..direkta ur-smaken, direkt ur burken"*

*Ja, men exakt därför, eftersom du säger det
så behöver du ju inte ha en konkret b-....
Jag bad henne försöka i alla fall...*

*...och jag krävde få något handgripligt att jobba med.
Instruktionen var för flummig. Dessutom glömde jag text
när jag försökte vara kåt för det var obekvämt för mig.
Måste jag vara kåt? Varför?*

*Det blev en kort ja-nej-debatt tills jag
övertalade henne att göra scenen utan
ölburken och i stället använda sig av stegen
som ett hinder mellan sig och osten.*

Jag poängterade att vi prövade något nytt och kunde ta bort det ifall det inte fungerade.

Jag försökte men fastnade i texten och kände mig dålig. Jag visste inte vad jag skulle göra.

Det såg inte dåligt ut, utan helt rätt. Jag bad henne ta vara på känslan och att inte blockera sig utan bara köra på fastän det känns obekvämt. Jag gav order om att pressa igenom scenen och göra allting så stort som möjligt – en galen version för att få upp energin och ta bort hämningar.

Du hade rätt. Jag var rädd. Jag tvingade mig att pressa vidare genom det som kändes dumt och avbröt mig nästan. Det öppnade ändå någonting.

Jag såg ju att det fungerade och hoppade nästan jämfota då du så tydligt fick klockrena impulser – som att springa mot osten men att du i stället klängde dig i stegen. Det fick mig att uppmana dig att använda dig av stegen ännu mera.

Det blev i sin tur något konkret för mig att jobba med. Det kändes bra och plötsligt började scenen kännas logisk i kroppen också. Det var inte fånigt längre utan jobbigt på allvar. På ett bra sätt alltså: jobbigt för karaktären.

Vi konstaterade att det är viktigt att forma tydliga definitioner på situationer och motiv genom att säga dem högt eller i skrift. Också fastän vi är en. Först i ord eller skrift blir tanken tillräckligt konkret.

Trygghetskänslan är viktig och friheten att pröva på olika variationer. Impulsutbytet är givande. Det kändes bra att bli pressad. Jag bad dig utmana mig i något skede av processen. Att sjunga inför människor är inte direkt bekvämt för mig det heller... I varje fall så var det bra att du märkte att jag var obekvämt i den här scenen.

Gå dit det bränner heter det. Dra situationer till sin spets. För mig var det så tydligt att scenen krävde det. Alltså kunde jag kräva det.

4.2.5 Provpublik och genomgångar

Det hade utan tvekan varit bra med en annan separat åsikt i bland. Som tur hade vi besök av kurskamrater och vår handledare som kunde ge kommentarer. De visste inte vad *Regissören* och *Skådespelaren* önskade få fram utan kunde bara kommentera vad de själva förstod och såg.

Förutom efterlängtade kommentarer och svar på frågor gav provpubliken också en enorm mängd energi. *Skådespelaren* hade inte insett hur otacksamt det varit att spela för tomma stolrygggar gång på gång innan arbetsgruppen för första gången hade ”utomstående besök”: en kurskamrat. *Skådespelaren* var genomsvettig av att bara spelat tre scener! Aldrig förut hade publikens betydelse och publikens deltagande blivit så strålande klar som då. Den lilla men existerande publiken reflekterade så mycket tillbaka till *Skådespelaren* som blivit van vid att bara sända ut energi i luften. *Skådespelaren* var förbluffad och på grund av den glädje som uppstod blev själva spelet också så mycket mera energiskt, nästan uppspelt. *Skådespelaren* höll stundvis på att tappa kontrollen eftersom hon var så ovan med publik. Jag har märkt att den första provpubliken är väldigt viktig också vanliga fall, på basen av mina erfarenheter under praktikperioden på Wasa Teater och under alla de pjäser vi spelat i skolan eller på sommartheater. Ändå skiljde sig upplevelsen från det på grund av att *Skådespelaren* i vårt fall aldrig förr upplevt att få spela för någon, att bli betraktad, eftersom *Regissören* omöjligt kunde vara i publiken och se på. *Skådespelarens* arbete inför tomma stolar kändes efter den här insikten ännu mera otacksam.

En första genomgång av pjäsen gick av stapeln i slutet av november då arbetsgruppen arbetat sig i genom så gott som alla scener i pjäsen. Vår handledare Annika Åman var på plats och kunde ge kommentarer och bekräfta att arbetet gått framåt. *Skådespelaren* uttryckte för första gången att hon kände att hon började ha grepp om föreställningen och förberedde sig på att ta över ansvaret. Genomgången kändes som en viktig milstolpe i processen. Den blev ett nytt trappsteg att jobba vidare ifrån. Dels kändes det också tröttsamt att ”börja om” med en ny omgång av att gå i genom scenerna, men å andra sidan hade genomgången gett insikter om vad som kändes fungera och ännu viktigare: vad som krävde extra tillsyn och varför.

Alla kommande genomgångar kom att kännas som milstolpar och varje gång började en ny omgång av finslipning efteråt. Det var varje gång allt motstridigare att återgå till att repetera detaljer så som exakthet i rörelser, pauser och accenter i tal och handling, tydligare tankar och växlingar i kroppshållningen. Samtidigt var det en glädje att märka att problempunkterna blev mera detaljerade hela tiden. Trots att detaljerna var många betydde det ändå att mycket började falla på plats. *Skådespelaren* upplevde att det varje gång blev tyngre att göra genomgången. Vi tänkte att det kunde bero på att rollen börjat formas och att pjäsen överlag började få allt mera tyngd och djup. Inför julen och efter lovet fram till premiären i slutet av januari var både *Skådespelaren* och *Regissören* väldigt trötta och stundvis nästan utmattade. Det som hjälpte var tydlig tidsplanering och ett målmedvetet sätt att arbeta.

4.3 Resultat och Respons

Dagarna innan premiären kändes överkliga. Ljud och ljus samt alla detaljer gällande arrangerandet av scenografin föll på plats och mitt första självständiga arbete var redo för premiär. Det kändes bra och pirrigt. Naturligtvis var jag nervös över hurdan respons jag skulle få av publiken. Jag kände mig ändå måttligt nöjd över vart jag kommit och kände att jag kunde stå bakom det jag gjort. Det var synd att veta att jag bara hade två föreställningar, eftersom jag kände att föreställningen skulle ha utrymme att växa till sig genom en längre föreställningsperiod.

Publiken gav föreställningen ett varmt mottagande. Den hade fått skratta och i slutet märkte jag att det var många som också torkade tårarna. Det kändes fantastiskt att inse att det hårda arbetet lett till något som faktiskt nådde ut till publiken. Jag valde pjäsen för att få berätta en historia som berörde mig och det kändes skönt att Lena också kunde beröra andra. På basen av de kommentarer jag fick höra så tyckte publiken att föreställningen var fin och stark och att många till exempel tyckt om stegen och scenografin samt att de tydligt sett olika platser och situationer. Vissa hade rent utav blivit inspirerade av föreställningen. Mönstret på golvet hade väckt många olika associationer så som ett spindelnät, krossat glas, en skör själ och en blomma. Musiken satt också som handen i handsken och jag var väldigt stolt och tacksam över det jobb som min bror gjort.

Bland den konstruktiva kritiken som jag fick av granskarpanelen fanns till exempel förslag om förbättringar angående rumsanvändningen. Panelen tog fasta på att en stor brist i att regissera sig själv är att jag inte kan se mig själv i rummet och därför också inte tagit rummets alla möjligheter i beaktande. Jag kunde till exempel ha använt mig av extrema avstånd mycket mera, det vill säga vara väldigt nära publiken eller långt i från. Det är intressant att söka sig till extrema och obekväma lösningar. På grund av att jag regisserat mig själv kunde jag inte heller höra min röst användning och volym. I vissa fall talade jag för högt vilket jag inte hade behövt eftersom publiken satt så nära scenen. Det samma gällde mina miner som upplevdes påklistrade. Ofta hände det mycket på scenen och panelen önskade att jag i stället skulle göra mindre, ”less is more”. Jag skulle som *Skådespelare* inte vara rädd för att stillheten skulle bli tråkig.

Antagligen var *Regissören* för närvarande ännu under föreställningen och så att säga ”dikterade” känslor och rörelsemönster som övats in under repetitionerna. Vissa handlingar och miner var inte alla gånger motiverade utan påtvingade. Egentligen borde *Skådespelaren* ha struntat i regin och bara känt situationerna, fokuserat ännu mera på stunden på scenen och helt gett sig hän åt att leva rollen. Då föds miner och handlingar naturligt. Jag vet det här, men i och med att jag som *Regissören* bar på helhetsansvaret för hela produkten tror jag att behovet av kontroll smög sig in i *Skådespelarens* arbete också. Kanske hade jag svårt att lita på att det jobb jag därtills gjort redan höll? Jag insåg att jag borde våga spänna av och njuta mera på scenen och låta mig vila i stunderna som *Skådespelare*. Det var skönt att på sätt och vis få den tillåtelsen. Trots att jag rent konkret hade tänkt överlåta föreställningen helt åt *Skådespelaren* inför premiären så hade jag glömt det i all hast. Under den andra föreställningen gjorde jag några justeringar beträffande

rumsanvändningen och koncentrerade mig på att inte uttrycka utan bara vara i stunden. Resultatet blev bättre.

Det mesta av det som jag skulle förbättra på i föreställningen hade sin grund i att jag regisserat mig själv. Panelen poängterade att jag hade förtjänat ett yttre öga, en regissör som hade kunnat stryka i manuskriptet, utnyttja scenutrymmet till fullo, värdera mitt skådespelararbete och bett mig att lita på stunden utan att uttrycka känslor så som regissören vill. Pjäsen jag valt var trots allt så lång och komplicerad att en utomstående regissör hade varit på sin plats. I varje fall borde jag ha haft mera tid på mig att utföra ett så enormt arbete, tyckte de.

Jag kommer speciellt i håg uttrycket ”skönhetsfel” som panelen såg att föreställningen hade. Jag tyckte väldigt mycket om just det uttrycket för jag upplever att det beskrev så bra den feedback jag fick. Jag var glad åt att få konkreta detaljer jag skulle tänka på samt insikter om hur jag kunde vidareutveckla pjäsen eftersom jag också blev uppmanad att fortsätta med föreställningen.

4.4 Utmaningar och Insikter

Varje föreställningsprocess har sina egna utmaningar. I det här kapitlet tar jag upp vissa specifika utmaningar jag hade i och med att jag regisserade mig själv.

Kort sagt var *Regissörens* största problem att hon inte såg *Skådespelaren* och *Skådespelarens* största problem var att hon inte hörde *Regissören*. Kommunikationen via videokameran fungerade bra och möjliggjorde en tydligare åtskiljning och arbetsfördelning mellan *Regissören* och *Skådespelaren*. Ändå kvarstod problemet med att de inte kunde känna varandra. *Skådespelaren* kunde inte värdera sina sceniska uttryck i responsen av en regissör som rent fysiskt sitter i salongen. *Regissören* fick inte till exempel känna in vilken betydelse *Skådespelarens* placering i rummet var och inte heller avståndet till publiken. Genom en videokamera kan man se men inte känna. *Regissören* kunde inte känna när *Skådespelaren* var för nära eller för långt borta och kunde inte lika medvetet använda det här för att provocera fram känslor hos publiken. En liknande problematik fanns gällande *Skådespelarens* röst användning, volym och miner. *Regissören* kunde inte känna in om *Skådespelarens* arbete kändes äkta eller inte. Det var upp till *Skådespelaren* att uppskatta det själv. Vissa detaljer gick att känna in, som till exempel hur länge det kändes ändamålsenligt att stirra surt på publiken eller när det kändes naturligt för nästa replik. En utomstående regissör hade ändå enkelt från sin plats i salongen sagt vad som fungerade och vad som kunde förbättras och hur. *Regissören* kunde inte heller hoppa ut i salongen under genomdragen i repetitionsperiodens slutskede för att försäkra sig om att helheten fungerade som tänkt. Granskandet skedde via videoinspelningen som mest var till nytta med tanke på att se de fysiska handlingarna samt att känna in rytmiseringen i de olika scenerna och i pjäsen som helhet. Grovjobbet var möjlig tack vare inspelningarna, men besök av vänner och handledare var betydligt bättre när det gällde detaljer. *Skådespelaren* upplevde aldrig att hon inte hade en regissör, för det hade hon. Det som fattades var ett förkroppsligat och levande yttre öga.

Det var tärande att konstant hungra efter mera regi och samtidigt göra sitt yttersta för att ge det. *Skådespelaren* var i stort behov av bekräftelse. Trots att *Regissören* försökte försäkra om att processen framskred fanns ändå spår av osäkerheten kvar. Det gick inte att bluffa i den här relationen. Varje gång regissören var osäker visste *Skådespelaren* det och vice versa. I bland kunde de ändå stötta varandra. Om *Regissören* var orolig för att hon förbisett någonting eller var stressad över att inte allting ännu fallit på plats så tröstade *Skådespelaren* med att vi fortfarande var mitt inne i processen. *Regissören* kunde som sagt överraska med positiv feedback och uppmuntra *Skådespelaren* då hon kände sig vilsen eller dålig. I längden är det ändå svårt att tro på sina egna motiveringar hur bra de än är. Både *Regissören* och *Skådespelaren* var i behov av att få höra bekräftelse av någon annan och det fick vi som tur av till exempel vår handledare.

Med tanke på min självkänsla var det hälsosamt att märka att inte ”hela jag” var dålig samtidigt och att jag mera konkret kunde kanalisera var felet låg, det vill säga ”vem” som led för tillfället. Ofta var det *Privatpersonen* som brydde sig om alla andra saker som blev ogjorda eller som plötsligt fick prestationspress med tanke på att det var fråga om ett examensarbete. Arbetsprocessen har varit en god träning i att inte kräva resultat av mig själv direkt utan vara mera hänsynsfull i stället, så som jag är mot någon annan.

Att upprätthålla disciplinen var inte ett stort problem, den krävde bara en klar definition i form av ett repetitionsschema. Jag tvingades inse att jag också har en gräns, en vägg som jag lyckligtvis inte sprang in i, men som påverkade mig. Det var svårt att sceniskt kunna utmana sig själv. Samtidigt visste jag vilka mina svaga punkter i skådespelararbetet brukar vara. Jag visste vad som kändes svårt i olika scener och varför, till exempel då *Skådespelaren* var obekvämt med att spela kåt. Utmaningen ligger i att kunna se problempunkterna endera på inspelningen från repetitionen eller känna det inom sig.

Regin tog mera av min energi än skådespelararbetet. Det beror antagligen på att jag är mera ovan som regissör och inte har rutinen i ryggmärgen. Det är svårt att komma i håg att tänka på allt som man inte hela tiden ser framför sig. Jag misstänker att jag fick mindre tid att jobba som *Skådespelare*. Ändå tror jag att *Skådespelaren* jobbade långt på ett mera omedvetet plan tillsammans med *Regissören* och omsatte den intellektuella informationen i kroppen. Rollarbetet bestod mest utav att fördjupa tankarna och känslorna och medvetet sätta dem i kroppen och hitta uttrycksätt.

Det aktiva analyserandet kunde ändå vara till förfång och vi jobbade hårt med att ibland försöka släppa det intellektuella tänkandet genom att låta *Skådespelaren* improvisera kroppsligt och mera fritt utanför textens sammanhang. Inför föreställningen borde *Regissören* som sagt ha överlämnat pjäsen åt *Skådespelaren*, vilket tyvärr inte lyckades helt eftersom vi inte gjorde det på ett konkret sätt, tror jag. En annan miss vi gjorde under själva repetitionsperioden var att vi använde ett gemensamt manuskript.

Det kan vara bra för regissören att läsa parenteserna i ett manuskript för att få en bättre bild av vad författaren tänkt sig. Däremot är det vanligt för skådespelare att stryka alla parenteser med möjliga scenanvisningar för att inte låta sig begränsas av dem utan i stället hålla sig öppna för alla impulser de kan få på scenen. Det kan vara en god idé att som

regissör också jobba med ett tomt manuskript efter att man gjort sitt analytiska förarbete. (DeKoven 2006, s.122)

Som regissör strök jag visserligen parenteserna med scenanvisningarna så gott som direkt. Det hade ändå varit väldigt intressant att låta *Skådespelaren* göra sina egna anteckningar på ett rent manuskript utan *Regissörens* alla funderingar som täckte så gott som hela manuskriptet.

Den intressanta paradoxala situationen av att sträva efter att vara så öppen som möjligt och samtidigt vara medveten om att själv vara tvungen att ta alla beslut var också en utmaning. Jag ville inte att monologen bara skulle bli ”prat” och samtidigt var jag rädd för mekaniskt spel. Jag gjorde mitt bästa för att undvika koreografi och försökte i stället känna in vilka handlingar som var motiverade och lämna utrymme för nya idéer. Sekvensen där Lena förklarar om olika sätt andra kan göra henne illa medan hon sover hade först till exempel flera handlingar som gestaltande det hon berättade. Senare insåg jag att jag ogillade scenen eftersom koreografin var påtvingad och strök därför handlingarna. Jag tog vara på ”misstag” som hände och försökte göra samma scener på olika sätt. Jag försökte också lyssna på *Skådespelarens* känslor om en scen.

Fysiska rörelser skall i regel uppstå så organiskt som möjligt (det vill säga ur skådespelarens impulser). Vissa regissörer tycks tro att deras hela uppgift är att bestämma var skådespelarna skall stå och röra sig och när de skall sätta sig, hur rummet skall användas eller hur repliker skall uttalas på basen av de inre bilder och idéer de har från förr i sitt huvud. Det är ett väldigt mekaniskt sätt att jobba på. Det förvandlar skådespelarna till robotar och negligerar hela idén av ett kreativt samarbete och att upptäcka tillsammans. (DeKoven 2006, s.110)

En fördel för *Skådespelarens* arbete var att hålla publiken väldigt nära scenen så att hon fick en starkare och mera personlig kontakt till den. Det födde en spänning och växelverkan som *Skådespelaren* kunde nära sig på och som i varje fall var ett försök till att göra livet på scenen mer organiskt. Det var givande att som *Skådespelare* ärligt ta in situationen av att vara omringad och betraktad av främlingar, exakt så som karaktären Lena upplever att hon ofrivilligt är varje dag. Det födde sanna känslor av obehag och besvär. Det var förstås svårt att under repetitionsperioden öva den kontakten på grund av vårt speciella arbetsarrangemang.

Att göra båda jobben (regi och skådespelararbete) med en hjärna är belastande. Inget kan göras parallellt. Tröttheten var en av de största utmaningarna. Mot slutet av processen syntes min utmattning tydligt också utåt och mina vänner frågade hur jag mådde. Det beror i och för sig också på mig som person – jag hejdar sällan mig själv och märker inte hur hårt jag jobbar innan någon annan hejdar mig. Det var spännande att märka att trots *Privatpersonens* illamående föll alla bekymmer bort så fort vi steg in i repetitionssalen och kom i gång med arbetet.

Arbetet har krävt en förmåga att kunna lita på mig själv både som skådespelare och regissör. Det har också krävt en tillit till att processen framskrider med sin egen tyngd, det vill säga att jag vågar låta vissa problem eller frågor förbli obesvarade och lita på att svaren

kommer med tiden. För mig har det handlat om att våga satsa och våga tro på att jag lyckas. Faktum är att det är en grundförutsättning för att man skall klara av att hålla koll på allting - också skådespelararbetet. Jag har ändå lärt mig mycket av att jobba som jag gjort och anser att jag har blivit mycket klokare på många punkter både angående mig själv som person och att regissera mig själv.

5. Regissörens och Skådespelarens relation

I det här kapitlet koncentrerar jag mig på relationen mellan regissör och skådespelare. Jag vänder mig till aktiva regissörer och skådespelare för att höra deras tankar och erfarenheter om relationen och samtidigt ta reda på hur de förhåller sig till att regissera sig själva. Det gör jag både via intervju, frågeformulär och hänvisningar till litteratur. Vad är det som gör att relationen mellan regissören och skådespelaren är så viktigt och vad behövs för att den skall fungera? Hur fördelas ansvaret och kan det finnas fördelar med att regissera sig själv?

5.1 Referensmaterial om relationen mellan regissör och skådespelare

DeKoven hävdar att det viktigaste elementet i en relation mellan en skådespelare och en regissör är ett ömsesidigt tillit. Regissören bör kunna lita på skådespelarens instinkt, intelligens, och att han eller hon behärskar sitt hantverk. Om skådespelaren känner att regissören är förberedd och är uppmärksam på alla detaljer som sker på scenen litar också skådespelaren på regissören. Det är viktigt att skådespelaren känner sig omhändertagen av regissören (DeKoven 2006, s.114-115). Hon tillägger att man som regissör bör ha respekt för skådespelarna. Regissören bör vara medveten om svårigheten i skådespelaryrket där skådespelarna faktiskt är väldigt utsatta och så att säga står nakna på scenen (ibland rent konkret också) och plockar isär detaljer av sig själv för att sedan plocka ihop dem igen i enlighet med karaktären de gestaltar. Därför rekommenderar DeKoven regissörer att ta lektioner i skådespelarkonst för att de skall få sympatier för skådespelarna och medvetenhet om skådespelarhantverket (DeKoven 2006, s.91). Hon är också av den åsikten att flera av de negativa anekdoterna om sammanstötningar mellan regissörer och skådespelare bottnar i regissörens ovilja att förstå skådespelarnas hantverk och språk. Kommunikationen har inte varit tillräckligt tydlig och den har inte skett på ett samarbetsvilligt sätt utan snarare mera diktatoriskt från regissörens sida.(DeKoven 2006, s.106-107)

Kaisa Korhonen talar också om tillit i boken *Kiihottavasti totta* (Helavuori & Korhonen 2008, s.35). Skådespelarna granskar regissören noga och om de känner att de inte kan lita på regissören tar de sig till gamla vanor och manér för att skapa rollen. I det rutinerade arbetssättet fattas något väldigt viktigt och det är arbetsglädje. Känslan av otillfredsställelse i arbetet kan drabba både skådespelare och regissörer men det syns speciellt tydligt hos skådespelare.

Weston (1996, s.9) säger att regissörens ansvar och privilegium är att berätta en historia. Det innefattar att hitta strukturen i manuskriptet och ordna händelserna i pjäsen så att de skapar spänning och stöder strukturen. Skådespelaren får riktningar för sitt handlande så att handlingarna och reaktionerna på scenen framhäver och skapar de nödvändiga händelserna i pjäsen. Skådespelarens ansvar och privilegium är att skapa liv och trovärdigt beteende och samtidigt följa regi och uppfylla krav som finns i manuskriptet. Skådespelaren och regissören bör respektera varandras kreativa territorier. I fall av konflikt är det skäl för skådespelaren och regissören att mötas och förklara sina respektive idéer och i bästa fall

föds det något helt nytt utav det, kanske till och med en bättre lösning än vad de för sig själva tänkt ut. Weston tycker inte om ordet kompromiss för det betyder att båda är tvungna att nöja sig med något som inte tillfredsställer visionen eller standarden de vill komma åt.

Till skådespelarens primära behov hör känslan av trygghet som uppstår av vetskapen om att regissören skyddar honom eller henne och hjälper till att få resultatet så bra som möjligt. I slutändan är det skådespelaren som står på scenen och är tvungen att stå ut med föreställningen när regissören slutfört sitt jobb. *"It's my rear that's on the line, that's up there on the stage or screen – you (the director) are long gone"* tänker skådespelaren enligt DeKoven(2006, s.63). En regissör som lyckas balansera gott ledarskap och vägledning med öppenhet för samarbete skapar den djupaste känslan av säkerhet och tillit hos skådespelarna.(DeKoven 2006, s.63)

Korhonen kommenterar att hon själv räknar med att hon blev regissör först när hon lärde sig vad ansvar innebär. Hon anser att förmågan att vara beredd och ta helhetsansvar är det viktigaste i att vara regissör. Hon säger att hon alltid kan stå bakom hela arbetet, det vill säga underteckna alla val som gjorts. Korrektheten, rätt och fel ser hon inte som det centrala i teaterarbete, men det som är absolut förbjudet är att kränka andra människor. Alla måste få vara sig själva. (Helavuori & Korhonen 2008, s.33)

I sitt eget arbete upplever Korhonen en jämlikhet mellan sig själv och skådespelarna. Som regissör lever sig Korhonen in i skådespelarens situation på golvet med både nyfikenhet och stark närvaro.(Helavuori & Korhonen 2008, s.32-33) Hon blandar sig inte i skådespelarens kreativitet utan ser det i stället som att skådespelaren erbjuder förslag som hon som regissör sedan kan handplocka de alternativ som passar i föreställningen. (Helavuori & Korhonen 2008, s. 32) Processen handlar om att ömsesidigt ge och ta impulser och då arbetsgruppen kommer till en återvändsgränd i processen är det i första hand regissörens uppgift att erbjuda förslag. (s.34)

DeKoven (2006, s.54-55) understryker att regissören och skådespelaren måste jobba mot samma mål, i ömsesidig förståelse för vart man är på väg. Det är lätt hänt att välmenade och konstruktiva förslag kan ändra processens riktning helt och hållet ifall regissören inte har gjort sin vision tydlig för sig själv och gruppen. Weston (1996, s.233) är av samma åsikt och konstaterar att det gäller alla som är involverade i projektet. Så fort man vet vad manuskriptet handlar om bör man se till att alla jobbar på samma projekt.

5.2 Intervjuerna om relationen

Jag har intervjuat tre regissörer: Göran Sjöholm, Agneta Lindroos och Jarno Kuosa. De har väldigt olika bakgrund, registilar, arbetssätt och erfarenheter inom branschen. Alla tre har ändå erfarenhet av att regissera sig själva. Intervjuerna har sett olika ut och förverkligats mer eller mindre i form av fri diskussion. Jag har ändå utgått från samma frågor i samtalen. Intervjuerna finns dokumenterade i sin helhet i bilagorna (se bilagorna 3, 4 och 5).

5.2.1 Presentation

Göran Sjöholm har jobbat som både regissör och skådespelare. Han utexaminerades som skådespelare från Svenska Teaterskolan i Helsingfors 1977. Han har jobbat både på institutionsteater och sedan 1989 som freelancer. Han har också jobbat med amatörgrupper, undervisat samt handledt.

Agneta Lindroos är magister i teaterkonst, skådespelare och utexaminerades 2010. Hon har dessutom studerat regi ett halvt år på Kunsthøgskolen i Oslo. Hon har sin bakgrund i fysisk teater (kandidatexamen Yrkeshögskolan Novia utbildningsprogrammet för fysisk teater 2007) och har jobbat som både skådespelare och regissör. Hon har även undervisat.

Jarno Kuosa utexaminerades från Teaterhögskolan våren 2012 och är magister i teaterkonst, regi. I sitt magistersarbete behandlar han ämnet att regissera en självregisserande skådespelare (*Itseohjautuvan näyttelijän ohjaamisesta, 2012*). Han har regisserat produktioner bland annat på Wasa Teater och Seinäjoen kaupunginteatteri. Också han har undervisat.

5.2.2 Sammanfattning

Jag sammanfattar intervjuerna under fyra rubriker som jag upplevde starkast steg fram som gemensamma ståndpunkter i intervjuerna.

Gemensamt mål och kollektivt jobb

Man måste ta gruppen i beaktandet då man regisserar. Varje process är ny och det gäller att forma sina regler och arbetssätt enligt det. Det är viktigt att ta i beaktandet vem man jobbar med och varför samt vad målet med processen är. Det kan till exempel handla om att göra en succépjäs som ska sälja bra eller en undervisande process där det är viktigt att eleverna själva får så mycket utav processen som möjligt (Lindroos, personlig kommunikation 7.3.2013).

En dramatiker har inte en optimal version av pjäsen i huvudet, inte heller regissören tycker Sjöholm (Sjöholm, personlig kommunikation 21.2.2013). Både Lindroos och Sjöholm är ense om att det är viktigt att vara öppen för dynamiken i ensemblen. I det kollektiva skapandet med skådespelarna finns det många möjligheter till olika lösningar tycker Sjöholm. Det bör gå att kombinera regi med kollektivt skapande. Sjöholm fortsätter att det skulle vara bra att inkludera skådespelarna i processen från första början. Det kunde rent vara så att idén till att göra en föreställning skulle komma från skådespelarna och att gruppen därefter hittar en lämplig regissör för arbetet. På det viset tvingas skådespelarna inte in i en färdig form, av fastslagen scenografi eller regivision som ofta presenteras på de traditionella kollationeringarna. Också Kuosa spekulerar i sin magistersavhandling (Kuosa 2012, s.45) kring hur det skulle vara möjligt att inkludera skådespelarna i förarbetet. Via processen av förhandsplaneringen skulle skådespelarna få information om pjäsens värld, både verktyg samt materiella och visuella aspekter.

Kuosa anser att förutsättningen för en fungerande relation mellan regissör och skådespelare är att regissören och skådespelaren jobbar från samma grund fastän de har olika perspektiv i arbetet. Som jag förstår det bör båda sträva efter att jobba så kollektivt som möjligt trots att regissören främst fungerar som ett yttre öga medan skådespelaren upplever pjäsen på

scenen. Kuosa jobbar som bäst med sin kollega där kollegan är skådespelare och Kuosa regisserar. Som regissör deltar han också i övningarna på golvet och arbetet görs gemensamt även kroppsligt, alltså gör också Kuosa själv de fysiska övningarna. (Kuosa, personlig kommunikation, 16.2.2013). Han jobbade så också under sin magistersarbete. Hans uppgift var att observera processen och dess betydelse både inifrån och utifrån – hans roll som regissör placerades följaktligen i utrymmet mellan scen och salong (Kuosa 2012, s.25). De kroppsliga upplevelserna och den kunskap han fått från övningarna formade hans relation och sätt att vara som gruppmedlem. Kunskapen hjälpte honom när han planerade övningarna. Han såg som sin uppgift att hålla igång processen. I sitt konstnärliga arbete där han regisserade Tjechovs Måsen fungerade han främst som ett förmedlare mellan skådespelarna och bröt den traditionella arbetsfördelningen mellan skådespelare och regissör (Kuosa, 2012, s.26). Som jag förstår det så tjänade han skådespelarna snarare än att skådespelarna enligt tradition hade tjänat honom, det vill säga automatiskt strävat efter att förmedla regissörens vision och förverkliga den så bra som möjligt utan att bidra med sin egen kreativitet.

Sjöholm (2013) anser att det intressanta i arbetet är kollektivet och viljan att berätta en historia. ”*Det är den egna glöden man måste komma åt och genom den komma till nya idéer tillsammans med andra*” (Sjöholm, personlig kommunikation 21.2.2013). Då blir ett plus ett mera än två, säger han. Då upplever man att man ger något och då är det angeläget att spela. Sjöholm betonar att det är viktigt att vara lyhörd som regissör. Man bör vara öppen för textens möjlighet och känna gruppens dynamik och impulser – inte komma med färdiga lösningar. Det är bra att värdesätta varandras idéer. I växelverkan mellan regissören och skådespelaren erbjuder regissören sitt stöd och kan också i sin tur få stöd av skådespelarna.

Tillit och Respekt

”*Utan respekt finns inget kreativt arbete*” (Lindroos, personlig kommunikation 7.3.2013). Sjöholm (2013) kommenterar att man som yrkesmänniskor inom teater ofta kommer varandra väldigt nära genom arbetet och det ställer krav på stort förtroende för varandra. Förtroende behövs för att våga uttrycka känslor under repetitionerna. Sjöholm tänker att det är det fina i arbetet inom branschen men samtidigt också det svåra. Arbetet bör innefatta en etik. Inom arbetsgruppen bör man kunna prata om allt eftersom man jobbar så tätt ihop men situationen får under inga omständigheter utnyttjas.

Växelverkan och likvärdighet

Enligt Kuosa (2013) uppstår en problematik när regissören förklarar sin vision för skådespelarna och berätta vad kärnan i arbetet är. Han undrar var skådespelarens egen kreativitet finns om regissören dikterar hur skådespelarna skall göra. I sin avhandling skriver han att han som regissör stör sig på situationer där tanken om regissörens vision ses som en grundläggande förutsättning under repetitionstillfällena. Enligt tradition tolkar regissören pjästexten och formar sin vision och skådespelarens konst utgör därefter förmågan att förverkliga den visionen. Han anser att det begränsar både skådespelarens och regissörens konst, samt deras relation till ett kreativt tänke (Kuosa 2012, s.13). Kuosa poängterar vikten av ett gemensamt språk mellan regissören och skådespelaren. De

måste dela arbetsmetod – vara överens om spelreglerna. Det är viktigt att definierar det man jobbar med för att arbetet skall fungera. Om ramarna är otydliga och flummiga är det svårt att jobba (Kuosa 2013).

Lindroos ser en stor nytta i att hon har erfarenhet av att jobba både som skådespelare och regissör. Hennes specialitet är att handleda skådespelarna, eftersom hon känner till hantverket. Jag förstår det som att hon har ett gemensamt språk med skådespelarna hon jobbar med. Hon understryker att det är bra med självtänkande skådespelare som inte förväntar sig att regissören ger alla svar. Ändå är det viktigt att regissören är beredd på att ge sitt stöd när skådespelaren behöver det i sitt letande. Självtänks hon som skådespelare att regissören trycker på hennes knappar och är hård, kan utmana och vägleda henne (Lindroos 2013). Sjöholm som också har erfarenhet av båda perspektiven känner att han som skådespelare gärna delar med sig av sina idéer under repetitionerna. I bland får han höra ”vem är det som regisserar egentligen?” fastän hans mening inte varit att regissera (Sjöholm 2013). Lindroos påpekar att det finns en gräns för hur mycket en skådespelare får blanda sig regissörens arbete och att hon själv i bland känner att hon vill blanda sig för mycket i stället för att koncentrera på sitt skådespelararbete. Varje process behöver en arbetsledare och inom teaterprocesser är det regissören. Utan ledning blir arbetet lätt kaotiskt (Lindroos 2013).

Regissören bör ta hand om sina skådespelare för att de skall kunna jobba så bra som möjligt. ”*Annars får han eller hon (regissören) inget utav sitt viktigaste hantverk*” (Lindroos, personlig kommunikation 7.3.2013). Båda bör sträva efter att förstå varandra och verkligen lyssna och försöka hjälpa till. Det betyder ändå inte att stämningen bör vara trevlig hela tiden (Lindroos 2013). Sjöholm beskriver ett idéflöde som det ideala i förhållandet mellan regissören och skådespelaren, det vill säga det samma som Korhonen kallar ett ömsesidigt ge och ta. Till slut drar regissören ihop allt till en helhet. Sjöholm utgår från att en välfungerande relation möjliggör att arbetet kan snabbare gå in på djupet och därefter sträva till att komma ännu längre. Om relationen fungerar mindre bra får man jobba hårdare från första början. Sjöholm säger att det är en dålig undanflykt att tala om bristande personkemi (Sjöholm 2013).

Angående arbetsmetoder vill inte Lindroos tvinga en koreografi på sina skådespelare. I stället vill hon att skådespelarna jobbar fram resultatet under hennes handledning. Lindroos vet vad hon letar efter men låter samtidigt skådespelarna leta på sitt sätt. Resultatet blir på det sättet mera dynamiskt och levande (Lindroos 2013). Sjöholm tycker att det är viktigt med impulser i skådespelararbetet. Som regissör handleder han skådespelarna i det och låter skådespelarna jobba fysiskt så att de själva kommer till insikt om hållningsförändringar i karaktären och i scenerna. Sjöholm kommenterar att han själv också skriver och att han då samtidigt nästan regisserar. Han ser händelserna framför sig och kan pröva ut repliker kroppsligt, som en skådespelare. Han tycker därför att det är intressant att höra hur hans egen tolkning av texten kan kollidera med andras tolkningar, så som en utomstående regissör eller skådespelarna.

Ansvarsområden

Regissören är som sagt arbetsledaren, vilket både Lindroos och Sjöholm konstaterar.

Regissören bör ha en plan för arbetsprocessen, men planen kan också vara ”vi ser hur det går”(Lindroos 2013).

I början av processen är regissörens ansvarsområde stort och skådespelaren ansvarar för sin roll, replikerna och att förstå rollens situationer i pjäsen, anser Sjöholm. Regissörens ansvarsområde minskar längs med processen medan skådespelarens ansvar ökar tills han eller hon på premiären tar över ansvaret helt. Det är viktigt att skådespelarna få känna att de tar över pjäsen. Regissören skall ge trygghet åt sina skådespelare och få dem att känna sig utvalda. ”Trygga omständigheter i ett skapande kaos” som han uttrycker det (Sjöholm, personlig kommunikation 21.2.2013). Trygghet betyder inte att regissören ska veta allt. Sjöholm ser det som en enorm trygghet att kunna uttrycka sin egen osäkerhet som skådespelare och få höra regissören svara ”jag vet inte heller, men vi tar reda på”. Skådespelarens uppgift är att pröva ut idéer och göra med kroppen utan att tänka så mycket först. Skådespelarna ska låta sig bli inspirerade av regin och pröva ut den. Det föder i sin tur nya idéer. En regissör leder ett gemensamt projekt och bör enligt Sjöholm ”koordinera det rationella och kombinerar det med det kreativa och kaotiska”. Överlag tycker Sjöholm att både skådespelaren och regissören bör vara kompetenta inom sitt yrke. ”En bra kontakt till sitt inre är viktigt och som artist förväntas man ha ett visst behov av att ge ut det, att dela med sig”.(Sjöholm 2013).

Mina egna tankar

Jag upplever att *arbetsgruppen* i mitt arbete haft en unik chans till ett gemensamt mål och verkligen kollektivt jobb. *Regissören* och *Skådespelaren* upplevde allting tillsammans, lite på liknande sätt som Kuosa beskriver – fast utan en fastslagen teknik. Samtidigt har jag varit ensam utan kollektiv. Jag vet att jag lärt mig mera om de olika aspekterna och respekterar till exempel *Skådespelaren* mera också från regissörens synvinkel. Det som jag upplevde knepigt var respekt och tillit. Litade *Skådespelaren* på *Regissören*? Kunde *Regissören* skydda henne? Jag tror min inställning och tillit i min egen förmåga växte längs med arbetsprocessen och därför kunde jag också genomföra arbetet. Jag håller med Lindroos och Sjöholm: det är viktigt att arbetet har en ledare. Idéflödet som både Korhonen och Sjöholm beskriver kändes viktig också för mig, där skapades föreställningen. Jag (*Regissören*) behöver inte ha alla svar direkt, utan låter processen föda dem i stället.

5.3 Frågeformulären om relationen

Jag gjorde också ett frågeformulär som jag skickade åt aktiva skådespelare och regissörer (se bilaga 6). Jag skickade frågeformuläret till 23 personer som jag träffat i olika sammanhang: under min praktikperiod på Wasa Teater, lärare både på Västra Nylands Folkhögskola och Yrkeshögskolan Novia, utexaminerade studeranden från utbildningsprogrammet för scenkonst samt bekanta från Lurens sommarteater. Dessutom skickade jag ett formulär till både Wasa Teater och Vaasan Kaupunginteatteri (frågeformulären var både på finska och svenska) som jag bad att skulle spridas till husets skådespelare och regissörer. Svaren är anonyma och deltagarna har fått formulera sig fritt. Min tanke har varit att jag på det viset får de ärligaste svaren som också kan innehålla aspekter och tankar jag inte alls kommit att tänka på. Jag har undvikit att styra svaren.

Formulären har skickats åt både män och kvinnor och jag har samtidigt försökt ta i beaktande så många åldersgrupper som möjligt för att få en mera överskådlig bild av svaren. Jag hade inte klara förväntningar på hurdant resultat min undersökning skulle uppvisa. Min gissning var att många skulle motsätta sig självregi men samtidigt var jag nyfiken på att se om någon överhuvudtaget var intresserad av det, eller rent av regisserat sig själv.

Jag sammanställer de samlade åsikterna enligt den helhetsuppfattning jag fått av frågeformulären. Allt som allt deltog 12 personer i undersökningen, varav 7 skådespelare, 1 regissör samt 4 som jobbat som både regissör och skådespelare. Vidare detaljer i diagrammet nedan.

<i>Åldersgrupp</i>	<i>Skådespelare</i>	<i>Regissör</i>	<i>Regissör och skådespelare</i>	<i>Sammanlagt</i>
<i>> 25 år</i>	-	-	-	-
<i>26-35 år</i>	4 (1k,3m)	-	1 (m)	5
<i>36-45 år</i>	1 (m)	-	2 (1k,1m)	3
<i>46-55 år</i>	1(m)	1(m)	1(k)	3
<i>56-65 år</i>	-	-	-	-
<i>66 år <</i>	1(k)	-	-	1
<i>Sammanlagt</i>	7 (2k,5m)	1 (m)	4 (2k, 2m)	12 (4k, 8m)

Kvinna = (k), Man = (m).

Om relationen mellan skådespelare och regissör: utmaningar och krav

Skådespelarna fastställer regissörens och skådespelarens relation som a och o i arbetet. Det gäller att hitta ett gemensamt språk för att kommunikationen skall fungera bra och att skådespelarna och regissören tillsammans kan bygga upp föreställningen. Det sker ett utbyte av förslag, frågor, ”nycklar” mellan dem, båda ger och tar men regissören har det sista ordet. Det krävs ömsesidig respekt, tillit och förtroende samt en vilja att förstå varandras aspekter eftersom parterna upplever processen från olika vinklar. Skådespelaren ser pjäsen inifrån och upplever medan regissören observerar utifrån. Humor är också bra att ha med i arbetet. Om skådespelaren respekterar regissören kan han eller hon slappna av, bli öppen för att ta risker och nöjer sig inte med gamla rutiner utan söker nytt. En bristande kommunikation, att inte kunna tolka och förstå varandra är därför också den största utmaningen i relationen och påverkar arbetssättet och resultatet. Okompetens och konstnärliga meningsskillnader kan också komma emellan. Det bästa är om skådespelaren får känna att sig delaktig i processen och får komma med egna idéer.

Regissörerna och de som jobbat med både och poängterar att det krävs ett öppet sinne från

båda hållen. En verkligt god regissör jobbar med människorna i ensemblen och frångår sina egna förutfattade meningar. Varje process är unik. Kommunikation är ett nyckelord för processen. Regissören och skådespelarna leker tillsammans och väljer att tillsammans berätta en historia. Skådespelaren upplever historien på ett subjektivt upplevande plan medan regissören observerar den på ett mera objektivt och intellektuellt plan. Åsiktsutbytet kan vara utmanande och svårt men är en nödvändig del av processen. Det är utmanande men bra att lära känna varandra på djupet. Det kan vara svårt att enas om en vision trots att man strävar efter att ha ett gemensamt mål. Ensemblen måste veta vad de ger sig in på och vara villiga att jobba med det. En oförberedd regissör och en skådespelare som inte är koncentrerad i sitt rollarbete är inte bra utgångslägen.

Sammanfattningsvis kräver relationen ett gemensamt mål, en tydlig vision och idé som skådespelarna tillsammans med regissören kan jobba mot. Det krävs en öppen dialog, vilja att jobba, samarbetsförmåga, flexibilitet, ömsesidig respekt och tillit samt förståelse för varandras perspektiv. Relationen förutsätter också att alla tar ansvar för sin egen insats. Processen anses också bli bättre om regissören kan ta in idéer och tankar från skådespelaren trots att det traditionellt ses som att en regissör befinner sig högre upp i rangordningen.

Hur fördelas ansvaret?

Till skådespelarens ansvarsområde hör att skapa den egna rollen och förstå rollens betydelse i helheten. Skådespelaren är en ”delarkitekt” för föreställningen. Han eller hon bör bidra med egna idéer och i sitt rollarbete använda sig av de verktyg som de får ur pjästexten eller av regissören. Skådespelarens uppgift är att erbjuda också oväntade förslag, pröva ut och ta risker. Det krävs frimodighet att kasta sig ut för nya utmaningar och skådespelaren bör vara beredd att dyka in i främmande sidor hos sig själv. Skådespelaren använder sin personliga teknik och kan fokusera på nuet, stunden på scenen. Det verkligt intressanta är att få se en skådespelare med en stark inre hetta, den övervinner till och med teknisk talang. Skådespelarna kan bidra med positiv attityd, kreativitet och vilja samt ensemblekänsla. Skådespelarens ansvarar också för att hålla sig i form både fysiskt och psykiskt. Det är också skådespelarnas ansvar att säga till om de känner att de inte blir väl bemötta av regissören eller om de känner att de inte får regi eller förstår visionen man strävar efter.

Regissören är huvudarkitekten och ansvarar för helheten och rytmen i pjäsen. Regissören bör ha en vision, tydliga tankar och veta varför just föreställningen i fråga skall förverkligas. Det är viktigt att regissören ser alla skådespelares styrkor och kan ge dem stöd i arbetet och locka fram kreativitet. Regissören skapar gruppdynamiken, bygger upp förtroende och bidrar till ensemblekänslan. Han eller hon bör också ha en grundtrygghet i sig själv och vara kompetent i sitt arbete. Regissören bör vara lyhörd och ge rum för också undermedvetna tankeprocesser och förslag. Det är viktigt att ta till vara överraskningar. Även regissören bör ha en vilja att arbeta, att regissera och fungera som en arbetsledare. Han eller hon upplever föreställningen ur publikens synvinkel och flätar i hop samspelet mellan skådespelarna samt alla teaterns tecken så att de tillsammans bildar ett mervärde, det vill säga att de i relation till varandra uttrycker mera än enskilt.

6. Självreji - att regissera sig själv

Vad händer när regissören och skådespelaren slås samman? Vilka är nackdelarna? Finns det fördelar?

6.1 Referensmaterial som tangerar självreji

Skådespelaren och regissören har två väldigt olika uppgifter. Båda bör vara fria att få göra sitt arbete. Vidare borde regissörer lära sig mera om skådespelare och skådespelararbetet. Skådespelarna vet inte heller automatiskt hur man bör regissera andra skådespelare eftersom skådespelararbete och regi är två skilda färdigheter. Weston (1996, s.7)

Pjäsförfattarens perspektiv (vision) skiljer sig från regissörens och skådespelarens. Var och en av de här tre elementen måste stå i växelverkan med varandra. Det ger en framgångsrik blandning av alla tre synvinklar och bidrar till ett sammanhängande och klart slutresultat. (DeKoven 2006, s.122)

Järleby (2009, s.178) kommenterar att under framställandet av en dramatekst är författaren i huvudrollen. Under det sceniska framställandet har skådespelaren huvudrollen (med hjälp av olika tekniker). Processen kan ledas eller stöttas av en regissör.

Paradoxalt nog frigörs skådespelaren av att vara bunden till en regissör. Skådespelaren är den betraktade medan regissören betraktar. För att lyckas bra bör skådespelaren sjunka in i sitt jobb fullständigt, ge sig hän för alla impulser och känslor, utan att veta om hans handlingar och förslag fungerar eller inte. Skådespelaren är beroende av regissören vars uppgift är att från publikens synvinkel berätta om skådespelaren lyckas eller inte. Skådespelaren kan inte själv värdera sitt uppträdande. (Weston 1996,s.8) Det är viktigt att skådespelaren kan lita på regissören och hans yrkesskicklighet, annars kan det hända att skådespelaren börjar betrakta sig själv. Om det händer, det vill säga att skådespelaren regisserar sig själv gör han eller hon någon annans jobb utöver sitt eget. Då kan han eller hon inte fullständigt fokusera på skådespelararbetet vilket är exakt det han borde göra – ge sig hän till stunden de upplever. Som regissör bär man på ett stort ansvar: att hålla den utsatta skådespelaren trygg och att kunna avgöra och kommunicera när arbetet på scenen gjorts bra. (Weston 1996, s.8)

Korhonen (Helavuori & Korhonen 2008, s.36-37) påpekar att regissörens makthavande syns i skådespelarna oberoende om det handlar om kärlek och stöd eller förödmjukelse och åtlöje. Hon tillägger att den unga kullen bland skådespelare i dag lyckligtvis är väldigt självmedveten och ser regissören som en jämställd arbetspartner. I dag finns det igen skådespelare som inte anser sig behöva en regissör, eller som i alla fall inte låter regissören diktera villkoren. De vill vara mera självständiga. Korhonen ser det som en hälsosam utveckling. Hon förklarar också att den konkreta verkligheten på scenen som skådespelaren har att jobba med, den utvalda rekvisitan, scenografin, ljussättningen, dräkterna och så vidare matar skådespelaren. Ju tydligare skådespelaren ser vilken betydelse dessa element har för karaktären han eller hon spelar, desto mera självregisserande blir skådespelaren.

6.2 Intervjuerna om självregi

Kuosa har i sin avhandling forskat kring en teknik där skådespelare i grupp uppmuntras till självregi och hur han som regissör deltar i den processen som en likvärdig medlem. Självregi är förståelse om det egna handlandets riktningar, frihet och möjlighet att påverka sin egen position under rådande förhållanden. Handlandet är direkt kopplat till val och följderna av dessa. En självregisserande människa tar alltså ansvar genom sina val och genom dem kan man anta att självregi innehåller en etisk dimension som hon binder sig till. Ansvar möjliggör fritt handlande (Kuosa 2012, s.33). Han har regisserat sig själv under ett projekt i Teaterhögskolan 2010, *Vihreän likkeen synty*. Där jobbade skådespelarna individuellt parallellt med varandra och var tekniskt sett sina egna regissörer.

Sjöholm har regisserat sig själv i produktioner med 2-3 personer i ensemblen. De har jobbat kollektivt och delat på ansvarsområdena. Sjöholm har även jobbat helt ensam med vad han kallar Levande undervisning (undervisning med teaterns och skådespelarens medel) där han som skådespelare exempelvis håller en dubbellektion i en skola om ett ämne. Till exempel i ett empatiprojekt som han gjorde innehöll lektionerna fakta som framfördes med gycklarens medel: improvisation och lek. Därför kallar han arbets sättet också för gycklarteater och motiverar det med att *"den kortaste vägen till nya insikter kan vara skrattet"* (Sjöholm, personlig kommunikation 21.2.2013).

Lindroos regisserade sig själv i clownföreställningen *Duga?* skriven av Svante Grogarn. Den handlar om en flicka som heter Duga som kämpar med relationen till sig själv och sin kropp, samt relationen till föräldrar och vänner. Pjäsen tangerar ätstörningar. Hon valde att gestalta den sjuka, absurda, oförståeliga delen av Duga som en clown. Berättaren, den friska, sunda Duga gestaltade hon utan näsa.

För- och Nackdelar med självregi

Man är självfallet väldigt ensam då man regisserar sig själv, konstaterar Lindroos. Osäkerheten ligger nära till hands och det är lätt hänt att man blir och fundera på ”är det bara jag eller kan andra också förstå det?” Det är svårt att få distans till sitt eget arbete och man har inget yttre öga till hjälp. I *Duga?* hade hon till exempel i bland svårt att avgöra när hon skulle jobba med clown och när hon skulle gestalta den friska Duga. Videokameran räddade henne i arbetet med pjäsen, säger hon (Lindroos 2013).

Sjöholm tänker att man som yrkeskunnig skådespelare bör ha ett ”inre yttre öga” och klara av att föreställa sig och känna efter om scenen fungerar. Han har i motsats till Lindroos inte använt sig av en videokamera men har däremot haft en medspelare. I de projekt han jobbat i tillsammans med en kollega utgick de ifrån att om det fungerar bra på scenen så fungerar det för publiken också. Eftersom publiken satt väldigt nära scenen upplevde de att de inte behövde ett yttre öga för att desto mera granska hur scenerna såg ut på avstånd. (Sjöholm 2013)

Också Kuosa talar om att man som självregisserande skådespelare efter det sceniska arbetet bör ställa sig utanför situationen och betrakta och reflektera över det man gjort.

Filmkamera kan användas som ett hjälpmedel. Det viktiga är att man har ett språk och en teknik som man kan jobba med och som gör att man blir medveten om sitt sätt att vara, om de egna mönstren. Man kan skapa olika sätt att definiera sitt arbete och hämta information som styr en och hjälper i processen. (Kuosa 2013). I sitt arbete har Kuosa och arbetsgruppen jobbat med fysiska handlingar och undersökt vilka känslor de väckt i skådespelarna och efter det övervägde de vad de kan använda sig av. På motsvarande sätt kunde de också undersöka vilka handlingar som framkallade en önskad känsla. Kuosa förklarar att tekniken är ett gemensamt språk mellan regissör och skådespelare som ger något konkret att jobba med på scenen. ”*Kroppen jobbar på ett kreativt plan och det resulterar i att skådespelaren på scenen gör saker utan att egentligen behöva göra något*” (Kuosa, personlig kommunikation 16.2.2013). Tanken bakom den självregisserande tekniken är att arbeta på ett medvetet plan i stället för att bara tvingar fram något (Kuosa 2013).

Sjöholm lyfter fram att skådespelaren stimuleras att aktivt själv komma med idéer när man så att säga regisserar sig själv. Han tycker det är bra att man själv måste reflektera och undersöka hur lösningar fungerar och känns samt fundera på vad man egentligen vill uttrycka med pjäsen. I sitt ensamma arbete med Levande undervisning kände han inget behov av regissör men hade gärna haft ett bollplank att diskutera idéer med. Sjöholm känner sig hemma i att snappa upp idéer till projekt från omgivningen, bli inspirerad och ta ansvar för projektet från första början. Han säger att projektet kan därefter förverkligas på olika sätt, men det är viktigt att ansvaret i gruppen fördelas. (Sjöholm 2013).

Också Lindroos trivs med att själv hålla i trådarna. Hon är en person som vet vad hon är ute efter i produktionerna och trivs bra med att jobba för sig själv. Hon tror man måste brinna för ämnet som pjäsen behandlar för att kunna göra en soloföreställning, vilket var fallet då hon gjorde pjäsen *Duga?*. Det finns risk för att man inte litar på sig själv och att man är rädd för att misslyckas, vilket är synd. Ensam är man väldigt skör och känslig för andras kommentarer om arbetet. Man har trots allt satt sin kropp och själ i arbetet och ingen annan kan förstå exakt hur mycket jobb man egentligen gjort. Här råder Lindroos att det är bra att påminna sig om att det finns olika smak. Det lönar sig att fundera om ogillande kommentarer betyder att någonting faktiskt inte fungerar eller om det är en smaksak. I arbete med grupp finns inte samma osäkerhet men heller inte samma frihet (Lindroos 2013).

Enligt Kuosa är det största problemet med självregi att skådespelaren kan bli försummad om man som grupp inte vet vad man är ute efter. Arbetet saknar då en fast grund eller riktning och skådespelaren kan känna att han eller hon helt lämnats åt sitt öde. Man måste ha något att grunda arbetet på, något att reflektera mot (Kuosa 2013). Fördelen med självregi är enligt honom att man på sätt och vis hoppar över en arbetsfas. Materialet arbetas fram från grunden tillsammans i gruppen. I självregi jobbar man inifrån och skådespelaren tar ansvar över arbetet på ett annat sätt eftersom strävan inte är att bara förverkliga regissörens vision. När man jobbar på ett likvärdigt sätt tillsammans i grupp blir varje skådespelares scennärvaro betydelsefulla samtidigt. Alla skådespelare är inte villiga eller redo att jobba på det här sättet, antagligen på grund av en rädsla över att ta ansvar eftersom de är vana med det traditionella arbetssättet (Kuosa 2013).

Sjöholm resonerar att hans fokus på användningen av impulser både som regissör och skådespelare formats genom att han också jobbat utan regissör. Han har blivit lyhörd för impulser och i arbetet undersökt varifrån de kommer och framförallt hur man kan framkalla dem i arbetet med sin partner på scenen. Utan regissör måste man komma på sätt att trigga varandra, genom handlingar och repliker. Sjöholm tycker det är inspirerande med impulser utifrån, till exempel av en regissör. Inför varje ny produktion tycker han att det finns skäl att definiera regissörens uppgift, det vill säga fundera på vad en regissör kan bidra med och vad projektet behöver? Är regissören en frälsare, producent, arbetsledare ett yttre öga eller annat? Sjöholm understryker att det är viktigt att hitta den egna kvalitén i varje produktion och till exempel hitta fördelarna med att vara bara en eller två i ensemblen. Man utgår från det man har och gör det bästa utav det. Genom att jobba ensam utan regissör står man för sin produkt och ansvarar för den. Här är Kuosa och Sjöholm alltså på samma linje. Sjöholm fortsätter att det kan kännas väldigt utelämnande att till exempel åka på turné ensam. Sjöholm brukar utgå från att han gör sitt bästa, att han gjort ett gott förarbete och därefter kan balansera på det och inte låta tankarna blockera honom (Sjöholm 2013).

Lindroos kommenterar att självsäkerheten i det egna arbetet växer genom erfarenhet och att hon i dag känner sig mera säker än för fem år sedan. Utan arbetsledare måste man jobba disciplinerat och skapa sina ramar för arbetsdagen. Ingen annan vaktar att sakerna blir gjorda och ingen annan fattar besluten som behövs. Lindroos poängterar alltså också ansvaret för det egna projektet, precis som Kuosa och Sjöholm gjort. Dessutom är det trist att jobba ensam eftersom man inte får impulser någonstans ifrån, fortsätter hon. Fördelen är ändå att man är otroligt stolt då man lyckats med att göra en föreställning helt ensam. Det är en utmaning som förstärker självkänslan, tillägger Lindroos. Att få göra precis det man vill och jobba hur man vill är frihet. För vissa kan friheten vara en nackdel till exempel ifall inget vill bli gjort. Det är olika från person till person. Lindroos konstaterar att hon tycker om att vara regissör eftersom hon får jobba både ensam och med människor. Till slut konstaterar hon ändå att hon nog kommer att göra en soloföreställning till men att hon inte vet när och vad det blir (Lindroos 2013).

Kuosa bekräftar att självregisserandet” eller självstyrandet (itseohjautuvuus) är väldigt aktuellt i samhället just nu – inte bara i teater. Utvecklingen sker runt om oss. (Kuosaa 2013). Även John Perry konstaterar att arbetsfältet inom teater omformas konstant. Konstnärer som är flexibla och framåtsträvande och fortgående håller sig uppdaterade om utvecklingen och uppdaterar sina kunskaper har med större sannolikhet jobb i framtiden. (John Perry 2001, s.23)

Mina egna tankar

Jag håller med Judith Weston och kan för min egen del också bekräfta att skådespelararbetet och regi är två olika jobb. Jag förstår att skådespelaren inte får chansen att göra en lika stor djupdykning i sitt arbete om han eller hon även regisserar. Samtidigt upplever jag att jag med mitt arbetssätt (tudelningen) lyckades töja på gränsen en aning. Jag undrar om det kunde vara möjligt att låta *Skådespelaren* dyka djupare i arbetet genom att göra en ännu skarpare delning och fokusera på att ge henne mera egen tid? Jag kände starkt igen mig i Korhons tankar om vikten med att skådespelaren förstår och kan utnyttja de konkreta

elementen på scenen (rekvisita och så vidare). Det underlättade självregin och gav nya impulser åt *Skådespelaren*.

Jag undrar om jag tidvis borde ha litat mera på min inre känsla, ”det inre yttre ögat” som Sjöholm pratade om. Jag hade trots allt publiken nära jag också. Kanske jag på det viset hade låtit karaktärens känslor styra ännu mera i stället för att tänka på *Regissörens* vision. Ett brinnande intresse för ämnet hade jag definitivt och det underlättade arbetet. Jag känner igen mig i Kuosas tanke om att så att säga hoppa över en arbetsfas och tycker själv att ett av det mest praktiska i att jobba ensam varit att jag inte behövt förklara min vision åt någon annan. Jag kommer att sätta stor vikt på den gemensamma grunden för arbetet när jag i framtiden regisserar andra och sträva till att hitta ett gemensamt språk, som Kuosa understryker.

Jag känner ändå starkast igen mig i Lindroos uttalanden, eftersom hennes projekt med *Duga?* varit mest lik min eftersom hon jobbat helt ensam. Det var skönt att få höra att någon annan också känt sig väldigt ensam och tänkt ”är det bara jag som förstår vad jag menar?”. Jag tycker också om hennes tankar om att det är viktigt att reflektera över om utomståendes kommentarer handlar om ”smaksak” eller om scenen har en problempunkt som borde rättas till. Jag fick olika respons av provpubliken under min arbetsprocess och jag upplevde det väldigt tacksamt eftersom jag på det viset fick marginaler att röra mig inom. Om det var någonting som många kommenterade var det sannolikt att någonting behövde tittas till, men om detaljen delade åsikterna, så kunde jag välja att det var exakt så jag önskade ha det. Alla behöver inte tycka om allt. Efter intervjuerna ser jag dessutom tydligare det stora ansvaret jag åtagit min under processen och kan värdesätta det arbete jag gjort. Det har definitivt varit en utmaning som stärkt mig, precis som också Lindroos förklarade.

6.3 Frågeformulären om självregi

I det här kapitlet sammanställer jag resultat av svaren jag fått på frågorna gällande självregi. (se bilaga 5)

Har du någonsin regisserat dig själv? Har du någonsin regisserat en produktion där du också själv medverkat som skådespelare? Svaren fördelades enligt följande.

<i>Grupp</i>	<i>Nej</i>	<i>Ja</i>	<i>Ja, i en produktion med andra skådespelare</i>
<i>Skådespelare</i>	5	2	-
<i>Regissör</i>	-	1	1
<i>Regissör och skådespelare</i>	3	1	1
*****	*****	*****	*****
<i>Man</i>	4	4	1
<i>Kvinna</i>	4	-	1
<i>Sammanlagt</i>	8 av 12	4 av 12	2 av 12

Åldersfördelningen mellan de som svarade
nej: fem 26-35 år, två 36-45 år och en 66 år <
ja: en 36-45 år och tre 46-55 år
ja i en produktion med andra: båda 46-55 år

Om inte, kunde du tänka dig göra det?

<i>Grupp</i>	<i>Ja</i>	<i>Nej</i>
<i>Skådespelare</i>	2	4
<i>Regissör</i>	-	-
<i>Regissör och skådespelare</i>	-	2
*****	*****	*****
<i>Man</i>	1	4
<i>Kvinna</i>	1	2
<i>Sammanlagt</i>	2 av 8	6 av 8

Åldersfördelningen mellan de som svarade

ja: båda 26-35 år

nej: tre 26-35 år, två 36-45 och en 66 år <

Varför?

De som inte kunde tänka sig regissera sig själva motiverade sina svar genom att till exempel påpeka att det är en för stor skillnad mellan arbetsuppgifterna, det vill säga se helheten och tolka en roll och att man omöjligt kan koncentrera sig på att göra både och samtidigt. Dessutom faller den viktiga dialogen mellan regissören och skådespelaren bort. Det behövs någon som kan kontrollera att föreställningen fungerar utåt. Vissa av de som svarade nej tyckte ändå att det kunde vara möjligt att regissera sig själv i en kortare monolog och då använda sig av videokamera. Att regissera sig själv som en del av en grupp var mera otänkbart.

De som däremot kunde tänka sig regissera sig själva motiverade svaren med att det är lockande att få skapa helt sin egen grej (föreställning) men att det behövs en konkret idé och vision. Uppdraget skulle hjälpa dem att utvecklas inom branschen som blir allt mera krävande.

Hur upplevdes processen av att regissera sig själv?

Bland dem som hade erfarenhet av att regissera sig själva hade det ofta handlat om mindre roller som en del av en ensemble. Svårigheten låg i att det var svårare att uppfatta helheten och att dialogen med regissören fattades i de stunderna så de själva stod på scenen, de fick ingen feedback. Dessutom var det svårare att bedöma samspelet mellan de andra skådespelarna när de själva var på scenen. Sceneriernas symbolkraft var också svårare att uppfatta från scenen.

De hade löst problemen genom att ha en regiassistent som i sin tur kunde se regissören på scenen eller genom att själv först ha ett förevisande sätt att spela och först i slutskedet fördjupa rollen och gå över till en upplevande spelstil.

Ett av svaren handlade om att regissera sig själv ensam. Det hade känts konstigt och skrämmande samtidigt berusande att överta hela ansvaret. Det var svårt att lita på sin egen tolkning av scenen. Regiarbetet hade löst sig genom att aktivt pröva ut olika alternativ, ta risker och lita på sig själv.

Nackdelar med att regissera sig själv?

Bland skådespelarna listades följande nackdelar angående självregi: Regissören utgör skillnaden mellan en bra skådespelare och en lysande skådespelare. Det går inte att vara 100 % objektiv då man granskar sig själv och som skådespelare kan man inte utmana sig själv som en regissör kan. Det kan ta omåttligt lång tid att hitta bra lösningar i problemsituationer och dessutom kan det vara svårt att minnas det man gjort på scenen. Någon måste hålla ansvara för helhetsrytmen i pjäsen och se till att skådespelaren lyckas uttrycka det man vill uttrycka – att de rätta tankarna förmedlas utåt. Videokameran är inte ett bra alternativ eftersom den inte kan fånga stunden vilket är a och o eftersom teater är stundens konst. Ensam blir man lätt blind och tar till gamla knep, manér i stället för att dyka djupt in i rollarbete. Det går inte att ”dyka” och observera samtidigt. Endera ser man inte helheten eller så ser man den men kan då inte koncentrera sig på det man gör som

skådespelare.

Regissörerna och de som jobbat som både och listade följande nackdelar. Den egna tolkningen kan begränsa möjligheterna som materialet innefattar. Dessutom fattas ”publiken” (det yttre ögat och en mottagande part) under repetitionerna, vilket är en stor förlust eftersom föreställningen görs för publik som också reagerar och svarar. Också här kommenterades avsaknaden av den viktiga dialogen, helhetsuppfattningen och objektiv feedback.

Åsikterna var jämt fördelade mellan åldergrupperna.

Fördelar med att regissera sig själv?

Bland skådespelarna ansågs självregi vara ett alternativ fördel om ens egen vision är stark. Ingen annan kan känna dig bättre än du själv vilket hjälper dig i arbetet. Dessutom får man förståelse för den andras område; regissörerna om skådespelarnas och vice versa. Det kan vara till fördel i framtiden. I arbete med sig själv behöver man inte göra några kompromisser och man kan verkligen säga att resultatet är ens eget. Det kan vara frigörande och förstärkande att våga stå för sina val, en verklig utmaning. Det ger möjlighet att få pröva på, undersöka och ta risker.

Också regissörerna och de som jobbat med både och tog fasta på att känna sig själv bäst samt att få möjligheten att göra något personligt utan kompromisser. Man är enväldshärskare och kan vara med om ett stort äventyr. Bland svaren poängterades att teaterensemblens starka vilja att framföra någonting snart kommer att vara orsaken till att folket kommer och se på teater. Då finns det ett stort potential i att våga göra ett personligt koncept och eventuellt också jobba ensam. Det brännande ämnet blir alltså viktigare än marknadsföring och gamla vanliga koncept.

I jämförelse var det flera av åldersgruppen 26-35 av både skådespelare och regissörer som kunde tänka sig fördelar med självregi. I åldersgruppen 46 < bland skådespelare som svarade listades inga tänkbara fördelar med självregi. Bland regissörerna och de som jobbat med både och fanns tänkbara fördelar också bland åldersgruppen 46-55.

7. Slutsats

När jag hade påbörjat mitt konstnärliga examensarbete och jag svarade på mina bekantas frågor angående vad jag valt att göra fick jag ofta höja ögonbryn som reaktioner. ”Oj, är det bra det?”. Reportern från radion som intervjuade mig på presskonferensen inför premiären uttryckte det ganska rakt: ”att regissera sig själv, ja det bådar ju inte gott”. Jag var medveten om risken jag tagit och det knöt sig i magen. Ändå är jag nu efteråt otroligt glad och stolt över att jag vågade göra det och att jag upplever att jag står bakom föreställningen jag visade.

I och med arbetet har jag fått en klarare bild av bristerna i självregi, så som jag gjorde det – det vill säga ensam. Det handlar som sagt om avsaknaden av det yttre ögat som inte bara ser utan också känner. Videokameran gjorde det dock möjligt för mig att jobba överhuvudtaget. Dessutom arbetar regissören och skådespelaren på olika plan så det är närmast omöjligt att göra det samtidigt, endera spelar man eller så regisserar man. Samtidigt vet jag att jag blivit klokare och kunde göra vissa saker annorlunda, som att till exempel tänka mera på rumsanvändningen och använda mig av ”stand-in” skådespelare som jag kan se röra sig i rummet i mitt ställe. Dessutom skulle jag ge mera utrymme för *Skådespelaren* och ännu starkare undersöka de intuitiva handlingarna och fokusera på vikten av att befinna sig i nuet på scenen. Jag tror det kräver träning att på sätt och vis bli ännu mera medveten om de olika rollerna och samtidigt klara av att släppa dem, det vill säga låta *Skådespelaren* jobba i lugn och ro utan *Regissörens* ”närvaro”. Dessutom har jag insett att självregi kräver en längre arbetsperiod och det skulle jag också unna mig om jag någon gång i framtiden gör en liknande process igen.

Jag upplever att jag bevisat för mig själv är att det går att regissera sig själv, det går att bygga upp en föreställning ensam och ta ansvaret för det. Jag har också bevisat för mig själv att jag kan göra något eget, vilket ger mig självförtroende inför framtiden. Att regissera sig själv kräver disciplin och framförallt ett ärligt brinnande intresse för ämnet. Ur intresset föds en stark vilja att visa berättelsen och viljan hjälper sedan att orka slutföra processen av att skapa föreställningen. Jag förstår bra att det inte är rekommenderat – det finns enklare, mera effektiva och mera öppna sätt att jobba på och flera hjärnor tänker större och effektivare än en.

Jag undrar om mitt sätt att arbeta, det vill säga att dela sig själv i två, är att rekommendera. Jag vet att det passade mig själv och att jag upplevde processen mycket lättare när jag fick göra det på ett mera lekfullt sätt, ändå på fullt allvar. Jag fick struktur i mitt arbete. Jag känner att pjäsvalet också påverkar arbetssättet. I mitt fall fick jag stöd av pjäsens tematik och fann på sätt och vis en ny koppling till karaktären i och med mitt isolerade sätt att arbeta. Min tudelning i *Regissören* och *Skådespelaren* smittade av sig på karaktären och i pjäsen fanns därför också en scen av Lenas inre kamp där hon visar två sidor av sig själv. Jag tror inte det finns ett sätt att regissera sig själv, alla gör på sitt sätt, på ett sätt som passar bäst en själv. Att jobba ensam mot sin vilja fungerar garanterat inte. Det viktigaste är att känna sig själv och veta hur man jobbar och fungerar. En av de stora fördelarna har också varit just den att jag får jobba på exakt det sätt jag vill, göra de övningar, undersökningar, utmaningar som jag är intresserad av och vill pröva. Jag håller med

Agneta Lindroos – det är en unik frihet. Utöver arbetet med bara sig själv så kan man som sagt också regissera sig själv i mindre team eller som ett enda stort kollektiv. Jag tror ändå att ha andra inblandade med sig gör att processen får en annan karaktär: tryggare men också mera begränsad. Oberoende så är det som arbetsgrupp viktigt att ta utgångspunkten i beaktandet, vilken den än är och göra det bästa utav processen.

I och med det här arbetet har jag blivit medveten om en diskussion som jag inte visste fanns. Jag avser diskussionen om att skådespelarens och regissörens relation och hur den håller på att förändras mot ett allt mera kollektivt tänkande. Det är skönt att märka att jag inte var fullständigt dumdrigtig då jag ville pröva på att göra något själv och ta hela ansvaret. Tydligt ligger tanken redan i luften och börjar utvecklas. Begreppet ”itseohjautuva” (självregisserande, självgående) tar form inte bara inom teater utan också inom andra områden så som till exempel i utbildningar. Teatervärlden sjuder och nya strömmar är på väg. Kollektivet betonas allt starkare och hierarkin skakar. Skådespelare kan tänkas tas med tidigare i processen och kunde vara mera involverade, mera självständiga. Regissören blir en mera likvärdig del av gruppen, lyhörd och demokratisk. Allt viktigare för hela ensemblen blir hettan, viljan att göra något. Det gör mig glad och inspirerad.

”You have to be careful when you are writing or directing. It's schitzophrenic if you then step in as an actor”

-Edward Norton i serien Reel Pieces

(Professor Annette Insdorf's intervjuer... tankar om film och teater)

enligt DeKoven (2006, s.163))

”Ohjaaja on nykyään koditon. Ohjauksen aikana ihmisistä tulee koti. (...) Koti on kielessä ja samaan aikaan kielelön.”

-Kaisa Korhonen (Helavuori & Korhonen 2008 s. 34)

Källförteckning

DeKoven, L. (2006): *Changing Direction – A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*. Burlington: Focal Press

Helavuori, H-L. & Korhonen, K. (2008): *Kiihottavasti totta*. Helsingfors: Like

Järleby, A. (2009): *Inlevelse och Distans- Bertolt Brech – om dramaturgi och skådespeleri*. Skara: Pegasus förlag

Kuosa, J. (2012): *Itseohjautuvan näyttelijän ohjaamisesta*. Helsingfors: Teaterhögskolan

Perry, J. (2001): *The Rehearsal handbook for actors and directors – A practical guide*. Wiltshire: Crowood Press

Spolin, V. (2001): *Theatre Games for the Lone Actor -A handbook*. Illinois: Northwestern University Press

Törnblom, M. (2005): *Självkänsla nu! Din personliga coach visar hur*. Stockholm: Bokförlaget Forum

Valkama, M. (2012-2013) processdagböcker

Vestin, M.(2006): *Regi - kreativitet och arbetsledarskap*. Stockholm: Carlsson bokförlag

Weston, J. (1996): *Directing Actors – Creating Memorable Performances for Film and Television*. Kalifornien: Michael Wiese Productions

Bilagor

Bilaga 1 Handling och Tolkning av pjäsen lena Lena

Bilaga 2 Bilder från föreställningen lena Lena

Bilaga 3 Intervju med Göran Sjöholm

Bilaga 4 Intervju med Agneta Lindroos

Bilaga 5 Intervju med Jarno Kuosa

Bilaga 6 Frågeformuläret och svaren: 12 st

Handlingen i pjäsen **Lena Lena**

(Text av Irene Hause (1994), regi Minna Valkama)

Monologpjäs för en skådespelerska

Rollen: Lena – en ca 39-årig uteliggarkvinna

Lena berättar om en dröm där det är mörkt och alla måste känna sig fram. Hon listar upp likheter mellan sig själv och de andra, de har till exempel en hand som hon och drömmer som hon. Lena avbryter sig själv och vrålar varpå hon upptäcker publiken och blir skrämmd.

Hon smutskastar sig själv genom att berätta hur illa omgivningen tycker om henne. Tillslut förvandlar hon sig till en kabarékvinnor och bjuder på allt hon har (främst kläder) för att få finnas till. Hon börjar tala öppet om hur hon inte har råd att finnas och att hon funderar mycket på människors värde och begreppet frihet. Hon vänder sig till en lyktstolpe för att bekräfta att den är friare än hon eftersom den har en uppgift och får finnas till på egna villkor.

Lena berättar om händelser som påverkat hennes liv till exempel ett traumatiskt läkarbesök som barn då hon efter att nästan ha kvävts fick stanna kvar extra på sjukhuset eftersom föräldrarna tapetserade hemma. Hennes familjeförhållanden var ostabila och hon fick ingen hjälp. Efter att hon jobbat i 15 år blev hon arbetslös. Hon insjuknade och blev till slut vräkt. Hon konstaterar att hon nu är ”fri” men utan egen plats att stå på.

Lena berättar om hur hon sover på nätterna och drar sig till minnes om en kväll då hon hittat en bra sovplats i en skuta. Ett mystiskt ljud fick henne nervös, men hon kunde distrahera sig genom att tänka på trevliga saker så som sin barndom. Råttan lyckades ändå skrämma henne och hon hoppade i land där hon möttes av en grupp stirrande människor. Lena berättar att hon sprang hela natten och somnade på en bänk.

Lena berättar genom rim om att hon drömmer om att hitta skatter och godsaker i soptunnor. Hon berättar också att hon brukar gå till bibliotek för att återerövra sin mänsklighet genom musik.

Lena dukar fram sin mat börjar drömma om en camembertost. Hon låtsas sitta på en fin restaurang. Hon drömmer om osten och blir tvungen att hejda sig för att inte genast hugga tänderna i den. Frestelsen blir påtaglig och nästan pervers.

Lena framför en abstrakt dikt där återkommande fraser är ”vinka till varandra” samt en ”ruta” eller ”på andra sidan glaset” samt ”papper som är vita” och ”flaggor som betyder nåd”.

Lena fantiserar om att åka till Ikea med en gratisbuss. Hon låtsas vara en fin fru med inköpslista och hon provar alla sängar. Hon funderar om hon kunde stanna i butiken efter stängningsdags. Hon inser att hon kanske fått en banbrytande idé för hemlösa som kunde anställas som skyltdockor. Hon håller ett agitationstal till hemlösa. Hon konstaterar att de hemlösas mänskliga närvaro som skyltdockor skulle hjälpa möblerna att bli synliga.

Lena reflekterar över hur hon är åtskiljd från alla andra, som om hon tittade på dem genom en glasruta. Lena berättar om en hemlös man vid namn August som hon träffat på nattbussen. Lena erkänner sitt eget äckel mot honom och säger att hon inte vill bli som han. Ändå vet hon att om allting fortsätter som nu så förvandlas hon också till någon som ingen ser.

Min tolkning av pjäsen Lena Lena

(Text av Irene Hause, regi Minna Valkama)

Scenbilden: Publiken sitter i en sporadisk halvcirkel på golvet och kantar ett stort tejpatt golvmönster som föreställer en sprucken glasyta. Bakom mönstret finns två stolpar och mellan dem finns blåa vinflaskor i olika storlekar uppradade, också i en halvcirkel, mitt emot publiken. Bakom flaskorna öppnar sig ett stort svart rum med höga svarta skärmar placerade här och där.

Ett lugnt gitarrstycke börjar spela. Lena uppenbarar sig mellan de svarta skärmarna bak i salen och blåser ut de blåa strålkartarna som tänds. När allting är mörkt talar hon om sin dröm. Så småningom tänds salljuset och Lena faller ur sin dröm samtidigt som musiken tystnar. Hon har kommit över flaskraden och står mellan stolparna då upptäcker hon publiken.

Hon snäser åt publiken, härmar deras stirrande blickar medan hon smutskastar sig själv. Tills slut tar hon till flaskan och blir påverkad modig och förvandlar sig till kabarékvinnan och driver med publiken genom att välkomna dem till en underbar värld.

Lena har snart återgått till sitt vanliga jag och inser att hon inte har en plats att sitta på och försöker blanda sig i med publiken. Till slut hittar hon en gammal rostig metallstege bakom publiken och bär den ivrigt på scenen. Hon hälsar på stegen och sätter sig stolt på det lägsta trappsteget. Därefter öppnar hon sig för publiken om sin situation och talar till lyktstolpen som representeras av en spotlight som tänds.

I samband med diskussionen med lyktstolpen blir Lena påmind om sitt förflutna och försöker tysta ner sig själv genom att avbryta sig mitt i meningen. Det är som om en förälder skulle tysta sitt barn. Lena blir frustrerad och trasslar in sig i stegen och stryps nästan i sin kamp. Hämmningen släpper och med stegens hjälp berättar hon om händelser som påverkat hennes liv. När hon förklarar om att hon insjuknade efter att hon blivit arbetslös hänvisar hon till raden av flaskor som hon satt sig i.

När hon övergår till att berätta om natten i skutan beter sig nästan som en historieberättare och gestaltar berättelsen med hjälp av stegen. Hon sitter till exempel under stegen då hon upptäcker råtten och försöker i panik ta sig bort från det trånga utrymmet.

Lena flyr till falskorna, som hon kallar ”en igenkännbar verklighet” där hon också slocknar. På andra sidan flaskorna i ett blått ljus bland skärmarna drömmer hon om att hitta skatter och godsaker i små uppblåsta soppåsar som hon springer omkring med. Hon blåser upp en vit påse med sina önskningar och ramlar snart över flaskgränsen för att nyktra till på framsidan igen. Skamset städar hon undan flaskorna hon dragit fram.

Lena förflyttar sig till biblioteket för att återerövra sin mänsklighet och sätter sig på stegen. Rummet fylls av olika musiksnuttar som får henne allt mera dansglad tills hon struntar i sin blyghet och i normerna och dansar villt och sjunger. Hon tar in publiken och uppträder med I will survive tills musiken plötsligt stannar och hon inser vad hon gjort. Hon blir generad men skrattar sedan och fortsätter en stund eftersom hon är på gott humör.

Lena går till sin stora sopsäck och dukar fram sin mat som hon har i små uppblåsta soppåsar. En av dem är vit och hon börjar drömma om camambertosten. Hon blir ivrig och

låtsas sitta på restaurang och hon klättrar högre upp på stegen. Frestelsen för att kasta sig över osten växer tills Lena fysiskt kämpar mot stegen som hindrar henne. Scenen ackompanjeras av en pompös musik. Till slut lyckas Lena ta sig fram till osten som spricker och hon inser att drömmen aldrig var sann.

I sin besvikelse försöker Lena ta livet av sig genom att kväva sig i påsen, men vågar inte. Hon reagerar på någonting på andra sidan flaskraden. En dubbelgestaltning av Lena börjar med flaskraden som gräns. Tur vis hoppar Lena över flaskraden och ändrar på sitt sätt att röra sig och sin röst beroende på om hon är framför raden eller bakom. De är två olika sidor av henne själv som argumenterar. Lena bakom flaskorna betar sig djävulskt och hånar publiken och henne själv och vill att hon ger upp hoppet, medan Lena framför flaskorna är blyg och söker bekräftelse hos publiken om att hon är en av dem. Lena vacklar mellan att tro på att få vara en del av samhället eller att ge upp. Till slut lyckas Lena låsa in den hånande delen av henne själv i en liten flaska som hon ställer tillbaka i flaskraden.

För att täcka över händelsen och för att sysselsätta sig själv börjar Lena fantisera om att åka till Ikea med en gratisbuss. I butiken betar hon sig maniskt. Efter att ha fått sin idé om att övernatta i varuhuset håller hon sitt agitationstal högt på stegen riktat till publiken som representerar de hemlösa. Till slut inser hon hur trött hon egentligen är och hur hopplös hennes kamp om värdighet verkar.

Lena sätter sig längst ner på stegen och reflekterar över hur hon och stegen (hänvisas till som en person) är åtskiljda från publiken. Lena är lugn och avskedstagande.

Till slut hörs dova slag av musiken och stegen förvandlas till den hemlösa mannen August. Medan Lena förklarar att hon vet att om inget ändras så förvandlas hon också till någon som ingen ser dämpas scenljuset allt mera. Lena faller i mörker medan hon upprepar de sista orden om och om igen. De bekanta tonerna av musiken från pjäsens början upprepas och klingar ut.

Bilder från föreställningen lena Lena

foto: Andreas Ek

"August"-stegen och
en tidig modell av golv-
mönstret samt flaskorna i
bakgrunden.

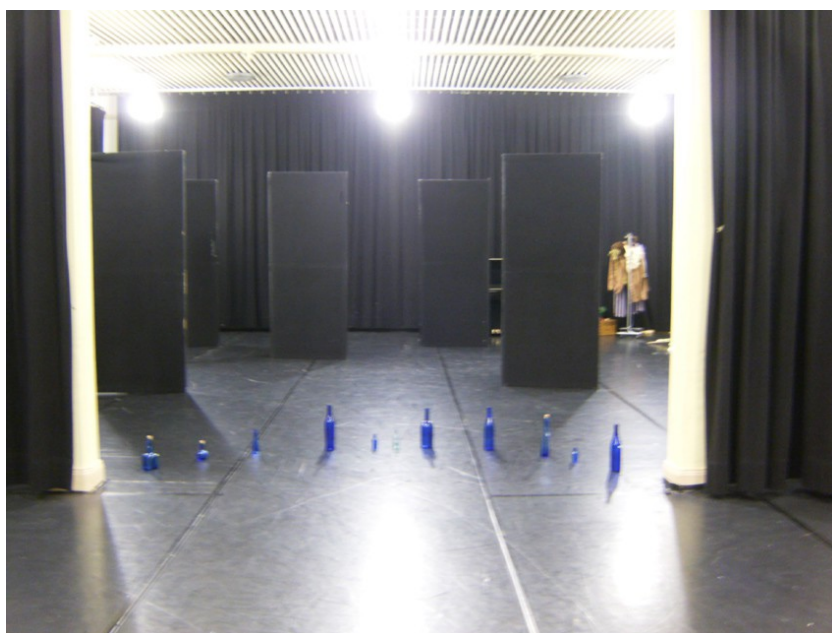
(Den vita duken i
bakgrunden hör inte till
scenografin.)
(foto: Minna V)



Scenens djup och
skärmarna på andra sidan
flaskraden.
I pjäsen vandrar Lena
fram från skärmen längst
bak.

(Kläderna i bakgrunden
hör inte till
föreställningen)

(foto: Minna V)



Lena har ingen egen plats.

Hon försöker hitta den bland publiken och genom att sitta mot stolpen.

Till slut upptäcker hon en stega som hon gör till "sin sittplats".



Stegen används på olika sätt:

t.v. Traumatiskt sjukhusbesök. Stegen representerar en läkare.

t.h. Lena i Ikea. Stegen används som en inköpskärra.



Flaskor och missbruk.

t.v. Drinkandet gestaltas genom att blåsa i flaskorna

t.h. Missbruket, "en igenkännbar verklighet" – Lena visar med hjälp av flaskorna hur hon vandrar runt i stan tills hon slocknar.



Likvärdiga.

Både Lena och stegen är slitna och åsidosatta.

Här berättar Lena hur hon flydde från rätten i skutan och möttes av en grupp stirrande människor.



Drömmarnas värld i blått ljus.

Lena drömmer om att hitta skatter och godsaker i soppåsar och springer villt omkring.



Kampen om osten.

"Men den pinsamma avvaktan på det rätta tillfället förhöjer njutningen på ett nästan perverst sätt." (Lena)



Från dröm till desperation.

Drömmen om värdighet gör Lena lycklig men när drömmen spricker överväger hon att ge upp och ta livet av sig.



Lena pratar om människovärde och undrar när en människa egentligen är fri.

Här talar Lena till en lyktstolpe som inte behöver betala för att existera, utan får finnas till på egna villkor. Det får inte Lena.



Intervju med Göran Sjöholm to 21.2 2013

både regissör och skådespelare

”ända sedan 70-t har jag kört omkring i paketbil” (det vill säga turnérat)

Freelancer sedan 1989. Har även jobbat med amatörgrupper, undervisat och handlett

En av hörnstenarna i utbildningen på Svenska Teaterskolan i Helsingfors (1973 – 1977) är att ”innehållet ger formen”. Jag utgår för det mesta från det då jag jobbar. Men visst har jag också provat på att gå från form mot innehåll; att som skådespelare utgå från t.ex en kroppshållning och se vad det ger.

- Har du någonsin regisserat dig själv eller en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

Jag har aldrig använt mig av begreppet självregi, men jag har ”regisserat mig själv” men då har det handlat om produktioner med 2-3 personer i ensemblen. Då har det inte heller gjorts till en stor grej: ”oj nej vi har ingen regissör!” Det som blev inpräntat i oss under teater-utbildningen var att teater är ett kollektivt skapande.

- Kan du kort beskriva hur du upplevde processen?

I början på 90-talet gjorde jag ett beställningsarbete, en turnépjäs som handlade om skilsmässa ur tonåringens perspektiv. Jag skrev pjäsen ”Fartzan” och vi jobbade vidare på den tillsammans med Mitja Sirén så till slut var vi praktiskt taget författare båda två. Vi skrev, läste och improviserade. I början, innan vi hade replokal tog vi långa promenader längs Helsingfors stränder och stannade för att repetera varje gång vi kom till en brygga. Scenografin i pjäsen kom att bestå av en bastant brygga där karaktärerna pappan och tonårspojken träffades. Konkret jobbade vi mycket med att klargöra statuskillnader (enl.Keith Johnstone). Annetter att situationerna i pjäsen växlade och sökte exakta vändpunkter för karaktärerna. Det här kom vi överens om sinsemellan. Vi övervägde att använda videokamera under repetitionerna men gjorde det aldrig. Eftersom vi kom att placera publiken nära scenen hade vi inte så stort behov av det ”yttre ögat”. Som yrkeskunnig skådespelare bör man ändå ha ett ”inre” yttre öga och kunna föreställa sig... känna efter hur scenen fungerar. Vi utgick ifrån att det som vi på scenen upplevde att fungerar också fungerar utåt för publiken. Vi hade ”utomstående” och titta på oss någon gång och provpublik förstås. Vi sa ändå aldrig att ”nu behöver vi hjälp med regin”, men det är klart att man snappar upp feedback och respons.

Ett plus med att jobba ensam eller kollektivt i grupp utan regissör är att man som skådespelaren inte förväntar sig idéer utifrån, utan i stället stimuleras till att själv aktivt komma med idéer och kolla hur de fungerar, hur de känns och själv ”tvingas” fundera på vad man vill uttrycka med pjäsen.

En uppgift som regissören ofta har är att fungera som arbetsledare. Då vi jobbade med Fartzan delade vi på ansvarsomåden, som t.ex. marknadsföring, scenografi, musik o.s.v.

En annan liknande arbetsprocess hade jag tillsammans med Tobias Zilliacus då vi jobbade fram Svart på vitt – en pjäs om dyslexi. Jag uttryckte direkt från början att jag inte vill vara ledaren i projektet utan att vi i stället skulle dela på uppgifterna och jobba på likvärdig basis. Ingendera var regissör. Vi hade mera provpublik i den processen och snappade så klart upp idéer. I bakhuvudet kunde vi ha några ställen som vi funderade över och ställde sen frågor.

- Kunde du tänka dig be om hjälp av provpublik om du t.ex. inte kan bestämma dig mellan två olika lösningar på scenen?

Jovisst, det kan man gott göra. Ofta är det ändå så att man på något sätt ändå känner mera för den ena själv oberoende. Det som kanske ännu oftare är fallet att det ur de två alternativen uppstår ett tredje som visar sig vara bäst.

Projekt som jag jobbat helt ensam i är vad jag kallar "Levande undervisning" (undervisning med teaterns och skådespelarens medel) där jag som skådespelare håller t.ex. en dubbellektion i en skola om ett ämne i mer eller mindre form av en klassrumsteater, eller stand-up komedi/tragedi. Alternativt gycklarteater där den kortaste vägen till nya insikter kan vara skrattet, t.ex. ett empatiprojekt, där lektionerna innehåller fakta men framförda med gycklarens medel, improvisation och lek. Jag vet inte om jag på det viset saknade en regissör då, inte i form av ett yttre öga. Ett bollplank att bolla tankar och idéer med saknade jag däremot.

- Vilka problem/ utmaningar stötte du på?

Inte stötte vi egentligen på problem skulle jag säga. Det viktiga är att ansvaret fördelas i gruppen och att man hjälps åt. Sen gäller det också att vara öppen för ändringar i manuskriptet. Skriver jag manus som jag själv kommer att jobba med så skriver jag på ett visst sätt – inte övertydligt i alla fall. Vissa ställen kan innehålla nonsensdialog eftersom jag har koll på undertexterna och vad som skall komma fram.

- Finns det risk att något faller bort i och med att man både skriver, regisserar och spelar själv? Jag tänker nu på de olika faserna då dramaturgen har en vision som tolkas av regissören som formar en idé som därtill ännu tolkas av skådespelarna som bidrar till slutresultatet. Många dialoger faller bort.

Visst, en intressant del kan bli borta. Om jag ger min text till en regissör så presenterar jag inte min idé utan vill gärna höra den ev. nya läsarten, tolkningen. Förstås kan jag få lust att skriva in lite flera parenteser. Jag skriver som en skådespelare som improviserar och känner gärna efter hur replikerna fungerar i kroppen, går omkring och känner efter. Det är nästan så att jag ser regin samtidigt som jag skriver och då är det väldigt intressant att höra hur det kan "kollidera" i kollektivet eller med någon annans tolkning.

Det handlar absolut inte om förakt för regissörer. Jag är van vid och känner mig hemma i att snappa upp idéer till en pjäs från verkligheten runtomkring, bli inspirerad och på det

viset ta ansvar från första början för processen. Sen kan man ju gå till väga på olika sätt, just nu jobbar jag med ett projekt, "Happy Hill Blues" som Juhani Rajalin och jag startade och därefter presenterat för Tom Wilhelms som skrev pjäsen. Min dotter Katarina fungerar som vår regissör/producent.

- Du regisserar redan då du skriver..?

Jag ser det i bilder. Jag tänker: vad vill jag? Jag vill bjuda på underhållning och för mig är det att både skratta och gråta och få något helt enkelt. Hoppeligen också känna ett lyft efter pjäsen. En dramatiker har enligt mig inte den optimala versionen i sitt huvud, inte heller regissören, det är viktigt att ha en öppenhet för dynamiken och det kollektiva skapandet med skådespelarna... det finns många möjligheter. Det gäller att prova sig fram.

Jag har inte alltid haft så goda erfarenheter av det traditionella sättet att närma sig en pjäs. Under t.ex. kollationeringar på institutionsteatrar, där man som skådespelare kommer till den första gemensamma genomläsningen och får se den färdigt planerade scenografin och skisser på dräkter och får höra regissörens grundidé. Regissörens ord känns bra i stunden men efter att ha repeterat får man en egen relation till texten och hittar intressanta "sidospår", men då kanske regissören inte är öppen längre, utan vill stå fast vid vad hen sagt vid kollationeringen, kanske av prestige skäl. Då kan man hamna i konflikt då man som skådespelare tänker: det är ändå jag som skall stå där. Jag tycker man bör kunna kombinera regi med kollektivt skapande. Har man t.ex. en färdigt uttänkt scenografi så "tvingas" man som skådespelare in i den ramen. Bra om scenografen var med i repetitionsprocessen och att scenografin då är omformbar. Det skulle vara bra att kunna inkludera skådespelarna i processen från första början. Kanske idén nån gång kunde börja från skådespelarna och att man därefter skulle hitta regissör för projektet? Men nog har det hänt att regissören haft en synnerligen subjektiv syn på en pjäs och skådespelaren fått en givande "resa".

Det intressanta i en konstnärlig process för mig är inte "har vi en regissör?" Det är kollektivet... att t.ex. starta ett projekt från noll. Det viktiga är att man vill göra något. Gnistan kan hittas i klassiker eller i nyskriven dramatik, det kan vara lika mycket "från början" i alla fall. Det är den egna glöden man måste komma åt och genom den komma till nya idéer tillsammans med andra. När ett + ett inte längre blir två utan 2,7. Då känns det angeläget att spela, då känns det som om man ger något.

På institutionsteater är det riskabelt att säga att skådespelaren är det viktiga, men faktum är att glöden måste finnas och den måste framförallt finnas på scenen. Allas jobb utmynnar i föreställningen på scenen. När man sedan lyckas bra skall alla kunna vara delaktiga i framgången. (eller dela på motgången)

Det intressanta med att repetera en pjäs är att inte veta hur den kommer att bli. Det kan vara lömskt att som skådespelare vaggas in i tryggheten som om föreställningen redan fanns – vilket den inte gör. Den finns först vid mötet med publik!

Ett exempel på kollektivt skapande är nog Hemsång på Wasa Teater 2011 som jag var med i som skådespelare. Där var scenografin så pass öppen att den tillät många olika möjligheter. Dessutom var Erik Norberg som dramatiker väldigt öppen för nya synvinklar och var involverad längs med processen där vi omformade delar, som t.ex. att vi ändrade språket till dilekt. Ulrika Bengts som regissör var öppen och dessutom på gott skaparhumör vilket helt klart påverkade hela ensemblen. Den sortens attityd är tyvärr inte självklar. Dessutom minns jag att hon väldigt vackert och nästan ceremoniellt gav över pjäsen i våra händer inför premiären. Vissa regissörer klamrar sig fast i föreställningarna. Det är viktigt att skådespelarna får känna "nu tar vi över"!

- Vi kommer ganska naturligt över in på ansvar. Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren, tycker du?

Regissörens ansvarsområde är stort i början men minskar efterhand, medan skådespelaren i början ansvarar för sin text, repliker och situationer och längre fram tar över ansvaret.

- Vad önskar du själv utav en regissör som skådespelare?

Jag vill ha trygga omständigheter kring ett skapande kaos. Jag vill ha frihet och möjlighet att vara på väg att springa in i en vägg och lita på att regissören precis innan det sker avbryter och säger "bra, tack". Trygghet är inte att regissören kan och vet allt. Att vi som skådespelare får känna oss som "de utvalda". Jag vill själv som regissör inte känna mig pressad att veta och kunna allt; i det långa loppet blir det tungt och faktiskt – otryggt. Om jag som skådespelare frågar om något av regissören känner jag att det är en enorm trygghet att som svar få höra: jag vet inte, men vi tar reda på.

- Tror du vissa skådespelare har mera benägenhet att tänka till själva än andra, t.ex. regimässigt?

Oberoende branch har man rätt att fråga: Varför? I bland känns det som om man som skådespelare har benägenhet att göra det för snabbt. Också regissören skall få komma med "ogenomtänkta" förslag som skall prövas. Som skådespelare är det ens uppgift att fullt ut kunna pröva idéer och göra det med kroppen utan att tänka först. Det är bra att pröva den regi man fått och bli stimulerad av det och därefter låta regissören också få nya impulser för scenen. Det ultimata i ett förhållande mellan skådespelare och regissör är att uppnå ett idéflöde. Det viktiga är inte vem som kommer med idén. Tillsammans åstadkommer man ett kaos av bilder och idéer och så småningom är det regissören som gör val och drar ihop "paketet".

- Upplever du att du har haft nytta av att ha erfarenhet av att både stå på scenen som skådespelare och stå bakom helheten som regissör?

Jag har ibland fått höra: Vem är det som regisserar egentligen? Då har min tanke inte varit att ge regi utan dela med mig en idé jag fått. Av någon konstig anledning kan det

ibland slinka in åsikter att det är störande med många idéer. Av många idéer föds den goda idén. Som skådespelare ser jag att det är bra att pröva olika förslag för att få veta om det fungerar eller inte. Då skall man också göra det fullt ut och inte visa att man personligen inte tycker om idén. Man får ha åsikter men som skådespelare bör man ändå göra och pröva. Det känns bra att kunna bolla idéer också direkt med regissören som kan välja att pröva idén eller ha en genomtänkt motivering varför en annan lösning fungerar bättre.

För övrigt så har min regiprincip utformats under årens lopp med de erfarenheter jag samlat på mig som skådespelare. Jag har väl regisserat så som jag själv gärna skulle bli regisserad. Jag understryker bl.a att det är viktigt att som skådespelare vara lyhörd för sina impulser, och uppmuntrar skådespelarna att bli medvetna om sina impulser på scenen. Jag upplever att "impulsspelet" vuxit fram tack vare att jag jobbat också utan regissör. Då måste man veta varifrån impulserna kommer, hur man kan framkalla dem och hur man på den biten t.ex. kan samspela. Vissa repliker behöver man t.ex. aldrig lära sig med våld eftersom medspelaren ger impulsen. Som skådespelare strävar jag till lyhördhet för impulser.

Jag vill börja från noll då jag är skådespelare. Jag vill inte utgå ifrån att jag är erfaren. Jag vet inte allt, kan inte allt. I början av en process vill jag vara osäker. Ibland kan en yngre mindre erfaren regissör ha för mycket respekt för en "veteran" och låsa sig. Jag försöker jobba emot det och nu senast med pjäsen "Fristad" upplevde jag att arbetet med Carl Alm som regissör fungerade jättebra. Vi värdesatte varandras idéer och jobbade på ett öppet och bra sätt.

Jag har förstås med åren format en egen teatersyn. Jag upplever ändå att den finns till för att rubbas och utvecklas. Jag jobbade t.ex. som skådespelare i pjäsen "Ångland" som regisserades av Jarno Kuosa. Han utgick inte från det traditionella arbetssätt som definierar omständigheter, situationen eller med att bygga upp en förhistoria för karaktären, som man vanligtvis gör enligt t.ex. Stanislavskijs metod. Karaktärerna var ofta i sina egna tankar, isolerade i separata bubblor. Jag upplevde ändå att han som regissör var varm och hade bra och intressanta övningar. Som regissör hade han inte behov av att en skådespelare entydigt spelar någon viss situation. Det kändes främmande och i bland var man som en docka som förverkligar något man inte helt vet, som en dansare som "genomför" en koreografi. Ändå fick jag med något från processen eftersom den kändes omkullkastande. Jag kunde tänka mig använda övningar som vi gjort och då klargöra att vi jobbar med karaktärernas inre. Att vi går från form till innehåll...

- Är det något du hemlighåller för skådespelarna under början av processen, d.v.s. ransonerar du informationen du ger vid olika tidpunkter?

Att hemlighålla något verkar främmande för mig, men däremot kan jag sträva till att skådespelaren själv kommer underfund med situationen i en scen eller handling. Rent praktiskt kan det handla om att jag ber skådespelaren att mitt i en replik gå och se ut genom fönstret och därefter vända på klacken för att fortsätta sin replik. Genom att fysiskt

göra någontin kan skådespelaren då komma till insikt om en inre hållningsförändring d.v.s. en ny tanke. På det här sättet är det mera stimulerande att jobba också för skådespelaren. Jag använder det här kanske oftare med yngre och med amatörer men det kan självklart användas med proffs.

Det har hänt att jag som regissör kommit oförberedd till repetition. Jag hade bråttom och först i bilen till övningarna hade tid att samla mig. Då förberedde jag mig för att möta ensemblen. Jag kom till att det är viktigare att vara lyhörd än att vara väl förberedd med färdiga tankar som kanske blockerar. Jag tycker det är bättre att kolla upp vad texten ger för möjligheter och känna in impulser som finns i gruppen än att komma med färdiga lösningar. Därefter är det regissörens uppgift att välja det som fungerar bäst. Jag tycker heller inte att man skall komma, som man i bland säger "neutral" till övningarna. Det är bättre att man kommer som man är, glad, ledsen eller kanske trött. Man behöver heller inte demonstrera det. Det som är viktigt är att kunna känna in dynamiken i gruppen. Det är en växelverkan där man ger sitt stöd men också kan få.

- När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Jag utgår från att om en relation är välfungerande så kan man snabbare jobba på djupet och sträva till att komma ännu längre. Fungerar relationen mindre bra får man helt enkelt jobba hårdare. Att tala om bristande personkemi är en dålig undanflykt! Det samma gäller också då man jobbar ensam – det är alltid skäl att söka sig till osäkra marker... där man kan hitta något nytt!

Som regissör leder man ett gemensamt projekt "det vi gör tillsammans". En regissör måste vara spindeln i nätet som kan koordinera det rationella och kombinerar det med det kreativa och kaotiska. Som artist gäller det att kunna sitt jobb helt enkelt. En skådespelare skall kunna sitt hantverk. En bra kontakt till sitt inre är viktigt och som artist förväntas man ha ett visst behov av att ge ut det, att dela med sig. Det ställer också krav på stort förtroende för varann.

Att uttrycka känslor under en repetition kräver förtroende och som yrkesmänniskor inom teater kommer man varandra ofta väldigt nära. Det är det fina i vårt arbete... men också det svåra. Det måste finnas en etik i arbetet. Det är viktigt att man kan prata om allt med tanke på att man jobbar så nära in på skinnet. Man får under inga omständigheter utnyttja situationen. En skådespelare kan i början vara väldigt beroende av regissören men småningom i processen "frigöra sig". Någon gång har jag som regissör fått höra av skådespelarna "Jösse du kan gå hem nu" och det är bra. Målsättningen för en regissör bör ju vara att inte längre behövas.

- Vad tror du är den största nackdelen med att regissera sig själv? Fördelen?

Att få överraskande impulser på arbetet från en annan part sätter i gång ett kreativt arbete. Det är stimulerande att jobba med nya synvinklar – jobba med andra involverade, så som en regissör.

Ändå upplever jag att det hänger så mycket på hur arbetsprocessen startar. Det lönar sig att tänka till, vad är det som regissören kan ge till den specifika produktionen, vem kunde vara lämplig och stimulera arbetet? Det är bra att fundera på regissörens funktion också, är det en arbetsledare som eftertraktas, en "frälsare", en producent, ett yttre öga, eller...?

Det är viktigt att hitta den speciella kvalitén i varje produktion. Jag menar: vi har det vi har, så vad är det för kvalitéer som det för med sig, vilka fördelar har vi av att t.ex. bara vara två eller en... eller...?

- Och vilka kvalitéer har du upptäckt i ditt arbete ensam?

Att jag ansvarar för produktionen och att allting hänger på mig. Jag tar ansvar och funderar i genom vad jag gör.. Står för det!

Visst är det väldigt utelämnande men också utmanande att åka iväg på turné och inte veta vad som väntar. Ändå gäller det att utgå ifrån att göra sitt bästa. Det förutsätter ett gott förarbete, då går det att "balansera"... och inte låta tankarna blockera.

Intervju med Agneta Lindroos 7.3.2013

Magister i teaterkonst 2010, skådespelare. Studerat regi ett halvt år i Kunsthøgskolen i Oslo.

- Har du någonsin regisserat dig själv?

Ja, år 2008 gjorde jag clownföreställningen Duga? skriven av Svante Grogarn. Pjäsen skrevs ursprungligen av min idé många år innan och Svante ringde mig och frågade om han fick göra den. Senare ringde jag honom och bad om rättigheterna att få göra pjäsen själv också. Den handlar om en flicka som heter Duga som kämpar med sin relation till sig själv och sin kropp, samt relationen till föräldrar och vänner. Pjäsen tangerar ätstörningar. Jag valde att gestalta den sjuka, absurda, oförståeliga delen av Duga som en clown. Berättaren, den friska, sunda Duga gestaltade jag utan näsa.

- Kan du berätta om processen? Vilka utmaningar stötte du på och hur löste du dem?

Man är väldigt ensam i sitt arbete. Där ligger en osäkerhet som får en att tänka "är det bara jag?", det vill säga om det bara är jag som ser det här, eller förstår andra det också? Å andra sidan brann jag för den här pjäsen. Jag ville verkligen göra den och jag ville göra den själv, jag tänkte inte ens på att ha en regissör. Jag är en sådan person som gör själv och trivs bra med det, därför regisserar jag också ofta – jag vet hur jag vill ha det.

Problemen i att regissera sig själv kom mot slutet av processen. Jag hade till exempel utgått i från att bara jobba med clown, men ju längre tiden gick desto mera jobbade jag utan clown. Jag frågade mig själv om det ens var en clownföreställning mera. Jag hade inget yttre öga som kunde säga åt mig "där ska du jobba med clownen och där utan". Gränsen mellan det sjuka och det friska var suddig vilket gjorde det svårare att avgöra. Dessutom tappades allvaret om jag gjode allt i form av en clown. Dessutom fungerar inte komik och framför allt inte i clown utan publik. Ensam kan man bara anta att någonting fungerar men det går inte att pröva ut det. Det är svårt att veta vad som går hem. I slutskedet bjöd jag in provpublik till genomgångarna.

Filmkameran räddade mig i arbetet. Jag jobbade först fram ett resultat, ett par scener som jag sedan filmade och kunde se om de fungerade som jag tänkt. Jag hade inga problem med att använda mig av inspelning. Det enda är förstås att filmen inte är verklighet.

När man jobbar ensam får man ingen distans till sitt arbete. Distans är väldigt bra, ett yttre öga som granskar utifrån, på avstånd. Som tur är hade pjäsen ganska simpel text som inte krävde väldigt djup analys. Jag kände mig aldrig borttappad i den bemärkelsen.

Jag tror inte man gör en soloföreställning om man inte brinner för ämnet, om man inte står för det man gör. Själv ville jag få publiken att reflektera genom föreställningen. Jag hade en stark drivkraft.

- Upplever du att du har haft nytta av att ha erfarenhet av att både stå på scenen som skådespelare och stå bakom helheten som regissör?

Ja det finns många fördelar med det tycker jag. Som regissör kan jag skådespelarhantverket och min specialité blir då på sätt och vis att handleda skådespelarna. Jag har själv jobbat med regissörer som jag inte fått hjälp av då jag behövt det. Självfallet jobbar skådespelare mycket självständigt men i bland söker man och då är det bra att en regissör kan hjälpa till i det. I bland önskar jag att jag skulle bli regisserad så som jag själv regisserar. Jag vill att regissören är hård med mig, att något kan trycka på mina knappar, kan vägleda och hitta rätt. Man kan säkert vara en bra regissör utan skådespelarbakgrund och det kan till och med finnas nytta av att inte ha det – men det kan jag inte bedöma. Jag har haft nytta av det i varje fall. Ju mera man kan om allt, till exempel teaterhistoria och så vidare, desto mångsidigare blir man ju. Som skådespelare kan jag känna att jag i bland vill blanda mig för mycket i regissörens arbete i stället för att koncentrera på mitt skådespelararbete. Självtänkande skådespelare är bra, att inte bara vänta på att regissören skall säga allt. Regissören är ändå ledaren i processen och då är det illa om skådespelaren till exempel börjar regissera andra. Det handlar om respekt. Varje process behöver sin ledare och utan den blir arbetet ofta kaotiskt.

När man jobbar helt ensam fattas arbetsledaren förstås. Det finns en risk för att man inte litar på att det man gör blir bra. Man är rädd för att misslyckas. Om jag jämför mig själv i dag med hur jag var fem år sedan så litar jag mycket mera i dag. Självsäkerhet kommer med tiden och genom erfarenhet. Just nu litar jag på mig själv till den graden att jag vet att det inte kan gå helt fel. Man får ändå aldrig sluta kämpa. Då ger man på sätt och vis upp att försöka göra bättre om man tror sig vara för bra, man blir hög i korken.

Man är väldigt skör när man jobbar ensam. Man är skör om vad människor säger om arbetet eftersom man satt hela sin kropp och själ i arbetet. Man har arbetat så hårt och ingen kan förstå det exakt hur. Det är bra att påminna sig om att människor har olika smak. Det är bra att fråga sig själv om det hänger på att scenen verkligen inte fungerar eller om det är en smak sak.

Jag har också jobbat i mindre grupper där vi varit våra egna regissörer: Mästerkatten i Stövlar gjorde vi i en grupp på fyra och Skogspromenader och mysiga hemmakvällar gjorde jag tillsammans med Sebastian Selenius. Att jobba i en mindre grupp är ändå inte det samma som att regissera sig själv helt ensam. Då finns inte samma osäkerhet eftersom man är två eller flera. Samtidigt finns där heller inte samma frihet.

- Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

Respekt är absolut det viktigaste. Utan respekt finns inget kreativt arbete. Jag behandlar det också i mitt magistersarbete. Regissören ska ta hand om skådespelarna annars får han eller hon inget utav sitt viktigaste hantverk. Skådespelarna och regissören ska sträva efter

att förstå varandra och lyssna. Det behöver inte vara en trevlig stämning hela tiden heller. Jag utgår till exempel inte i från att vi skall dricka kaffe och te och ha det trevligt tillsammans. Privatliv diskuteras under pausen. Det här beror förstås på grupp och i bland kan diskussion angående privatliv också gynna processen eller vara nödvändig, ifall någonting direkt påverkar den. Det gäller att alltid fundera i genom vilka regler man fastställer, det är inte så svart vitt.

- Hur jobbar du? Har du en strukturerad plan som du i huvudsak följer, eller kör du mera på känsla och ser vad det blir?

Jag tycker man som regissör skall ha en plan. Planen kan också vara att "vi ser hur det går". För mig är en plan som bryts kreativ. Jag är också en krävande regissör som kan ha en plan som jag vill pröva från tio olika vinklar. Varje process är ny och man måste ta i beaktandet vem man jobbar med och varför, vad målet är. Är meningen att pjäsen skall sälja bra eller är det till exempel fråga om en skolklass som undervisas? Med föreställningen Duga? ville jag till exempel sälja bra och vidga åskådarnas vyer. Arbetssättet kan också ändras med tiden.

Jag har ingen koreografi som jag prackar på mina skådespelare. I stället vill jag att resultatet föds ur min handledning och att de jobbar själva. Jag vet vad det är jag letar efter men jag vill att skådespelarna också letar på sitt sätt. På det viset blir resultatet dynamiskt i stället för mekaniskt.

- Vad tycker du är nackdelarna och fördelarna med att regissera sig själv?

Nackdelen är att du är ensam utan ett utomstående perspektiv. Jag ser det också som att man saknar ett mentalt utomstående perspektiv. Självförtroendet kan sviker lätt. Det kan hända att man inte ens slutför arbetet, att det inte blir av. Ingen vaktar att saker blir gjorda eller väljer åt dig. Man får själv ta hand om disciplinen och skapa rutinerna, ramarna för arbetsdagen och så vidare. Dessutom är det trist att repetera ensam, man får inga impulser någonstans ifrån.

Fördelen är att man är otroligt stolt då man verkligen lyckats. Man utmanar sig själv och upplevelsen stärker självkänslan. Man får göra precis vad man vill, jobba hur man vill och det är frihet. Samma frihet kan också vara en nackdel ifall man som sagt inte får någonting gjort. Det beror på personen i fråga. För vissa är det en positiv upplevelse att få jobba ensam.

Jag vet inte om jag i första hand skulle gra en soloföreställning till eftersom jag tycker om att jobba med människor. Som regissör får jag jobba både ensam och med människor. Jag har personligen en stark drivkraft att berätta och hoppeligen också förnya konsten. Egentligen vet att jag kommer att göra en solo till, men när och vad det blir så vet jag inte.

Intervju per telefon med Jarno Kuosa 16.2.2013

Regissör. Utexaminerad från Teaterhögskolan våren 2012, magistersexamen i teaterkonst, utbildningsprogrammet för regi.

- Du använder uttrycket itseohjautuva – hur skulle du översätta det korrekt (det verkar som ett bredare begrepp än bara självregi)

Självregisserande. Det handlar om att människan (skådespelaren) uppfattar sin eget handlande och gör egna val... och där i genom regisserar sig själv. Det uppstår en s.k. Självmatning.

- I ditt arbete jobbar ni i grupp och du fungerar som regissör och som yttre öga. Tycker du man kan regissera sig själv helt ensam?

Ja, man måste ställa sig utanför situationen och betrakta och reflektera över det man gjort. Man kan t.ex. använda sig av filmkamera. Koreografer jobbar t.ex. på det här sättet.

Det viktiga är att man har ett (gemensamt) språk och en (gemensam) teknik som man kan jobba med och som gör att man blir medveten om sitt sätt att vara, om egna mönster.

- Har du någonsin regisserat dig själv?

Ja under ett projekt i Teaterhögskolan 2010, Vihreän liikkeen synty, hette den. Där jobbade vi individuellt parallellt med varandra så vi var tekniskt sett våra egna regissörer.

- Vad tror du är den största nackdelen med att regissera sig själv? Varför?

Det största problemet är att om man inte vet vad man är ute efter så kan skådespelaren bli försummad. Man måste ha något att grunda arbetet på. Något att reflektera mot. Man kan skapa olika sätt att definiera sitt arbete och hämta information som styr en och hjälper i processen.

- Kan du förklara mera om ditt sätt att jobba som du också undersöker i ditt magisterarbete?

Det är svårt att förklara så här per telefon. Tekniken kräver träning – att lära kroppen förstå. Kort sagt utgår tekniken från det fysiska. Den tar avstånd till den psykologiska traditionella teatern och lyfter fram kreativiteten. Den undersöker vad man kan hitta på för olika saker. Den individuella kroppen hämtar fram sådant som inte psykologiskt teater och intellektuellt tankearbete kan få fram. Kroppen hämtar information från sin omgivning, sinnena hämtar bilder från världen, den information du har. Hela vårt varande består av iakttagelser genom våra sinnen. Vi vet att det regnar eftersom vi känner det, huden känner det. Det utesluter förstås inte ett psykologiskt spel på scenen.

- Konkret exempel?

Låt oss ta en fysisk handling som att hoppa upp i luften och samtidigt slå knäna i bröstet. Det är en psykofysisk rörelse som skapar en känsla och ett tillstånd. Det kan användas i spelet och beroende på hur intensivt man vill föra fram den så kan man t.ex. också bara ha rörelsen som en tanke – då syns den inte lika tydligt, men den finns där. Man kan också utgå från att man vill uppnå ett tillstånd och därefter söka psykofysiska rörelser som åstadkommer det. Tanken är att kroppen vänjer sig via fysiskt arbete och öppnas – blir mera mottaglig mera "utsatt" i positiv bemärkelse.

Kroppen jobbar på ett kreativt plan och det resulterar i att skådespelaren på scenen gör saker "utan att egentligen behöva göra något". Först jobbar man och övar så man blir medveten om vad som sker i kroppen och hurdana reaktioner det ger.

- Vad tror du är den största fördelen med att regissera sig själv? Varför?

Som jag ser det så hoppar man på sätt och vis över en arbetsfas. Man börjar jobba fram material från grunden. Det uppstår en viss problematik då en regissör skall försöka förklara vad "juttun e" (kärnan i hela arbetet är, visionen, tanken). I självregi så jobbar man inifrån och det sitter annorlunda i skådespelaren och han eller hon tar ansvar över arbetet på ett annat sätt eftersom strävan inte är att bara förverkliga regissörens vision. Min fråga är var skådespelarens kreativitet ligger om regissören dikterar och bestämmer: "gör så och så". Genom att jobba tillsammans i grupp blir varje skådespelares scennärvaro samtidigt betydelsefulla. Förstås är alla skådespelare inte villiga eller redo att jobba på det här sättet. De är rädda för att ta ansvar och är vana med den traditionella formen.

- När är relationen mellan skådespelare och regissör fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

De borde jobba utgående från samma grej, fastän de tittar på arbetet från olika håll. Just nu övar jag tillsammans med en kollega en monolog, där han spelar och jag regisserar. Vi gör jobbet tillsammans, också kroppsligt, d.v.s. genom fysiska övningar på scenen.

Om man inte definierar det man jobbar med går arbetet i stöpet. Idén med självregisserande teknik är att man gör arbetet på ett medvetet plan och inte bara pumpar fram något, med tvång.

Genom viritys (Minnas svenska översättning ungefär "rigga upp") strävar man efter att skapa något som man känner till. Om man t.ex. knyter handen och sedan öppnar den är känslan eller situationen som följer först odefinierad (välinen, Minnas översättning ett "emellan"). När man därefter lyckas definiera vad det är man känner så finner man sig i ett tillstånd (olotila). Man kan också jobba i rummet och t.ex. bestämma att om skådespelaren flyttar sig en meter framåt så regnar det där. Vi kollar hur vi kan jobba fysiskt och hur vi på det sättet kunde få fram olika tillstånd som vi vill ha och kan använda. Tekniken är något konkret att jobba med – ett gemensamt språk mellan regissör och skådespelare. Tekniken kräver förstås träning.

- På vilket sätt använder ni er av existerande pjäser med den här tekniken? Som t.ex. i Måsen som du gjorde som ditt slutarbete på Teaterhögskolan i fjol?

Pjäsen gav kontexten till vårt handlande, det vi utgick ifrån. Däremot blev slutresultatet inte "Måsen" på det viset utan vi utvecklade det till något nytt. Den produktionen var till sin form nästan en provokation, just i och med att den bryter mot den traditionella formen och därtill visades på Teaterhögskolan och så vidare. Produktionen rörde sig på väldigt många olika plan samtidigt. Det var "konst", det var något "nytt". Skådespelarna var jättefria i sitt arbete, sist och slutligen nästan för fria.

Jag regisserade pjäsen Jääkuvia av Kristian Smeds våren 2012 på Seinäjoen kaupunginteatteri och jag räknar den som min första riktiga arbete inom institutionsteater med den här tekniken. Jag hade tekniken i bakhuvudet också då jag regisserade Ängland på Wasa Teater 2011 men jag kom inte fram med det på ett så hårt plan, vilket jag kanske borde ha gjort. Ändå var karaktärerna där ofta i sina egna världar med egna handlingar och dialogerna var med jämna mellanrum som skilda monologer, vilket härstammar lite från tekniken jag nu pratar om.

- Det jag vill komma fram till med regissörens och skådespelarens växelverkan är att de måste ha något gemensamt som de kan dela och nu menar jag arbetsmetoden – spelregler. När det blir otydligt och "flummigt" är det svårt att jobba. Då förstår folk inte vad de gör.

- "Självregisserandet" eller "itseohjautuvuus" är något som är väldigt aktuellt nu i samhället – inte bara i teater. Det händer runt om oss. Det sker en utveckling.

FRÅGEFORMULÄR OM SJÄLVREGI

(undersökning inför slutarbete)

Skriv svaren på det bifogade papperet, vid behov på ytterligare tilläggsark.

Ringa in: regissör / skådespelare/ annat:

ålder: <25, 26-35, 36-45, 46-55, 56-65, 66<

kvinnor/ män

1) Har du någonsin regisserat

a) dig själv?

b) en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

2) (om ja)

a) Kan du kort beskriva hur du upplevde processen?

b) Vilka problem/ utmaningar stötte du på?

c) Hur löste du dem?

3) (om ej) Kunde du tänka dig göra det? Varför?

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag (fri formulering)

b) svårigheter/ utmaningar

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv? Varför?

b) fördelen med att regissera sig själv? Varför?

TACK för Din tid!
Mvh, Minna Valkama

Samlade svar

1. Skådespelare, 26-35 år, man

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Nej, jag tror att jag varken har kunskap eller erfarenhet till att göra det.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Vi ger varandra nycklar, frågor och förslag för att komma fram till det resultat vi vill uppnå.

b) svårigheter/ utmaningar?

En utmaning är att tolka och förstå vad den andra vill. Vad har vi för behov, på vilket sätt arbetar vi?

När den delen är löst kan man tillsammans jobba mycket noggrannare och mera exakt.

Svårigheter kommer t.ex. när man inte kan kommunicera eller inte är ärliga mot varandra.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissör: ansvarar för helheten, har en vision och ett mål att arbeta mot. Ger nycklar och verktyg åt skådespelarna

Skådespelare: Använda de verktyg som fås av ex. material och regissör. Ge förslag utgående från det och tillsammans med regissör och andra skådespelare (om det finns) arbeta vidare.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

När båda respekterar och litar på varandra fungerar det bäst.

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

(OBS jag TROR att...) Det är omöjligt att vara 100% objektiv. På något plan ser man alltid på sig själv med egna ögon. T.ex. "Hur ser jag ut när jag gör såhär" istället för "Vad berättar jag när jag gör såhär"?

b) fördelen med att regissera sig själv?

Om man har en stark bild av slutresultatet eller hur något ska framföras.

2. Skådespelare, 26-35 år, man

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Nej, jag tror att det är svårt att göra en riktigt bra föreställning om en skådespelare i föreställningen också regisserar. Regissören har en av de största och viktigaste uppgifterna i skapandet av en föreställning, och kan således inte koncentrera sig på att göra ett rollarbete. Dessutom blir det svårt att vara objektiv, regissören kan inte se sig själv spela, och vet således inte hur hans skådespelararbete fungerar. Att filma repetitionerna funkar inte, eftersom teater sker i ögonblicket, och filmkameran kan inte fånga dessa ögonblick. Jag tror också att det bryter flödet under repetitionerna, eftersom regissören måste hoppa in och ut medan man repeterar. Att dialogen mellan skådespelare och regissör inte heller finns är också problematiskt, regissören kan inte ha alla lösningar, och skådespelaren kan inte heller ha alla, lösningarna kommer från en fungerande dialog mellan båda. En filmregissör kan medverka i sin egen film, men det beror på att mycket av berättandet görs i skedet då filmen klipps.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Som jag tidigare skrev ska dialogen mellan skådespelare och regissör vara fungerande, så att man tillsammans kan hitta de bästa lösningarna. Samma gäller också dialogen mellan de övriga avdelningarna, ljus/ljud, dräkter, scenografi, koreografi, etc. Jag tror att de absolut bästa resultaten nås när alla avdelningar får komma med input och vara i dialog med varandra, för att sen kunna jobba med det som de är bra på. En skådespelare ska definitivt försöka tänka som en regissör i vissa situationer, men inte alls i andra situationer. Jag tror en öppen dialog är det som krävs för att göra en bra föreställning, de flesta problem dyker pga. bristande kommunikation

b) svårigheter/ utmaningar?

Som sagt så tror jag en öppen dialog är det absolut viktigaste, klarar man av att ha det så slipper man många problem. Att regissören kan förklara sin vision och sina tankar är också viktigt, samt att kunna förklara hur de andra i arbetsgruppen kan hjälpa för att stöda denna vision.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissören ska först och främst ha en vision, klara tankar om varför just denna föreställning görs, vilka teman den har och hur de teman speglas i föreställningen. Förutom visioner krävs också det rent hantverksmässiga kunnandet, dvs. hur man konkret bygger upp föreställningen så att visionen blir tydlig.

Till skådespelaren hör givetvis rollen hen spelar. Dessutom ska skådespelaren aktivt delta i byggandet av föreställningen, försöka förstå regissörens visioner, komma med egna idéer och spinna vidare på de som dyker upp under repetitionsprocessen. När man jobbar med en föreställning finns det en rangordning, och regissören är

högst i denna rangordning, men klarar regissören av att släppa in andra och låta dem komma med input, som regissören sen kan ta till sig och vidareutveckla, kan slutresultatet bli bättre.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

När dialogen är öppen och det finns en tydlig vision och idé att följa. Då kan alla jobba för den idé, när alla drar åt samma håll fungerar det.

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

Objektiviteten är ett stort problem, som jag tidigare nämnt. Ett annat problem är att ingen utmanar dig, en bra regissör utmanar också sin skådespelare, får denne att tänka i nya banor och handla på andra sätt än det som är bekvämt för skådespelaren. Jag tror att en bra skådespelare behöver en bra regissör för att bli en lysande skådespelare. Dessutom måste man komma ihåg att skådespelare och regissör är två helt olika yrken, som kräver olika kunskaper. Det är väldigt få som klarar av att göra båda jobben riktigt bra, och jag tror att det är nästan omöjligt för någon att göra båda jobben samtidigt riktigt bra.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Det beror på vilken del man vanligtvis gör. Om man är en regissör kan det vara bra eftersom man kan få förståelse för skådespelarens arbete, man kanske får insikter om hur man ska regissera sina skådespelare i framtiden. Som skådespelare börjar man säkert tänka i nya banor, är mer uppmärksam på de områden som hör till regissören, som skådespelaren kan använda i andra produktioner.

3. Skådespelare, 26-35, man

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Ja! För att utveckla Mig själv inom branschen som blir mer och mer krävande.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Ett samarbete i grund och botten. Båda ger och tar men sista ordet ligger hos regissören.

b) svårigheter/ utmaningar?

Problem förekommer oftast när förtroendet parterna emellan av någon orsak brutits. Konstnärliga meningsskillnader är också utmanande och kan tära på ensemblen.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

När regissören kommer till första kollationeringen bör regissören redan ha en vision av vad denna vill. Vara förberedd helt enkelt. Skådespelarna har också ett ansvar att sedan läsa sig texten och berättelsen, rollarbete etc etc.

En regissör/skådespelare gillade att jämföra ett ishockeylag med en ensemble. Många skrattar men jag kan se den teoretiska likheten. Ishockeylaget består av olika roller som tränaren regisserar. Ibland går man ytttom de bestämda gränserna med både bättre och sämre framgång, och i grund och botten är jobbet på scenen också ett lagspel heldre än soloframträdande. Hoppas du förstår vad jag menar.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Relationen fungerar när regissören har ryggrad att både bestämma och ta emot. Göra beslut som gynnar berättelsen och föreställningen mer än dennes egna ambitioner och prestige. Skådespelarna bör också komma ihåg att blåsa i samma riktning och alla berätta samma historia. Då kan man uppleva magi...

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

Det är svårt att vara helt objektiv och hålla med tankar eftersom du är du och ingen annan.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Ingen känner sig själv och ens inre bättre än en själv.

4. Skådespelare, 26-35år, kvinna

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej, bara små arbeten /demon under studietiden.

3) Kunde du tänka dig göra det?

Jag tror inte jag skulle vilja regissera mig själv utan att ha ett yttre öga som jag kan bolla idéer med. Men det beror på vad det är. Samtidigt kan jag lockas av tanken att göra det, men i såfall i en kortare föreställning typ 30-45 minuter. Det skulle vara intressant att våga skapa min egen grej, utan någon som censurerar mig eller har andra åsikter. Jag har länge planerat att göra min egen spelning och det är en sak som jag skulle vilja göra helt själv. För den behöver komma från mig och ingen annan. Så om jag hade en väldigt konkret idé och vision kunde jag göra mitt eget. Jag skulle dock ta hjälp av filmkamera så jag kunde se på mitt arbete utifrån.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Skådespelarens och regissörens relation är viktig. Det är A och O för arbetet. Det viktigaste är att man förstår varandra och hittar ett språk som fungerar för båda. Såklart är det ypperliga om jag tycker om min regissör, trivs i hans/hennes närvaro. Att han/hon får mig att känna mig trygg och kreativ. Men ibland behöver man inte komma extremt bra överens privat. Bara man hittar ett arbetsspråk.

b) svårigheter/ utmaningar?

För mig är det viktigt att jag respekterar regissören. Jag har svårt att skapa en allt för nära privat relation till min regissör under processens gång. Jag behöver ett visst avstånd för att respektera regissören.

Om jag märker att en regissör kan sin sak och vet vad han/hon vill då slappnar jag av och kan jobba obehindrat.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Regissörens uppgift är att se de människor han/ hon jobbar med just nu. Hitta skådespelarnas styrkor och värna om dem. Skapa en bra gruppdynamik. Bygga upp ett förtroende. Regissören ska vara väl förberedd när han/hon inleder arbetet. Veta vart vi är på väg, men längs vägen kunna ge vika för sina idéer om det behövs för att föreställningen ska bli bättre, eller för att just den här ensambeln kan ge andra saker än vad som tänktes från början.

Gärna ska regissören ha en grundtrygghet i sig själv. Vi som skådespelare ska inte behöva vara rädda för att regissören inte klarar kritik och motgångar. Regissören ska kunna locka fram kreativiteten hos sin omgivning. Vara en inspiratör. Få oss att tro att vi kan mera än vad vi trodde. Att vi utvecklas under processens gång, det är ju det mest underbara. Regissören ska se alla i produktionen.

Skådespelaren ska kunna jobba under olika omständigheter. Vi ska ta ansvar för vårt eget arbete, om vi känner att vi inte blir väl bemötta, om vi inte förstår regissörens vision eller upplever att vi inte får tillräckligt med regi är det vårt ansvar att säga till. Ingen annan kan hjälpa oss än oss själva. DET är det viktigaste av allt för vi måste jobba under olika omständigheter. Ibland mår vi sämre, ibland bättre, vi måste lära oss hur vi fungerar och se till att få vår röst hörd.

Vi kan bidra till en produktion med positiv attityd, med vår kreativitet och vilja. Det bästa är om jag känner mig delaktig i processen, att jag får komma med egna idéer och att jag upplever att jag verkligen är med och skapar min roll och föreställningen. Och som sagt OM något är svårt så SÄG TILL!!!! Det är vårt ansvar!

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

När du regisserar dig själv ser du inte alla idéer direkt. Hmm. Hur ska jag förklara?

Ok, om jag gör en scen och improviserar fritt så ser regissören direkt vad som fungerar, vad vi kunde jobba vidare med. Regissören kan plocka ut de bästa bitarna ur en improvisation. Såklart känner vi många gånger själva vad som fungerar när vi improviserar men om ingen ser dig så kanske du glömmer vissa saker efter improvisationen. Som du kunde utvecklat. Jag tycker en bra föreställning bygger mycket på rytmik. Det är svårare att se och känna sånt lika bra själv som om någon ser dig utifrån. De bästa processer jag haft är när regissören är väldigt mån om att vi skådespelare får improvisera och upptäcka pjäsen själva. Men sen så tar regissören de bästa bitarna och gör det till en fungerande komposition.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Jag tror inte jag skulle regissera mig själv utan att filma mig. Jag måste också se det utifrån.

MEN jag kan tänka mig att det kan vara frigörande och stärkande att regissera mig själv för att se hur långt mina egna idéer bär. Och för att verkligen kunna säga efteråt, det här är mitt, bara mitt. Det här är jag. Utan kompromisser. Och som sagt det skulle vara en underbar utmaning för mig att VÅGA stå fullt ut för mina val, och sen kunna accpetera att andra inte tycker som jag. Så kanske i slutändan vi alla skådespelare skulle behöva få göra det någon gång.

5. Skådespelare, 36-45 år, man

1) Oletko ikinä ohjannut:

a) itseäsi?

Kyllä

b) produktiota, jossa myös itse näyttelet?

En

2) a) Voitko lyhyesti kuvailla prosessia ja miten sen koit?

Ensimmäisellä kerralla oudolta ja hieman pelottavaltakin. Vastuunottaminen omasta työstä oli uutta ja samalla humalluttavaa.

b) Minkälaisiin pulmiin/haasteisiin törmäsit?

Luottaminen omaan käsitykseen kohtauksen kulusta ja tulkinnasta oli aluksi vaikeaa.

c) Miten selvitit ne?

Kokeilemalla eri ratkaisuja, ottamalla riskejä sekä luottamalla itseäni ja ammattitaitooni.

4) Minkälaisena koet näyttelijän ja ohjaajan välisen vuorovaikutussuhteen?

a) yleisesti?

Ohjaajan ja näyttelijän välinen dialogi on hankalaa jos keskinäinen tysicskentely on epämääräistä, päämäärä on kadoksissa tai puuttuu kokonaan. Molemmipuolinen luottamus ja kunnioitus on erittäin tärkeää, jotta riskien ottaminen olisi mahdollista. Jos näin ei ole, tekijät eivät etsi uutta eivätkä ole valmiita siirtymään epämukavuusalueille vaan tyytyvät turvautumaan rutiineihinsa. Tämä koskettaa niin näyttelijöitä kuin ohjaajia.

b) vaikeudet/ haasteet?

Jos näyttelijä ja ohjaaja eivät ymmärrä toisiaan. Jos ohjaaja/näyttelijä ei tiedä mitä ollaan tekemässä, mihin pyritään. Jos haaste on ylimitoitettu (aikataulu, riittämätön kompetenssi näyttelijällä/ohjaajalla, dialogin puute näyttelijän ja ohjaajan välillä)

c) Mitkä vastualueet/tehtävät kuuluvat ohjaajalle, mitkä näyttelijälle?

Ohjaajan tärkein tehtävä on auttaa näyttelijää kertomaan valittu tarina niin hyvin kuin mahdollista, tehdä päätöksiä kun niitä tarvitaan sekä kantaa kokonaisvastuu. Näyttelijän tehtävä on tuottaa ja kokeilla, ottaa riskejä ja tarjota odottamattomia ratkaisumalleja. Näyttelijän tulee myös ymmärtää roolinsa tehtävä ja tarkoitus kerrottavassa tarinassa.

d) Milloin suhde on toimiva? Mitä se vaatii ohjaajalta? Näyttelijältä?

Suhde toimii kun molemmat, sekä näyttelijä että ohjaaja ovat valmiita laittamaan itsensä alttiiksi ja kun he jakavat yhteisen päämäärän.

5) Minkä luulet olevan itsensä ohjaamisen suurin...

a) haitta?

Kokonaisrytmin hahmottaminen ja varmistuminen siitä että työ välittyy halutulla tavalla on vaikeaa. Pulmatilanteissa ratkaisujen löytyminen voi viedä kohtuuttomasti aikaa.

b) etu?

Vastuunotto omasta näyttelijäntyöstä, mahdollisuus ja vapaus kokeilla, tutkia ja ottaa iskejä.

6. Skådespelare, 46-55 år, man

1) Har du någonsin regisserat

a) dig själv?

Ja

b) en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

Nej.

Svar på de övriga frågorna:

Risken med att regissera sig själv är ju att man blir blind och bara tar till gamla knep och manér. Kan vara skönt att för sig själv gå in i rollen, djupläsa i fred, men förr eller senare skall man ju möta en publik och min erfarenhet säger mig att det är bra med ett yttre öga. Ibland tror man sig uttrycka saker som trots allt inte kommer ut. Det behöver inte nödvändigtvis vara en ständigt närvarande regissör, men nog bra med provpublik att diskutera med.

Tror att det skulle vara svårt att regissera en grupp där man själv också ingår som skådespelare. Föredrar att som skådespelare dyka in i en situation tillsammans med mina medspelare och inte vara tvungen att samtidigt iaktta utifrån.

Jaa vad krävs av skådis och regissör. Av Skådis frimodighet, mod att kasta sig in i saker fast man inte vet var man landar. Hårt men lättsamt arbete, lust att testa, mod att dyka in också i främmande sidor hos sig själv. Artaud kallade skådespelaren en känslig brottare. Det låter bra! Regissören får gärna vara lyhörd, ha en klar vision men även ha förmågan att ta tillvara överraskningar, ge rum också för det undermedvetna att arbeta, föda kreativitet i stället för att döda. Men det hänger också på skådisens vilja och förmåga att erbjuda saker. Samarbete alltså!!

7. Skådespelare, 66< år, kvinna

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Knappast. Svårt att se helheten om man regisserar nånting man själv är med i. Eller också ser man helheten, men kan inte koncentrera sig på vad man själv gör.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Kommunikations- och samarbetsförmåga, förståelse för varandras aspekter, humor...

b) svårigheter/ utmaningar?

Om ovanstående saknas.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissören har ansvar för en fungerande helhet, skådespelaren för att hen fungerar i helheten.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Kommunikations- och samarbetsförmåga, förståelse för varandras aspekter, humor...

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

Svårt att se helheten om man regisserar nånting man själv är med i. Eller också ser man helheten, men kan inte koncentrera sig på vad man själv gör.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Ser inga fördelar i det.

8. Skådespelare och regissör, 26-35 år, man

1) Har du någonsin regisserat

a) dig själv?

Under studierna på Teaterhögskolan gjorde vi de första tre åren så kallade ”egna arbeten”. Som studerande hade man själv ansvar för att välja material samt genomföra iscensättningen. Första året var stycket 5 minuter, andra 10 – 15 och tredje året 15 - 20 minuter långt.

På sätt och vis skulle jag beakta detta som en slags självregi eftersom man själv hade ansvar för alla delar gällande processen. Å andra sidan var dessa arbeten till sitt omfång inte så omfattande.

b) en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

I första hand inte.

Om jag skulle ha som utgångspunkt att göra en monologföreställning där jag själv skulle fungera som skådespelare skulle jag eventuellt kunna tänka mig att regissera mig själv. Då skulle jag säkert använda videokamera i arbetet.

Om jag fungerade som regissör för en produktion skulle jag nog inte medverka som skådespelare. I grunden är skillnaderna mellan regissörens och skådespelarens uppgifter så stor.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Varje process är unik. Varje regissör. Varje skådespelare. Varje människa.

I bästa fall kan regissören fungera som en kapellmästare som kombinerar ljus, ljud, rum och ensemble till en dynamisk helhet. Det förutsätter dock att varje individ i varje position i arbetsgruppen känner och tar sitt eget ansvar i processen.

En av de viktigaste egenskaperna en god skådespelare har är att kunna möta olika registilar med öppet sinne.

En av de viktigaste egenskaperna en god regissör har är att kunna möta olika skådespelare med öppet sinne.

b) svårigheter/ utmaningar?

I teaterarbete finns det en massa saker som kan gå fel: missförstånd, privata problem som inverkar på resultat, dålig kommunikation...

Skådespelare har sist och slutligen sig själv som verktyg, sin psykologi, sin fysik. En verklig god regissör förstår detta och frångår sina egna förutfattade meningar till

förmån för de konkreta människorna som hör till ensemblen. En verkligt god regissör, i min erfarenhet, jobbar verkligen med skådespelarnas realpsykologi.

Kort sagt finns det tusen fallgropar.

Allt från att folk inte vet vad de ger sig in på till folk som ger sig in på någonting de inte vill.

Att göra bra teater är svårt och konfliktfyllt, men otroligt givande då man faktiskt lyckas påverka någon i publiken.

Varje process är unik och det gäller för alla att anpassa sig efter de rådande omständigheterna. Den verkligt stora faran är att någon inte gör det. Den människan blir då okommunikativ och via det arbetsoförmögen. Hur den situation kan lösas varierar från fall till fall.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissören är arbetsledaren och bör som sådan ha gott öga för psykologi, gruppdynamik, kommunikation etc. I fråga om det konstnärliga arbetet är en av regissörens viktigaste uppgifter att uppleva föreställningen så som publiken gör det och kunna kommunicera denna upplevelse till ensemblen i form av konkret regi. Till exempel på följande sätt kan en dialog mellan en regissör och en skådespelare se ut:

Regissören: På basen av det vi pratade om innan, vad spelade du i den här scenen?

Skådespelaren: Det och det

Regissören: Aha, okej, det förstår jag på basen av vår analys, men så som du nu spelade den och den stunden förstod jag det såhär och såhär.

Skådespelaren: Aha, okej. Jag skall pröva på följande sätt...

Regissören: Bra, och så kan du ta med det här och det där också...

Regissören skall naturligtvis också ha en konstnärlig vision och vilja. Värst är om inte regissören har en verklig vilja att regissera föreställningen. Om orsak eller insikt saknas. I bästa fall inspirerar regissören inte bara ensemblen utan knyter samman ensemblens vilja till ett konstnärligt projekt. Då kan det som jag kallar kompasskonst uppstå. I den är den personliga iden inte den viktigaste utan den kollektiva, och varje medlem av kollektivet kan ställa sig bakom den. Då uppstår det unika inom teatern: som kollektiv som existerar här och nu ställer vi oss bakom just det här.

Kvalitet är inte vad kritikerna hyllar eller inte hyllar. Kvalitet är då hela arbetsgruppen står bakom föreställningen som privatpersoner och yrkesmänniskor. Pretentiöst kan man säga att vår själ bör vara vår kompass, därav uttrycket kompasskonst.

Skådespelarens viktigaste uppgift är att använda all personlig teknik den har till sitt förfogande för att vara och bli personlig. Teknisk uppvisning av god röst, fysik, tal,

etc, är överhuvudtaget inte intressant. Det intressanta är en verklig inre hetta. Detta behöver naturligtvis inte betyda att man står och skriker hela tiden. Men för att någon skall höra måste föreställningen i sig självt skrika, även då den är tyst.

Skådespelaren skall heller absolut inte behöva ta ansvar för regissörens uppgift, d.v.s tänka på vad publiken just nu uppfattar och inte uppfattar. Skådespelaren skall kunna koncentrera sig på nuet. På sin egen linje i denna sekund. Och lita på att regissören ser och tar sitt ansvar.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

För att göra bra teater krävs att skådespelarna skall dyka upp till repetition i tid beredda att arbeta. Regissören skall inte arbeta i en stil eller tradition den själv inte behärskar grundligt. Regissören bör vara konsekvent och lyhörd. Regissören bör ge varje medlem i arbetsgruppen samma möjligheter och utgångspunkt som alla andra, oberoende kön, ålder, hudfärg, etc. Regissören bör inte kräva något av arbetsgruppen den inte kräver av sig själv. Ljus- och ljuddesignern bör också dyka upp i tid, redo att arbeta. Varje medlem i teamet bör komma till teatern i akt och mening att arbeta.

Man bör från första veckan arbeta som om det vore den sista veckan av repetition. Som skådespelare kan jag säga att det man inte gör första veckan gör man inte sista veckan heller (ex andas).

Relationen mellan skådespelare och regissör fungerar då det finns en absolut ömsesidig professionell respekt mellan de två. Man skall kunna lita på den som regisserar. För att kunna öppna sig inför en publik krävs att man gör det i repetitionerna. Trots detta är det också klart att det inte är fråga om terapiverksamhet, utan om professionellt arbete och arbetet skall stå i fokus.

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

För min egen del tror jag den största nackdelen skulle vara att jag inte ser vad som vore möjligt med materialet eftersom jag vore så upptagen av och med min egen tolkning.

Jag kommer ihåg ett av mina egna arbeten på Teaterhögskolan då jag hade en väldigt komplicerad läsning på ett material. För att styrka denna läsning hade jag valt en lilafärgad prästrock (lila är den liturgiska färgen för eftertanke, lidande och botgöring) som kostym. Jag trodde detta, färgen lila som koppling till botgöring, var alldeles för uppenbart och illustrativt. Sedan visade det ju sig förstås att ingen hade förstått detta överhuvudtaget...

b) fördelen med att regissera sig själv?

Du känner dig själv bättre än någon. Det finns en fin möjlighet till att göra något verkligt personligt.

Här ligger en stor möjlighet, för inom en snar framtid kommer det att vara den

verkliga viljan att berätta som kommer att dra folk till teatern. Inte marknadsföring eller tio år gamla koncept.

9. Regissör och Skådespelare, 36-45 år, man (svar per telefon)

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Som jag ser det så kan man säkert göra det, men man ska inte. Som skådespelare måste man ha ett yttre öga som ser på utifrån för att veta att man får fram det man vill ha sagt. Man kan säkert ha klart för sig vad man vill säga och att det är tydligt i tanken men frågan är ju om den kommer fram utåt. Om man regisserar sig själv går man också miste om kommunikationen mellan regissör och skådespelare.

Att regissera en ensemble och därtill också själv stå på scenen som skådespelare tycker jag är ännu värre än att öva och regissera in en monolog ensam. Man kan inte se helheten. Visst, Clint Eastwood spelar ju själv också i sina filmer, men då har han en stand-in som gör rörelserna så han kan se hur det ser ut och hur det fungerar.

Det är möjligt att regissera sig själv och det finns säkerligen de som gjort ett enastående jobb också. Ändå är jag av den åsikten att över 50% av skådespelararbetet faller bort om man gör det. Jag har framfört monologer och jag minns t.ex. en lång, en timmes Hamletmonolog som jag gjorde för ca 16-17 år sedan på Svenska Teatern. Det var massa text att lära sig och jag minns att det fanns sjok då jag också övade helt ensam utan en regissör på plats. Det var tungt att öva ensam, att försöka minnsa text och det som man tillsammans med regissören gått i genom och därtill försöka komma på med nya förslag. Men det vet jag själv som regissör också att det inte är så stor vits att öva monolog med en skådespelare innan han eller hon kan sin text.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

b) svårigheter/ utmaningar?

Det handlar om att man tillsammans väljer en historia som man vill berätta.

Ensemblen och regissören leker tillsammans. Teater är lek, man lotsas. Sandlådan har bytts ut mot en scen och leken har fått stora produktionskostnader.

Skådespelaren söker uttryck och behöver hela tiden feedback från regissören.

Kommunikationen är a och o. Den sker också med fysiska uttryck och det tycker jag är viktigt att komma i håg. Efter att jag nu jobbat 11 år på Unga Teatern behöver jag med bekanta skådespelare kanske bara hosta till eller peta mig i näsan och då vet de exakt vad jag menar. Det handlar om gemensamma kåder. På nya platser och med nya ensemblen märker man därför också att det tar sin tid att etablera kommunikationen, innan man börjar läsa varandra på ett smidigt sätt.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissören har helhetsansvaret. Skådespelaren kan omöjligt ha den eftersom han eller hon inte kan veta hur allting ser ut utifrån om vi t.ex. tänker på en stor produktion med en massa aktörer och moment. Skådespelaren ansvarar för sin egen del. Däremot är det alltid intressant att gå in på varandras områden och känna efter. Jag är själv utbildad till skådespelare och har därefter blivit en självlärd regissör. Nu är jag också med i förbundet och går under namnet regissör. Skådespelarbakgrunden har varit till nytta i och med att jag vet hur skådespelare fungerar. Jag har fått tack för det också. Jag går fortare in för att jobba med små saker i stället för att förklara de stora visionerna. Jag jobbar med skådespelarna.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Det handlar om att veta vilken historia man berättar tillsammans och hur. Det handlar inte om att samarbetet måste vara ständigt glatt eller ”kiva” eller att man måste vara kompis med varandra. Det jag tycker att är det absolut viktigaste är åsiktsutbytet. Åsiktsutbyte kan vara svårt i bland, det vet var och en vare sig det gäller teater eller äktenskap eller annat. Det gäller alltså att kunna göra det på ett vettigt sätt. När det gäller teaterproduktioner så är det ofta mycket känslor i blöt och speciellt ju närmare premiär det blir, med stress och nervositet.

10. Skådespelare och regissör, 36-45 år, kvinna

1) Har du någonsin regisserat dig själv?

Nej

3) Kunde du tänka dig göra det?

Nej, det är skilda uppgifter, för mig känns det omöjligt att både se helheten och tolka en roll.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Regissören ser helheten, det är regissörens vision som skådespelarna är med och bygger.

b) svårigheter/ utmaningar?

Kommunikation

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Som ovan

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

R: Vilja att berätta, förmåga att se berättelsen i bilder och kunna förmedla visionen.

S: Iderikedom, vilja att gå över sina gränser, flexibilitet, mod

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv? (inget svar)

b) fördelen med att regissera sig själv? (inget svar)

11. Skådespelare och regissör, 46-55 år, kvinna

1) Har du någonsin regisserat

a) dig själv?

Nej

b) en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

Ja

2 a) Kan du kort beskriva hur du upplevde processen?

Jag regisserade "Klassfiende" av Nigel Williams med en tredje årskurs vid scenkonstprogrammet. Eftersom det saknades en skådespelare tog jag själv över en roll. Utmaningen var inte så stor eftersom det bar en B-roll med bara tre scener. Jag kände mig lite osäker om det skulle lyckas eftersom det var min första och hittills enda erfarenhet av att regissera mig själv bortsett från roliga sketcher för familjefester. Problemet ligger ju i att man inte kan se sig själv utifrån och inte heller verkligen objektivt bedöma samspelet av alla skådespelare inklusive sig själv. Också symbolkraften av scenerierna är svår att uppfatta när man själv står på scen.

b) Vilka problem/ utmaningar stötte du på?

Jag försökte lösa problemet genom att ge över regin till en studerande som inte var med som skådespelare i samma scener. Det fungerade dock inte heller till min belåtnelse för jag fick så gott som ingen feedback. Respektive studerande tyckte hela tiden att allting var bra. Kanske var uppgiften att ge kritik åt sin egen lärare för svår...

c) Hur löste du dem?

Jag löste problemet då med att repetera med en brechtiansk spelstil, ett icke identifierande utan ett förevisande sätt att spela rollkaraktären. På detta vis hade jag mera resurser kvar i mig som regissör. Först under slutrepetitionerna gick jag över till en upplevande spelstil.

Om jag får lita på feedbacken av åskådarna och kollegerna, så hade min rollgestaltning samt scenerna, där jag deltog som skådespelare blivit fungerande och övertygande.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Skådespelarens och regissörens relation består enligt mig av en ständig kommunikationsprocess, ett fortlöpande givande och tagande av impulser. Om den blir ideal så skapar de tillsammans sin gemensamma version av pjäsen.

De gör tillsammans en forskningsresa, skådespelaren på basen av den subjektiva inre upplevelsen av sin rollkaraktär i pjäsens sceniska situationer, regissören på basen av den mera objektiva, intellektuella observationsprocessen. Jag ser skådespelaren som en konklusion av en delarkitekt, delbyggmästare, byggarbetare och en del av byggnaden och regissören som huvudarkitekt.

b) svårigheter/ utmaningar?

- ena sig om en gemensam vision för hela pjäsen
- komma till samma uppfattning om rollkaraktären
- olika perspektiv: regissören förstår inte alltid vad skådespelaren upplever i sin rollkaraktär och skådespelaren förstår inte alltid att någonting verkar helt annorlunda sett från publiken än vad han känner och hade tänkt sig.
- att lära känna varandra snabbt och möjligast djupt så man vet hur den andra fungerar.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissörens ansvarsområde och uppgifter:

- att skapa en ensemblekänsla
- att forska på förhand i pjäsens temaområde
- att skapa en vision, gärna i samarbete med ensemblen
- att koordinera scenografin, dräkter, ljus och ljud
- att samarbeta med verkstäderna
- att hjälpa den enskilda skådespelaren att utveckla sin roll
- bearbetning av pjäsen
- rytm av föreställningen
- att fläta samman alla trådar till en helhet så att samspelet av alla tecken ger ett mervärde än summan av samma tecken

Skådespelarens ansvarsområde och uppgifter:

- att skapa ensemblekänsla
- att bidra till den gemensamma visionen
- att forska i temaområden av sin rollkaraktär
- att lära sig texten
- samspel
- inre och yttre handlingar i samarbete med regissören
- att hålla sin kropp och sitt psyke i skick

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?
Relationen är fungerande när båda sidorna håller en öppen kommunikation också under stressiga tider. Det är viktigt att hitta ett gemensamt språk. Såväl av regissören som av skådespelaren krävs öppenhet för den andras idéer, förståelse för den andras perspektiv samt ansvarstagande och engagemang för de egna uppgifterna.

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

Största nackdelen med att regissera sig själv är att man inte kan titta på sig själv. Att arbeta med video fungerar inte heller riktigt för att teater behöver den direkta upplevelsen och kan inte avfotograferas. Regissörens spegelfunktion och en ”objektiv” feedback utifrån saknas. Vi utvecklar en teaterföreställning fr publik, men när vi regisserar oss själva finns under största delen av repetitionsperioden ingen publik i form av en regissör, som kan reagera på våra försök.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Största fördelen med att regissera sig själv är att man kan förverkliga sin egen version till 100% ifall man lyckas. Man behöver inte skapa en eventuellt utvattnad kompromissversion. Man kan vara envåldshärskare, men farligt är det nog, ett stort äventyr!

12. Regissör, 46-55 år, man

1) Har du någonsin regisserat

a) dig själv?

Ja

b) en produktion där du också själv medverkat som skådespelare?

Ja

2 a) Kan du kort beskriva hur du upplevde processen?

Det var en liten roll, det gick bra.

b) Vilka problem/ utmaningar stötte du på?

Det är svårare att se helheten som regissör när man är också på scenen. Som skådespelare fattas diskussionen med regissören.

c) Hur löste du dem?

Med en assisterande regissör.

4) Hur ser du på skådespelarens och regissörens relation?

a) överlag?

Dom skall ha samma mål med uppsättningen

b) svårigheter/ utmaningar?

Om skådespelaren inte är koncentrerad på sin roll och om regissören inte har förberätt sig.

Utmaningar skall alltid vara konstnärliga.

c) Vilka ansvarsområden/uppgifter tillhör regissören, vilka skådespelaren?

Regissören är ansvarig för helheten. Skådespelaren är ansvarig för sin roll.

d) När är relationen fungerande? Vad krävs av regissören? Och skådespelaren?

Det krävs vilja från båda för att relationen ska funka.

5) Vad tror du är den största...

a) nackdelen med att regissera sig själv?

Det är svårare att se helheten som regissör när man är också på scenen. Som skådespelare fattas diskussionen med regissören.

b) fördelen med att regissera sig själv?

Finns inte. Förutom kanske lönen