

Examensarbete  
Breddmagisterprogram med inriktning mot  
Gestaltning, förmedling och kommunikation  
Institutionen för humaniora och  
Samhällsvetenskap  
Vårterminen 2006

**TYST KUNSKAP HOS EN  
AMATÖRSKÅDESPELARE  
FINNS DEN?**

Handledare  
Annica Svensson

Författare  
Bodil Olofsson

# TYST KUNSKAP HOS EN AMATÖRSKÅDESPELARE – FINNS DEN?

---

## Abstract

Syftet med denna undersökning är att genom en litteraturstudie praktiskt sätta upp en pjäs, från manuskript till föreställning, samt utifrån repetitionerna studera amatörskådespelare genom den kvalitativa metoden observation. Urvalet av personer har varit två 16-åriga pojkar som vuxit upp tillsammans. Kategorierna, i observationen, som har studerats är gester och samspel. Resultatet av litteraturstudien utmynnade i pjäsen och föreställningen *Nils Holgersson har rymt*. Resultatet av observationerna visade att amatörskådespelare använder sig av tyst kunskap i form av gester och samspel. Vid ett tillfälle visade pojkarna dock olika gester i användandet av samma replik, vilket kan ses som en nytillkommen kunskap om hur vi använder oss av tyst kunskap. Slutsatsen av denna studie kan sammanfattas med, i enlighet med Polanyis teori, att människan vet mer än hon kan uttala.

**Nyckelord:** Litteraturstudie, teater, amatörskådespelare, tyst kunskap, observation, gester, samspel, Polanyi.

## Innehåll

<b>1 INLEDNING</b> .....	4
1.1 Bakgrund .....	4
1.2 Problemformulering.....	5
1.3 Syfte.....	5
1.4 Frågeställningar.....	5
1.5 Uppsatsens disposition.....	6
<b>2 LITTERATURGENOMGÅNG</b> .....	6
2.1 Manuskript.....	6
2.2 Regi.....	8
2.3 Skådespelare.....	11
2.3.1 Stanislavskij – identifikation.....	11
2.3.2 Brecht – distansering.....	13
2.3.3 Grotowski – fysikalisering.....	15
2.3.4 Improvisation – en dramapedagogisk metod.....	16
2.4 Scenografi.....	18
2.5 Teknik – ljud och ljussättning.....	19
2.6 Repetition och föreställning.....	20
2.7 Publik.....	22
<b>3 TEORI</b> .....	23
3.1 Begreppet tyst kunskap.....	23
3.2 Teorier om tyst kunskap.....	24
3.3 Tyst kunskap i Sverige.....	27
<b>4 METOD OCH UPPLÄGGNING</b> .....	29
<b>5 RESULTAT OCH ANALYS</b> .....	31
5.1 Teater.....	31
5.2 Tyst kunskap.....	36
<b>6 DISKUSSION</b> .....	39
<b>7 SAMMANFATTNING</b> .....	43
<b>KÄLLFÖRTECKNING</b> .....	45
<b>BILAGOR</b>	
Manuskript - 1.....	48
Repetitioner - 2.....	69
Observationer – 3.....	83

# 1. INLEDNING

*Vad är teater?* Pettersson (1983) beskriver teater som ögonblickets konst, ett konstverk som skapas inför våra ögon här och nu och där vi deltar under hela processen. Hur avancerat något annat medium än är kan det omöjligt skapa den levande kontakt som skapas mellan aktörer och publik. Vestin (2000:9) menar att ”Teater är gestaltning av liv, av aktörer, inför publik, här och nu”.

*Finns det några regler för att göra teater?* Teater kan inte enbart göras utifrån regler utan man måste lita på den egna känslan och intuitionen så att idéerna får utvecklas fritt. Det finns inga gränser, utom dem som man skapar själv, när man gör teater. Allt är möjligt (Gate & Hägglund, 1988: 10)

*Vad behöver man för att det ska bli teater?* Enligt Gate och Hägglund (a.a.:10) krävs det fyra saker: skådespelare som spelar, publik som tittar och lyssnar, att skådespelarna har något att berätta samt något som är mycket viktigt och som alltid måste vara med, nämligen lust och glädje.

## 1.1 Bakgrund

Teater har sedan barnsben fascinerat mig och då främst skådespelarna vars agerande på scenen man som publik kommer i närkontakt med. Deras mimik, kroppskommunikation och röster, hur otroligt avgörande dessa är för att pjäsen skall vara trovärdig och fånga oss i publiken och till och med ibland så mycket att vi identifierar oss med rollerna som framträder inför oss. Kan då vem som helst skapa teater, från idé till verklighet? Är det bara att läsa in viss teori och sedan skriva ett manuskript, regissera och agera på scenen? Eller krävs det något som inte går att läsa sig till? Min nyfikenhet på detta gjorde att jag bestämde mig för att sätta upp en pjäs, från manusskrivande till föreställning för publik, genom att läsa teori och att söka efter om det finns någon annan kunskap, som till exempel skådespelare använder sig av och som så att säga är outtalad. Det dröjde inte länge förrän jag hittade en akademisk avhandling ”Former för liv och teater” gjord 2003 av Cecilia Lagerström. Hennes avhandling handlar om teatergruppen Institutet för Scenkonst. Hon beskriver hur teaterarbete och levnadssätt smälter samman och speglar varandra. Pedagogiken spelar en avgörande roll och det praktiska kunnandet har i första hand skett genom den kultur som odlats på och genom teater. Institutet för Scenkonst bildades i Storhögen 1971. Teatergruppen har verkat till

stor del utanför Sverige, bland annat i Italien under 14 år. I över 30 år har Institutet för Scenkonst ägnat sig åt forskning i skådespelarkonst samt pedagogisk och konstnärlig verksamhet. Lagerströms avhandling behandlar fem delar. Den första delen, som också är den röda tråden i hennes avhandling, behandlar det tysta kunnandet. Detta begrepp, som kommer från Michael Polanyis tankevärld, har växt fram i Sverige de senaste decennierna i forskningssammanhang och då framförallt i anslutning till Arbetslivscentrum (ALC) i Stockholm. Det är också detta begrepp som jag kommer att behandla i min studie. Helt enkelt finns det tyst kunnande hos en amatörskådespelare?

De övriga tre delarna i Lagerströms avhandling är *tradition* som mer ingående behandlar Institutet för Scenkonsts arvslinjer, *skådespelaren* som ses genom träning, skådespelarforskning och skapandet och framförandet av föreställningar. Den fjärde delen är *pedagogiken* vilken bland annat undersöker olika strukturer i det pedagogiska tillvägagångssättet som sedan ställs i relation till viss forskning kring kunskapsbildning och tyst kunskap. Lagerströms femte och sista del i avhandlingen behandlar ”*Handling: Tre analyser, som ger tre skilda perspektiv på företeelsen Institutet för Scenkonst.*”

## 1.2 Problemformulering

Använder sig amatörskådespelare av tyst kunskap i sitt agerande och i så fall på vilket sätt?

## 1.3 Syfte

Syftet med arbetet är att genom en litteraturstudie praktiskt sätta upp en pjäs, med alla dess delar, från manuskrivande till föreställning för publik. Härtill, utifrån repetitionerna, kommer amatörskådespelarna att studeras genom observationer om de använder sig av någon slags tyst kunskap i sitt agerande och i så fall på vilket sätt.

## 1.4 Frågeställningar

För att kunna svara på studiens syfte kommer följande frågor att ligga till grund i den empiriska delen:

- Hur skriver man ett manuskript?

- Hur arbetar regissören och vilken roll har han?
- Vad krävs det av en skådespelare?
- Hur arbetar man med scenografi?
- Hur använder man sig av ljus och ljud?
- Hur ser vägen ut från repetition till föreställning?
- Har publiken något syfte?
- Vad är tyst kunskap?

## **1.5 Uppsatsens disposition**

Uppsatsen inleds med en litteraturgenomgång som belyser hur teater skapas. Härfter kommer teoridelen som beskriver vad tyst kunskap är. Metoddelen visar på val av metod, urval och genomförande av studien både vad gäller teatern och tyst kunskap. Resultat och analys redovisas som i sin tur följs av diskussion och slutsats. Arbetet avslutas med en sammanfattning.

## **2 LITTERATURGENOMGÅNG**

### **2.1 Manuskript**

Enligt Ayckbourn (2005) börjar ofta utformandet av ett manuskript med en idé, vilken yttrar sig i form av en del osammanhängande fragment som i sin tur antingen med tiden utvecklas eller också visar sig vara ohållbara. När man har hittat en utvecklingsbar idé är förberedelsearbetet en viktig del av själva pjässkrivandet, som en hjälprea i detta fungerar frågor som hur, när, var och med hjälp av vilka som man skall berätta sin historia, med andra ord berättelse, tid, plats och rollkaraktärer. Några av dessa har man kanske redan fattat genom den första idén. När det gäller roller är en regel viktig nämligen den att inte använda fler roller än pjäsen kräver eftersom bra konst ofta är ekonomisk och då menas inte bara pengar i detta begrepp. Publiken måste bry sig om de karaktärer som man implementerar i pjäsen till exempel behöver de en viss oskuld eller tillit som gör att man känner sympati för dem och vill att det skall gå bra för dem.

Tidsförloppet är också en viktig del i manuskriptet, pjäsen vinner på att utspela sig under ett kort förlopp. Det finns två tidsströmmar under en teaterföreställning som rör sig parallellt med varandra, den sceniska tiden och den verkliga tiden, till exempel kan den sceniska tiden vara 26 år och den verkliga tiden cirka två timmar. Hur som helst är det bästa att förlägga skeendet till en enda dag eller natt eftersom detta bättre koncentrerar åskådarnas sinnen än om man sprider ut det över några decennier. När tiderna är synkroniserade med varandra kommer man också närmare handlingen. De små betydelseerna på scenen får då en större betydelse för handlingen i pjäsen (a.a.:28ff)

Genom valet av miljö kan en pjäs lyftas från att till exempel vara intressant till att bli gripande. En koncentrerad miljö är att föredra inte bara ekonomiskt utan också dramatiskt. Rekvisita skall man skriva in så lite som möjligt, helst skall bara handrekvisita förekomma eftersom denna kan ställas på plats av scenarbetare eller av skådespelarna själva. Ljussättning och ljudteknik får på så sätt en nyckelroll och kompenserar bristen på scenografi på ett effektivt sätt. När det gäller scenrum är det bästa valet att bara ha ett eftersom publiken då kan koncentrera sig bättre på handlingen i pjäsen, det vill säga skådespelarnas framförande av pjäsen. Enkelt uttryckt kan man säga att scenrummet finns där liksom ljud och ljus för att så kallat tjäna pjäsen. Parallella scenrum kan fungera i vissa fall men problemet är att om man inte är försiktig kan man dela upp publiken inte bara rummet. Åskådarna betraktar det scenrum som är närmast dem själva som det viktigaste. Resultatet kan alltså bli en delad publik och splittrad uppmärksamhet (a.a.: 39ff).

Ayckbourn (a.a.) påtalar att minst 50 % av uppsättningen kommer att vara visuell därför är valet av miljö viktig. I en del fall dikteras regin mer eller mindre av miljön. Manuskriptförfattaren ansvarar för de visuella aspekterna även om de arbetas fram av teamet, där man inte får glömma att de som står för det viktigaste inslaget av det visuella faktiskt är skådespelarna. När det överhuvudtaget gäller rollfigurerna i en pjäs så har de till uppgift att föra handlingen vidare samtidigt som de informerar direkt eller indirekt till publiken genom ord, handlingar och känslor. Det är därför viktigt när man skriver manuskript att komma ihåg att dessa skall spelas av skådespelare. Dialogerna får därför inte skrivas så långa att det inte får plats för någon tid till att agera på scenen. Manuskriptförfattaren måste ha en klar uppfattning om sina rollfigurers funktion innan han/hon börjar skriva. En regel är därför att aldrig ha med en rollfigur som inte har någon egentlig funktion i pjäsen. En annan sak som är viktig att tänka på när man skriver manuskript är att få med rollfigurernas namn tidigt i pjäsen. Publiken får på så sätt veta vilka alla är samt vilken inställning de har till varandra. Motiveringen till detta är att det är viktigt att ge publiken all den information de behöver,

eftersom om de inte förstår vad som pågår tappar de tålmodet eller också blir de uttråkade. Utifrån detta är det dags att bestämma hur rollfigurerna skall röra sig genom pjäsen, en regel är att aldrig låta dem försvinna eller komma in på scenen utan anledning. Oavsett tidsplanen man har valt till pjäsen blir det trist om ingen av rollfigurerna förändras eller göra en resa någonstans. Det är också bra att ge antydningar, till exempel i form av små ledtrådar från det förflutna, om rollfigurernas bakgrund. Detta kan betyda mycket för pjäsen. När man som manusförfattare har kommit så här långt har man byggt upp en struktur av en grundberättelse samt en tidsplan. När man nu går vidare med sitt skrivande skall man tänka på följande: när man skriver dialoger ska viktig information alltid ges två gånger, ett dött ting kan ibland fungera bra för att dra igång väsentliga händelser, en väl utplacerad sak kan säga mer än 1000 ord, om man skriver en bra dialog skapar den sin egen fart och variation.

Att skriva dialoger är till nittio procent en instinktiv process menar Ayckbourn (a.a.). En bra dialog avtäckar karaktärerna genom vad rollfigurerna säger eller inte säger och hur de säger det. När det är möjligt skall man som manuskriptförfattare undvika karaktärshänvisningar och vara mycket sparsam med att använda kursiv stil, understrykningar och framförallt versaler, eftersom detta kan hämma skådespelarnas egna kreativitet i framförandet av rollen. Istället kan man använda sig av interpunktion som en ledtråd till skådespelarna om hur man som manuskriptförfattare önskar att framförandet görs. Det slutliga momentet som författaren gör är en finputsning av manuskriptet. Detta går till på så sätt att man läser igenom det och till exempel gör strykningar eller tydliggöranden. Om man själv skall regissera sitt eget manuskript är det bra om man låter det ligga några dagar eftersom en viss objektivitet då utvecklas. Slutligen är det en sak som måste nämnas och det är att en pjäs är ett levande konstverk som är till för att utvecklas och utforskas vidare av regissör och andra medarbete i utförandet av densamma.

## **2.2 Regi**

Gustav Lagerbielke var den förste inom svensk teater som kallades regissör. Han var teaterchef vid Dramaten under åren 1823-1827. Emellertid utvecklades regikonsten och 1861 prövade Eugene von Stedingk tillsammans med August Bouronville sina idéer. Den senare blev den förste som producerar fram en föreställning genom att göra hela uppläggningsen, dels som dramaturg, tillsammans med författaren gå igenom manuskriptet och göra nödvändiga kortningar och önskingar, dels se till att skådespelarna kan sina roller vid första repetitionen



och styresman för pjäsen hur scenerierna fungerar, göra rollfigurerna klara, tankar om dräkter och scener genomarbetade med scenens medarbetare (Löfgren, 2003).

1900-talets mest framstående regissörer, Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Per Lindberg och Olof Melander, reformerar scenarbetet både tekniskt, administrativt och konstnärligt. Som regissörer tog de över mer av det konstnärliga ledarskapet som tidigare fanns hos teaterchefen. Genom en ökad demokratisering i arbetet som regissör har en frihet vuxit fram inom teatern, som i sin tur givit svensk teater en ny stor publik inte minst bland de unga. (a.a.)

Under några århundraden av teaterns historia så har regiarbetet utvecklats till en mycket viktig funktion och idag är det mycket flexibelt att vara regissör. Med flexibelt menas att varje regissör skapar sin egen roll och funktion och denna varierar utifrån vilka iscensättningar man har (Vestin, 2000:16).

Vad krävs det för att bli regissör? Wennergren (1976:30) menar att de primära kvaliteterna är klokheten, människokunskapen samt givetvis också en gedigen utbildning. Regissörens roller är många: organisatör, analytiker/dramaturg, bildskapare och personinstruktör. Hans/hennes funktion är att vara en länk mellan författare och aktörer där dramat vandrar ut på scenen till skådespelarna som i sin tur för det vidare till publiken.

Vestin (2000) menar att regissören har som uppgift i sin roll som repetitionsledare att få skådespelarna att vara så kreativa som möjligt. Han/hon skall hålla ihop helheten och insistera på en forskande inställning och samspel samt hålla färdens huvudriktning genom föreställningen. Regissören ansvarar för när skådespelarna börjar och slutar sina uppgifter under repetitionsarbetet antingen det rör sig om att pröva något nytt eller att prova om en överenskommen uppläggning håller. Han/hon har också till uppgift att ransonera synpunkter, kommentarer och förslag. Detta för att inte goda idéer skall gå förlorade. Regiarbetet innebär också att komma ihåg allt man som regissör ser och uppfattar under repetitionerna. Detta kan göras genom att man antecknar eller gör videoinspelning av repetitionerna. Det senare är oerhört tidskrävande men praktiskt. Vestin (a.a.) menar att det är bättre att använda manuskriptet och göra anteckningar där eftersom man på detta sätt kan behålla sin subjektivitet. Vidare anser hon att ens eget huvud är den bästa videon.

Regissören måste tala om vad uppgiften är för skådespelarna om man skall ta om en scen, till exempel kan det vara så att som regissör vill man bara se det hela igen för att begripa bättre. Enligt Gate & Hägglund (1988:67) är det viktigt att man som regissör under repetitionsarbetet talar om för skådespelarna när de spelar en scen bra samt att förklara för dem på vilket sätt de spelar bra i annat fall kan de inte göra om det. Som regissör skall man också alltid vara noga med att alltid börja med att ta upp det positiva först i scenerna innan

man tar upp det som inte fungerar. Efter genomdragen i repetitionsarbetet är det regissörens arbete och ansvar att ha genomgångar med ensemblen. Vid dessa tillfällen är det bra att nämna sådant som gått särskilt bra däremot är många misstag som begåtts helt onödiga att nämna, oftast vet skådespelarna redan om att han/hon gjort fel. Det är betydligt viktigare att ta upp sådant som rör hela pjäsen och delarnas förhållanden till helheten, till exempel vart är man på väg, och är det något som inte stämmer (Vestin, 2000:138).

Regissörens roll är att ge råd, hjälp och stöd till skådespelaren så att denne kan nå fram till en så bra rolltolkning som möjligt, till exempel i det forskande arbetet kan regissören ge bekräftelse och svar i form av kommentarer om hur skådespelarna är mottagliga för varandra och hur de reagerar på vad de får från varandra samt hur deras samspel fungerar (Wennergren, 1976:112).

Kunskaperna bakom regiyrket säger att regissören absolut inte ska visa eller spela före, då detta är direkt hämmande för skådespelarnas eget arbete (a.a.). Vestin (2000:78) anser dock att det inte bara handlar om att visa eller inte visa utan att stimulera skådespelarens arbete. Det viktigaste är att hitta en våglängd där man kommunicerar, ibland kan det vara att man tar fysisk kontakt och ibland är det tydligt att man inte ska tränga sig på utan låta skådespelarna vara i fred. Gate & Hägglund (1988:68) menar att man som regissör skall vara konkret och ge förslag till handlingar och undertexter som kan hjälpa skådespelarna. Däremot skall man aldrig som regissör visa hur man själv skulle ha spelat rollen eftersom han/hon inte har någon aning om hur det ser ut när han/hon själv agerar i rollen. Människor är olika, om en skådespelare imiterar någon annans sätt att spela, till exempel arg, blir det inte lika intressant som om han/hon hittar sitt eget uttryck för ilska. Istället skall man som regissör leta efter andra förslag och övningar som sätter igång skådespelarnas egna fantasi och inbillningsförmåga.

Regissörens arbete innefattar att han/hon skall skaffa sig en bild om hur föreställningen skall få en scenisk form. Han/hon har då till uppgift att ha hänsyn till följande faktorer: Vilken typ av scen skall användas? Hur skall scenrummet se ut? Hur skall kostymerna se ut? Hur inverkar skådespelarnas kroppar på scenbilden? Hur skall tekniska hjälpmedel användas? (Wennergren, 1976: 24).

Regissörens roll har, fram till övergångsfasen från repetitioner till premiären, varit att fungera som så kallat publiköga. Detta öga övertas i och med föreställningen av den riktiga publiken, vilket ofta innebär att regissörens upplevelse av premiärglädjen blandas med en känsla av sorg och tomhet (Wennergren, 1976:145).

## 2.3 Skådespelare

En skådespelares yrkeskunskap är att han på ett trovärdigt och professionellt sätt gestaltar en annan person genom att släppa sin egen identitet (Nilsson & Waldemarsson, 1988: 10). Själva rollen uppstår i mötet med skådespelare och text. Skapandet av rollen sker utifrån en del givna förutsättningar som framkommer i ett skrivet manuskript samt idéer som uppkommer under arbetets gång. Rollen skapas också på nytt varje gång den spelas, vilket förklaras med att det är skådespelaren som finns och inte den man spelar (Vestin, 2000:101). För att skapa roller använder sig skådespelaren av tre instrument: kroppen – den del som vi ser, rösten – den del som vi hör och sist men inte minst känslorna som skapar mening utav det som vi ser och hör (Wennergren, 1976:32). När det gäller rollens yttre, kroppen och rösten, mask och kostym, och annan rekvisita som tillhör rollen, visar dessa sammantaget en bild av rollgestalten inför publiken (Vestin, 2000:110). Det inre arbetet, känslolivet, karakteriserar skådespelaren genom att hämta inspiration av sina egna känslor och medvetandegörandet av dessa. Det går att träna sig i detta genom att använda sig av känslöimprovisationer, till exempel glädje och sorg. Skådespelaren måste använda sig av sitt intellekt för att kunna koppla ihop en viss känsla med orsak. Hur känns till exempel glädje för mig? I vilka situationer har jag känt glädje? Detta är ett mycket individuellt arbete för varje skådespelare då graden av stimulans för känslan är olika hos varje person (a.a.)

### 2.3.1 Stanislavskij - identifikation

Stanislavskijmetoden, uppkallad efter en rysk skådespelare, regissör och teaterpedagog, har betytt oerhört mycket för vår moderna teaterpedagogik (Wennergren, 1976). Stanislavskij (1863-1938) utvecklade en ny stil inom den moderna teaterhistorien – en skådespelarkonst som är grundad på psykologisk sanning och igenkännande realism (Stanislavskij, 1977). Stanislavskijs teater är dramatisk och gestaltande och den ger därmed orsak och verkan. Skådespelarnas känslor och tankar förmedlas till åskådarna, som sedan genom sina upplevelser genom denna förmedling skapar en identifikation av sina liv (Kemecci, 1998 & Wennergren, 1976). Metodens väsentligaste syfte är att skådespelaren i sin inlevelseprocess skapar rollpersonen och hela pjäsens inre liv. Detta innebär att skådespelaren anpassar sina egna känslor efter rollpersonens liv och ger den sin egen själ (Stanislavskij, 1977). Denna skådespelarkonst är upplevandet och inlevelsens, som kräver att skådespelarna lever sig in i

rollen inför varje föreställning och upplever den om och om igen (Kemecsi, 1998). Genom detta sätt skapar man rollens andliga liv (Stanislavskij, 1977). Stanislavskijmetoden lägger stor vikt vid denna teknik där skådespelaren alltid har en närvarande kontroll över sig själv och sitt uttryck (Wennergren, 1976 & Kemecsi, 1998).

En av grundidéerna i metoden består av handling och aktion, vilket innebär att skådespelaren måste vara aktiv både psykiskt och fysiskt. Agerandet måste vara motiverat, ha ett syfte, vara produktivt och handling måste kunna vara möjlig att ske i verkligheten. För att uppnå detta använder sig metoden av det ”magiska om”, vilket menas att man genom ett antal antagande och idéer utvecklar den process som bygger upp rollen. Tillsammans med ”de givna omständigheterna” hjälper de skådespelarens inre omställning till rollpersonen. ”De givna omständigheterna” är sådant som skådespelaren har att ta i beaktande när han skapar rollen, till exempel pjäsens innehåll, fakta, händelser, miljön, regissörens och skådespelarens uppfattning av pjäsen, scenografi och kostymering, ljus- och ljudeffekt. Stanislavskij menar att med ”om” börjar alltid skapandet medan ”de givna omständigheterna” utvecklar det (Stanislavskij, 1977).

Något som enligt Stanislavskij (a.a.) är viktigt att skilja på är inbillningsförmåga och fantasi. Inbillningsförmågan, som metoden använder sig av, skapar det som finns och det som kan inträffa samt det vi känner till. Fantasin skapar det som inte finns och som vi inte känner till i verkligheten samt det som aldrig har varit och aldrig någonsin kommer att bli. En skådespelares inbillningsförmåga är dennes främsta hjälpare som tillsammans med det ”magiska om” och ”de givna omständigheterna” gör arbetet levande.

När det gäller den yttre gestaltningen av rollen, som givetvis också är beroende av den inre upplevelsen, är det viktigt att kunna uttrycka sig med sin kropp. Det viktigaste när det gäller kroppen är att skådespelaren alltid arbetar med muskelavslappning eftersom muskelkramp och kroppslig spänning är ett oerhört hinder i den skapande processen på scenen (a.a.).

Scenisk närvaro är ett måste för en skådespelare. Han/hon måste koncentrera sig på det som händer på scenen och på sina medspelare. En skådespelare ska inte tänka på resultatet utan på själva arbetet, här och nu, och på så sätt kommer resultatet av sig själv. Självkontroll är nödvändig i skapandet på scenen. Man ska inte heller spela sin roll överdrivet och inte prestera mer känsla än vad rollen har (a.a.).

När det gäller repetitionsarbetet menar Stanislavskij (a.a.) att frånvaron av rekvisita tvingar skådespelarna till en djupare uppmärksamhet där varje detalj i den stora handlingen måste befästas. På detta sätt når skådespelaren fram till en verklig sanning i sitt inre samt tro på denna. Där det finns sanning, tro och ”jag är” där finns det också äkta mänsklig upplevelse.

Av våra sinnen är synen det som är mest känsligt för intryck, därefter kommer hörseln. Därför är det lättast att inverka och påverka våra känslor genom öga och öra. Ögonen är själens spegel och för en skådespelare är det viktigt hur han betraktar det som finns på scenen eftersom detta i sin tur överförs till tolkning för publiken och påverkar deras känslor. Den omgivande miljön har också betydelse och inflytande över våra känslor både när det gäller i det verkliga livet och på scen. När det finns en inre förbindelse mellan rollinnehavarens själsliv och den yttre miljön får den ofta en större genomslagskraft på scenen än vad den till och med hade haft i verkligheten. Om stämningen är rätt för skådespelaren leder den in hans känslor på rätt spår. Psykoteknik är ett hjälpmedel för att hitta rätt känsla och kan förklaras med att tekniken är alla stimulantia av vad vi själva upplevt och känt samt även det vi sett hos andra människor, vilkas upplevelse väckt vår uppriktiga medkänsla. Våra livs psykiska drivkrafter är föreställning, omdöme och vilja/känsla. Man skiljer inte på vilja och känsla eftersom en del uppgifter som skådespelaren har ibland inverkar mera på viljan medan andra däremot ibland förstärker känslan på viljans bekostnad (a.a.).

Den skapande processen för en skådespelare är tre moment nämligen spänning, avslappning och motivering där det skapande arbetet alltid börjar med avslappning.

Stanislavskij (a.a.:291) menar att det finns tre former av kontakt på scenen nämligen den direkta kontakten med scenobjektet och publiken, kontakten med sig själv samt kontakten med de frånvarande eller låtsade objekten.

Huvuduppgiften för en skådespelare i en pjäs är att få fram dess grundtanke. Här gäller det för skådespelaren att han har en personlig inställning till rollen men samtidigt får den givetvis inte strida mot författarens idé (a.a.).

Sammanfattningsvis konstaterar Stanislavskij (a.a.) att metoden arbetar med kommunikation mellan den samhällliga verkligheten och scenens verklighet samt tillbaka ut i samhället igen med scenen som det för alltid fascinerade mediet.

### **2.3.2 Brecht - distansering**

Berthold Brecht (1898-1956) var en tysk författare och regissör som utvecklade en metod som kräver att skådespelaren inte bara illustrerar rollen utan också intar en kritisk inställning till den. Detta innebär att skådespelaren håller en viss distans mellan rollfiguren och den egna personen. Tillika ska skådespelaren inte bara framföra rolltexten utan också det som

regissören sagt om rollen. Inlevelse i rollen finns inte utan en roll är roll hos Brecht inte en levande människa. Brecht teater är episk ( Kemecsi, 1998:19ff & Wennergren, 1976:62f).

Brechtmetoden syftar till att skapa distansering i stället för identifikation. Sanningen finns inte på scenen utan den finns i salongen och livet utanför teatern. Metoden bygger på att roa publiken i syfte att avslöja orättvisorna i samhället (Wennergren, 1976:63). Distanseringen skapas genom att åskådarna bara får se valda delar av det praktiska teaterarbetet med dekor och rekvisita. Ljuset skall lysa starkt och vitt och rekvisitan skall bara vara det som är nödvändigt för handlingen. När det gäller händelserna följer inte heller de omärkligt på varandra. Detta för att publiken ska kunna betrakta och förnuftsmässigt reflektera över vad det är man ser (Pettersson, 1983). Brecht episka teater ligger i dramat och föreställningen. Den traditionella sceniska illusionen, Verfremdung, vilket betyder att skådespelarna vänder sig direkt till publiken genom till exempel projektioner, kommentarer och sånger (Löfgren, 2003:454).

Enligt Brecht (1966:35ff) har en skådespelare till uppgift att endast visa fram rollfiguren och inte på några som helst villkor uppleva den, vilket betyder att skådespelarens egna känslor bör inte bara vara rollfigurens eftersom publiken måste ha frihet, och inte dras med i skådespelarens känslor och inta dessa. När skådespelaren skapar sin rollfigur gör han det genom att till exempel fråga sig själv ”hur var det jag hörde någon säga så här?”. På detta sätt inhämtas kunskap och rollfiguren byggs upp. Han måste också under sin instudering av rollfiguren samverka med andra skådespelares instuderingar. Brecht framhåller iakttagelsens betydelse som något mycket väsentligt inom skådespelarkonsten. En skådespelare ska inte bara studera sina motspelare utan även studera människorna runt omkring sig, alla deras muskler och nerver, för att inte bara direkt återge dessa utan också som en tankeprocess. Under repetitionerna bör skådespelarna byta roller med varandra för att de på så sätt kan dela med sig av sina rolltolkningar. På detta sätt menar Brecht att rollfigurerna utvecklas.

Hjärtpunkten och den stora arbetsuppgiften på scenen är fabeln, det vill säga totalprodukten av alla yttre förhållningssätt av meddelande och impulser som ger publiken nöje. De enskilda händelserna i fabeln måste knytas samman så att knutarna märks för att publiken inte ska drivas hit och dit på måfå i föreställningen. Publiken måste kunna få tillfälle att lägga sitt omdöme mellan händelserna. Delarna i fabeln måste därför sättas mot varandra genom att de får en egen struktur av en liten pjäs i pjäsen. Teaterns viktigaste uppgift är utläggningen av fabeln och dess förmedling genom en lämplig distansering. Både skådespelare och de personer som har hand om mask och kostymering, förenas i sin konst och sitt kunnande i denna gemensamma uppgift utan att de på något sätt gör avkall på sin självständighet. Deras

inbördes relation består i att de ömsesidigt distanserar sig. Åskådarna inbjuds att skapa vidare i det de ser på scenen (a.a.:44ff).

Avslutningsvis förklarar Brecht själv sin episka teater med ”kring det icke-aristoteliska dramat” och med detta menar han att epiken skall i motsats till dramatiken kunna klippas i bitar där varje del i sig är livsduglig (Pettersson, 1983:21).

### **2.3.3 Grotowski - fysikalisering**

Jerzy Grotowski föddes i Polen 1933. Han gick på teaterskola på 1950-talet och utbildade sig enligt Stanislavskijmetoden. Grotowski var fascinerad av Stanislavskij och dennes teknik. Precis som Stanislavskij undersökte Grotowski också fenomenet och meningen med naturen och vetenskapen och deras psykiska och fysiska processer (Kumiega, 1985:107). Emellertid utvecklade Grotowski en laboratorieteater där fysisk träning var mycket viktigt, så viktigt att skådespelarna, tre timmar varje dag, gjorde praktiska övningar i form av andning, röst, balans och akrobatik. Skådespelarna fokuserade sedan på de övningar som de hade en naturlig begåvning i att utföra för att sedan lära ut dem till de övriga i gruppen (a.a.:40f).

Träningen gick ut på att skådespelarna skulle underkasta sig en sträng mental och fysisk träning för att nå fram till en total inlevelse och utspel (Löfgren, 2003:440). Grotowski menade inte att träna en skådespelare i en kollektion av färdigheter utan meningen var att skådespelaren ska vara kapabel att återskapa färdigheten på scenen. När det gäller till exempel mimik så fick skådespelarna lära sig att använda sig av sina muskler i ansiktet, ögonbrynen, läpparna, pannan. De akrobatiska övningar bestod i att stå på huvudet, stå på händer och skuldror, höga hopp som gjordes snabbt, frenetiskt och oavbrutet (Grotowski, 1968:112ff).

Till skillnad från Stanislavskijs emotionella minne menar Grotowski att vårt minne är kroppsligt, det väcks alltid av fysiska reaktioner. Det är vår hud som inte har glömt och våra ögon som har glömt. Centrum för en skådespelares uttryck är ryggraden där impulsen kommer från ländryggen (Kumiega, 1985:119).

Grotowski letade efter tecken av ett system i skådespelarens agerande som gör att publiken oavsiktligt eller undermedvetet deltar, till exempel ljud eller gester som väcker associationer i publikens psyke. Resultatet av Grotowskis metod var att man i stället lade fram betydelsen av en kommunikation som ökade möjligheten för verbalt uttryck, ett språk bortom alla ord (Kumiega a.a.:130).

### 2.3.4 Improvisation – en dramapedagogisk metod

Vad är improvisation? Man kan sammanfatta det som att improvisation är alla situationer där vi tvingas utnyttja våra egna resurser och tänka ut grundprinciper. Med andra ord att använda sig av det spontana svaret på en situation som oväntat uppstår samt den uppfinningsrikedom som mobiliseras för att klara situationen. Improvisationens historia är väldigt lång, faktiskt lika lång som människan. Odyssén och Iliaden började som en improviserad berättelse. I nutidens samhälle används improvisationen i en mängd olika utbildningar, till exempel för skådespelare, lärare, psykoterapeuter samt även i andra pedagogiska sammanhang. I barns lekar kan man upptäcka en form av dramatisk improvisation. När de blir äldre utökas deras lekar med spel. I skolan använder lärare sig av drama i undervisningen där barnen får möjlighet att göra nya upptäckter. En del skolledare har svårt att betrakta drama som något annat än en fritidssysselsättning och betraktar det ofta som om det bäst lämpar sig för flickor (Hodgson & Richards, 1978:18ff).

All konst, inte minst drama, syftar till att berika individens utveckling. Improvisationens första steg är att övervinna osäkerheten i en grupp. Det gäller alltså för den som leder improvisationsövningarna att hitta idéer som gör att alla blir engagerade. Det är bra att välja vardagshändelser där alla kan känna sig hemmastadda från början. Några allmänna idéer om uppmjukningsövningar är till exempel fysiska övningar, upplevelseövningar och röstövningar. De fysiska övningarna har för avsikt att frigöra och öva alla kroppens delar, till exempel att man skakar loss händer, fötter, huvud och axlar, bål, mellangärde och ben. Upplevelseövningar innefattar hur vi använder kroppen, till exempel kan man undersöka tyngden, röra sig lätt och tungt, röra sig nära golvet – högt upp i luften, hoppande, slingrande. Detta får mest effekt om rörelserna utförs till musik. Röstövningarna är avsedda att frigöra och öva rösten, till exempel kan man utforska hur olika röstkvaliteter och sätt att tala kan växla vid olika rörelseformer med munnen. Musik hjälper till att försätta gruppen i en viss stämning och får igång fantasin hos deltagarna ( a.a.).

Improvisation betyder att man ständigt måste utveckla sin koncentration både på hela människan samt även då och då också på ett visst sinne. Koncentrationsövningar byggs upp genom att se, att höra, att känna, koordinationen av att se och känna, att lukta och att smeka. Ju mer spontanitet som gruppen uppnår desto bättre bli också improvisationerna (a.a.).



Spänningar uppstår lätt vid ett läsande av ett manuskript och spontaniteten hindras då för sitt utlopp. Därför anser Hodgson & Richards (a.a:78) att det är viktigt att få skådespelarna att lägga ifrån sig manuskriptet och istället improvisera utifrån de idéer som finns bakom orden.

Det dramatiska skapandet utgörs i grunden av två element nämligen inlevelse och tolkning, därför är iakttagelse en viktig del i persongestaltningen av en roll, till exempel betraktandet av det fysiska utseendet, kläder och tillbehör, ålder, temperament, erfarenhet, allmän inställning och livssyn. Dessa aspekter hänger samman och påverkar varandra samtidigt som de också påverkas av varandra (a.a.).

Utforskandet av sinnesstämningar sker genom att ledaren föreslår övningar bestående av olika situationer där deltagarna får använda sin fantasi. Denna upplevelse kan de sedan dela med sig av genom att förmedla till någon annan i gruppen. Det är viktigt att inte framtvunga någon reaktion bara för reaktionens egen skull utan tillräckligt med tid måste ges för känslans utveckling. När det gäller motsatta känslor är övergången en viktig del för att deltagarna inte skall kastas från en stämning till en annan. En övergång kan vara att man som ledare förbereder deltagarna genom att de till exempel får föreställa sig att de är vid havet där de betraktar horisonten och andas in den friska luften i lugn och ro. Reduceras känslorna när man har lärt sig att knäppa av och på och så att säga ha dem under kontroll? Naturligtvis inte, snarare är det så att övningarna förhöjer ögonblicket och gör att det bemästras på ett bättre sätt (a.a.).

Varje improvisation är i stort sett en pjäs. Övningarna som är beskrivna enligt ovan har lett till åtskilliga scener. När det gäller ett färdigt manuskript tror säkert de flesta människor att det inte finns något utrymme för improvisationer, vilket är felaktigt. Skådespelaren är inte någon mekanisk varelse utan han/hon utövar sin konst och låter åskådarna ta del av den. Därför är inte texten något som han/hon måste lära sig utantill utan den är något som han/hon måste leva sig in i och förstå om han/hon skall kunna återgestalta ögonblicken tillsammans med sina medspelare. Processen kan uttryckas så att han/hon arbetar med egna känslor, tankar, karaktär, rörelser och förflyttningar och slutligen kommer han/hon fram till författarens ord. Denna ordningsföljd liknar den som författaren genomgick när han skrev pjäsen. Vårt minne fungerar också bättre när vi har förstått något. Ibland kan de exakta orden ha försvunnit, men det brukar då räcka med att vi ser vem vi är, var vi är och med vem vi är, för att situationen skall stå klar för oss igen. Genom detta finns också den ungefärliga texten kvar och sinnesstämningen. Om koncentrationen dock har brutit med mer än att detta kan framkallas för att vi åter skall hitta den röda tråden kan någon av våra medspelare lätt återföra oss till koncentrationen på nuet genom att svara i stämningen och i sin rollperson. Publiken

kommer inte att märka någonting alls. Syftet med improvisationen under repetitionerna under en pjäs är att man skall undersöka texten på olika nivåer. Under det inledande stadiet kan man mycket väl arbeta utan manuskriptet i handen utan att man på något medvetet försök lär sig så att säga läxan. Viktigare är processen, att man lever sig in i känslorna, tankarna och orden. På detta sätt försöker improvisationen inspirera både skådespelare och regissör att först försöka att förstå pjäsen i dess helhet, sedan att utforska dess delar och slutligen att förena alla aspekter (a.a.).

## 2.4 Scenografi

Gate & Hägglund (1988:72ff) förklarar scenografi med allt vad de medverkande har på sig, hur de ser ut i håret och i vilka miljöer som de rör sig i. Allt detta ingår som en viktig del i berättandet av pjäsen. Det finns tre viktiga saker att tänka på när man arbetar med scenografi. För det första, allt som syns, för det andra när man skall växla scen måste det gå fort samt för det tredje att publiken deltar i skapandet av scenbilden såtillvida att de använder sin egen fantasi till att fylla i sådant som inte syns på scenen. När det gäller scenväxlingarna kan dessa göras på fyra sätt. Det första är att man bär ut den första scenbilden och in med nästa. Detta sätt går bra att använda om det finns få saker på scenen. Har man många saker fordras det att pjäsen är lång och det går att lägga in en paus. Ett andra sätt av scenväxling är att man så kallat förvandlar scenbilden, till exempel om man använder sig av en skärm för att markera ett rum räcker det med att flytta skärmen för att visa att det är en ny miljö på scenen. Det tredje sättet är att man använder sig av olika rum för olika scener. Detta innebär förstås att publiken då får flytta på sig. Ett sätt att undvika att publiken måste flytta sig är att placera publiken i mitten av rummet, de behöver då endast vända sig om inför en ny scenbild. Den fjärde scenväxlingen är helt enkelt om en pjäs har två eller flera miljöer kan de stå uppställda bredvid varandra. Detta kallas för simultanscen, simul kommer från latin och betyder samtidig. En neutral scenbild kan också användas till alla miljöer. Ljuset och skådespelarnas berättande får visa på skillnaderna mellan de olika platserna.

Scendekor kallar man allt som formar miljön i stort, t ex kan man använda sig av skärmar som står på golvet och tyger eller kan man måla på stora spännpapper som man sedan sätter upp på skärmen. Genom dekoren kan publiken förstå var scenen utspelar sig. Dekoren avgränsar också scenrummet samt så är den till för att dölja sådant som man inte vill att publiken ska se, t ex väggkontakter och sladdar (a.a.:77).

Rekvisita är alla lösa saker på scenen.. Med denna kan man förtydliga t ex var en scen utspelar sig. Den talar också om de olika rollernas personligheter samt vilken tid pjäsen utspelar sig i. Kostymeringen talar om för publiken vilken personlighet och vilken ställning rollfiguren har i samhället. Färgen på kläderna kan också berätta mycket om personligheten till exempel vit symboliserar oskyldig, blå står för kall, gul för vänlig, glitter menas att man vill synas medan grå står för att man inte vill synas (a.a.).

Mask benämns allting som handlar om hår, sminkning och lösa masker. Exempelvis när det gäller håret kan en allvarsam dam ha sitt hår i en hård knut medan håret hos en glad och livlig person är lockigt och står ut åt alla håll. Sminkning behövs sällan när man spelar teater, åtminstone inte om man spelar i små lokaler. För det mesta räcker det med så kallat skönsminck, det vill säga vanligt smink för mun och ögon (a.a.:92f).

## **2.5 Teknik – ljud och ljussättning**

Gate & Hägglund (a.a.) menar att en del ljudeffekter fungerar bäst om man spelar in dem i förväg medan andra görs bäst av människor som står utanför scenen, till exempel är radionyheter bäst att spela in i förväg. Det radioprogram som skall ingå i scenen skall helst inte börja direkt, antingen hör man på något annat först eller så har programmet redan börjat till exempel börjar man lyssna mitt i en mening. När man skapar miljöljud skall man inte återge alla de ljud som normalt finns i en miljö utan man skall markera miljön med ljuden eftersom dessa är stämningsskapande. Två viktiga saker att tänka på är för det första att allt ljud överhuvudtaget i en föreställning hörs ut till publiken, för det andra måste de olika ljuden man använder sig av komma i exakt i rätt ögonblick i annat fall kan ljudet få en löjlig effekt.

Musik är bra för att skapa stämning samt att visa på vilken tid och plats pjäsen handlar om. Till detta behöver man förstärkare och högtalare för att ljudet skall bli tillräckligt bra (a.a.:104). Wennergren (1976:9) menar att musik skall användas i en föreställning endast om den fyller en funktion i sammanhanget.

För att få en överblick över de ljud som skall finnas med i en föreställning är det bra att skriva ett ljudmanus där alla ljud som man gör själv skrivs i en kolumn och inspelade ljud skrivs i en annan kolumn. Härefter skall man spela in ljuden i den ordningsföljd som de skall komma i under föreställningen. När man spelar upp ljudet i föreställningen skall ljudreglaget vridas upp mjukt och försiktigt samt lika försiktigt vridas ned. På detta sätt får man större effekt de gånger när man vill överraska publiken med ett starkt ljud (Gate & Hägglund, 1988).

Den ideala vinkeln när man ska sätta ljus på en föreställning är snett uppifrån i 45 grader mot spelplatsen. Med två spotlights i 45 grader belyser man skådespelare ordentligt och spelplatsen blir ganska stor. För att få en överblick hur ljuset skall sättas är det bra att skissa på ett papper först. Det viktiga i en ljussättning är att ljuset är en aktiv del av dramat på scenen (Wennergren, 1976).

Ljussättning innebär också att man kan skapa olika effekter genom att rikta ljuset på olika sätt, till exempel ljus som kommer underifrån passar till kusliga figurer medan ljus som kommer rakt uppifrån ger mystiska effekter. Känslöstämningar på scenen kan förstärkas med olika färgfilter. Varma färger såsom laxrosa och gult ger en positiv stämning som solsken och värme, medan blått och grönt är kalla färger som förstärker negativa stämningar samt som de också kan ge en känsla av kyla och vinter. En föreställning med mycket ljud- och ljuseffekter kräver en särskild teknisk expert ibland behövs det till och med två experter, en för ljud och en för ljus. Har man endast några enkla effekter kan man oftast sköta detta själv (Gate & Hägglund, 1988:99f).

## **2.6 Repetition och föreställning**

Det är viktigt att alla har var sitt exemplar av manuskriptet så att var och en kan anteckna om sådant som gäller den egna rollen och helheten som sådan (Gate & Hägglund, 1988:70).

Repetitionsarbetet inleds med kollationering det vill säga man samlas och skådespelarna informeras om förarbetet som innefattar regissörens, scenografens och eventuellt andras idéer. Skådespelarna informeras om vad pjäsen skall handla om och hur deras egna roller kommer att vara. Pjäsen läses också högt för första gången. Kollationeringens betydelse är att den markerar övergången från förberedelsearbete till repetitionsarbete på golvet. Den fungerar också som ett tillfälle för presentationer för scenografimodeller, kostymskisser och eventuella maskförslag (a.a.:58 & Wennergren, 1976:30). Vestin (2000) liknar kollationeringen vid en expeditions samling inför avfärden där man diskuterar färdriktningen och vad packningen består av. För den gemensamma kreativitetens skull är det bra om regissören kan ange den gemensamma färdriktningen och inte resultatet eftersom det är ett konstverk man ska åstadkomma tillsammans.

Repetitionstiden består av två huvudfaser, nämligen att forska och att forma. Forska står för ett öppet sökande tillsammans under repetitionsarbetet där man utgår från idén bakom pjäsvalet, till exempel så finns det oftast idéer om själva formen som är själva nyckeln till

innehållet, som exempel kan nämnas om pjäsen skall spelas som utomhusteater. Forska och forma måste i viss mån löpa parallellt med varandra. Det är också viktigt att planera repetitionstillfällena. För att få en överblick över tiden man har till förfogande över forskande arbete kan man räkna baklänges från föreställningen. Den praktiska planeringen innebär att det måste finnas en övergripande planering som har till uppgift att visa vad man ska hinna med under en viss repetitionsvecka och hur mycket tid man ska lägga på enskilda scener och genomdrag av kortare eller längre avsnitt. Emellertid hur man än planerar går det aldrig att planera in kreativiteten, ibland hakar det upp sig och ibland gör skådespelarna helt fantastiska saker som man inte kunnat föreställa sig. Det är dock en fördel att sluta repetitionsarbetet när det gått bra och man ligger så kallat på plus, vilket kan betyda att ibland får man kämpa och hålla på länge och ibland bryter man tidigare än planerat (a.a.).

Vid de första repetitionerna ska vändpunkterna bestämmas. Detta gör man genom att prova att spela scenen och se när det händer något nytt. När dessa tagits ut och scenerierna är lagda för hela pjäsen så har man en god grund att arbeta vidare på. Nu kan man också experimentera med de olika scenerna. Man kan pröva alla tänkbara och otänkbara sätt att spela en scen på, till exempel om man har bestämt att en person skall gå in på scenen kan man låta honom springa eller krypa in istället. På detta sätt kan förslag som inte låtit intressanta från början bli väldigt spännande när de gestaltas på scenen (Gate & Hägglund, 1988:61f).

Skillnaden mellan repetition av enstaka scener och genomdrag är att vid enstaka scener prövar man olika lösningar och genomdragen är för att helheten skall spelas utan avbrott från första scen till den sista. Exempel på olika frågor som man kan ställa sig vid genomdragen av helheten är: Utvecklas spänningen? Fungerar scenväxlingarna? Är någon scen onödig? (a.a.:69). För att undvika katastrofala genomdrag före premiären kan man förebygga dessa genom att ha regelbundna genomdrag av hela akter eller hela pjäsen under hela repetitionstiden. Vid tidiga genomdrag ska man tänka på lekfullheten så att man inte förstör det forskande arbetet i pjäsen, man ska alltså undvika ”uppspeltskänsla” och prestationskrav (Vestin, 2000:137).

Det är vanligt att det kommer en period under repetitionsarbetet när det känns som om ingenting fungerar och allt känns motigt. Vid sådana stunder är rådet att arbeta vidare och försöka att använda nedgången konstruktivt (a.a.:70).

## 2.7 Publik

Vestin (a.a.:140ff) berättar att man ofta bjuder in provpublik till de sista generalrepetitionerna i syfte att, för det första så kan ensemblen behöva vänja sig gradvis vid publik för att komma över den värsta nervositeten. För det andra har provpubliken en viktig funktion nämligen att testa föreställningen. Regissören får så kallade nya ögon genom provpublikens reaktioner under föreställningen, till exempel skrattar de, gråter de, förstår de på rätt ställe i pjäsen. Plötsligt ser regissören allt med provpublikens ögon och distansen till spelet ökas automatiskt, han/hon blir åskådare istället för medarbetare. Detta är det viktigaste syftet med att ha provpublik. Det minst viktiga med provpublik är att diskutera med dem efteråt. Det kan ha rent skadliga effekter om man lockar in provpubliken på att göra teaterfolkets jobb alltså att analysera orsakerna till om en speciell scen inte fungerar och be dem komma med förslag. Provpublik kan också användas som en så kallad publikgrupp, vilken följer arbetet kontinuerligt, till exempel kommer till en repetition i veckan eller vid andra bestämda tillfällen. En publikgrupp är särskilt givande om man riktar sig till en speciell publik att spela upp föreställningen för. Gruppen blir då mer som en medarbetare, de kan till och med hjälpa till rent praktiskt vid repetitionerna. Denna typ av publik kan inte ersätta den oförberedda publikgruppen eftersom de inte kan se pjäsen utan att minnas att de själva deltagit och jobbat med skådespelarna.

Pettersson (1983:7) menar att teater kan inte kallas konst förrän skådespelarna i sitt skapande möter en publik.

Publiken är väldigt viktig för skådespelaren. De kan både hämma och skrämja honom men också stimulera till ett äkta skapande som gör att han tror på sig själv och sitt konstnärliga skapande. På detta sätt kan man säga att åskådarna är medskapare till skådespelarens föreställning (Stanislavskij, 1977)

Sitter det inte någon publik i salongen som är med på spelet blir det hela meningslöst. Gensvaret från publiken är oerhört viktigt för skådespelarnas agerande. Ju mer gensvar desto mer avspändhet i spelet som skådespelarna kan bevara hela tiden och ändå få med allting (liksom en spegel...en bok om teater, 1985:44ff).

Det som är närvarande för den ene är närvarande för den andre, ett slags växelverkan där publiken assisterar skådespelaren och samtidigt assisteras de tillbaka från scenen (Brook, 1969:142f).

En folklig publik reagerar mycket livligare än en medelklasspublik, vilket man genom iakttagelse kan konfirmera till exempel vid fotbollsmatcher. Ju längre ut på glesbygden man kommer desto starkare relation mellan publik och skådespelare. Motiveringen man har funnit till detta är att det i allmänhet är så att arrangörerna har ett större engagemang på landsbygden än i staden (liksom en spegel...en bok om teater, 1985:45, Brook 1969:133)..

Slutligen kan sägas att en pjäs utvecklas, förändras och förbättras under den period den spelas, en process som hela tiden är levande. Därför är publiken också som åskådare, med hänsyn till vad som framkommit enligt ovan, delaktig i arbetet med att tillföra produktionen energi och erfarenhet (Löfgren, 2003:408).

## **3 TEORI**

### **3.1 Begreppet tyst kunskap**

Molandere (1993:44ff) kunskapssyn placerar kroppen i centrum och menar att det gestaltande intellektuella sitter ihela kroppens verksamhet. Han urskiljer tre huvudbetydelser som har dominerat i diskussionen om yrkeskunnande. Den första är när något mer än en beskrivning behövs för att utföra en handling, till exempel att lära sig cykla. En teknisk beskrivning är här otillräcklig utan personen måste själv observera, göra och härma. Den andra betydelsen av tyst kunskap behandlar underförstådda förutsättningar, till exempel inläring av vissa handlingsvanor och trosföreställningar i en viss kultur eller verksamhet, ofta en intränad omedveten kunskap. Den tredje innebörden av tyst kunskap omfattar erfarenheter som förblir osynliga eller en kunskap som inte fått röst eller tillåtits få röst. Sådan kunskap som inte direkt kan artikuleras kan lätt osynliggöras i samhället. För en praktiker kan till och med kravet på artikulering verka våldförande eftersom han/hon kanske använder ett annat uttrycksmedel än det skriftliga eller talade språket.

Johannesson (1988) definierar tyst kunskap som kunskap man av logiska skäl inte kan formulera fullständigt i en språklig dräkt. Detta har accepterats inom vetenskapen om än något motsträvigt. Johannesson nämner också praxiskunskap som tyst kunskap. Denna kunskap visar sig som en färdighet när det gäller att använda utsagor samt en viss förtrogenhet med de förhållanden som dessa säger något om.

Eneroth (FoU Skåne, 2002:54) definierar tyst kunskap som kunskap genom erfarenhet, det vill säga hur man kan skapa en viss typ av möte, och handlingskunskap, om hur man agerar

eller beter sig för att nå olika mål. Kunskapen kan alltså inte läras in teoretiskt utan förvärvas genom de erfarenheter man gör i praktiken.

Sammanfattningsvis kan vi konkludera att begreppet tyst kunskap som vi använder oss av i Sverige bygger på Michael Polanyis "tacit knowing". Emellertid är det få som trängt djupare in i Polanyis teorier. Främst har detta gjorts av ALC. Wittgensteinsforskningen har haft stor betydelse där regler och begrepp inte enbart kan grundas på tolkningen utan måste knytas till handling. Således är deltagandet i en praxis grundläggande för människans kunskapsbildning och orientering i världen. ALC:s forskargrupp har fört fram Wittgensteins beteckning "livsform" där världen ses som en mängd handlingar och handlingsformer som är förbundna med varandra till ett komplext mönster (Lagerström, 2003:57).

Lagerström (a.a.:58) har i sin doktorsavhandling försökt att förena teoretiska perspektiv med praktiska när hon har betraktat teatergruppen Institutet för Scenkonst i ljuset av tyst kunskap som en livsform med beskrivande av struktur, miljö eller den värld som träder fram hos teatergruppen. Som en viktig utgångspunkt har hon också använt sig av Molanders tre huvudbetydelser som tidigare har beskrivits här. Lagerströms övertygelse är att det möjligt att genom språket reflektera vetenskapligt över den verklighet personer erfar och deltar i.

Avslutningsvis citeras Lagerström (a.a.:59) "Tyst kunskap utesluter inte språket. Det förutsätter att människor befinner sig i kommunikativa situationer där även ord används när det behövs".

### **3.2 Teorier om tyst kunskap**

Wittgenstein poängterar att det är i handling som språket får sin mening. Det handlar alltså om att lära genom exempel och övning. Ett tyst kunnande innebär således att en person lär sig genom att vara i ett sammanhang och på så sätt tillskansa sig kunskap som sedan integreras på en mängd olika nivåer. I en läroprocess betonar Wittgenstein själva situationen för kunskapsöverföringen, en kommunikativ akt mellan två individer med ett samspel av ord, gester, uttryck och handlingssätt. Den tysta kunskapen i en läroprocess visar således inte bara en explicit sida av kunnandet, till exempel tekniker och metoder, utan också en implicit sida såsom värderingar och handlingsmönster samt underförstådda regler för utövandet (Wittgenstein, 1992).

Själva begreppet tyst kunskap brukar härledas till Michael Polanyi (1891-1976). Polanyi föddes i Ungern och utbildade sig där till läkare. Han forskade inom kemi i Berlin. När andra



världskriget började och nazisterna hade makten så flyttade Polanyi till Manchester i England där han verkade som professor i kemi fram till 1948, då han, efter det att han fått en hel del publicerade artiklar i ekonomi, tillträdde en tjänst som professor på den samhällsvetenskapliga fakulteten. Efter sin pensionering arbetade han fram till sin död 1976 på en filosofisk syntes av sina tankar och erfarenheter. Polanyis teori bygger på att människan vet mer än hon kan uttala, hon har helt enkelt kunskap som hon inte helt kan förklara. I motsats till Wittgenstein utgår Polanyi inte från språket utan han menar att människans perception är en process av aktivt formade erfarenheter i sökandet efter kunskap och mening. Människans perception och varseblivning är centrala i tysta kunskapsprocesser. Ett exempel på sökandet efter kunskap och mening är människans förmåga att känna igen ansikten utan att hon kan tala om exakt hur hon gör det. Polanyi ser människan som en organism som strävar efter mening genom att forma helheter. Det är så all kunskap föds. Detta formande benämner han "the tacit power", det tysta kunnandet (Polanyi, 1983).

Enligt Polanyi (a.a.:10f) involverar det tysta kunnandet alltid två saker, proximal och distal. Man går från något till något, till exempel anletsdragen till ansiktet. Detaljerna lämnas för helheten och överblicken. Exempelvis blir man medveten om en människans anletsdrag genom att se hennes ansikte. Polanyi menar att det här finns en ontologisk aspekt, tyst kunskap är en förståelse av en enhet som länkar två villkor.

Människans kropp är det ultimata instrumentet för all kunskapsinhämtning. Världen nås så att säga genom kroppen där det handlar om att omfatta världen i sig själv och sig själv i världen. Ett exempel på detta är en blind man och hur dennes blindkäpp i början fungerar främmande för honom när han endast är medveten om dess påverkan på hans hand till att sedan förändras till känsla av att direkt röra olika objekt som han undersöker. Exemplet visar att tyst kunskap i analogi med ett redskap, käppen, är ett instrument, ett redskap. Människan som använder redskapet identifierar sig med det. Enligt Polanyi är detta den centrala tanken bakom tyst kunskap (a.a.:15ff).

I det tysta kunnandets struktur finns också våra tankar som ryms i en underliggande medvetenhet. Ett exempel på detta är när en skådespelare drabbas av scenskräck. Skådespelaren har ändrat sin fokala uppmärksamhet till något som han/hon tidigare bara varit indirekt medveten om. Han/hon börjar oro sig för nästa replik som skall sägas och förlorar känslan av sammanhanget och tappar flödet av ord och uttryck i pjäsen. Utförandet blir paralyserat. Alla detaljer blir meningslösa om man förlorar sikte på mönstret och helheten som de tillsammans skapar (a.a.:16). En likartad relation mellan fokal och understödjande medvetenhet beskriver Polanyi (1974:55f) i exemplet när en person spikar i en spik med hjälp

av en hammare där han/hon har sin uppmärksamhet på båda men på olika sätt. Den fokus som ligger på effekten av slagen på spiken och att hantera hammaren så att spiken kan bli träffad så effektivt som möjligt, är inte hur skftet varit i kontakt med handen som är i centrum utan hur hammarens huvud har träffat spiken. Samtidigt som man har denna fokus erfar man känslan i handen och fingrarna som håller i hammaren, samt som dessa sensationer leder individen till att hantera verktyget effektivt. Här visas alltså att det finns en underliggande medvetenhet om känslan i handen som smälter in i den fokala medvetenheten av att slå in spiken effektivt.

Filosofen Maurice Merleau-Ponty ger liksom Polanyi kroppen en central betydelse i varseblivningen av omvärlden, ett kroppsligt vetande där sinne och kropp förenas. Intentionaliteten är först och främst relaterad till handlingar, färdigheter och mål snarare än tankar och koncept. Merleau-Ponty ser det på så sätt att det finns en nivå av mening som konstitueras inom sfären av motoraktivitet och inte av idéer och mental representation. Samtidigt som det saknas en reflektiv självmedvetenhet finns det en självmedvetenhet. Merleau-Ponty menar att det finns en värld för människan eftersom hon inte är omedveten om sig själv, hon är inte heller dold från sig själv för hon har en värld (Merleau-Ponty, 1964). Lagerström (2003:330) menar att detta är i linje med skådespelare vid Institutet för Scenkonsts handling. De riktar sina ansträngningar, fysiska som mentala, ut från sig själva mot någon eller något.

Som en grundläggande faktor placerar Polanyi (1983) projektion i människans perception av världen samtidigt som hon tar in omgivningen brukar hon projektionen. På detta sätt inlemmar hon sig själv i världen och världen i sig och betraktar den alltså inte på avstånd. Lagerström (2003:330) menar att man på liknande sätt kan se institutets skådespelare, öppen och tillgänglig, befinna sig i ett sammanhang samtidigt som hon/han projicerar sig själv i denna verklighet. På detta sätt går lyssna och förnimma hand i hand med att ta plats i världen, att vara aktivt passiv eller passivt aktiv. Den engagerade aktören sammanlänkas med den oegennyttiga betraktaren.

Lewes (1998) förespråkade en monistisk modell som förenar den objektiva verkligheten med den subjektiva, det materiella och det mentala. Han menade att sanningen hos tingen är vad vi förnimmer i dem samtidigt som deras verklighet kan vara större än så eftersom de också relaterar till andra individers unika upplevelser av dem. Varje mental förändring har en motsvarande kroppslig förändring och vice versa, varje mental akt utförs av hela organismen. Vad Lewes menar är att det som hörs kan inte särskiljas från känslan, minnet och så vidare.

Lagerström (2003) menar att Lewes monistiska modell överensstämmer med laborieteaterns sätt att se på skådespelaren hur hon integrerar kropp, själ, tanke, rörelse och känslor samt förnimmelser.

Institutet för Scenkonst skiljer mellan en fysisk och mental sida hos skådespelaren på ett liknande sätt som Stanislavskij gör. Detta är ett försök att finna ord för att beskriva det som är svårt att ringa in, till exempel handlingar som äger rum men som inte tar sig uttryck i fysisk handling i rummet. Institutionen har en långt gången monism som är närvarande i teatergruppens pedagogik där kunskaper, förhållningssätt och handlingsmönster förmedlas genom ett deltagande som innefattar allt från fysisk handling till förnimmelser, minnen, reflektioner och språkliga uttryck. En nödvändig del av inlärningsprocessen är att leva och vara innanför teaterns väggar. Allt från värderingar och mönster, beteenden, vanor och språk. Det är på många sätt en fråga om att hämta upp en miljö, att så att säga kunna läsa mellan raderna, helt enkelt ett sätt att leva på. Lagerström menar att undervisningssituationen innehåller mer eller mindre osynliga strukturer som inte bara formar deltagarna utan också skapar dem. Strukturen av teaterns skapande visar en kollektiv form där arbete och levnadssätt reflekteras på varandra (a.a.).

### **3.3 Tyst kunskap i Sverige**

Under 1970-talet började intresset för en praktiskt orienterad kunskapsteori ta form i Sverige (Lagerström, 2003). Molander (1993:37ff) berättar att det under 1970-talet väckte reaktioner gentemot positivistisk vetenskapstradition som försökte behandla material som tolkningsfria råfakta i syfte att formulera allmänna lagmässigheter. Det ideologiska krönet på denna tro var den nya så kallade högskolan som startade 1977. En konsekvens av denna blev att forskning med målet att vinna ytterligare kunskaper samt att hitta vetenskaplig grund för utbildning och annan verksamhet uppmuntrades inom alla områden utom de konstnärliga. Praktiska erfarenheter såg man endast som en informationskälla för eller förverkligande av en teoribyggnad.

På 1980-talet startade Arbetslivscentrum (ALC) i Stockholm under ledning av Bo Göranson en undersökning av den tysta kunskapens betydelse i yrken som genomgick rationalisering och teknologisk utveckling. I och med detta etablerades begreppet tyst kunskap alltmer i Sverige (Lagerström, 2003).

Molander (1993:38ff) pekar på tre särskilt viktiga faktorer till varför tyst kunskap slog igenom så markant. För det första uppmärksammades det faktum att många praktiska förmedlare av kunskaper höll på att försvinna eller urholkas i samhället. Den andra faktorn var betonandet av Högskolereformens tro på att göra all kunskap vetenskaplig. Vilket istället blev att praktiska förmedlade kunskaper antingen eroderade eller att praktik och vetenskap isolerades från varandra ännu mer än tidigare. Till sist den tredje faktorn som var den negativa konsekvensen som datorisering inom olika yrken förde med sig på 1980-talet. Den forskning som ALC förde hade stor betydelse här.

Dramaturgen Magnus Florin, Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm, startade under 1980-talet dialogseminarier i samarbete med ALC. Konstnärer och vetenskapsmän möttes för samtal om bland annat praktiskt kunnande. Ett centralt tema var tyst kunskap (Lagerström, 2003:49).

Reflektioner kring tyst kunskap och praktiskt kunnande inom olika yrkesgebit, både praktiker och teoretiker, skedde. Spännvidden blev emellertid alltför stor mellan olika medarbetare, vilket i sin tur ledde till att man fick kritik mot att man använde begreppet tyst kunskap på mycket olika sätt. En allmän förvirring växte fram. Bakgrunden var att man inte hade någon gemensam linje i utarbetandet av användandet av begreppet tyst kunskap. Det användes helt enkelt i helt olika bemärkelser. Beteckningen ”tyst” verkar vara det som har gett upphov till problem. Det kan uppfattas som en privat kunskap som är omöjlig att förmedla (a.a.:50f).

Lagerström (a.a.:51) hänvisar till Alan Janik, som menar att tyst kunskap är samma slags kunskap som var och en har, som kan gå, om gång. Skillnaden är att tyst kunskap bara kan inhämtas genom handling eller genom praktik. Därför kan man bara säga något om denna kunskap genom exempel eller fallstudier, vilket också har blivit en central metodologisk utgångspunkt i ALC:s undersökningar.

Tre kategorier av kunskap som har blivit etablerade begrepp inom ALC är påståendekunskap, färdighetskunskap och förtrogenhetskunskap. Dessa visar på skillnader mellan kunskap som uttrycks genom påstående, genom färdighet i handling eller genom förtrogenhet med vissa fenomen där förtrogenhet är något som poängteras som en central punkt i praktiskt kunnande (Molander, 1993).

En radioserie, omfattande av sju program, om tyst kunskap sändes för första gången 1990. Seriens syfte var att höja statusen på praktisk kunskap samt att väcka folks nyfikenhet kring begreppet tyst kunskap (Lagerström, 2003:53). Personer med olika yrken valdes ut och intervjuades i programmen, till exempel meteorolog, barnmorska, läkare, konstsnickare,

förskollärare. Personerna valdes ut i syfte att ge den tysta kunskapen olika belysningar, såsom förmågan att tolka, människokänedom, handens kunnande och förmågan att leda. Tyst kunskap definierades som den kunskap man får genom sin yrkesverksamhet. Med tyst menades sådant som är svårt att beskriva och som till exempel inte kan lagras i en dator. Kunskapen benämndes förtrogenhetskunskap (Lindkvist, 1990:28).

I dagsläget är tyst kunskap, i Sverige, ett mer eller mindre etablerat begrepp i människors medvetande (Lagerström, 2003:54).

## 4 METOD OCH UPPLÄGGNING

Undersökningen är av kvalitativ art där gången har varit att först genom en litteraturstudie ta reda på hur det går till att sätta upp en teater, från manuskrivande till föreställning, och att praktiskt genomföra denna, samt för det andra har två skådespelare observerats under repetitionerna i syfte att ta reda på om de använder sig av någon tyst kunskap i sitt agerande.

Det praktiska, efter litteraturstudien, började med att ett manuskript skrevs av författaren till denna uppsats, som också har fungerat som regissör av pjäsen samt även innehaft en mindre roll i slutet av pjäsen, och som observatör i den senare delen av metoden. Manuskriptet (bilaga 1) har utarbetats från en idé att skriva en fortsättning på *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Lagerlöf, 2005). Idén uppkom i samband med att författaren till denna uppsats använde boken som artefakt i en hemtentamen i januari 2006. Det är hundra år sedan i år som Selma Lagerlöf skrev boken, vilket har och kommer att uppmärksammas med olika arrangemang i vårt land, därför ansågs det aktuellt att skriva någon fortsättning av denna.

Skådespelare och andra medverkande har valts ut av regissören. Valet av dessa har varit medlemmar från två familjer som umgåtts i cirka 13 års tid. Pojkarna som spelar huvudrollerna är 16 år och de har varit kamrater sedan de var tre år. De senaste två åren har de dock endast träffas sporadiskt eftersom deras intressen har gått isär. Syftet med att välja just dessa pojkar har varit att de redan har ett visst samspel med varandra och att de på något sätt kan jämföras med deltagare i en laboratorieteater som Lagerströms avhandling 2003 grundar sig på. Pojkarnas ålder är också i fas med Nils Holgerssons, han var 14 år i boken. Ytterligare tre familjemedlemmar, författaren/regissören inräknad, har deltagit i pjäsen samt en inspelad röst av en vän och kollega till författaren/regissören.

För att få spela upp pjäsen för publik inlämnades manuskriptet till enhetschefen på Barbacka, vilken antog det. Efter detta hade författaren/regissören ett möte med producenten. Vid detta möte bokades repetitionstillfällena, inspelningsstudion, hjälp till ljussättning och föreställningsdag. Information av författaren/regissören gavs också om till vilken ålder som pjäsen vänder sig till, från fem år, samt hur lång föreställningen beräknades vara, 30 minuter. Producenten informerade om att det fanns kläder och annan rekvisita på Barbacka som man kunde låna. Efter detta ägde en kollationering rum, alla fick ett manuskript och vi läste igenom pjäsen. Beslut togs om att ha 10 repetitioner och en föreställning i mitten av maj månad.

I den andra delen av metoden, observationen av om det finns någon tyst kunskap hos de två pojkarna som agerat i pjäsen, som är beroende av den första det vill säga utan den delen hade inte observationen kunnat göras i jämförelse med Cecilia Lagerströms avhandling som tar fasta på hur livsform kan påverka samspelet mellan individer när det gäller tyst kunskap. Varför använda den kvalitativa metoden observation i denna studie? Enligt Halvorsen (1992:83) och Patel & Davidson (1991:74) är denna metod att rekommendera när fenomen ska studeras i sitt naturliga sammanhang eftersom man använder sina sinnen på ett mera disciplinerat och genomtänkt sätt än vad vi gör till vardags. Observationer berättar vad personer gör, deras handlingar, vilket kan skilja sig från vad de säger att de gör.

Metoden i stort lämpar sig särskilt bra i studier av beteenden vid väl avgränsade situationer, till exempel klassrum eller daghem (Svenning, 2000:137), vilket kan jämföras med att denna observation gjordes i en dramasal/scen.

En observation kan vara öppen eller dold. I denna studie har en dold observation gjorts, de som har observerats har inte varit medvetna eller informerade om det (a.a.:82f). Enligt etisk forskningspraxis ska man inte involvera människor i forskning utan deras samtycke. Det finns dock dolda uppläggningar som accepteras om detta är den enda möjligheten att studera till exempel människors beteenden (Forskning om människor – kunskapen, etiken och juridiken, 1991:19ff & Halvorsen, 1992:160f). I denna studie har jag inte funnit någon annan möjlighet eftersom resultatet skulle ha påverkats. Pojkarnas samspel och gester hade förmodligen inte varit så naturliga som när de ovetandes agerande på repetitionerna. Jag har därför vägt de negativa etiska konsekvenserna mot behovet av nya kunskaper inom området. Däremot har jag före observationen diskuterat med föräldrar till pojkarna innan observationen användes. Pojkarna är 16 år men inte myndiga. Föräldrarna hade inget att invända vad gäller observationen. I det ena fallet har endast en förälder samtyckt inhämtats i och med att jag själv är part som förälder till den ena pojken. Tillsammans med föräldrarna bestämdes att efter

den sista observationen informera pojkarna och inhämta deras samtycke om att använda observationer i denna studie. Detta gjordes som bestämt och pojkarna gav sitt samtycke. Observationen har varit passivt deltagande, det vill säga observatören har också haft rollen som regissör och en liten roll som skådespelare i pjäsen där de två pojkarna har observerats. Härtill har observationen varit ostrukturerad, det vill säga den har inte begränsats att gälla bara vissa aktiviteter utan hela tiden som repetitionsarbetet har pågått har observationen gjorts. Observationen har också varit av hypotesprövande art, det vill säga en undersökning som söker svaret på frågan om det finns tyst kunskap hos en amatörskådespelare (Halvorsen, 1992:84).

Observationsmetoden har som krav att ett observationsprotokoll upprättas vid varje observation som visar specificerade utfall av de kategorier man har valt i sin undersökning (Svenning, 2000:136) I denna studie har sådant protokoll upprättats vid varje repetition som en observation har gjorts. De kategorier som jag valt att titta på är samspel och gester (bilaga 3).

## **5 RESULTAT OCH ANALYS**

### **5.1 Teater**

Utformandet av ett manuskript börjar ofta med en idé (Ayckbourn, 2005). Detta stämmer väl överens med mitt manuskript som är resultatet av en idé som föddes i samband med att ett annat arbete, inom detta breddmagisterprogram, framställdes. Resultatet blev pjäsen "*Nils Holgersson har rymt*" (bilaga 1). Det sceniska tidsförloppet är kort, en dag och en natt. Föreställningens längd är 30 minuter. Enligt Ayckbourn (2005), vinner pjäsen på att utspela sig under ett kort förlopp. Det bästa är att förlägga skeendet till en dag eller en natt. Motiveringen till detta är att publiken bättre kan koncentrera sina sinnen än om man skrider ut handlingen under en längre tid.

Två parallella scenrum förekommer i handlingen. Ayckbourn (2005) menar att man skall vara försiktig med att använda sig av parallella scenrum. I vissa fall kan det fungera. Faran är att man inte bara delar upp scenrummet utan också publiken. Det som är närmast åskådarna betraktas av dem som det viktigaste. I denna pjäs är scenrummen parallella såtillvida att varken det ena eller andra är bakom eller framför utan bredvid varandra.

Dialogerna och replikerna är lagom anpassade så att det ges tid över i handlingen till skådespelarnas agerande i enlighet med Ayckbourns (a.a.) rekommendation. Manuskriptet är utformat så att åskådarna naturligt och tidigt kommer in i handlingen får information om vilka rollfigurerna är och vad de heter (bilaga 1). I pjäsen förekommer det fyra personer varav två endast är med en kort stund i slutet av pjäsen. Enligt Ayckbourn (2005) skall man bara ha med rollfigurer om de har en egentlig funktion. Det är också viktigt att ge åskådarna en inblick tidigt vilka personerna är i pjäsen.

En scen i handlingen, en resa, går rollfigurerna ut från scenen, varvid det också blir mörkt på scenen. Den scen som följer härefter är inspelad resa från Kristianstad till ishotellet i Jukkasjärvi. Publiken får här använda sin hörsel och lyssna samt själv föreställa sig bilder av resan med hjälp av den inspelade dialogen och de pålagda ljuden av människoröster, bussar, flygplatser, högtalare och allmänt sorl. Efter denna scen blir det ljus igen och pojkarna kommer åter in på scenen. Litteraturanknytningen till detta är att Ayckbourn (a.a.) betonar en regel som finns när man skriver manuskript och det är att aldrig låta rollfigurerna försvinna ut eller in från scenen utan anledningen. Det kan också bli trist om ingen av rollfigurerna förändras eller gör en resa. En annan sak som han också påtalar är att i brist på scenografi kan man använda sig av ljus- och/eller ljudteknik som hjälpmedel, vilka då får en nyckelroll och blir väldigt effektfulla.

Eftersom det är jag själv som har regisserat mitt manuskript har jag låtit det vila i några dagar för att få en viss objektivitet till det (a.a.).

Resultatet i min roll som regissör har inneburit att jag lett repetitionsarbetet, pedagogiska övningar samt även fyra korta föreläsningar för de medverkande. Föreläsningarna har varit om fyra inriktningar inom skådespelarkonsten. Under repetitionerna har anteckningar förts i ”regissörens loggbok”. Resultatet av anteckningarna har delats upp i repetition (bilaga 2) och observation (bilaga 3). Vestin (2000) anser att regissörens roll är att vara ledare och hålla ihop helheten, men också att få skådespelarna så kreativa som möjligt. I jämförelse med att videoinspela repetitioner anser hon att det bästa sättet att anteckna på är att föra dessa vid manuskriptet eftersom man då behåller sin subjektivitet.

Wennnergren (1976:112) och Vestin (2000:78) är inte överens om man som regissör skall gå in i spelet och visa eller spela hur skådespelarna skall agera. Wennnergren menar att detta är hämmande för rollinnehavarens eget arbete. Vestin anser att det handlar om att stimulera skådespelarnas arbete. Ibland tar man fysisk kontakt och ibland inte. Gate & Hägglund (1988:68) menar att man som regissör ska ge konkreta förslag till undertexter och handlingar däremot inte visa hur man skulle ha spelat i rollen själv. De motiverar detta med att människor



har olika uttryck för känslor. Det är bättre att som regissör leta efter andra övningar som sätter igång skådespelarens egen fantasiförmåga. Resultat i detta regiarbete har blivit i enlighet med Gate & Häggblunds inriktning. I regissörsarbetet har också Wennergrens (1976:112) åsikt anammats, att ge skådespelarna råd, hjälp och stöd i syfte att få fram så bra rolltolkning som möjligt, till exempel har skådespelarna blivit bekräftade och uppmuntrade i sitt arbete. Resultat har blivit att det haft goda effekter som yttrar sig så att spelet och deras improvisationsförmåga har under repetitionstiden blivit bättre och bättre. Någon gång när kritik har getts har denna kompenseras av berömmet först, samt också förslag om att göra på något annat sätt. Skådespelarna har själva också kommit med förslag som visat sig vara lyckade i spelet (bilaga 2).

När det gäller hur den sceniska formen ska se ut har denna redan utarbetats i och med att manuskriptförfattare och regissör är samma person (Wennergren 1976:24).

Resultatet av litteraturstudiernas olika inriktningar av skådespelarkonst har denna pjäs använt sig av improvisation, Stanislavskijmetoden och Brecht. Skådespelarna har använt sig av Stanislavskijmetodens teknik att genom en inlevelseprocess skapa rollfiguren och ge den så att säga sin själ men ändå ha kontroll över sig själv. Skådespelarnas redskap har varit att använda sig av det ”magiska om” tillsammans med ”de givna omständigheterna” och på så sätt skapat rollerna i pjäsen (Stanislavskij, 1977).

Resultatet av skådespelarnas inlevelseförmåga har gett dem koncentration och scenisk närvaro. Enligt Stanislavskij (a.a.) påtvingar frånvaron av rekvisita, under repetitionsarbetet, skådespelaren till en djupare uppmärksamhet för befestelse av varje detalj i handlingen. Under denna pjäs repetitionsarbete har det endast förekommit rekvisita i form av tre stolar och ett bord. Resultatet av skådespelarnas inlevelseförmåga och koncentration har varit god i enlighet med Stanislavskij ovan.

Stanislavskij (a.a.) menar att syn och hörsel är våra viktigaste sinnen, varav synen är känsligast för intryck. Det är därför viktigt hur skådespelaren betraktar det han ser på scenen eftersom detta överförs och tolkas i sin tur av åskådarna och påverkar deras känslor. Psykotekniska hjälpmedel finns, i form av allt vad vi själva upplevt samt sett vad andra upplevt, för att hitta rätt känsla. Resultatet av pojkarnas känslor i pjäsen grundar sig på denna teknik. Genom sina minnen har de kunnat förmedla känslor.

Studierandet av improvisation, den dramapedagogiska metoden, har resulterat i att den har använts i våra pedagogiska övningar innan själva repetitionsarbetet har påbörjats (bilaga 2).

Hodgson & Richards (1978:74) menar att det är viktigt att få skådespelarna att lägga ifrån sig manuskriptet och istället improvisera. Detta stämmer väl överens med resultatet i detta arbete.

Skådespelarnas inlevelse, kroppsuttryck och mimik blev mycket bättre när detta gjordes (bilaga 2). Processen har varit att inte lära sig texten utantill utan arbeta med egna känslor, tankar, karaktär och rörelser, och leva sig in i dessa.

Enligt Gate & Hägglund (1988:77ff) kan man ha många olika scener. Resultatet av denna pjäs är att man använt sig av två scener uppställda bredvid varandra. Skärmar och tyg har använts som scendekor och rekvisita har varit överkast, kuddar, skrivbord, stol, ljusstakar och ljus, bärbar dator, ficklampa, radio, diverse saker såsom sockar, kalsonger, godispapper, skål, tuggummi, böcker, väska, toalettgrejer, sovsäckar, vantar och mössor. Enligt Gate & Hägglund (a.a.) kan saker som scendekor och rekvisita tala om var pjäsen utspelar sig och vilken personlighet rollinnehavaren har. Resultat av denna pjäs är att ett ishotell byggdes med skärmar och vita och ljusblå tyger, vitt tyll med lite glitter på samt vitt och blått tyg på golvet. För att illustrera ett tonårspojkes rum ströddes en massa saker på golvet till exempel sockar och kalsonger, tidningar, ficklampa, väska och så vidare. En säng med svart överkast och blå kuddar. För att illustrera vilken tid handlingen utspelades i så hade pojken en bärbar dator som han satt och knappade på. Kostymeringen talar om för publiken vilken personlighet som rollpersonen har. Nutidspojken bar kläder som man använder idag och den andra pojken som spelade Nils Holgersson från 1906 hade liknande kläder som han hade då.

Ljudinspelningen i enlighet med Gate & Hägglunds (a.a.) rekommendation gjordes i förväg och brändes på en CD. Resultatet som uppnåddes var att ljuden kom exakt i rätt ögonblick i pjäsen. Enligt Gate & Hägglund (a.a.) är det viktigt att tänka på att ljuden kommer i exakt rätt ögonblick i annat fall kan en löjlig effekt skapas. I denna pjäs har en ljudtekniker anlåtats för inspelningsarbetet i studio. Ljudmanuskript fanns så att säga inskrivet i det vanliga manuskriptet. Ljuden spelades in i ordningsföljd. Vid föreställning reglades ljudet med försiktighet (a.a.).

När det gäller ljussättningen anlätades hjälp till denna. I manuskriptet framkom dock hur ljuset skulle vara i färg, när det skulle vara starkt, när det skulle nedtonas samt när det skulle vara helt mörkt på scen. I en scen som skulle framställas som onaturlig och kuslig användes stearinljus som sattes framför ett ansikte. Vid detta tillfälle var ljussättningen så kallat dunkel. Resultatet blev dock att stearinljuset kom lite för högt varför den effekt som var tänkt inte riktigt uppnåddes. Enligt Gate & Hägglund (a.a.:9f) passar ljus som kommer underifrån till kusliga figurer. Ljussättaren som Barbacka hade ställt till förfogande för ljussättningen av pjäsen kom aldrig. Resultatet blev att vaktmästaren på Barbacka fick hjälpa oss dagen innan föreställningen. På grund av detta blev inte resultatet som det var tänkt. Eftersom det var två parallella scener var det tänkt att endast den scen som man för tillfället agerade vid skulle

vara ljussatt. I och med att ljussättaren inte kom gick detta inte att ordna utan båda scenerna vara ljussatta under hela föreställningen. När det gäller färg på ljussättningen användes blått och grönt till ishotellet och gult och rött till tonårsrummet. Enligt Gate & Hägglund (a.a.:99ff) förstärker blått och grönt kyla och vinter medan gult ger en känsla av värme.

Repetitionensarbetet inleddes med en kollationering, vilket innebar att regissören gick igenom vad pjäsen handlar om och på vilket sätt den ska möta publiken. Härfter lästes manuskriptet högt tillsammans där var och en intog de roller de fått i pjäsen. Repetitionstillfällena diskuterades, var repetitionerna skulle äga rum och hur många de skulle vara samt förslag om var och när föreställningen skulle ges. Beslut togs om att ha cirka tio repetitioner och att föreställningen skulle ges i mitten av maj månad. Synpunkter och idéer om olika repliker i manuskriptet diskuterades också vid detta tillfälle. Scenografi och kostymering togs också upp på mötet.

Fyra repetitionstillfällena, cirka tre timmar vid varje tillfälle, har skett efter tillåtelse av adjunkt Annica Svensson, som också är handledare till författaren av denna uppsats, i dramasalens på Högskolan i Kristianstad. Varje repetition i dramasalens har inletts med pedagogiska övningar (bilaga 2). De flesta pedagogiska övningar är hämtade ur böckerna *Action* av Martin Lange (2003) och *Rollspel i teori och praktik* av Björn Nilsson och Anna-Karin Waldemarsson (1988). Två inspelningar har gjorts i inspelningsstudio på Barbacka, varvid skådespelarna i pjäsen endast har deltagit i en, den andra inspelningen har gjorts med den person, som endast medverkat i arbetet denna gång, som vi så att säga endast lånade rösten ifrån. En ljudtekniker har anlåtts till hjälp med inspelningen. Barbacka är ett kulturhus som går under kultur- och fritidsförvaltningen i Kristianstads kommun. Fem repetitionstillfällena har skett på scenen *Kulan* på Barbacka, där också föreställningen ägde rum 2006-05-13. Repetitionstillfällena har varit olika vad gäller tid på Barbacka, ibland tre timmar och ibland endast en och halv timme. Detta beroende på när ensemblen tillsammans har känt att man varit klara med repetitionen för denna gången. Repetitionstillfällena här har inletts med uppmjukningsövningar av fysisk art samt lite prat om hur alla haft det under dagen. Alla repetitionstillfällena har avslutats med att gruppen fikar tillsammans utanför den så kallade scenen. Detta för att bygga upp en gemenskap och ett avslappnat samspel speciellt för pojkarna, som i den senare delen av metoden kommer att observeras. Här har vi dryftat vardagliga händelser där vi både skrattat och förfasat oss om olika saker som hänt i våra liv. Pojkarna har också någon fortsatt att träffas hemma hos någon av dem. De har upptäckt att de faktiskt har ett intresse tillsammans nämligen att spela elgitarr. I andra delen av resultatet, tyst

kunskap, kan detta ha betydelse. I övrigt när det gäller repetitionsarbetet resultat hänvisas till bilaga 2.

Någon provpublik har inte förekommit vid repetitionerna som Vestin (2001:140ff) förespråkar. Resultatet av att inte ha haft någon provpublik grundar sig på är att deltagarna inte velat detta utan samtliga var överens att vänta med publik till föreställningsdagen. Publik är väldigt viktigt för skådespelaren. Den kan såväl hämma som skrämman men också stimulera han/hon till ett äkta skapande. Stanislavskij (1977) menar att på detta sätt är publiken medskapande till skådespelarens föreställning. Ju mer gensvar från publiken ju mer avspändhet i spelet (liksom en spegel... En bok om teater, 1985:44ff). När pjäsen spelades upp på föreställningsdagen inför publik märktes detta tydligt, efter att ha sett inspelningen av pjäsen. När till exempel publiken skrattade, där det förväntades att de skulle skratta, tog skådespelarna detta till sig och stimulansen av detta yttrade sig i deras röster, mimik och kroppsspråk. Skådespelarna "flöt" liksom med i spelet.

Resultatet av pjäsen, från början till slut, kan sammanfattas med att den har utvecklats, förändrats och förbättrats i alla dess former.

## 5.2 Tyst kunskap

Under denna del av resultat och analys kommer jag att inledningsvis återanknyta till Polanyis teori om tyst kunskap, härefter presenterar jag resultatet och analysen av de gester som yttrade sig i tyst kunskap sedan skriver jag om det samspel som fanns mellan pojkarna. Delen avslutas med att jag analyserar och jämför pojkarna i studien med deltagarna i den laborieteatergrupp som Lagerström (2003) skriver om sin doktorsavhandling.

Enligt Polanyis (1983) teori vet människan mer än hon kan uttala. Hennes perception och varseblivning är centrala tysta kunskapsprocesser där hennes kropp är det ultimata instrumentet för all kunskapsinhämtning.

I denna observationsstudie har tyst kunskap hittats i pojkarnas gester. Ingenting står angivet i manuskriptet inte heller några anvisningar till pojkarna har förekommit i hur pojkarna skall agera eller bete sig, när de förmedlar olika budskap. Pojkarna har själva agerat och använt sig av följande beskrivna gester. Ett exempel på detta är repliken: "Vad är det där för något?". I manuskriptet står ingenting angivet om att man skall peka med något finger utan automatiskt pekar pojken som yttrar repliken med sitt högra pekfinger. Andra sådana här exempel är: "Jag förstår inte." Pojken vrider här på huvudet fram och tillbaka, från den ena sidan till den andra.

”Jag blir alldeles yr.” Han tar sig åt huvudet. En av pojkarna uttrycker skamsenhet när han i pjäsen blir så kallat ifrågasatt med vad han har ställt till med. Skamsenheten uttrycker han genom att sitta ned och dra i det ena byxbenet och vika upp och vika ned en kant på detta upprepade gånger samtidigt som han böjer sitt huvud ned och studerar vad han själv gör. I en annan replik säger en av pojkarna ”Jag har inte gjort någonting”. varvid han tittar storögt upp och höjer sina ögonbryn. En blick som förmedlar oskyldighet och oförstående. När den andra pojken skall förklara något slår han automatiskt ut högra handen. ”Jag vet.” visas med gesten att ta upp högra handen lite och rikta pekfingeret uppåt. Repliken ”Konstigt”. visas med gesten pekfinger och tumme som hålls om hakan i ett lätt snuddande grepp. ”Det var inte bra” – handen hålls för munnen. ”Oj” – tar sig för ansiktet med båda händerna. Repliken ”...förresten nu har du ju mig istället...” visas genom att pojken liksom blåser upp sig – sträcker på sig och fram med bröstkorgen – samtidigt som han skrattar lite förmädet. I två liknande repliker skiljer sig gesterna åt. Replikerna är ”Vad ska jag nu göra?” och ”Usch, vad ska jag göra?”. I det första fallet står pojken upp, han kupar händerna och håller dem uppåt ungefär i höjd med sitt huvud. I det andra fallet sitter pojken ned och har händerna vilande lätt på knäna. Min analys av dessa olika gester är att båda pojkarna förmedlar uppgivenhet men den första pojken förmedlar också att han själv måste göra något, medan den andra pojken förmedlar att han redan gett upp, söker efter någon annan som skall hitta och ge honom svaret. Gesten att rygga tillbaka i en häftig rörelse visas i repliken ”Rädd...”. När den ena pojken skall väcka den andra säger han ”Vakna...” varvid han också tar på den andra pojkens arm och ruskar lite på den.

Resultatet kan likställas med Eneroths (FoU, Skåne, 2002:54) definition av tyst kunskap, i detta fall rör det sig om hur man agerar eller betar sig för att nå olika mål. Kunskapen likställs då med förvärvandet genom erfarenheter av att använda sig av olika gester för att uttrycka och förstärka olika tillstånd. Likaledes kan resultatet härledas till Molanders (1993) definition av tyst kunskap när han menar att det behövs mer än en beskrivning för att utföra en handling. Skådespelarens replik kan ses som en handling skriven i ett manuskript. För att utföra denna replik, och samtidigt förmedla något intressant till en publik samt att få dessa engagerade i pjäsen, krävs något mer. Detta ”det osagda”, ”den tysta kunskapen” som inte är angivet i manuskriptet. Repliken kan här ses i likhet med Molanders (1993) exempel om hur man lär sig cykla där en teknisk beskrivning är otillräcklig.

Slutsatsen av ovanstående resultat kan sägas att pojkarna har i sin perception aktivt format erfarenheter i sina gester, vilket överensstämmer med Polanyis teori. Vidare uttalar Polanyi (1983) att människan är det ultimata instrumentet för all kunskapsinhämtning varpå han

exemplifierar detta med en blind man och dennes käpp. Genom min analys och överföring av detta exempel till denna studie överensstämmer detta väl. Pojkarnas verktyg är deras gester. Dessa är alltså ett instrument som pojkarna använder sig av och identifierar sig med. I min analys ses denna identifikation vara särskilt märkbar när samma replik sägs av de olika pojkarna och där innebörden av orden är de samma men däremot känslan de förmedlar är olika. Den ene pojken förmedlar i det tysta att han måste hitta en utväg medan den andre pojken förmedlar det tysta med att själv ha givit upp och att någon annan får hjälpa honom och säga hur han skall göra. Detta kan också likställas med Wittgensteins (1992) kunskapsprocesser av samspel av ord, gester, uttryck och handlingssätt. Det finns med andra ord en implicit sida i dessa förmedlade olika gester som finns i pojkarnas värderingar och handlingsmönster som blivit överförda och inplanterade.

När det gäller pojkarnas samspel har detta utvecklats under repetitionernas gång. Inledningsvis i den första observationen såg man ett sökande till samspel i form att den ena pojken gick runt i rummet och försökte fånga den andre pojkens uppmärksamhet som satt ned och intog en oberörd attityd. I slutet av denna observation hittades dock ett samspel vilket yttrar sig i när de pratar och lyssnar uppmärksamt på varandra. De intar också en mer avslappnad attityd gentemot varandra. Resultatet av den andra observationen visar på att samspelet är bättre. De har hittat känslan i att uttrycka repliker. Samspelet är dock inte helt utvecklat då de har en obalans i tempo och rytm i spelet. I observation tre visas ett mycket bra samspel där pojkarna hjälper varandra när de till exempel glömmer repliker eller vad de ska göra. Den fjärde observationen börjar med att de är allt annat än samspelta. Förklaringen till detta är att de har en åskådare idag, som är vän till den ena pojken, vilket påverkar agerandet. Observation fem visar att pojkarna är samspelta i form av samstämmighet i allt vad de gör. De är också kritiska tillsammans när de gör fem omtagningar i inspelningsstudion. De är också rörande överens om att de kände sig iakttaga av ljudteknikern, som de också såg som en utomstående person. Han tillhörde inte gruppen. Resultatet av den sjätte observationen visade först en osäkerhet när det åter igen kom in en för pojkarna okänd person, min handledare från Högskolan. Samspelet fanns dock kvar. De var så att säga tillsammans avvaktande mot den för dem okända personen. De återstående fyra observationerna visade på att pojkarna är samspelta i sitt agerande.

Lagerström (2003) har betraktat en laboratorieteatergrupp i sin doktorsavhandling i ljuset av tyst kunskap som en livsform med beskrivande av struktur, miljö eller den värld som träder fram hos teatergruppen. Hon menar att praktisk kunskap från pedagog till studenternas attityd om livet kan vara lika signifikant som repetitionerna på scen. Likaledes ser hon det som en

nödvändig process i inlärningsprocessen att bara vara innanför teaterns väggar. Det finns så många sätt att ta till sig en miljö på, att kunna läsa mellan raderna, leva med – ett sätt att leva på. Laborarieteatergruppen är en öppen och kollektiv form av teater där arbete, liv och levnadssätt reflekterar varandra. Personerna i denna undersökning ingår inte i en laborarieteatergrupp men väl har de praktiskt taget vuxit upp tillsammans och varit nära vänner samtidigt som också deras familjer har umgåtts med varandra. Under de senaste fyra åren har pojkarna inte träffats så mycket men familjerna har fortsatt sin gemenskap i olika aktiviteter. I denna studies observation av pojkarnas samspel kan vi konstatera att detta togs upp redan i slutet av den första repetitionen. Resultatet visar också att när någon utomstående, som ej tillhörde gruppen/familjerna, varit med så har pojkarna reagerat med att samspelet har satts ur spel. Det har kommit i så kallad ”gungning”. Pojkarna uttrycker också med kroppsspråk samt med talspråket där de beskriver att de känt det jobbigt att vara iakttagna av någon som inte tillhörde gruppen. Med detta vill jag mena att pojkarna anses vara jämförbara med deltagare i en laborarieteatergrupp i och med deras uppväxt tillsammans och deras sätt att se på andra individer som kommer så att säga utifrån. Det ”team” som var i denna studie betraktar pojkarna som ”vi” och andra utifrån är ”de”. ”Vi” är alltså en teatergrupp och två familjer vars levnadssätt har integrerat med varandra under cirka 13 års tid.

Konklusionen av resultatet av samspelet är att det hämtades upp tidigt, det påverkades negativt av människor som inte tillhörde gruppen. Förklaringen till att samspelet hämtades upp relativt snabbt härrörs till att pojkarna är uppväxta tillsammans och umgåtts under en lång tid och varvid deras samspel likställs med en livsform liknande den som Lagerström (a.a.) anger i sin avhandling.

## **6 DISKUSSION**

Syftet med denna studie har varit att praktiskt sätta upp en pjäs, efter litteraturstudier, och genom observation under repetitionstillfällena studera om en amatörskådespelare använder sig av tyst kunskap. Efter litteraturstudierna, som här definieras som en metod där det praktiska arbetet med pjäsen är resultatet, utformades ett manuskript efter en uppkommen idé i samband med att ett annat studiearbete genomfördes.

När det gäller skådespelarkonstens olika inriktningar valde jag att använda mig av improvisation och Stanislavskijs metod, vilket med resultatet i handen kan sägas ha varit mycket utvecklande. Varför valde jag denna inriktning? Den tilltalade helt enkelt mig och

överensstämde med mina egna tankegångar när det gäller tanke, känsla och handling. Skådespelarna jag har arbetat med är 16 år och det har därför varit bra att arbeta och utveckla processens ”magiska om” och ”de givna omständigheterna”. Pojkarna har tagit detta sätt, att arbeta på, till sig på sådant sätt att de kunnat leva sig in i rollen. Samtidigt när svårigheter har uppstått att hitta en känsla har Stanislavskijs (1977) psykoteknik varit ett gott hjälpmedel att använda sig av. I minnet har pojkarna letat, hittat samt sedan använt sig av den känslan i agerandet som spelet krävt av dem. Stanislavskijmetoden har helt enkelt passat in i denna uppsättning. Det kan dock tilläggas att lite av Brechts konstinriktning har pjäsen i form av att rollfiguren Selma Lagerlöf pratar med publiken och gör kommentarer om avslutet av handlingen i pjäsen. Detta i enlighet med den traditionella scensiska illusionen, distanseringen – Verfremdung, där skådespelarna vänder sig direkt till publiken (Löfgen, 2003:454).

En tillbakablick på regissörsarbetet visar resultatet att jag följt de rekommendationer jag inhämtat i litteraturstudien såtillvida att jag lett de pedagogiska övningarna och repetitionsarbetet. Uppmuntran till kreativitet har också givits i form av Stanislavskijs ”magiska om” och ”de givna omständigheterna”. I egenskap av regissör har jag valt att inte visa fysiskt hur man skulle kunna ha spelat i handlingen, däremot har jag givit förslag och också där använt mig av ”magiska om”. I de pedagogiska övningarna har jag använt mig av improvisation för att sätta igång skådespelarnas fantasi, inlevelseförmåga och sist men inte minst för att skapa en trygghet i gruppen. I resultatet av repetitionsarbetet har detta visat sig ha varit positivt och utvecklande i pojkarnas samspel, inlevelseförmåga i rollen och deras uppehållande av koncentration. Något annat som också visade sig under repetitionsarbetet, och som stämde väl överens med litteraturstudien, var att inlevelseförmågan blev mycket bättre när pojkarna inte använde sig av manuskriptet. Detta i enlighet med Hodgson & Richards (1978). Manuskriptet lades undan första gången på min inrådan vilket visade sig vara stimulerande i pojkarnas agerande. De kom själv spontant fram till nya idéer om repliker. Vissa behöll vi eftersom de var bättre än vad som stod skrivet i manuskriptet. Ändå tvekade pojkarna och ville åter igen använda sig av manuskriptet vid nästa repetitionstillfälle. Jag överenskom med dem att ha med det vid den första genomdragningen av pjäsen vid detta tillfälle och vid nästa tillfälle bestämdes att spela utan manuskript. Spelet visade sig även denna gång bli bättre när inte manuskriptet användes. Både gester och samspel blev bättre när de inte koncentrerade sig på ett papper. Detta upptäckte pojkarna själva denna gång, varför vi nu blev överens om att inte använda oss av detta mer. Detta samförstånd, när pojkarna själva var med och fattade beslutet anser jag är bättre än om de blivit auktoritärt styrda av regissören



och blivit förbjudna att använda sig av manuskriptet. En insikt och en fri vilja är enligt min mening mer utvecklande i ett arbete.

Parallella scenrum, som enligt Ayckbourn (2005) endast skall användas med försiktighet, användes dock i denna pjäs. Resultatet av detta var att scenrummen placerades bredvid varandra, varken framför eller bakom. Ayckbourn (a.a.) uttrycker att publiken gärna favoriserar det som är närmast dem. Min intention vad gäller scenrummen var att sätta för en skärm framför det scenrum som inte för tillfället användes i handlingen. Detta visade sig inte fungera i praktiken, eftersom hela scenen var för liten för detta ändamål. Jag funderade då på en annan lösning där man kunde använda sig av ljussättning såtillvida att endast det scenrum som användes var upplyst. Eftersom den utlovade ljussättaren aldrig kom gick detta inte heller att genomföra, utan resultatet blev att båda scenrummen fanns där, bredvid varandra, upplysta under hela föreställningen. Jag tror att föreställning hade blivit bättre om ljussättningen fungerat. Publiken hade förmodligen fått en bättre koncentration och upplevelse av spelet i pjäsen.

Resultatet av scendekoren, rekvisita och kostymeringen föll enligt min mening bra ut och då med hänsyn till det vi hade tillgång till att använda oss av. Vi skapade en trovärdig miljö i en tonårspojkes rum och av ett ishotell. Kläderna till främst pojken som spelade Nils Holgersson från 1906 hade liknande kläder som denne.

Ljudinspelningen av resan från Kristianstad till Jukkasjärvi blev bra utifrån både mitt eget tyckande och den feedback som jag efter föreställningen fick av en del åskådare. Idén att illustrera resan trovärdigt genom att pojkarna gick ut från scenen, mörkläggningen av denna och sedan genom ljudinspelningen, med pojkarnas dialog och olika ljud i bakgrunden, blev ännu bättre i praktiken än vad jag föreställde mig när jag författade manuskriptet vilket var positivt överraskande.

När det gäller resultatet av ljussättningen kunde denna ha varit bättre om ljussättaren hade kommit som det var utlovat från Barbacka. Den inre bild som jag skapat stämde inte överens med resultatet. Vid föreställningen skötte producenten ljuset efter endast en genomgång som var en timme innan föreställningen. Resultatet blev att nedtoningen av ljuset inte fungerade i den grad som det var tänkt i de olika scenerna. Inte heller hur ljuset skulle bli starkare i andra scener samt i tid hur det successivt skulle bli mörkare.

Sammanfattningsvis, efter litteraturstudien som metod för att sätta upp en teatern, blev resultatet av detta arbete i stort sett bra där publiken vid föreställningen mottog vår pjäs och uttryckte att de tyckte den var lyckad och att det var en bra historia.

Vad är tyst kunskap? Enligt Polanyis (1983) definition har människan mer kunskap än hon kan uttala. Varseblivning och perception är centrala i våra kunskapsprocesser. Perception är en process av aktivt formande erfarenheter när vi söker kunskap och mening. Vår kropp är det ultimata instrumentet för kunskapsinhämtning. Wittgensten (1992) uttrycker att denna tysta kunskap har en implicit sida som visar sig i värderingar och handlingsmönster samt underförstådda regler för utövandet. I Sverige uttrycker Molander (1993:44ff) att en form av tyst kunskap är något mer än en beskrivning. Personerna måste själva observera, göra och härma. Molander sätter även kroppen i fokus när det gäller kunskapsinhämtning i likhet med Polanyi. Eneroth (FoU Skåne, 2002:54) menar att tyst kunskap kommer av erfarenhet, det vill säga hur man kan skapa en viss typ av möten, handlingskunskap, samt om hur man agerar eller beter sig för att nå olika mål. Han menar att kunskapen förvärvas genom de erfarenheter man gör i praktiken. Sammanfattningsvis kan sägas att forskningen i Sverige av tyst kunskap bygger på Polanyis teori men även Wittgensteinsforskningen har haft stor betydelse i Sverige där ALC:s forskargrupp har fört fram dennes beteckning "livsform" där världen ses som en mängd handlingar och handlingsformer som är förbundna med varandra till ett komplext mönster. Lagerström (2003) har använt sig i ljuset av tyst kunskap som en livsform med beskrivande av struktur, miljö eller den värld som träder fram hos en laboratorieteatergrupp. Inspirerad av Lagerströms avhandling sammansatte jag i min studie en grupp av två familjer som umgåtts under många år att likna en laboratorieteatergrupp. Två pojkar, en från vardera av de två familjerna, som vuxit upp tillsammans har observerats i repetitionsarbetet av en teateruppsättning. Jag har studerat deras gester och samspel med frågan om det finns någon tyst kunskap och då i deras roll som amatörskådespelare. Resultatet visade på att det fanns både i samspel och i gester. Samspelet hittades relativt snabbt, vilket jag vill påstå har att göra med att de kände varandra väldigt väl sedan tidigare och redan har ett underliggande samspel. Här hänför jag till att de vuxit upp tillsammans. I gester som hittades var det en sak som överraskade mig, och det var i repliken "Vad ska jag göra"? som båda pojkarna sade i pjäsen, visserligen vid olika tidpunkter. Pojkarna använde sig av olika uttryck i gester till denna replik. Den ena pojken uttryckte att han måste hitta en lösning och den andra pojken var uppgiven och uttryckte med sin gest att någon annan skulle hitta lösningen. Här anser jag att det uppstår en identifikation och en värdering som är skapad av erfarenheter på det sättet att den ena pojken förmodligen själv försöker att hitta lösningar på sina problem som dyker upp i livet medan den andre pojken ofta har andra som löser problemen åt honom när de uppstår.

Sammanfattningsvis kan sägas att det i denna studie framkom att det finns tyst kunskap hos en amatörskådespelare i dennes gester och samspel i form av samstämmighet. Detta resultat anses vara generaliserbart på de pojkarna som ingått i denna observation.

Observation har varit den metod som jag funnit vara den enda som jag har kunnat använda mig av när jag studerat tyst kunskap. På grund av att få fram ett så naturligt sätt som möjligt i samspel och gester har jag medvetet låtit mina deltagare i studien vara ovetande om att de observerats. Till detta kan sägas att litteraturen förespråkar denna form av metod när det gäller att samla in information inom områden som rör beteenden i naturliga situationer.

I egenskap av att vara observatör i denna studie och tillika regissör har varit svårt att balansera. Detta skulle ha kunna ha varit bättre om man haft någon annan som gjort observationen eller varit regissör. Patel & Davidsson (1991) menar att förutsättningen för en god reliabilitet, tillförlitligt sätt, är att observatören är tränad eller om man använder sig av strukturerade observationer. Man kan också använda sig av två observatörer för att kontrollera reliabiliteten. Detta sammanfaller inte med denna studie varvid man får konstatera att reliabiliteten helt enkelt inte är god. Patel & Davidsson (1991) poängterar att fullständig reliabilitet är en förutsättning för fullständig validitet. För att veta vad man mäter så måste mätningen vara tillförlitlig. God validitet definieras med att vi måste veta att vi undersöker det vi anser att vi undersöker. I denna undersökning anser jag att validitet finns men den kan inte anses vara fullständig i och med att reliabiliteten inte är det.

Avslutningsvis, inför framtida forskning, skulle det vara intressant med en kvalitativ teoriundersökning om tyst kunskap och den kognitiva psykologins påverkan, den del som handlar om människors informationsprocesser, det vill säga vårt sätt att inhämta, bearbeta och använda information om världen, speciellt Piaget ekvibreringsprocess, en strävan efter jämvikt, som innefattar assimilation, vilket innebär att den yttre informationen anpassas efter våra inre scheman, och ackommodation, vilket innebär att vi modifierar våra scheman för att anpassa dem efter den yttre omgivning.

## **7 SAMMANFATTNING**

Syftet med denna uppsats var att genom en litteraturstudie praktiskt sätta upp en pjäs, samt utifrån repetitionerna av denna studera amatörskådespelarna genom den kvalitativa metoden observation och om de använder sig av tyst kunskap i sitt agerande. Observationen har varit dold och ostrukturerad och observatören har haft ett passivt deltagande. Den har också varit

av hypotesprövande art och två kategorier att observera har valts ut, gester och samspel. Vid varje observation har ett observationsprotokoll upprättats. Urvalet av personer i denna studie har varit två pojkar, som vuxit upp tillsammans, 16 år gamla. För att kunna svara på syftet har en litteraturstudie gjorts med fokusering på hur man skriver ett manuskript, vad som krävs av en regissör och skådespelare, olika inriktningar av skådespelarkonst. Litteraturstudien har även omfattat scenografi, ljud- och ljussättning, repetitioner och föreställning, samt publik. Härfter har teorier om tyst kunskap studerats med ett resultat som visar att tyst kunskap i Sverige bygger på Polanyis "tacit knowing" samt även från Wittgensteins teori, där regler och begrepp inte enbart kan grundas på tolkningen utan måste knytas till handling, vilket också benämns som livsform. Särskilt intressant, med hänsyn till min egen studie, av amatörskådespelare som vuxit upp tillsammans, har Lagerströms (2003) doktorsavhandling varit, eftersom hon har betraktat en laboratorieteatergrupp i ljuset av tyst kunskap som en livsform med beskrivande av struktur, miljö eller den värld som träder fram hos teatergruppen.

Teaterstudien resulterade i tio repetitionstillfällen och en föreställning för publik av pjäsen *Nils Holgersson har rymt..* Resultatet av observationerna visade att, de amatörskådespelare som förekommer i denna studie, använder sig av tyst kunskap i form av gester och samspel.

Enligt Polanyis (1983) teori vet människan mer än hon kan uttala och hennes perception är en process av aktivt formade erfarenheter i sökandet efter kunskap och mening. I en läroprocess betonar Wittgenstein (1992) själva situationen för kunskapsöverföring, en kommunikativ akt mellan två individer med ett samspel av ord, gester, uttryck och handlingssätt. Slutsatsen av denna studies resultat stämmer överens med dessa teorier.

## KÄLLFÖRTECKNING

Ayckbourn, Alan. (2005), *Den listiga konsten - Att skriva och regissera dramatik*. Stockholm: Ordfront. ISBN 91-7037-078-8.

Bjurwill, Christer (2001), *A, B, C och D. Vägledning för studenter som skriver vetenskapliga uppsatser*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 91-44-01574-7.

Brecht, Bertholt (1966) *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.

Brook, Peter (1969) *Den tomma spelplatsen*. Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts.

*Forskning om människor – kunskapen, etiken och juridiken* (1991). Uppsala: Ord & Form AB. ISBN 91-86174-738.

FoU Skåne (2002), *Kunskap, erfarenhet och intuition*. Lund: Kommunförbundet Skåne. ISBN 91-89661-01-X.

Gate, Helene & Hägglund, Kent (1988), *Spela teater. Från idé till färdig föreställning*. Stockholm. ISBN91-638-3995-4.

Grotowski, Jerzy (1968), *Towards o Poor Theatre*. London: Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag. ISBN 0-413-349101.

Halvorsen, Knut (1992), *Samhällsvetenskaplig metod*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 91-44-36621-3.

Hodgson, John & Richards, Ernest (1978), *Improvisation En drama-pedagogisk metod*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB. ISBN 91-0-042805-1.

Johannessen, Kjell (1988), *"Tankar om tyst kunskap"*, Stockholm: Tidskriften Dialoger 6/88. Kungliga Dramatiska Teatern, Forskningsnämnden, Arbetslivscentrum och Carlssons Bokförlag.

Kemecsi, Ferenc (1998), *Skådespelarens skapande process enligt Stanislavskijmetoden*. Stockholm: Liber AB.

Kumiega, Jennifer (1985), *The Theatre of Grotowski*, London: Methuen London Ltd.

Lagerlöf, Selma (2005), *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag. ISBN 91-0-010925-8.

Lagerström, Cecilia (2003), *Former för liv och teater – Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*. Hedemora: Gidlunds Förlag. ISBN 91-7844-636-8.

Lange, Martin (2003), *Action*. Stockholm: Liber AB. ISBN 47-05134-5.

Lewes, George Henry (1998), *The Physical basics of mind*, Bristol: Thoemmes Press. ISBN 1-88506-666-1.

*Liksom en spegel... En bok om teater* (1985). Utgiven av Riksteaterns föreningsavdelning i samarbete med Riksteaterns förlag entré. Stockholm: Riksteaterns förlag entré. ISBN 91-85472-17-4.

Lindkvist, Rune (1990), *Radioserien Tyst kunskap – inspelningsmöten och kommentarer*. Stockholm: Sveriges Utbildningsradio AB.

Löfgren, Lars (2003), *Svensk teater*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur. ISBN 91-27-09672-6.

Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Primacy of Perception*, övers och red James M Edie, Evanstone: Northwestern University Press.

Molander, Bengt (1993), *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.

Nilsson, Björn & Waldemarsson Anna-Karin (1988), *Rollspel i teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 91-44-27291.

Patel, Runa & Davidson, Bo (1991), *Forskningsmetodikens grunder*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 91-44-30952-X.

Pettersson, Åke (1983), *Teater – idéer och utveckling*. Göteborg: Esselte Studium AB.

Polanyi, Michael (1974), *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd. ISBN 0-226-67288-3.

Polanyi, Michael (1983), *The Tacit Dimension*, Gloucester: Boubleday & Company, Inc. ISBN 0-8446-5999-1.

Stanislavskij, Konstantin, (1977), *En skådespelares arbete med sig själv*. Stockholm: ePan. ISBN 91-7297-657-8.

Svenning, Conny (2000), *Metodboken*. Eslöv: Lorentz förlag.

*Svenska skrivregler* (2000) Svenska språknämnden. Stockholm: Liber.

Wennergren, Jan (1976), *Teater – att sätta upp en pjäs*. Stockholm: Brevskolan.

Vestin, Martha (2000), *Regi – kreativitet och arbetsledarskap*. Stockholm: Carlsons Bokförlag. ISBN 91-7203981-7.

Wittgenstein, Ludwig (1992), *Filosofiska Undersökningar*, Stockholm: Stiftelsen Bokförlaget Thales.

## Manuskript

### *”Nils Holgersson har rymt”*

*Förställningen börjar i ett rum där det står en säng, ligger lite saker utspridda på golvet och sängen, som det vanligtvis gör i en tonårings rum. Det finns också ett skrivbord i rummet där det sitter en pojke, Henrik, vid en dator och pratar och klickar lite på tangenterna. Utan att Henrik märker det, han är så uppslukad och inne i sin värld med sin dator, kommer det framkrypande under sängen en annan pojke, Nils Holgersson, borstar av sig lite damm, hostar lite av allt dammet, och slänger den dammiga boken om sig själv, Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige, på sängen. Han ser sig omkring förundrat.*

#### **Nils**

Det var ju för väl att man tog sig ur den boken. Tänk där har jag suttit fast i 100 år. Nej minsann nu vill jag allt uppleva något annat än samma och samma igen. Undrar var jag har hamnat. Åh vad stökigt här är. Det här skulle mor och far ha sett då skulle de inte tycka att jag var så lat. Titta där, där sitter en flicka med långt hår, eller vänta är det en pojke, ja det måste vara – en flicka har ju inte mustasch. Ja, ja du mor då är jag inte så ovårdad – här hade nog far tagit fram saxen direkt. Vad är det han sitter och gör.

*Nils går lite närmare och tittar fundersamt. Henrik sitter oberörd fortfarande i sin egen värld med dator.*

#### **Nils**

Det kommer fram bilder och texter, t o m är bilderna rörliga. Vad är det för något? Och här är så ljust. Lamporna ser annorlunda ut – vi hade ju en fotogenlampa med svagt sken. Vad är det för något där som sitter i väggen.

*Nils drar ut kontakten varvid det blir alldeles mörkt på scen.*



**Henrik** (*Hörlurar på*)

Vad f-n hände nu då. Säg inte att de har tagit strömmen. Säg inte att det var strömmen som gick. Och jag som var mitt upp i spelet. Jag blir vansinnig. Var är ficklampan?

*Henrik famlar sig fram i mörkret. Varpå han går på Nils Holgersson – båda skriker rakt ut.*

**Henrik**

Vem är du? Hur har du kommit in i mitt rum? Vad det du som drog strömmen? **Svara då!!!!!!!!!!!!**

**Nils**

Jag har inte... jag är Nils Holgersson och jag har just klivit ut ur din bok om mig. Och jag drog bara ut något som satt i väggen samtidigt som det blev mörkt, så jag vet inte vad det var. Vem är du själv förresten och vad är det för något som sitter och gör?

**Henrik**

Varför drog du strömmen. Du sabbade alltihop. Ha, ha, ha – visst, sure, du är Nils Holgersson och har just klivit ut ur en bok. Driver du med mig, practical joke. Äh, nu sätter jag på den igen.

*Henrik sätter i kontakten – Ljus på scenen igen - vänder sig om och drar efter andan – det är verkligen Nils Holgersson – ”hur i all världen” – tittar på sin säng och upptäcker boken.*

**Henrik**

Det är verkligen du, Nils! Hur i all världen kunde du ta dig ur boken? Jag fattar inte?

*Henrik bläddrar i boken och upptäcker att all text där Nils förekommer är borta.*

**Henrik**

Vad har du gjort? Sidorna är ju blanka. Vad har du gjort här?

**Nils**

Jag kan inte berätta för dig hur jag tog mig ur boken. Det är en hemlighet som jag får hålla för mig själv förstår du, men jag kan säga dig att inte var det lätt. Det har tagit rätt lång tid om man säger så. Ge mig boken så får jag se.

*Henrik räcker över boken till Nils.*

**Nils**

Oj, jestanes! Aj, aj det här var ju inte så bra att jag förstört din bok. Men förresten nu har du ju mig istället. Det måste vara mycket trevligare än en gammal tråkig bok. Du kan ju visa något på din krångliga maskin.

**Henrik**

Nils, Nils ... Jag är inte så van att folk hoppar ut ur mina böcker och hälsar på. Alltså inte för att jag inte gillar dig, men var ska du ta vägen nu? Säger jag till min mor att Nils Holgersson har hoppat ur min bok så skickar hon mig till psyket.

**Nils**

Psyket?

**Henrik**

Nej, det vet du inte vad det är. Skit samma.

**Nils:**

Du kan väl visa mig något på din konstiga maskin. Jag är säker på att den inte är så spännande som min res genom Sverige, men du kan ju visa mig.

**Henrik**

Du, man kan resa runt i Sverige på den också.

**Nils**

Men...

*Båda två går bort till dator. Nils tittar förundrat på dator igen – tittar sedan uppifrån och ned på sig själv och på Henrik och sedan på datorn igen.*

**Nils**

Ha, ha, ha – den är ju alldeles för liten för att vi skall få plats på den där, då skulle vi vara små som dvärgar. Där lurade du mig nästan allt!

*Henrik suckar. Himlar med ögonen och skakar på huvudet.*

**Henrik**

Inte kroppsligen, Nils. Det fattar du väl. Säg något som du vill se i Sverige så ska jag söka på det.

*Nils tänker tillbaka på när han gjorde sin resa och bestämmer sig.*

**Nils**

Jag vet! Jag vet! Jag vill se Karlskrona och min vän Rosenbom igen.

*Henrik skriver in Karlskrona och Rosenbom på dator – och trycker på knappen sök.*

*Henrik får upp bilder på Karlskrona. Och klickar vidare till Rosenbom. Nils tittar förundrat och häpet.*

**Nils**

Wow! Det är ju... Det är ju Karlskrona. Har ingenting förändrat sig på 100 år.

**Henrik**

Nils, det har förändrats jättemånga saker i världen på 100 år. Det skulle ta flera veckor och förklara allting. Men, jag vet, om vi söker på Globen istället.

*Henrik klickar fram och visar Globen på skärmen. Nils skrattar.*

**Nils**

Ha det ser ju ut som ett jättestort ägg som en jättestor kyckling har gått och värpt. Och husen är ju jättehöga. Det måste vara jättejobbigt att gå i alla de trapporna!

*Henrik tittar konstigt på Nils och skakar på huvudet.*

**Henrik**

Nils, det där är inte ett hus – det är en lägenhet.

**Nils**

Lägenhet?

**Henrik**

Ja, det är ju alltså en jättemassa små hus som man har staplat på varandra. Det bor en jättemassa folk i dem. Också brukar man inte springa i trappor utan man tar hissen.

**Nils**

Hiss?

**Henrik**

Ja. Det är ett litet rum som går upp och ned. Och ägget där det är ju Globen. Det rymmer 15 000 personer.

**Nils**

15 000. Det måste vara hela min by och en by till och ... nu är jag alldeles vimmelkantig. Kan du inte visa mig några andra saker.

*Nils tittar på radion och kan inte motstå frestelsen att trycka på en knapp.*

**Nils**

Som den här.....

**Henrik**

Nils, pilla inte på den.....

**Radoröst**

Vi har en efterlysning. Nils Holgersson har rymt ur en bok, vilket har fått till följd att han också har försvunnit ur alla sina böcker världen över. Barnen vill inte gå till skolan och vägrar läsa något annat. En sorg har brutit ut bland barn i hela världen. Barnen ber att om Selma Lagerlöf från sin himmel ser Nils få honom till att komma tillbaka sin bok. Vi vädjar nu till allmänheten – om ni ser Nils Holgersson, vid försvinnandet var han klädd precis som i sin bok – och hans kännetecken är framförallt den röda luvan – kontakta närmaste polisstation.

*Henrik och Nils tittar på varandra – lika bestörta.*

**Henrik**

Du är inte klok – Vad har du gjort! Polisen jag dig.

**Nils**

Gör han?

**Henrik**

Men..., då är ju jag din medbrottsling. Jag vill inte hamna i fängelse.

**Henrik**

Ja, det kan man ju gott säga. Din bok är översatt till många språk och den finns i över 60 länder. Men, vänta nu. Jag blir ju din medbrottsling.

**Nils**

Men jag vill ju inte tillbaka till den där tråkiga, gamla boken. Kan du inte visa mig något roligt istället.

*Nils tar upp och titta på ett påskägg som ligger på golvet.*

**Nils**

Vad är det här för något?

**Henrik**

Pilla inte på sakerna. Det är ett påskägg.

Men... jag kanske vet...

*Nils fortsätter att pilla på sakerna i Henriks rum.*

**Nils**

Vad är det här för något?

**Henrik**

Det är ett tuggummi.

**Nils**

Vad har man det till?

**Henrik**

Man äter det.

Det går ett flyg om två timmar från Everöd. Vi hinner med det ifall vi skyndar oss.

*Under tiden Henrik pratar packar han ned lite grejer i en bag. Tar med vantar och mössa för det är vinter kallt ute både i Kristianstad i Skåne där de nu är och varmare lär det ju inte bli norröver.*

*Nils spottar ut tuggummit.*

**Nils**

Det smakar papper.

**Henrik**

Men Nils, du får ju ta bort pappret innan du äter det. Men... glöm det... Aaahh. Jag har gratis biljetter så vi kan använda dem när vi flyger.

**Nils**

Flyger. Har du också en gås?

**Henrik**

Nej, vi ska åka med ett flygplan.

*Nils pillar på sakerna igen som ligger strödda på golvet. Tar upp en strumpa.*

**Nils**

Usch, ska den här verkligen lukta så här.

**Henrik**

Åh Nils...

*Nils fortsätter undersöka sakerna som ligger på golvet.*

**Nils**

Vad är det här får någonting?

**Henrik**

En ficklampa. Jag har letat efter den i ett halvt år. OK. Vi får snabba oss nu så vi inte missar flyget.

*Nils och Henrik ger sig iväg. Det blir mörkt på scen. Ljud av bilar bussar folkvimmel.*

## **Härifrån – spela in i studion – Mörkt på scen**

**Nils**

Hjälp vad mycket folk det är här Henrik. Försvinn inte från mig nu jag är jätterädd.

**Henrik**

Ta det lugnt, Nils. Det är inte farligt. Du skulle se när det är högtrafik här!

**Nils**

Högtrafik?

**Henrik**

Ja, jag orkar inte riktigt förklara nu. Äh glöm det.

*Röster i vimlet från en flicka och hennes mamma.*

**Flicka**

Titta mamma, det där ser ju ut som Nils Holgersson.

**Mamman**

Ja, det var ju väldigt vad det var likt. Det kanske är en släkting. Han kom ju här från Skåne.

**Flicka**

Det kanske är han, Nils menar jag.

**Mamma**

Nej, det kan det ju inte vara – då skulle han ju vara minst 100 år.

**Flicka**

Men, det var väldigt likt.

**Mamma**

Ja verkligen!

**Henrik**

Kom nu hoppar vi in i den här flygtaxin så kommer vi till flygplatsen i Everöd.

**Henrik**

Här borta står ju redan flygtaxin. Vilken timing

**Nils**

Ja... ja...

*Ljud av bil som stannar, dörrar som öppnas och stängs, mummel av människoröster som stiger på.*



**Henrik**

Enligt våra boardingpass ska vi till gate 42. Hm... Ja, men vad bra. Det är ju precis här borta. Håll dig bara till mig så löser det sig.

**Nils**

Det ska jag göra.

*Ljud av röster människor, högtalare. Flygplan som lyfter.*

**Nils**

Aah! Det är mycket bekvämare att åka flygplan än att åka gås, om man säger så. Aah... det här är som ett riktigt äventyr. Nu slår det lock för mina öron.

**Henrik**

Lugn Nils. Det är bara som vi landar.

**Nils**

Aha.

*Ljud av flygplan som landar. Människoröster på Arlanda. Högtalare som ropar ut olika destinationer. Plötsligt från en högtalare hörs en efterlysning av Nils.*

**Högtalarröst –Bengt (Spela in i studion)**

Vi har en efterlysning av Nils Holgersson som har rymt ur sina böcker. Han sågs senast på flygplatsen i Everöd utanför Kristianstad på väg med flyg till Arlanda. Han var klädd som i sina böcker med igenkänningstecknet – sin röda luva. Om du ser honom anmäl till informationsdisken – polisen finns på plats här på Arlanda.

*Nils och Henrik får bråttom. Springer – andfådda*

**Henrik**

Fort Nils upp på planet här till Kiruna.

**Nils**

Ja, jag kommer.

**Henrik**

Och för guds skull tag av dig den röda luvan. De känner ju igen dig.

*Nils sliter av sig mössen och stoppar den i fickan. Flygplansljud.*

**Henrik**

Aah! Man känner verkligen den kalla luften häruppe i halsen... eller hur Nils?

**Nils**

Ja, det gör man.

**Henrik**

Det är annat det än den som vi har vi Skåne.

**Nils**

Ja.

**Henrik**

Nu ska vi se här, sista biten till ishotellet får vi ta och åka buss. Enligt det här schemat så går den inte förrän om 20 minuter. Men kolla där borta där är ju McDonald's. Vi kan ta en hamburgare och en Coca Cola medan vi väntar.

**Nils**

Vad är en hamburgare och en Coca Cola för någonting, Henrik?

**Henrik**

Mm... OK. Ja..., en hamburgare det är som om du har en bit kött och så tänker du dig att du lägger den mellan två brödsivor och Coca codan är som ett svart vatten fast med bubblor i.

**Nils**

Jaha... Ja, jag förstår. Vi testar om det är gott.

**Henrik**

Ja, precis.

**Nils**

Åh, vad gott det var. Det var det godaste jag har ätit på 100 år. Är vi framme snart?

**Henrik**

Ja, vi ska bara ta den där lilla bussturen. Åh... där ute kommer bussen. Snabba dig så vi inte missar den,

**Nils**

Ja, jag kommer.

*Bussljud, ljud av människoröster.*

**Slut här på inspelningen i studion.**

*Isvärdinnan kommer in på scenen och tänder stearinljusen.*

*När hon har tänt dem blir det ljus på scenen och pojkarna kommer in.*

**Nils**

Kostade det mycket, Henrik?

**Henrik**

Nej, det var faktiskt väldigt billigt. Det var bara 1000 kronor för en natt.

**Nils**

1000 riksdaler! Du måste vara jätterik.

**Henrik**

Ja, fast valutan har förändrats på 100 år, Nils.

**Nils**

Valutan?

**Henrik**

Värdet på pengar.

*Nils ser sig omkring.*

**Nils**

Wow!

**Henrik**

Visst är här fint!

**Isvärdinnan**

Hej och välkommen till Jukkasjärvis ishotell.

**Henrik**

Hejsan. Vi behöver ett rum för två personer. De sa att vi skulle prata med er.

**Isvärdinnan**

Ska ni ha dubbelsängar eller enkelsängar?

**Henrik**

Två stycken enkelsängar.

**Isvärdinnan**

Ni ska vara här i Björnsviten. Här har du nycklarna.

*Överräcker nycklar samt ger dem varsin sovsäck.*

**Nils**

Vad är det här?

**Henrik**

Det är sovsäckar.

**Nils**

Va? ska vi sova i säckar.

**Henrik**

Ja...

**Nils**

Men... varför ska vi göra det?

**Henrik**

Jaa... för att man brukar göra det.

**Nils**

...och kallt är här.

**Henrik**

Ja, men jag betalar väl inte 1000 kronor för att bo i ett varmt ishotell!

**Nils**

Men, kan du verkligen sova när det är kallt.

**Henrik**

Ja, jag sover kanske inte så jättebra, men ja... det är lite mer känsla i det om det är kallt.

**Nils**

Jag förstår inte riktig.

*Vecklar ut sovsäckarna för att lägga sig.*

**Henrik**

Nej, det spelar ingen roll nu. Hur ska vi göra, Nils? Polisen jagar ju dig och mig med nu.

**Nils**

Jo, men kan vi inte ta det i morgon. Jag är trött.

**Henrik**

Ja, jag är också rätt så trött. Du är rätt energikrävande Nils.

*Nils skiner upp.*

**Nils**

Är jag det?

**Henrik**

Det är negativt.

**Nils**

Vad är negativt?

**Henrik**

Dåligt.

**Nils**

Jaha...

**Henrik**

Ja, strunt samma. Vi lägger oss.

*När Nils skall krypa in i sin sovsäck stoppar han in huvudet först.*

**Henrik**

Nej Nils, Nils NILS! Du ska in med benen först.

**Nils**

Jaha. Tack för den här dagen, Henrik.

**Henrik**

Detsamma, Nils. God natt!

**Nils**

God natt!

*Det blir mörkt på scenen, endast stearinljusen är tända.*

**Selma**

Nils, Nils vakna – det är jag – Selma.

*Nils tittar storögt upp som om han såg ett spöke.*

**Nils**

Selma! Vad gör du här?

**Selma**

Alla världens barn har bett mig att komma och hämta dig. Vad är det du har gjort?

**Nils**

Jag har inte gjort någonting.

**Selma**

Jaså.

**Nils**

Jaha.

**Selma**

Vad sa de på radion?

**Nils**

Äh... de sa att barnen inte ville gå upp ur sina sängar.

**Selma**

Nej... och varför då?

**Nils**

För att de ville att jag skulle komma tillbaka till min bok.

**Selma**

Ja, Nils, barnen vill inte gå upp ur sina sängar, de vill inte gå till skolan och de vill inte äta. Nu har de slutat och prata också.

**Nils**

Har de?

**Selma**

Ja, du måste återvända till din bok Nils.

**Nils**

Jag vill inte återvända till den tråkiga gamla boken. Inte nu när jag äntligen har hittat en kompis.

**Selma**

Ja men Nils, ibland är det ju så i livet att man måste fatta svåra beslut och känna det goda i att göra gott åt andra. Att glädjas i andras glädje är något som nutidens människor har glömt.

**Nils**

Jo. De är ganska konstiga. De vill sova där det är kallt och de betalar jättemycket pengar för det.

**Selma**



Visst tycker vi det är konstigt, Nils, människor från vår tid. Men du måste återvända till din bok.

**Nils**

Det är svårt.

**Selma**

Jag vet att du är en god pojke, Nils... det har du visat förr ... att du kunde lära dig att bli god.

**Nils**

Jo, du har rätt, Selma. Jag måste nog göra det. Det är det enda rätta.

**Selma**

Har du svårt för att komma in i din bok, tänk på mig så kommer jag och hjälper dig.

**Nils**

Jag vill säga adjö till Henrik först.

**Selma**

Det förstår jag så väl att du vill göra, åh tänk att ni kan ju ändå vara vänner i drömmen och tanken. Adjö med sig Nils.

**Nils**

Adjö, Selma.

*Selma försvinner. Det blir ljusare på scenen – det börjar bli morgon.*

**Henrik**

Vakna nu Nils – det är frukost. Har du sovit gott.

*Nils sätter sig upp och hänger lite med huvudet.*

**Henrik**

Vad är det Nils?

**Nils**

Hon var här i natt.

**Henrik**

Vem då? Isvärdinnan?

**Nils**

Selma alltså.

**Henrik**

Är inte hon död?

**Nils**

Det trodde jag också. Hon ville att jag skulle komma tillbaks till min bok för att barnen inte ville gå upp.

**Henrik**

Vadå? Det de sa på radion.

**Nils**

Jag har äntligen fått en riktig kompis. Jag vill inte tillbaka.

**Henrik**

Jag gillar ju dig också jättemycket Nils, men det kanske inte var meningen att du skulle ut ur boken...

**Nils**

Nej det var väl inte det.

**Henrik**

Vi kommer ju alltid att vara vänner även om du inte är här. Jag har ju din bok som jag kan läsa i...

**Nils**

Jo, det är sant, men...

**Henrik**

Men hur ska du göra? Ska du återvända?

**Nils**

Jo, det är väl det enda rätta.

**Henrik**

Men du...

**Nils**

Ja...

**Henrik**

Vi ska ju ta oss tillbaka till Kristianstad så vi har hela dagen framför oss.

**Nils**

Jo det är sant...

**Henrik**

Vi kan göra det till en jätterolig dag.

**Nils**

Ja, det får vi göra.

*Henrik ger Nils sin handen och hjälper honom upp.*

**Henrik**

Men nu vill jag ha frukost.

**Nils**

Är det sådana där hamburgare? De var goda.

**Henrik**

Ja, eh...vi får se, vi får se Nils.

*Nils och Henrik går ut från scenen. Musik kommer "Jag är en liten gåsapå från Skåne". In på scenen kommer Selma stödd på sin käpp. Går fram till publiken.*

**Selma**

Så... vad tror ni hände? Återvände Nils till sin bok eller fann de nya äventyr eller... tänk, TÄNK om han tog Henrik med sig in i boken och vad hände då? Detta berättar inte denna föreställning om, men kanske ses vi igen. Vem vet?

*Selma vänder sig om och börjar gå ut från scenen när plötsligt vänder sig halvt om igen.*

**Selma**

Gud vare med er ni nutidens folk.

*Vänder sig sedan igen och går ut från scenen. Nu är det bara musiken som hörs.....*

### Repetition 1

Plats: Dramasalen, Högskolan i Kristianstad

Tid: 060323 kl 17.30—20.30

Närvarande: 5 personer (alla)

Vår första repetition börjar med en etableringsövning som innebär att alla hälsar på varandra:  
Hej, jag heter.....Jag tycker om.....

Efter etableringsövningen gör vi en kommunikationsövning som belyser vikten av att lyssna och samt där vi prövar vår röst i förhållande till att uttrycka en känsla.

Övningen går till så att jag, som är ledare för pedagogövningarna och repetitionerna, har skrivit 15 fristående meningar på olika lappar, utan att verka som en berättelse men när vi läser dem faktiskt blir en slags berättelse/teater där var och en deltagare bidrar med sitt individualistiska sätt som ofta förekommer i det dagliga livet. Jag menar många människor svarar ofta på något helt annat än vad som frågas dem eller så börjar de prata om något helt annat som om de lever helt i sin egen värld och att lyssna på andra är något de aldrig lärt sig.

Under varje mening står hur/vilken känsla man ska ha i rösten när man säger meningen. Deltagarna inklusive jag själv drar tre lappar var. Man får inte titta på lapparna. Vi sitter i en ring och börjar med att den som sitter till vänster om mig börjar att slumpmässigt välja en av sina tre lappar, läsa igenom den, fundera på känslan innan man uttrycker den. Vi fortsätter med nästa deltagare till vänster och så vidare till alla 15 lappar har uttryckts. Här nedan följer de meningar som jag hittade på:

Mitt namn är Bengt-Åke och jag har alltid varit smal (känsla – stolt konstaterande).

Nu trängde du dig före igen. Du är en egoistisk knöl, vet du det! (vresigt).

Jag har tappat min ena sko (förvirrat).

Solen skiner och allt är underbart (glädje)

Jag tycker inte om Elsa (bestämt)

Varför är himlen blå? (förundrat, som om du tänkt på det i flera år)

Släck lampan och håll käften! (förbannad)

Jag bara undrar, skulle jag kunna få säga en sak (blygt)

Det är svårt att höra vad andra säger, när ni skriker så hela tiden! (argt)

Jag samlar på fjärilar (romantiskt)

Varför ska du alltid skryta – det är inte kul för oss andra! (irriterat)

Jag är bäst i klassen i allt. Alla tycker om mig (överlägset och snobbigt)

Jag har faktiskt inte tid att vara här idag (stressad)

Det här det måste bara gå. Tryck på då! (envist)

Jag har ätit soppa idag (nöjd)

Under övningen följer många skratt. Efter övningen diskuterar vi hur komiskt det kan bli, men gruppen är också rörande överens om att detta förekommer ofta i samhället i så kallade dialoger – att en person pratar om en sak och en annan om något annat, helt uppslukade av sig själva. Vikten av att lyssna är vi också rörande överens om. Jag förklarar att detta är lika viktigt på scenen som i det vardagliga livet. Att man måste koncentrera sig på att lyssna på sina medspelare. Jag betonar också vikten av hur man använder sin röst för att få fram en känsla i vad man har att säga. Detta är mycket viktigt på scenen när man skall förmedla en känsla till en publik.

Nästa övning är en samarbetsövning, som innebär att man i par tillsammans (jag deltar inte i denna övning) ritar, ett hus, en katt, ett träd och skriver en konstnärs namn, utan att prata med varandra. Båda håller gemensamt i pennan när de ritar.

Ett av paren fnissar hela tiden medan det andra paret är tysta, allvarliga och koncentrerade.

Efter diskuterar vi hur kändes. Det framkom att hos det tysta paret var det en som bestämde nästan hela tiden. Det fnissade paret berättade att de hade bestämt ungefär lika mycket.

Vi slutar med en improvisationsövning som är en så kallad ”fylla-i-saga” där man får använda sin fantasi. Jag deltar själv i övningen och börjar med att det var gång en igelkott som hette Igge. Han var alldeles speciell för han var född utan taggar. Han var väldigt ledsen för detta. Han hade inga vänner och kände sig liksom utanför.....

Den som sitter till vänster om mig fortsätter tills han/hon inte kan komma på mera då är det den som till vänster som fortsätter ock så vidare. Tre gånger går vi runt – där sagan slutar med att Igge går hos en terapeut som han blir förälskad i – terapeuten har själv implanterade piggar och Igge ska få en tid hos samma specialist för implanterat av piggar – sedan blir det giftermål!

Här märks det tydligt att alla i grupper har stor fantasiförmåga och också hur roligt de tycker att övningen är. Bra för det framtida teaterarbetet!

Efter detta berättar jag om improvisation som är en dramapedagogisk metod (se i övrigt under denna rubrik i uppsatsen).

Nu börjar vi att repetera på pjäsen. Vi diskuterar vilken scen som det känns bäst att börja med och vi bestämmer att göra den första scenen fram till den scen som skall spelas in i ljudstudion. Efter detta är pojkarna, som spelar huvudrollerna, är rörande överens att det är bäst att jobba med det avsnitt som skall spelas in i ljudstudion på Barbacka. Detta passar också bra i förhållande till de övningar vi har gjort idag då det blir en fortsättning på rösten - lyssna – känsla – koncentration på sig själv och sin medspelare. När denna scen skall spelas upp på Barbacka kommer det att vara mörkt på scenen och publiken skall med ljudet själv skapa sig en bild.

Se i övrigt manuskriptet (bilaga 1) med dialoger och ljud som förekommer under resan från Kristianstad till Ishotellet i Jukkasjärvi.

Vi övriga lyssnar bakom en skärm för att sätta oss in hur publiken kommer att uppfatta dialogen. Ljuden får vi föreställa oss eftersom de skall läggas på dialogen i inspelningsstudion.

Vi gör scenen tre gånger. För att vara första gången och att tänka på att de här pojkarna endast medverkat i någon liten pjäs i skolan är de duktiga. Med duktiga menas att de har en mycket stor inlevelseförmåga, vilket gör att rösten och koncentrationen är på topp. Första gången var dock rytmen lite hackig. Andra gången var den mycket jämnare och bättre. Jag ger dem mycket beröm och uppmuntran.

Vi avslutar och går ut från salen och tar oss en välbehövlig fika och pratar om andra saker än teatern. Pojkarna bestämmer på fikastunden att de skall fortsätta att träffas efter repetitionstidens slut nästa gång, då de upptäckt att de har ett gemensamt intresse nämligen att spela gitarr.

Dagens repetition innehöll mestadels pedagogiska övningar. Motiveringen till detta är att uppnå trygghet i gruppen, som kommer att vara tillgodo vid repetitionerna. Undervisningen är

också viktig för dem eftersom de aldrig varit med i en pjäs på detta sätt. De måste få kunskap om hur man agerar och varför samt om några teorier som finns och som det är tänkt att vi ska använda oss av i denna pjäsen. Efterhand kommer de pedagogiska övningarna att bli färre och repetitionen av pjäsen kommer att vara den största biten av repetitionstillfällen.

## **Repetition 2**

Plats: Dramasalen, Högskolan i Kristianstad

Tid: 060330 kl 17.30—20.30

Närvarande: 5 personer (alla)

Vi börjar med en etableringsövning idag som innebär att vi går runt på golvet och vilken som helst får föreslå något så gör vi det med ett glatt utrop ”Ja, det gör vi!”. Den som känner för det säger något, det finns ingen som helst ordningstur eller tvång att säga något överhuvudtaget.

Alla i gruppen har roligt av skratten att döma.

Efter detta gör vi en kommunikationsövning. Var och en i gruppen ska, beskriva för oss övriga, med hjälp av sin kroppen – utan att prata – något som hon/han tycker om.

När detta klart gör vi tvärtom, använder bara rösten, ingen kropp eller mimik.

Efteråt diskuterar vi skillnaden. Hur kändes det? Var der ena lättare än det andra? Varför? Vad tyckte vi som skulle gissa? Vi kom fram till olika saker – en del tyckte det var lättare att beskriva med kroppen andra med rösten – samma gällde oss som skulle gissa. Varför det är så trodde några gruppen att det är för att man spontant känner för det ena eller andra när man skall uttrycka sig – därför blir det ena också bäst. Gruppen var rörande överens om att det bästa är kombinationen röst/kropp när man skall uttrycka sig.

Nästa övning är en improvisationsövning. Vad kan man använda en stol till? Vi står i en ring och har en stol i mitten, vem som helst får gå fram och använda stolen till något varvid vi andra får gissa vad det är. Det är inget tvång på att gå fram.



Efter övningen gör vi samma sak fast med en penna som går runt i ringen. Vill man inte hitta på något så slipper man, pennan lämnas då över till nästa man.

Uppfinningsrikedomen och fantasin är hög i gruppen och vi har väldigt roligt.

Efter denna övningen berättar jag om Stanislavskij som är den ena inriktningen av skådespelarkonsten som kommer att användas i denna pjäs ( se i övrigt uppsatsens del om Stanislavskij).

Nu är det dags att repetera pjäsen. Jag frågar vad man vill repetera idag. Pojkarna vill fortsätta träna på den scenen som skall spelas in i ljudstudion. Vi fortsätter med denna likt vid förra repetitionen. En gång anser pojkarna räcker.

Idag går det ännu bättre – en bättre rytm och bättre flyt – samspelet mellan pojkarna är bättre i dialogen.

Efter denna scenen vill flickan som är ishotellsvärdinna göra denna scenen när pojkarna kommer dit (se i övrigt manuskriptet bilaga 1). Pojkarna är med på detta och scenen övas på. Flickans repliker är inte skrivna i manuset utan jag ber henne att improvisera. Först säger hon att det kan hon inte. Jo det kan du säger jag – tänk bara dig in i hur det skulle vara att ta emot några gäster som skall sova över på vilket hotell som helst. Tänk hur det har varit när du själv kommer till hotell eller stuguthyrningen, för det har du ju varit med om eller hur? Vad säger de till dig? Kan du använda dig av något av det? Eller var det inte bra – hur skulle du själv vilja bli mottagen vid ett ishotell? Flickan gör scenen med pojkarna och replikerna blev helt underbara och de finns skrivna i manuskriptet (se bilaga 1). Jag berömmar henne mycket för hennes inlevelse- och inbillningsförmåga.

Vi fortsätter att repetera scenen som sträcker sig fram till att resan till ishotellet börjar. Vi använder oss av rekvisita för första gången. Vi har en stol och ett bord, där den ene pojken sitter och två stolar som föreställer en säng som den andra pojken kommer fram ur (se bilaga 1 - hur scenen börjar).

Pojkarna vill använda sig av manuskriptet och jag går med på detta, men poängterar att det viktiga är inte att kunna replikerna utantill. Det är viktigt att veta handlingen och improvisera utifrån detta – det är inte exaktheten i att kunna meningarna i manuskriptet utan det är en handling en historia vi ska förmedla till en publik – en trovärdig sådan.

Rösten – känslan har hittats i replikerna – och detta är bra. En av pojkarna talar dock lite för tyst och den andra forcerar replikerna. Pojkarna har olika tempo, rytm i replikerna. En av dem pratar väldigt snabbt och forcerat – den andre lite för långsamt och tyst. Detta får vi jobba på. Vi avslutar repetitionen med att hela pjäsen, från början till slut, repeteras igenom. Efteråt tycker alla deltagare att detta var bra – man fick ett sammanhang av alla scendelarna – helheten av pjäsen blev sedd.

Vi avslutar med att deltagarna till nästa gång får en uppgift att skriva en berättelse ”Om jag var ett träd”. Jag informerar dem att berättelse skall gå ut på att man är sig själv, men tänker sig att man är ett träd. Jag dem några ”grenar” att hänga upp sin berättelse på resten får de hitta på själva: Vilket århundrade? Vad skulle jag se? Var befinner jag mig? Vilken typ av träd är jag? Vilken årstid är det? Vad finns det runt omkring mig?. Vad tycker jag om fåglar och om människor?

Vi går ut från salen och lämnar repetitionsarbetet. Vi tar en fika och lite prat om livet i övrigt. Efter detta fortsätter pojkarna träffas hemma hos den ene av dem och spelar lite gitarr.

### **Repetition 3**

Plats: Dramasalen, Högskolan i Kristianstad

Tid: 060406 kl 17.30—20.30

Närvarande: 5 personer (alla)

Vi börjar med en etableringsövning ”att se och bli sedd”. Övningen går till så att jag skriver upp fyra olika hundraser på tavlan varje deltagare (jag själv deltagar ej) får välja vilken hundras den vill vara i övningen, men inte säga högt vilken han/hon har valt. Alla står nu på golvet. Jag kommer nu att tala om vad den och den hundrasen skall göra. Jag har valt fot – för stanna, sedan har jag valt att använda gå, dansa, ligg och ät. Till exempel säger jag labrador - dansa, basset – ligg, labrador ät, schäfer – ligg, terrier – gå, basset fot, spaniel – ligg. Övningen börjar med att alla börjar gå och så vidare.

I denna övning när man själv väljer vilken hundras man vill vara förekommer inte alla raserna.

Nästa moment i övningen är att man får dra lott om vilken hundras man ska vara. Övningen upprepas men i snabbare tempo.

Det tredje och sista momentet är att jag bestämmer vilken som skall vara vad. Övningen upprepas i ett ännu snabbare tempo.

Vi diskuterar efteråt vad som kändes bäst att själv välja, slumpen avgjorde eller att någon annan bestämde vad man skulle vara. Deltagarna var överens att det bästa var när man själv fick välja. Vi diskuterar hur motivation, intresse och frihet påverkar oss positivt. Alla var överens om att man hade den bästa sinnesstämning = var tillfreds, var glad, gick in för uppgiften med liv och lust var sådana kommentarer som framkom.

Deltagarna hade olika mening om vad som var det sämsta alternativet – hälften tyckte det ena och hälften tyckte det andra. Jag frågade hur de motiverade sitt val. Så här sa man: ”Det är bättre att slumpen får avgöra än att någon bestämmer över ’en. Om någon bestämmer över ’en känner man sig inte så engagerad – det är helt enkelt inte så kul att göra saker då. Om slumpen avgör känns det som att det är OK även om inte lusten, motivationen och engagemanget är så stort som när man själv får välja. Jag tycker inte alls så. Jag känner att om någon väljer mig att göra något så litar jag på den personens omdöme om mig som då säger att jag är rätt person att göra det här. Jag är ju på något sätt utvald att vara det här eller göra det här – jag passar att vara det här. Jag tycker det är värre med slumpen – här finns varken min egen vilja eller någon annans omdöme. Det kan bli hur tokigt som helst.”

Jag frågade om någon fick en hundras, när jag bestämde vad var en skulle vara, som de helt enkelt inte bara kan tycka om. En svarade ja på frågan. Hur kändes det? Personen svarade att det kändes oengagerat i övningen. Bara gjorde den. Jag frågade om någon fick en hundras som de var speciellt förtjust i. En svarade ja på frågan. Det var mellan denna ras och en annan som denna person valde när man själv fick bestämma. Hur kändes det? Personen svarade att det var roligt och det verkligen kändes som om man var denna hunden.

Vi kommer fram till att det är vår motivering, engagemang som styr oss, samt även hur vår inställning till saker och ting styr våra tankar, känslor och handlingar.

Efter detta sätter vi oss ned i en ring och hemuppgiften, improvisationsövningen, berättelsen redovisas. Jag förklarar att man får göra hur man vill när man berättar om sitt träd. Gör det som känns bäst! Vill du stå – gör det, vill du sitta – gör det, vill du läsa innantill – gör det, vill du använda din kropp – gör det, och så vidare.

Alla gruppen har olika slags träd på olika platser, vad som är gemensamt är att deras fantasi är stor i berättandet. Alla väljer att sitta ned. En del använder armarna symboliskt när de berättar

om trädets grenar. Andra väljer att med inlevelse i sin röst vara det berättande trädet – mycket känsla i rösten. Alla berättelser är intressanta och alla har också det gemensamt att de är verkligen trädet och trädet det finns verkligen i den som berättar.

Vi diskuterar efteråt om det var svårt. I början tyckte de flesta att de inte visste vad de skulle berätta, men efter ett tag när de fått tänka och börjat skriva så var det inga svårigheter – orden bara kom samtidigt som de såg allting framför sig i en inre bild.

Jag berättar att så är det med roller också i en pjäs – det är viktigt att tanke – känsla och handling hänger ihop för att man ska kunna sätta sig in i en roll man har haft. Är det roll om någon som levde på till exempel 1600-talet kan man ta reda på hur det såg ut då i samhället, vad för slags mat man åt, hur det såg ut i hemmen och så vidare.

Jag berättar idag om Brecht och dennes empiriska teater, som är en annan inriktning av skådespelarkonsten (se i övrigt under rubriken Brecht i uppsatsen).

Efter detta fortsätter vi att repetera pjäsen. Vi börjar med första scenen, innan resan (bilaga 1). Vi använder oss av samma rekvisita som förra gången. Den här gången går det mycket bättre. Rytmen är samspelt, rösterna bättre, inlevelseförmågan är än bättre. Pojkarna är ännu mer samspelta nu. Vi tar om repetitionen ytterligare en gång, nu utan manuskript. Ibland kommer en av sig då försöker den andre hjälpa till med ord. När pojkarna inte har manuskriptet blir rösterna mer naturliga och kroppsspråket blir ett större uttrycksmedel.

Vi övergår till att öva på den scen som skall spelas in i studion. Här övar vi på hur det låter om man har bråttom, när man springer hur det låter när man pratar med andfådd röst.

Vi avslutar repetitionen med att göra ett genomdrag av hela pjäsen. På detta sätt har alla helheten med sig i minnet och också upplevelse av hela handlingen.

Vi avslutar här med att tacka för idag och berömmande ord till deltagarna att allt blir bara bättre och bättre. Vi lämnar dramasalén och tar en fika utanför och pratar om livet som fortsätter utanför scenen.

## Repetition 4

Plats: Dramasalen, Högskolan i Kristianstad

Tid: 060413 kl 17.30—19.00

Närvarande: 4 personer (3 personer ur ensemblen – en kamrat till den ena av pojkarna som är åskådare idag)

På grund av att vi inte är så många idag och att någon känner sig krasslig enas vi om att endast repetera inspelningsscenen och den första scenen. Vi börjar dock med att berätta hur vi har haft under veckan som gott. Vi gör några avslappningsövningar med kroppen. Sträcker på oss, går lite i en ring medan vi fortsätter att sträcka på oss. Vi stannar sträcker upp våra armar för att sedan låta dem sakta gå nedåt tills de hamnar längs sidorna. Vi tränar musklerna i ansiktet genom att göra olika grimaser. Vi provar rösten och formar munnen genom att säga olika vokaler.

Repetitionen börjar med scenen i inspelningsstudion. Detta går bra. Det märks att det är detta som pojkarna har tränat mest på. Nästa gång ska de göra den här scenen i studion. De får till uppgift att läsa igenom scenen och sätta in sig i handlingen och hur de ska använda rösten som förmedlingskanal i studion. Mycket viktigt med tanke på publiken - hur de kommer att sätta sig in i scenen – deras inlevelse och upplevelse.

Vi fortsätter med scenen innan resan. Pojkarna är inte så samspelta idag. Jag anar att det har att göra med att den ena pojkens kamrat är med och tittar på (han kommer inte från Kristianstad utan ganska mycket längre härifrån). Jag tolkar deras kroppsspråk att de inte känner sig så bekväma eller trygga i sin roller när någon tittar på dem. Vi repeterar scenen första gången med manuskript och andra gången utan manuskriptet. Andra gången blir mycket bättre – utan manuskript = bättre inlevelseförmåga, tydligare och bättre kroppsspråk, bättre röstläge, bättre rytm. Vi enas att allt är bättre utan manuskript, varför inte kommer att användas oss av detta mer när vi spelar.

Vi avslutar med att vi nästa gång ses i studion på Barbacka tillsammans med ljudteknikern.

## Repetition 5

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, inspelningsstudion.

Tid: 060420 kl 18.00—20.00

Närvarande: 6 personer (alla i ensemblen samt ljudteknikern)

Innan inspelningen börjar pratar vi lite om hur veckan har varit och om det är några frågor innan vi börjar.

Ljudteknikern tar över inspelningen i studion. Han har tidigare delgivit manusskriptet så han vet vad som gäller i dialogen mellan pojkarna. Inspelningen börjar. Pojkarna får lyssna efterhand. Båda två är väldigt kritiska mot sig själva. ”Det här det kunde jag ha gjort bättre. Nej så skall det höras. Där har jag fel tonläge. Åhhhh, jag skall ju inte säga OK hela tiden – varför gör jag det?” Fem gånger tar vi om innan vi alla känner oss nöjda, även pojkarna. Här efter spelar en av deltagarna en mammas röst och en deltagare en cirka femårig flicka. Här behöver vi bara ta om en gång. Vi skulle spelat in en högtalarröst och en radioröst också idag men det får vänta till tisdag (25/4) nästa vecka. Denna person kunde ej komma idag. I övrigt är vi klara för dagen. Jag går igenom med ljudteknikern så vi är överens om vad det är för ljud som skall läggas in bakom rösterna. Ljudtekniker kommer nu att arbeta fram ett förslag och sedan ta kontakt med mig för presentation av detsamma.

Vi avslutar med en fika inne på kaféet på Barbacka. Pojkarna pustar ut och tycker att de är ett stycke på väg nu. De tycker båda att det känns bra och att det var spännande att vara i studion. De kände sig dock mer iakttagna där än vad de varit när vi tränat i dramasalen. Där har ju jag betraktat dem hela tiden – det har inte bekommit dem något säger de. Det är annorlunda, ljudteknikern känner de ju inte säger de (rörande överens). Vad ska han tycka om dem och om hur de gör dialogen. Också den där glasrutan som om man var i ett skyltfönster för beskådan och värdering. De tror att det var därför som de blev nervösa som i sin tur gjorde att de fick ta om så många gånger innan det blev bra.

Nästa torsdag träffas vi inte säger jag innan vi skiljs åt. ”Åh, varför inte det” får jag till svar (rösten är besviken, som när man ser fram emot något och det inte blir av). Jag förklarar att

jag är på högskolan då. Vi har seminarium, där vi presenterar våra uppsatser för varandra och inhämtar synpunkter från varandra.

Nästa gång (3/5) ses vi på Barbacka inne på scenen *Kulan* där vi också ska spela upp vår föreställning den 13/5. Denna gång är min handledare från Högskolan med oss för att ge oss lite tips.

## **Repetition 6**

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060503 kl 18.00—20.30

Närvarande: 6 personer (alla i ensemblen samt min handledare från Högskolan)

Vi börjar med uppvärmning "Följa John". Vi hoppar, går, springer, dansar och till sist sätter vi oss ned och pustar ut.

Alla känner sig lite osäkra när handledaren är med (även jag – det är ju min lärare).

Vi gör ett genomdrag för handledaren. Efteråt kommer hon med olika tips främst till pojkarna som är huvudrollsinnehavarna i pjäsen. Pojkarna tar åt sig tipsen. Vi gör ett genomdrag till för handledaren. Pojkarna hade tagit åt sig tipsen och spelade med inlevelseförmåga samtidigt som de bidrog med helt nya saker som kom av sig själva. Några roliga repliker som kom spontant (Energikrävande)

Vi avslutar med att fikar inne i rummet där scenen finns, fast där publiken skall sitta. Vi pratar om allt annat än vad som har med teater att göra.

## **Repetition 7**

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060504 kl 18.00—20.00

Närvarande: 5 personer (alla)

Vi börjar med uppvärmning. En av deltagarna leder oss andra. Ämnet är dans och vi deltagare följer ledaren. Vi håller på cirka 10 minuter.

Jag berättar idag om Grotowskis teknik inom skådespelarkonsten (se i övrigt under rubriken Grotowski i uppsatsen).

Efter detta startar vi repetitionen. Varje gång kör vi först ett genomdrag av hela pjäsen för att känna helheten. Härfter väljer vi tillsammans ut den eller de scener som känns minst bra, som behöver repeteras mer helt enkelt. Resan som är inspelad, spelas inte längre upp på scenen utan jag eller en annan deltagare än pojkarna berättar den. Idag repeterar vi ishotellet två gånger innan det känns bra för alla medverkande.

Allt går bara bättre och bättre. Ensemblen blir friare och tryggare ju mer tiden går och ju mer vi tränar. Improvisationen har inga gränser – det kommer hela tiden nya saker – en del bestämmer vi att vi fortsätter att göra andra kanske efter eftertanke inte passar i helheten.

Det märks på det engagemang som alla deltagare går in i sina roller med att de verkligen tycker om det som de gör. Hela rummet andas glädje och positivitet.

## **Repetition 8**

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060510 kl 18.00—21.00

Närvarande: 4 personer

Vi börjar repetitionen med att hämta rekvisita från vinden här på Barbacka. En del rekvisita har jag under dagen redan satt på plats. Vi provar med att bygga scenerna – som skall vara två parallella scener. En scen representerar ett rum där handlingen börjar – den andra scenen representerar ishotellet. Från början var det tänkt att den ena scenen skulle döljas av en skärm medan handlingen var vid den andra scenen och sedan när handlingen flyttas till den ena scenen så skulle skärmen flyttas till den andra scenen. Detta var i praktiken inte möjligt att genomföra. Scenrummet var för litet. Det såg inte bra ut så vi valde att ha båda scenerna öppna under hela handlingen. Istället skulle man kunna ha endast ljussättning på den del av scenen som var aktuell i handlingen för tillfället och sedan växla. Eftersom det är ljussättning nästa gång kan vi ta upp detta. Producenten på Barbacka har lovat att vi skall få hjälp med ljussättning både imorgon och på föreställningsdagen.



Efter det att vi gjort scenerna klara gör vi ett genomdrag av pjäsen precis som förra gången. Denna gången är det den första scenen som pojkarna behöver träna mer på. Vi tar om denna scen två gånger.

Efteråt diskuterar vi att det känns mer på riktigt nu när vi skapat en miljö som vi bara tänkt och fantiserat tidigare. Vi är enade om att rekvisitan absolut inte är allt men den har en förstärkande effekt på spelet.

Vi avslutar med att vi åker hem till en av familjerna och fikar och pratar lite om livet i allmänhet. Pojkarna går in på ett rum och sitter och pratar och spelar lite gitarr för sig själva. Detta här är bra, tänker jag, för samspelet i pjäsen.

## **Repetition 9**

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060511 kl 1600—19.00

Närvarande: 5 personer (alla)

Idag är en sådan dag när ensemblen behöver stötta upp när någon känner sig ledsen och någon annan är både deppig och trött. Den ena pojken kommer direkt från sin farmors begravning, att byta sinnesstämning gör man inte bara så där, att knäpper på fingrarna så har man en annan känsla. Den andra pojken är deppig och ledsen för ett betyg som han fått – och en dålig motivering till detta som han tycker läraren har gett honom. Var och en har sin känsla – man kan inte värdera varken den ena eller den andra. Vi tröstar varandra och vi lyssnar. Idag gör vi därför i omvänd ordning – vi fikar först och pratar om livet och varför det ena blir så och det andra blir så.

Nästa sak att meddela är att ljussättare kommer inte idag – producenten har lovat imorgon istället kl 15.00. Inte heller ljudtekniker dyker upp varvid jag får ringa honom. Han har bara lämnat en inspelad CD med dialogen och de pålagda ljuden. Han lovar att komma imorgon när ljussättaren är samt på föreställningsdagen.

Vi gör ett genomdrag av pjäsen. Idag använder vi oss av den kostymering vi skall ha på föreställningsdagen. Vi är alla överens igen att nu blev det ännu mera inlevelse i rollfiguren vi är. Allt går strålande och alla är nöjda. Det enda som jag själv känner ”ångest” för är om ljussättaren och ljudtekniker kommer eller inte. Om inte – vad gör jag då?

Vi avslutar dagen och hoppas att människorna dyker upp imorgon så ljuset blir satt och ljudet fungerar!

## **Repetition 10**

Plats: Barbacka Kulturhus, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060512 kl 1500—20.00

Närvarande: 5 personer (alla)

Varken ljussättaren eller ljudtekniker kommer. Vi får ringa producenten, som har ledig dag. Denna person är lika förtvivlad som jag själv. Hon meddelar att hon kan hjälpa till föreställningsdagen med ljuset och ljudet. Vi beslutar också att vi har ett extra genomdrag imorgon direkt innan föreställningen börjar där producenten är med så att hon vet när hon ska göra si eller så med ljuset och ljudet. Just i denna pjäs är det av mycket stor betydelse att detta fungerar. Efter detta får vi tag på vaktmästaren på Barbacka som hjälper oss att bära in högtalare, CD-spelare, ljusmonitor (varifrån vi kan sköta ljuset). Han visar mig hur det fungerar, både ljus och ljud. Han kan inte koppla det så att vi kan stänga ned ljuset på den ena scenen och bara låta det vara kvar på den scen där aktörerna agerar i den aktuella handlingen i pjäsen. Det får gå ändå. Vi har ändå ljus, tack och lov, tänker jag.

Efter detta som har tagit tre timmar i anspråk så kan vi göra ett genomdrag av pjäsen. Idag övar vi extra på ishotellsscenen. Allt går perfekt när det gäller skådespelarna och jag kan faktiskt både sköta ljuset, ljudet, regissera och ha en roll mot slutet i pjäsen. Det goda i det hela är att nu kan man detta också. ”Always look at the bright side of life.”.

Vi avslutar med en fika. Visst pratar vi om livet i allmänhet, men ofrånkomligt så kommer vi in på premiären imorgon. Vi håller tummarna för varandra och pjäsen och ger järnet!!

Efter föreställningen imorgon firar vi med en picknick i Tivoliparken! Regissören bjuder!

### Observation 1

Plats: Högskolans Dramasal

Tid: 18.00-21.00

**Bakgrund:** Pojkarna har i verkligheten vuxit upp tillsammans (gått i kyrkans barngrupp från 3 års ålder och gått i skola ihop hela grundskolan). Nu går det första året på gymnasiet (olika gymnasieskolor). Från att pojkarna var 3 år och fram till ca 12 års ålder har de varit mycket tajta vänner. Pojkarnas mammor, den ena jag själv, har alternerat att ha pojkarna, d v s när de arbetat eller studerat har deras tider kunnat pusslas ihop så att pojkarna tillsammans varit antingen hos den ena mamman eller den andra efter skoldagens slut. Efter 12 års ålder har de inte varit fullt så tajta eftersom intressena har gått isär. Det har blivit färre och färre träffar dem emellan. Deras familjer, främst mammorna, har hela tiden och fortfarande umgåtts mycket.

Pojkarna gör sina roller under repetitionsarbetet. I början av repetitionen agerar de snabbt och forcerat. Den ena pojken går runt på scenen när de är klara med den. Han tar på sig en hatt går runt på scenen igen. Kroppsspråket talar om att han inte vet vad han ska göra. Känner sig osäker. Den andra pojken sitter lite hukad fram på stolen med armarna stödda på knäna. Han pratar lite om scenen de precis gjort. Vill verka oberörd av den andre pojkens pockande på uppmärksamhet. Här finns inget samspel – utan en osäkerhet till hur det skall förhålla sig till varandra.

Vi fortsätter att repetera den scen som skall spelas in i studion. Pojkarna sänker nu tempot. Tre gånger tar vi om scenen på pojkarnas begäran. De kommer nu in i spelet och kommer själva med förslag om repliker som kan läggas in. De är mer avslappnade nu gentemot varandra och ett samspel mellan dem har uppstått (detta har tagit en och halv timma att uppnå). De börjar nu hitta varandra och de börjar nu också skapa scenen tillsammans. De pratar och lyssnar på varandra.

Efter det att vi avslutat repetitionen hjälps vi åt att ställa i ordning i salen. Vi lämnar sedan dramasalens för att ta en fika utanför innan det är dags att åka hem. Pojkarna pratar lite om att spela elgitarr efter det att vi repeterat klart nästa vecka. De har nu en avslappnad attityd

gentemot varandra och kroppsspråket är också öppet mot varandra. De har hittat ett gemensamt intresse – att spela gitarr.

Kvällen började med avvaktan och osäkerhet och slutar med samförstånd och samspel.

## **Observation 2**

Plats: Högskolans Dramasal

Tid: 060330 kl.18.00-21.00

Samspelet är bättre i början. Bättre rytm och flyt iden scen som skall vara i studion – jämfört med förra gången.

Repeterar sedan första scenen i manuskriptet. Pojkarna vill ha två stolar som skall symbolisera en säng, där den ena rollfiguren skall komma fram. Ett bord och en stol till den andra pojken där han ska sitta i scenen. Pojkarna använder sig av manuskriptet idag, varför gesterna inte blir så vidare uttryckta. Inte mer än att man håller ut en arm när man replikerar. Däremot har känslan i rösten hittat rätt uttrycksmedel i replikerna. Tempo och rytm är olika hos pojkarna. Den ena talar fort och forcerat den andra långsamt och tyst. Inget samspel har hittats här.

Ett genomdrag av hela pjäsen görs.

Fikar utanför salen – efter detta fortsätter pojkarna att träffas själva för att spela el-gitarr.

## **Observation 3**

Plats: Högskolans Dramasal

Tid: 060406 kl 17.30-20.30

Repeterar första scenen – samma rekvisita som förra gången. Rytmen/tempo samspel. Bättre inlevelseförmåga – har manuskript första gången. Andra gången utan manuskript. Samspel mellan pojkarna hjälper varandra när någon av dem kommer av sig. Stöttar varandra. Gester kommer nu mycket mer: ”Vad är det där” – använder höger pekfinger och pekar, ”...förresten nu har du ju mig istället” – självgod min – svårt att förklara med ord – självbelåten – liksom blåser upp sig och skrattar lite förmädet, ”Jag förstår inte” – vrider på huvudet från den ena sidan till den andra, ”Jag blir alldeles yr” – tar sig åt huvudet.

Avslutningsvis får de visa hur det låter när man springer och pratar samtidigt. Bägge pojkarna pratar andfådda med snabbt tempo.

## **Observation 4**

Plats: Högskolans Dramasal

Tid: 060413 kl 17.30-19.00

En kamrat (inte från Kristianstad utan från en annan stad) till den ene av pojken är med idag.

Den andra pojken har aldrig träffat honom, men tycker att det är OK att han ser på.

Repetitionen börjar med scenen som skall spelas in i studion. Ingen förändring sedan föregående repetition. Det som fanns då finns nu också.

Sedan repeterar vi första scenen. Det går inte så bra idag, de är inte samspelade. Kan vara att en åskådare är på plats. Ingen av pojkarna verkar känna sig så bekväma i sitt agerande. Håller inne med kroppsspråk och gester. Första gången använder pojkarna manuskript och andra gången utan. Nu blir det bättre inlevelseförmåga, tydligare kroppsspråk, bättre röstläge och rytm, men ändå inte riktigt fullt ut. Kan ha att göra med att vara betraktad av såväl en vän som en okänd.

Vi avslutar kvällen med att enas om att inte använda manuskriptet längre eftersom pojkarna nu själva har upptäckt att det går bättre utan.

## **Observation 5**

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, inspelningsstudion

Tid: 060420 kl 18.00-20.00

Pojkarna är samspelade, samstämmiga, kritiska tillsammans när de gör omtagningar fem gånger. Sedan är de nöjda med sin insats samtidigt. Rörande överens med allt idag.

Efteråt fikar vi på Barbacka. Pojkarna pratar och är rörande överens att det var jobbigt att vara i studion. Kände sig iakttaga genom glasrutan hela tiden av ljudteknikern. Jag replikerar då med att jag har faktiskt iakttagit dem under repetitionerna i dramasalerna på Högskolan. Det är

inte samma sak menar de samstämmigt. Ljudteknikern är ju någon okänd som liksom inte tillhör oss andra i gruppen.

## **Observation 6**

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, scenen *Kulan*

Tid: 060503 kl 18.00-20.30

Idag har jag min handledare från Högskolan med vid repetitionen. Alla känner sig osäkra idag på grund av att en ny person är med – tillika en lärare som skall värdera. En ny främling för pojkarna. I början är de avvaktande säger inte så mycket utan väntar liksom på vad som komma skall.

Vi gör ett genomdrag av pjäsen för handledare som är med oss för att ge tips till hur vi mer kan uttrycka oss i pjäsen. Pojkarna tar åt sig de tips de får, till exempel borsta av sig damm när en av pojkarna kommer fram efter att ha legat under en säng. Pojken borstar mest på benen och armarna (extremiteterna). Samspel är det på scenen – när den ene glömmer hjälper den andra samt vice versa.

Den ene pojken uttrycker skamsenhet, när han i den sista scenen blir förmanad, genom att dra i det ena byxbenet – sitter ned – viker upp och viker ned en kant upprepade gånger samtidigt som han böjer sitt huvud ned. Detta står det inget uttryckt om i manuskriptet om. När han är frågande tittar han storögt och höjer sina ögonbryn. Den andra pojken slår ut med höger handen när han skall förklara något. Skynda i ”inspelningen” = pratar fortare och andfådda som tidigare. Detta är nu befast och inarbetat.

## **Observation 7**

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, scenen *Kulan*.

Tid: 060504 kl 18.00-20.00

Genomdrag av pjäsen en gång. De gester som tidigare setts är kvar och ser likadana ut. En av pojkarna tar handen till hakan när han tänker. ”Jag vet” – handen lite upp med pekfingret riktat upp. Vimmelkantig – tar sig åt huvudet. ”Vad ska jag nu göra?” – tar händer kupade och håller dem uppåt över huvudet. Den andra pojken i en annan scen sitter ned

”Usch vad ska jag göra”? – händerna vilande lätt på knäna – uppgiven. ”Vakna” – tar på den andra pojkens arm och ruskar lite.

Vi repeterar ishotellsscen två gånger.

## **Observation 8**

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, scenen *Kulan*.

Tid: 060510 kl 18.00-21.00

Idag har vi ställt all rekvisita på plats. Genomdrag av pjäsen en gång. Första scenen två gånger. Rekvisitan och miljön förstärker samspelt. Hjälper varandra när de glömmer repliker och vad som skall göras.

Gester idag: Konstigt – pekfinger och tumme om hakan. Rädd – ryggar tillbaka i en häftig rörelse. ”Det var inte bra.” – Handen för munnen. ”Oj!” – tar sig för ansiktet. ”Nej, polisen jagar mig också!” – Handen på huvudet.

## **Observation 9**

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, scenen *Kulan*.

Tid: 060511 kl 16.00-19.00

Generalrepetition med kostymering. Genomdrag av pjäsen två gånger. Turbulens idag eftersom varken ljussättare och ljudtekniker kom idag som vi hade blivit lovade. Hursomhelst inverkade kostymeringen att pojkarna fick mera inlevelse. Andra gången är bäst – mer scennärvaro och avslappning. Alla gesterna är kvar som tidigare nämnts i observationerna. Pojkarna är mycket samspelta. Första gången hänger dagens händelser med, en av pojkarna har varit på sin farmors begravning den andra pojken är missnöjd med ett betyg samt all den kaos vi hade om oss när inte ljussättare och ljudtekniker dök upp.

## Observation 10

Plats: Kulturhuset Barbacka, Kristianstad, scenen *Kulan*.

Tid: 060512 kl 15.00-20.00

Genomdrag av pjäsen samt ishotellsscenen ytterligare en gång. Ingen ljussättare eller ljudtekniker idag heller fast vi blev lovade det igår. Vaktmästaren hjälper så gott han kan och visar mig så jag sköter bägge under repetitionen idag. Telefon med producenten som lovar sköta åtminstone ljuset på föreställningsdagen – vi bestämmer ytterligare en repetition med producenten på föreställningsdagen innan föreställningen börjar. Pojkarna blir lite trötta och nervösa utav det virrvarr som faktiskt är. De lugnar sig dock efter repetitionerna när jag fixar både ljuset och ljud. Vi kan klara oss själva om det skulle behövas. Alla gester finns kvar sedan tidigare observationer samt så är pojkarna väldigt samspelade och avslappnade i sina roller.



