

Ribban lågt & hoppa högt

TOM SALMINEN

SAMMANDRAG

DATUM:

FÖRFATTARE Tom Salminen	UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet i skådespelarkonst på svenska		
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Ribban lågt & hoppa högt	DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 40 sidor.		
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Idomeneus. Roland Schimmelpfennig, 12.02.2021, Teaterhögskolan Den konstnärliga delen är en produktion av Teaterhögskolan <input checked="" type="checkbox"/> Den konstnärliga delen är inte en produktion av Teaterhögskolan (avtal om upphovsrättigheterna har gjorts) <input type="checkbox"/> Det finns ingen inspelning av den konstnärliga delen <input type="checkbox"/>			
Lärdomsprovet/avhandlingen får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget av lärdomsprovet får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I uppsatsen behandlar jag konceptet "att sänka ribban" och vad det innebär i en konstnärlig kontext. Oftast ses det som något positivt och motiverande att <i>höja</i> ribban. Det är dock ett fåtal människor som klarar av att uppnå detta. Att höja ribban leder dessutom ofta till alldeles för stor stress, burn-out och i värsta fall långvarigare copingmekanismer som kan fördärva hälsan. Därför anser jag att ribban bör sänkas. I första kapitlet utforskar jag detta ur ett subjektivt perspektiv med fokus på mina egna erfarenheter under mina studier vid Teaterhögskolan i Helsingfors samt på min egen mentala hälsa. Utöver detta reflekterar jag i andra kapitlet över normer inom skådespelarens yrke genom tiderna och hur skådespelarens historia gett upphov till diverse tankar om vad som anses vara krav för att bli en skådespelare och konstnär. Jag problematiserar dessa normer och lyfter fram min motsatta åsikt om vad som behövs för att vara konstnär. För att utveckla mina åsikter redgör jag även för hur konst överlag mäts och kritiserar. Jag baserar min uppfattning på konstkritiken på Immanuel Kants teorier, samt mina egna tankar kring vad jag kallar meta-estetik. I tredje kapitlet återgår jag till att beskriva utvecklingen av min personliga praxis. Detta genom att redovisa för mina arbeten under kursmomenten "Eget/Fritt Arbete". Mitt påstående är att konst kan vara lätt och att vem som helst kan vara konstnär. Vore det inte behagligare som aktör att sänka ribban och sen med all frihet hoppa just så högt som man vill utan att vara rädd för att snubbla?</p>			
ÄMNESORD Att sänka ribban. Självförtroende. Skådespelarkonst. Konstkritik. Meta-estetik. Prestation. Stress. Teaterhögskolan. Utbildning. Konstnärlig praktik.			

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

PROLOG	6
1. JAG OCH MINA PROBLEM	8
1.1. <i>Trauma och Depression</i>	9
1.2. <i>Teaterhögskolan</i>	10
1.3. <i>Terapi</i>	13
2. SÄNK RIBBAN!	16
2.1. <i>Skådespelarens falska börda</i>	16
2.2. <i>"Bra" och "dåliga" skådespelare</i>	20
2.3. <i>Lögn om konstnärlig kvalitet</i>	24
2.4. <i>Om konstens bedömning</i>	27
3. LÅG RIBBA I PRAKTIK	29
3.1. <i>En titt i spegeln</i>	29
3.2. <i>Fall 404</i>	31
3.3. <i>Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense</i>	34
3.4. <i>You do you</i>	37
SAMMANFATTNING	39
KÄLLFÖRTECKNING	41

Tack till Stina Engström
och mina vackra och underbart underliga kurskamrater

Just nu kommer ingenting. Ingenting ur mig.

Jag känner mig tom och ribban har höjts och tröskeln är för hög. Hur fan ska jag fortsätta. Hela min metod baserar sig på att sänka ribban, men mitt eget huvud och min energi sätter den upp. Hur får jag ner den nu? Kvalitet, kvalitet, kvalitet. Varför? Varför kvalitet? Jag uttrycker mig helst inte i text. I alla fall inte på det här sättet. Jag vill flöda. Jag vill tänka högt och ställa frågor. Men nu måste jag skriva 30 sidor för att få magisterexamen. Vilket jävla bullshit.

PROLOG

Jag hatar arbete. Eller rättare sagt så hatar jag stress som kommer med arbete. Jag hatar termen *arbetsmoral*.

Jag vill inte att saker ska vara lätta. Det är inte mitt syfte här. Mitt syfte är att poängtera att inget blir bra om man gör saker för svåra och att nästan allt görs för svårt hela tiden. Det jag vill undersöka är om det går att minska på alla yttre stressfaktorer, sänka ribban, och låta arbetet bli fruktbart. Jag kommer att reflektera över detta genom att ta en titt på min personliga resa in i skådespelaryrket, min tid vid Teaterhögskolan i Helsingfors och mina tre egna arbeten "En titt i spegeln", "Fall 404" och "Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense". Jag kommer att fokusera på dessa ur ett subjektivt perspektiv och därför inte gå in på alltför många olika teorier.

Det är okej att inte stressa. Skådespeleri är inte farligt och tungt och det behöver inte vara svårt och ansträngande att skapa konst. Inte ens när ämnet är viktigt måste det vara en börda. Lev ditt liv just så som du vill och gör det ansträngande bara om du själv vill. Du lever, så du kan redan göra konst. Du räcker till. Det är så jag tänker nu.

En av de första tankar jag får när jag hör min rubrik, är att den är motsatsen till vad jag lärt mig. För att kunna hoppa högt och uppnå något måste ribban ställas högt har jag hört i olika variationer i så många sammanhang, allt från gymnasiet till olika hobbyn. "No pain, no gain" är kanske den mest otäckaste av dessa klicheer. Uttrycket används som skymf gentemot människor att påstå och säga: "Du går alltid bara där ribban är som lägst.". Tankar som har innebörden av att ribban måste vara högt uppe genomsyrar hela vår kultur. Den tyska filosofen Friedrich Nietzsche¹ sa "He who has a *why* to live, can bear with almost any with any *how*"². Ofta används denna mening i kontexten av att lyckas med att uppnå svåra saker, eller att uthärda något svårt.

Allt som oftast ses det som något positivt och motiverande att höja ribban. Det är dock ett fåtal människor som klarar av att uppnå dessa höjder. Oftast såna som har ryggen mot väggen och inte har ett annat alternativ än att höja ribban upp mot skyn. Inom

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) var en tysk filosof och författare.

² Viktor Frankl omskrev Nietzsches originalcitatt till detta i hans bok "Man's search for Meaning" från 1959.

elitidrott, varifrån själva konceptet kommer, är det en annan sak. Där handlar det om att överskrida sin egen fysiska topp om och om igen.

Men att överföra samma koncept till andra sammanhang, som just konstnärliga kontexter, känns för mig problematiskt. Inom idrott, till exempel höjdhopp, kan man tänka sig "Idag hoppade jag 2 meter i höjd, imorgon ska jag försöka få 2,05 meter". Det finns siffror att jämföra med och det finns sätt att träna inför det nya överskridandet. Men inom konsten är det annorlunda. Vad innebär det att vara "bättre"? Överskrida vad?

Att höja ribban kan i värsta fall leda till många problem, allt från stress och burn-out till farligare copingmekanismer. Definitivt finns det helt tekniska färdigheter som man som skådespelare kan träna på, likt en idrottare. Man kan träna sin röst användning och sin artikulation. Man kan träna på att lära sig utantill snabbare. Man kan träna sig att tänka och analysera ur olika perspektiv. Eller t.ex att öva på att "bemästra" specifika skådespelartekniker. Men inget av de här tekniska färdigheterna definierar en skådespelare som "bra" eller "dålig". Sällan definierar jag mitt skådespelande enligt dessa ramar i dagens läge och om jag gör det, då tycker jag om att skratta åt det eller mig själv. Men det tog mig en lång tid. Det tar en stund att nå upp till ribban om man vill ta den ner.

Så för att sammanfatta: Vore det inte behagligare som aktör att sänka ribban och sen med all frihet hoppa just så högt som man vill utan att vara rädd för att snubbla?

1. JAG OCH MINA PROBLEM

I detta kapitel kommer jag gå närmare in på mina tankar om varför ribban har varit så högt upp för mig och hur jag började sänka den. Detta gör jag genom att reflektera kring mina egna upplevelser i både det privata och på min utbildning.

Hösten 2016 påbörjade jag mina studier vid Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors vid utbildningsprogrammet i skådespelarkonst på svenska. MeToo-rörelsen hade haft en revolutionär framfart sedan fjolåret och det skakade om konstvärlden rejält. Detta märktes tydligt under de första åren av mina studier. Pedagoger och lärare som aldrig förr behövt förklara sig och sina metoder såg nu framför sig en grupp ungdomar som var villig att ifrågasätta auktoritet. Det fanns kanske inte en rädsla, men definitivt en osäkerhet i skolan. En väldigt viktig och fruktbar osäkerhet. Turkkas³ spöke som ännu med klorna höll fast i Teaterhögskolan som institution blottlades och de första skakiga stegen togs mot en hälsosammare utbildning med en hälsosammare bild av vad en skådespelare kan vara.

Jag är otroligt tacksam att jag under mina studier inte behövde möta gamla tankar om hur en skådespelare "ska" vara. Eller se ut. Eller vad hen bör kunna.

Dock skapade detta även problem för mig. Eftersom det inte fanns någon tydlig modell för hur en skådespelare bör vara, stötte jag på dilemmat att jag inte längre visste exakt vad jag vill lära mig, vilka verktyg jag bör ha och vart jag ska gå. Hurdan skådespelare vill jag bli? Dörren till den normativa bilden på en skådespelare var stängd, dörren var borta, handtaget fallit ner och verktygslådan hade försvunnit. Att bli traditionellt tränad till professionell skådespelare eller att få en traditionell utbildning som består av en "verktygslåda" av tekniker, var inte längre en möjlighet, främst för att det verkade orimligt med de nya omständigheterna för skådespelarens position.

³ Joukko Turkka (1942-2016) var en finsk skådespelare och teaterregissör som var anställd som rektor och professor på Teaterhögskolan i Helsingfors på 80- och 90- talet. Hans pedagogik har ofta blivit beskriven som "svart pedagogik", eftersom det byggde på att förinta den studerande för att bygga upp de igen. Han baserade mycket av hans metodik på Meyerholds biomekanik, som gick ut på att driva skådespelaren till hans fysiska och psykiska gränser. Turkkas tid på teatern koms ihåg idag som ett skräckvälde.

1.1. Trauma och Depression

Jag har varit deprimerad sedan jag var 9 år gammal. Det kan låta väldigt dramatiskt, men det tragiska faktumet är att det är relativt vanligt i vårt samhälle. Jag kommer inte att gå in på det som var katalysatorn, eller det som påbörjade det fortlöpande traumat som fick mig att sjunka in i en depression, utan väljer i stället att berätta om dess påverkan på mig.

För mig var andras behov viktigare än mina egna. Jag var ett barn som upplevde att jag "inte får vara jag". Jag var för mycket. Mina känslor fick inte ta plats och mina ord fick inte motsäga andra. Det var viktigt för mig att bli en sidokaraktär, helst osynlig. Så jag lärde mig att observera andra, för att bäst kunna anpassa mig till andra på ett sätt som skulle föra med sig minst risk. Riskerna, som jag såg det, var att någon skulle bli ledsen eller arg, eller att jag skulle vara tvungen att ta itu med och bearbeta mina egna känslor.

Jag blev en patologisk lögnare. Eftersom jag lärt mig själv att gömma undan mina egna känslor och var fylld av hat för mig själv, ville jag fly. Fly från mitt liv till en värld av möjligheter. Om någon frågade om mitt liv, mina intressen och tankar, var jag alltid förberedd med en ny historia. Nya berättelser med vilka jag kunde diktera hur andra såg mig och som höll dem borta från sanningen. I min ungdom flyttade vi relativt ofta från land till land och detta gav mig chansen att skapa alltid nyare och färggrannare bakgrundshistorier. Om ingen kände mitt förflutna, kunde jag berätta vad som helst, tänkte jag. Mina närmaste vänner har hört på historier om min korta tid som droglangare, mina år som fotbollshuligan i den svarta armén (A.I.K.s fanclub), mina otaliga slagsmål och skador, hur jag blev gudfar till min före detta flickväns barn, hur en av mina bästa vänner blev mördad p.g.a. rasism, listan fortsätter. Inget av detta stämmer såklart, men som alla vet, om man berättar att man är skamsen eller ramar in skeenden som pinsamma, då tror de allra flesta på det. Varför skulle man hitta på berättelser där man inte är en hjälte? Jag använde dessa lögner för att skolka eller för att komma undan diverse ansvar. Ibland blev jag tvungen att spela sorgsen i över en vecka

för att sälja mina lögner. Jag lärde mig att agera sanningsenligt i imaginära omständigheter, som Meisner⁴ säger.

För att rättfärdiga lögnerna och de falska historierna, skapade jag ett slags alter-ego, eller en roll, som var ruttet och arrogant. Det knepiga med att ljuga dagarna i ända, är att det blir otroligt svårt att hålla koll på sina lögner. Den närmaste kretsen av mina vänner har sedan länge antingen redan luskat ut sanningen eller så har jag avslöjat det själv för dem, och vi kan idag skratta tillsammans åt mina fasoner. Alltid nu som då kan dock en vän från gymnasietiderna fråga hur mina lungor mår idag och jag måste snabbt färdas genom alla lögner jag kommer ihåg för att leta rätt på den rätta lögnen. Ännu idag har jag svårt att komma ihåg exakt vilka saker som har hänt och vilka som jag bara hittat på.

Självfallet är detta inget sätt att leva på. Inte om man vill ha kvar sin mentala hälsa. Det tär väldigt mycket på både kroppen och sinnet att undvika sina känslor. Ju äldre jag blev desto tröttsammare var det att ljuga för alla runt omkring mig, men det satt nu i benmärgen. Jag hade tränat mig till att andas lögn och falskhet. Men det fanns en lösning. Ett sätt som kunde befria mig från mitt vardagliga bedrägeri och samtidigt ge mig möjligheten att kanalisera min dåliga vana i en produktiv bemärkelse. Jag hittade teatern.

I teater hittade jag en ny kanal. Som skådespelare kunde jag använda min tendens till lögn som verktyg. På scen, bakom en mask, iklädd rollkläder och med en annan människas ord i en värld som inte var min egen, kunde jag gömma mig från mig själv. Jag behövde inte vara jag.

1.2. Teaterhögskolan

Ett av de stora problemen med vår bransch, som jag ser det, är att professionella skådespelare blir utbildade på bara två ställen i Finland, Teaterhögskolan i Helsingfors (Teak) och skådespelarutbildningen vid Tammerfors Universitet (Näty). Det finns

⁴ Sanford Meisner (1905 - 1997) var en amerikansk skådespelare och lärare i skådespeleri. Han skapade *Meisner tekniken* som går ut på att skådespelaren "lever sanningsenligt i imaginära omständigheter".

utbildningar i skådespeleri runtom i Finland, allt från Yrkeshögskolan Novias utbildning till Scenkonstpedagog och Åbo Yrkeshögskolans Tio- utbildning (Teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutusohjelma) till diverse folkhögskolor. Precis som många andra skådespelare idag, studerade jag vid två av dessa folkhögskolor som förberedning inför inträdesproven till Teak eller Näty. Problemet är att enbart med Nätys och Teaks examen får man omedelbar tillgång till Skådespelarförbundet och dess medlemskap är ofta en förutsättning för arbete på en etablerad teater. Detta skapar också problemet att teaterfältet i princip ser likadan ut som i dessa två skolor, d.v.s att mångfalden krymper oerhört. De professionella skådespelarna i Finland är en otroligt homogen grupp. Inte enbart i utseende men också färdigheter.

I och med att teater i sig inte är en väldigt lönsam affär, har de större institutionerna ofta känt sig tvungna att agera riskundvikande och hålla sig till "säkra" val när det kommer till repertoaren. Därför spelas på finskspråkiga teatrar Hella Wuolijokis⁵ Niskavuori pentalogi och på svenskspråkiga teatrarna Ibsen⁶, Chekov⁷ och Strindberg⁸ om och om igen.

Detta må ha varit en krass simplificering, men poängen är att till denna repertoar söktes passande skådespelare. Helst sådana som ser ut som förr och agerar som förr.

En förenklad och stereotypisk bild av en årskurs på Teaks skådespelarutbildningar såg ut ungefär så här: 12 vita studeranden i en ålder mellan 18 och 25, hälften män och hälften kvinnor. Männerna liknade så långt som möjligt någon slags Adonis-figur och kvinnorna så långt som möjligt en Afrodite-figur. Studeranden skulle helst vara i fysisk toppform redan från början. Detta berodde mest på att eftersom pjäser som uppförts med väldigt snäv representation och patriarkala grundstrukturer spelades om och om igen, tog Teak och Näty oftast in studeranden delvis på basis att de passade in i den ringa representationsvariationen som sågs på de populära scenerna.

⁵ Hella Wuolijoki (1886-1954) var en finsk författare, mest känd för sin Niskavuori-pentalogi och för sitt samarbete med Bertolt Brecht (1898-1956), den tyska regissören som skapade den Episka-teatern

⁶ Henrik Johan Ibsen (1828-1906) var en norsk dramatiker, som ibland kallas dramats fader. "Dockhemmet" och "Peer Gynt" är två av hans kändaste verk

⁷ Anton Pavlovitj Tjechov (1860-1904) var en rysk dramatiker och novellförfattare. Hans verk "Måsen", "Tre systrar" och "Onkel Vanja", torde vara tre av de populäraste pjäserna i Finland

⁸ Johan August Strindberg (1849-1912) var en svensk författare. Hans verk "Fröken Julie" är ett av de mest studerade och kända pjäserna i Norden.

Tack vare #Metoo och en mer generell öppenhet gentemot diversitet, har det blivit lite vanligare att se något nytt som bryter mot gamla traditioner och normer på scenen.

Utöver det ser vi även andra kroppar än vad vi har blivit vana vid att se på de större scenerna men

förändring sker med barnasteg och alltid i snigeltakt. Eftersom teatervärlden i och med #MeToo tog ett steg mot en ny fas av förändring blev det en diskrepans mellan hurdana skådespelare som utbildades och hurdan konst det fanns en efterfrågan för. Detta skapade en schism inom min utbildning om vilken riktning vi vill ta. Det började kännas mer väsentligt att utbilda individer som kan vara aktiva inom förändringarna som sker på fältet istället för att utbilda enbart för den existerande arbetsmiljön.

På min utbildning innebar detta att vid sidan om det "vanliga" läromaterialet, dvs röst- och tallektionerna samt morgonrörelse, bekantade vi oss mer och mer med akademisk material och teori kring skådespelarens agens och möjligheter samt analys om teater i sig. Kurser inom specifika metoder eller tekniker var få och sällsynta och fokus låg mer i varje individs autonomi som konstnär. Detta var kanske tydligast i kursmomenten som kallades "Eget arbete", senare "Fritt arbete", där den studerande hade fria händer att skapa ett konstnärligt verk med tidslängden som enda ram.

Jag kände mig förvirrad inför de 10 minuterna som vi gavs i första årets Eget arbete.

Jag hade egentligen aldrig tänkt på något sådant som personlig konstnärlighet. Tills dess hade jag varit van vid att antingen anpassa mig till en annans vision och göra det så gott som möjligt men aldrig helt och hållet hållit i mina egna tyglar. Jag kände en otrolig prestationsångest. Jag var rädd att om jag ska visa för mina kurskamrater min egen konstnärlighet, eller som jag tänkte min totala brist på konstnärlighet, skulle både de och mina pedagoger inse att jag inte hade en plats i vår kurs. Mina försvarsmekanismer från ungdomen flammade upp och jag tog till mina gamla vanor. Jag försökte ljuga mig igenom det hela. Låtsas som om jag hade koll på det jag håller på med och kom med ursäkter till varför jag inte ville visa upp det jag hade arbetat med, eftersom jag inte åstadkom något. För att klara av det hela bestämde jag mig första gången under studierna att medvetet sänka ribban. Jag gav upp på tanken om att det måste bli bra och valde att bara göra något som kändes underhållande för mig. Under den perioden var jag

besatt av att se på den tyska skådespelaren Klaus Kinskis⁹ raseriutbrott på YouTube och bestämde mig för att göra samma sak. Jag minns att min professor nämnde honom i en diskussion och det gjorde valet ännu enklare för mig. Jag ska vara han. Ha ett raseriutbrott och skrika på publiken. Ha kul.

Processen med själva solot var inte lätt och jag föll in i gamla vanor och fick prestationsångest många gånger, men jag hade sått ett frö. Jag kommer att öppna upp om detta mera i ett senare kapitel.

Under kandidatåren fanns det väldigt lite tid för mig att reflektera över det jag vill göra. Kurserna kom på varandra i så snabb takt att jag knappt hann med. Men de egna arbetena blev alltid en sorts paus. En stund där jag kunde komma i kontakt med hur jag vill vara på scen. Vad jag vill vara. Vem jag vill vara och vad jag vill ge.

1.3. Terapi

Redan första året på Teak blev jag tvungen att på riktigt tänka till om vem jag är. Det var dock inte kurserna eller skolan i sig som ledde mig till att göra det, utan min dåvarande professor. Jag minns väldigt väl hur han under ett terminssamtal, efter att ha hört mig prata om mig själv som oduglig och arrogant, brast ut med att säga ungefär “Nää Tom, nu orkar jag inte lyssna på ditt skitsnack mer.”, gav mig prompt mobilnummer till en terapeut i Gestaltterapi som han rekommenderade och bad mig att gå och prova på. Nästan helt motvilligt besökte jag denna terapeut. Den allra första gången som jag satt där på en stol mitt emot honom, berättade jag om mitt förflutna och alla mina problem. Jag minns att jag för det mesta berättade det för golvmattans högra hörn eller lampan bakom terapeuten. Det kändes helt bra att oavbrutet få prata om sig själv men det ledde inte till mycket mer än en liten avslappning. Trots att det inte hände så mycket bestämde jag mig för att ge gestaltterapi ett par chanser till. I vilket fall som helst var det trevligt att prata. Först när jag vid tredje visiten vände upp ögonen från min vän golvmattan hände något som skakade om mig. Jag såg på min terapeut sitta där och imitera mitt kroppsspråk på ett överdrivet sätt och flinade för sig själv. Efter första chocken och de panikslagna och arga tankarna som “Hur vågar han? Han förlöjligar

⁹ Klaus Kinski (1926-1991) var en tysk skådespelare. Han var mest känd för sitt samarbete med den tyska regissören Werner Herzog (1942-) på 70- och 80-talet

mig, lyssnar inte alls, tar mina pengar och skrattar åt min smärta.”, slog något mig. Ja, det är just sådär löjlig jag är. Där är dessa karaktärer som jag har spelat år in och år ut. Det var då som terapin började flyta på.

Gestaltterapin går ut på att vara i nuet. Att vara närvarande. Arbetet jag gjorde med min terapeut hjälpte mig att avmontera fler och fler karaktärer och masker som jag dragit på mig. Ju mer jag behandlade mina känslor, desto mindre behov hade jag av dessa försvarsmekanismer. Jag kommer inte att beskriva innehållet i min terapi desto mera, utan reflekterar i stället över hur den påverkar mitt arbete.

Efter att ha gått i terapi i över ett par år började jag märka ett underligt skifte i min attityd gentemot teater. Jag hade blivit mindre och mindre intresserad av att vara “bra” eller av att prestera, men samtidigt började mitt intresse för skådespeleri överlag minska. Att skådespela hade varit min räddning när jag var deprimerad och ju bättre jag mådde desto mindre kände jag ett behov av att rymma från mig själv in i andra världar. Mot slutet av mina kandidatstudier lekte jag ofta med tanken att bara sluta. Ta kandidaten och sen göra annat.

Mina vänner och pedagoger övertalade mig dock att fortsätta, gå magisterstudierna och sedan se om jag vill fortsätta eller ej.

Vi började våra magisterstudier med en praktik. Jag åkte upp till Vasa och gjorde musikal. Plötsligt märkte jag att jag inte tröttnat på skådespeleri. Jag kunde nu arbeta på scen utan att känna att jag gjorde det enbart för att plåstra om mina rädslor. Det var inte längre en försvarsmekanism som fått ett produktivt utrymme på scen. Istället var det bara kul. Och det räcker för mig.

Varför ser du på mig?

Vad vill du se? Letar du efter något?

Jag har inga svar. Bara mig själv.

Är det svar nog? Svar på din fråga? Räcker det eller vill du få mer av mig?

Det får du. Gärna. När jag ger mig till dig, får jag se dig. Du är svaret på min fråga.

Och du räcker till.

2. SÄNK RIBBAN!

I första kapitlet reflekterar jag kring skådespeleri ur ett personligt subjektivt perspektiv och förflyttar mig nu till lite mer av ett makroperspektiv och kommer att undersöka innebörden och betydelsen av att sänka ribban som skådespelare och konstnär och vad det kan leda till.

Att sänka ribban betyder i den här kontexten inte att vara likgiltig eller att göra något halvhjärtat, även om dessa kan innefattas. Det handlar mer om omständigheterna kring ens eget arbete. Alltför ofta hör jag kolleger säga sig vara rädda för att inte vara bra skådespelare, att de inte kan skådespela. Eller så är de stressade till döds, springer med full fart in i en runt hörnet hotande burn-out och i vissa fall sjunker in i diverse missbruk. Allt detta har även varit del av mitt liv, till en liten grad är det ännu och är nästan lockande att falla in i igen. Jag minns när jag under andra året vid Teaterhögskolan träffade en vän från utanför teaterbubblan som sa till mig att jag tappat glöden i ögonen. Jag studerade vid Finlands dyraste utbildningsprogram med så få som 11 kurskamrater. Jag upplevde en press på att bevisa att jag förtjänade denna utbildning, att jag var bra, nej bäst, att jag var intelligent och att jag skulle bli Finlands stora hopp för teaterns framtid. Jag hade valt ett yrke som är otroligt hårt. Det finns få platser och arbetsmöjligheter på de etablerade teatrarna, freelance livet är en konkurrens horror över fondernas ekonomiska stöd, film-och tv-branschen fungerar näst intill fullständigt på networking och nepotism och lönen är dålig för de allra mesta jobben, vare sig man har månadslön eller gage. *“Det gäller att lida för konsten”*, kan man höra många säga. Inte undra på att mitt intresse för konst höll på att dö. För att klara mig med hälsan i behåll var jag tvungen att sänka ribban. Och detta öppnade upp en ny väg för mig. Det visade sig att sänkandet av ribban var otroligt fruktbart.

2.1. Skådespelarens falska börda

Det existerar en bild om skådespelaren som den mystiska experten på mänskliga förhållanden och beteenden. En bild om skådespelaren som reflekterande och djup. Som den tragiske hjälten som förkroppsligar alla människans synder inför en publik.

Skådespelaren som en helare av trauman. Säkerligen finns det ett korn av sanning i dessa bilder och påståenden, men personligen tänker jag att detta för det mesta bara är trams. Trams eller ej, så finns det orsaker i historien för hur det kommer sig att vi skådespelare uppehåller ett sådant rykte om oss själva.

För att kontextualisera kommer jag nu att snabbt och på ett otroligt simpelt och tyvärr väldigt generaliserande sätt återberätta skådespelarens historia. Det lär vara mer eller mindre vanligt inom teaterhistorien att se Shamanen som den “första skådespelaren”¹⁰. Shamanen som figur har existerat redan i 20 000 år i urbefolkningskulturer i Asien, Sydamerika och Australien. Shamanens roll var kort sagt att kommunicera med andevärlden, hela sina stammedlemmar och bevara stammens traditioner och berättelser. Shamanen utförde dessa plikter genom dans, trummande och förkroppsligandet av andar och andra övernaturliga väsen. I princip en föreställning. Shamanen var en kanal för de andra i stammen att uppleva något som inte “fanns”. Inför vissa ritualer försvann shamanen in i naturen ensam i flera dagar för att kommunicera med den andliga sfären. När shamanen återvände vidarebefordrade hen det hen lärt sig till stammen. Nästan exakt som när skådespelarna och det konstnärliga teamet försvinner in i en repetitionsfas och sedan avslöjar för yttervärlden resultatet av sin färd in i den kreativa världen. En av Shamanens plikter var också att hela sina stammedlemmar. Det troddes i vissa kulturer att själen bröts itu när en människa upplevde ett svårt trauma och det var upp till Shamanen att färdas in i den andliga världen, hitta den delen av själen som skurits av, hela den och föra den tillbaka till den traumatiserade. Här igen kan dras en parallell till tanken om att skådespelaren idag ger upphov till katarsis och medkänsla till någon i publiken så att hen får behandla sina känslor. Skådespelaren som helare av trauman.

Shamanism existerade i många olika varianter genom de många tusen åren och praktiseras i en form eller annan ännu idag.

Nu gör jag ett brutalt tusenårigt hopp till mannen som hette Thespis¹¹, som levde någon gång mellan 600- 500 f.kr. Sångare, dansare och poeter har det funnits länge innan denne man, men han är enligt det lilla vi vet den som lär ha varit den första människan som uppförde sina berättelser om gudarna och människorna genom att byta roller och

¹⁰ Floodgate 2015.

¹¹ Petterson & Smids 1995. 11

genom gestaltandet av olika "karaktärer" med hjälp av masker. I det antika Grekland hade man Dionysosfester där man nog uppförde teater, men för det mesta med hjälp av körer som enbart berättade händelser, vilket man kunde säga är igen relativt vanligt inom teater idag. Med Thespis och hans sätt att berätta historier började man röra sig mot det som vi nu kallar traditionell teater, det vill säga en isolerad handling med olika skådespelare som tar an roller.

Med tiden blev detta det vanliga sättet att framföra teater på. Det fanns en större ensemble där en enskild skådespelare spelade enbart en roll som relaterade till de andra skådespelarna som spelade flera roller. Det vi kan se i de flesta äldre pjäserna är listan på karaktärer, eller *Dramatis Personae*, dramats personer. Drama här betyder mer eller mindre bara berättelse och handling, men det intressanta är ordet *Personae*. Ordet är en sammansättning av *Per* (latin: genom) och *sono* (att ljuda, det ljudande), och betyder ungefär "genom vilket det hörs". *Dramatis Personae* i samband med listan av karaktärer betyder alltså att det är genom dessa som handlingen/berättelsen hörs. Skådespelarna bar ofta masker med rundade öppningar för munnen så att rösten amplifieras för publiken. *Personae* blev sedan som term *Persona* (skådespelarens mask), vilket vi nu känner som ordet *person*. En person är då i etymologiska bemärkelsen enbart en skådespelares mask.

Nu hoppar jag brutalt över många händelser och mycket historia, och kommer till födelsen av stjärnan eller divan. I slutet av 1600-talet, får kvinnokodade människor för första gången inom teaterhistorien spela en roll på scen.

Här vill jag snabbt påpeka och påminna om att jag behandlar just nu enbart det vi vet om den så kallade västerländska kulturens teater, och eftersom vår historia är genomsyrad av strukturell sexism är det ifrågasättbart om detta är sanningen och om inte det faktiskt var så att kvinnor redan länge varit på scen, men att det inte tecknades ner för oss att kunna veta.

Under den här tiden spelas populära pjäser om och om, och vissa skådespelare blev populära för mer än bara sin rollinsats i en pjäs. Publiken ville se dessa stjärnor i alla roller och föreställningar. Ännu idag lever vi med denna tanke och ger till och med ut priser till de skådespelare vi känner är bäst, vilket med tanke på den här kontexten

känns hemskt förlegat. Vi kunde ta oss an hela Hollywoodmaskineriet, men det får ni läsa om sen i min doktorsavhandling.

Snart kommer jag till punkt med allt detta, men innan det tar jag ännu en liten blick på skådespelartekniker. Sättet en skådespelare arbetar på har inte förändrats mycket sedan det blev vanligt att ha en ensemble med stjärnorna i huvudrollerna, men sedan slutet på 1800-talet blev det allt vanligare att börja koda och strukturera hur man bör skådespela. Mest känd är såklart Konstantin Stanislavskijs¹² "system", som bottnar i att förstå karaktärens psykologi inom ramarna av begäran, strävan, temperament, bakgrund, trauman osv och att gestalta det så trovärdigt som möjligt. Karaktärens handlingar går inifrån ut.

Michael Chekhov¹³ hade liknande tankar, med lite omvända roller för handlingens början. För honom var det mer utifrån in, skådespelaren upplever utomstående faktorer som skapar psykologiska rörelsen.

Lee Strasberg¹⁴ och Method-acting hade sitt ursprung i Stanislavskij, och mycket fokus lades på att som skådespelare känna själv känslorna, inte enbart gestalta, och att använda sig av sina egna känslor och trauman. Stanislavskij hade gett upphov till sådana tankar i början av hans karriär men bestred dem i sina senare år. Som motvikt till dessa mer psykologiska och naturalistiska uttrycksstilar kom aktörer som Lecoq¹⁵, Grotowski¹⁶ och Meyerhold¹⁷ även in i spelet, som alla på sina sätt sökte skådespelarens expertis i kroppsspråket. De stora tre, Mary Overlie¹⁸, Anne Bogart¹⁹ och Tina

¹² Konstantin Stanislavskij (1863-1938) var en rysk skådespelare och teaterregissör, som utvecklade en teori of skådespelarens praxis, som kallades för hans system. Hans arbete hade ett stort inflytande på hur skådespelare utbildades i hela den så kallade västvärlden.

¹³ Michael Chekhov (1891-1955) var en rysk skådespelare och teaterregissör. Han var en av Stanislavskijs studeranden som utvecklade sin egen metod med avstamp från Stanislavskijs system.

¹⁴ Lee Strasberg (1901-1982) var en amerikansk skådespelare, teaterregissör och teaterpedagog. Han var en av grundarna till Actor's Studio i New York.

¹⁵ Jaques Lecoq (1921-1999) var en fransk skådespelare och teaterpedagog. Hans pedagogik var känd både för att det fokuserade på den fysiska handlingen och för "via negativa", vilket innebar att fokus lades enbart på studerandes "negativa" aspekter eller "svagheter" som skådespelare, så att de kunde fritt utveckla sina styrkor.

¹⁶ Jerzy Grotowski (1933-1999) var en polsk teaterregissör och teoretiker. Han är känd för den så kallade "fattiga teatern" som sökte efter ett rått och avskalat uttryck. Även han fokuserade att utbilda sina skådespelare med "via negativa".

¹⁷ Vsevolod Meyerhold (1874-1940) var en rysk skådespelare och teaterregissör. Skapare av biomekaniken som skådespelarmetod. Det handlade om ett väldigt stiliserat och fysiskt uttryck.

¹⁸ Mary Overlie (1946-2020) var en amerikansk koreograf, dansare, konstnär professor och författare. Hon skapade "the Six Viewpoints"-tekniken för teater och dans.

¹⁹ Anne Bogart (1951-) är en amerikansk teater- och operaregissör. Hon är en av de konstnärliga ledarna för teatergruppen SITI Company, som hon skapade år 1992 med Tadashi Suzuki

Landau²⁰ kom och gav världen Viewpoints metoden. Overlie skapade metoden och Bogart och Landau utvecklade den till hur det ser ut idag. Det är kanske inget under att den hittills mest barmhärtiga, kreativt vårdande och mångfaldigaste skådespelartekniken skapades och utvecklades av kvinnor -- vilket är den metoden som jag personligen hittar mest inspiration från.

Keith Johnstone²¹ var en pionjär inom improvisationsteatern. Av alla former av teater med mask, är clowntekniken den med minsta masken, den röda näsan, och den som kommer närmast det som kan kallas att vara här och nu.

Även bland andra Japans Suzuki²² och Kabuki-teater²³ har någorlunda populariserats i den så kallade västerländska världens teaterkultur, vilket jag är väldigt tacksam över.

Absolut bör man ha respekt för historien och förstå varifrån vi kommer. Skådespelaren har tagit an många betydelser, som helare av trauman, narr, megastjärna m.fl., kastat av sig och klätt om sig på nytt i de. Ett cykliskt tänk förekommer och en stor del av modern och postmodern teater har element av forngrekiska och shamanistiska metoder. Med allt detta kan man dock uppleva en stor börda. Ett klagomål som jag ofta hör från mina kollegor är att de inte vet hur man skådespelar. Dels yttras det ofta som skämt, men det har också innebörden av en brytning och dissonans när det kommer till det egna konstnärskapet.

2.2. "Bra" och "dåliga" skådespelare

Min åsikt har alltid varit att vem som helst kan vara en skådespelare. Nuförtiden är detta inte längre en så kontroversiell åsikt, men jag minns när diverse pedagoger och etablerade skådespelare motsatte sig denna tanke. Jag tror inte på en medfödd talang och lägger även väldigt lite vikt på termer som "grundsorgen" som haft stor inverkan inom kategoriserandet av skådespelarnas färdigheter några decennier sedan. Oberoende av termens ursprungliga innebörd, används denna term för att mena att trauma, sorg och

²⁰ Tina Landau (1962-) är en amerikansk manusförfattare och regissör.

²¹ Keith Johnstone (1933-) är en kanadensisk-amerikansk skådespelare och teoretiker. Han skapade vad nu kallas för Impro System.

²² Suzuki-metoden skapades av den japanska teaterregissören Suzuki Tadashi (1939-). Metoden bygger på fysisk och stiliserad rörelse, med element från traditionell japansk teater

²³ Kabuki är en av Japans äldsta teatertraditioner. Det är en form av dans-drama, där mask och stiliserad rörelse är av stor betydelse

smärta ger en individ en stark botten och grund för sitt skådespelande. Tanken är väl ungefär att en människa som kommit i kontakt med så kallade “mörkare” upplevelser i livet, har en bättre insikt gällande människans psyke. Även om “grundsorgen” som koncept är långt ifrån lika toxisk, jämför jag det ofta ändå med den litterära trenden, som gudskelov håller på att dö ut, att basera många kvinnliga karaktärernas utveckling på våldtäkt. Det må vara en krass jämförelse, men jag vill understryka hur toxisk och hämmande tanke det är att glorifiera trauman som basis för individens personlighetsdrag eller drivkraft. Skådespelartekniker som utnyttjar skådespelarens trauman, genom att antingen relatera till existerande trauman eller som i värsta fall skapar nya trauman, är etiskt högst ifrågasättbara.

Om “grundsorgen” skulle vara nödvändig för att kunna reflektera djupa känslor, skulle teater vara väldigt fattig. Som tur har alla människor tillgång till hela känslolandskapet, och om du som skådespelare kan storgråta över spilld mjölk så ser du att inga trauman behövs. Tyvärr har just termer som “grundsorgen” varit betydande faktorer i att skapa en värdefull status för den “självd destruktiva konstnären”. “Stor konst kommer från stor smärta”, “Man ska lida för konsten”, “Teater är lek på BLODIGT ALLVAR”, “Skådespelaren överskrider sina gränser”. Sådana meningar har ansvarslöst kastats omkring i konstvärlden av både konstnärerna själva och de som lär ut det till andra. När en studerande möter sådana skadliga plattityder är det kanske inte så underligt att många söker sig till drog och alkoholmissbruk, antingen för att kunna leva upp till den romantiserade bilden av den självdestruktiva konstnären, eller för att konst känns för tungt.

Det enda som behövs för att kunna bli en skådespelare är att vara vid liv. Detta är ett starkt påstående av mig, men jag håller fast vid det och kommer aldrig att ändra min åsikt kring det. Det krävs varken trauman, en normativt funktionell kroppsbyggnad, hög intelligens eller andra diverse egenskaper som ofta kan anses vara nödvändiga krav för en skådespelare. Det kan såklart argumenteras att livet i sig, eller akten av att födas, leva och långsamt färdas mot döden, redan i sig är traumatiskt. Den enda stora skillnaden som jag ser mellan mig som skådespelare och någon som inte är det, är enbart det faktum att jag gör det som ett medvetet val och använder ordet skådespelare som term för att titulera min arbetsposition eller mitt yrkesval. Om jag begränsar skådespelaren som definition till enbart den gruppen av människor som precis som jag

kallar sig för skådespelare, så finns det sätt som olika individuella skådespelare mäts och jämförs med varandra. Detta sker dock i relation till normer och standarder som uppstått inom diverse områden i teater. Den kanske allra vanligaste normen är den så kallade traditionella teatern på en stor scen, där publiken sitter på bänkrader med blicken mot en frontal scen. Här finns vissa standarder inom skådespelandet vilka mest har att göra med rösten, d.v.s. att man har tränat in ett sätt att kunna tala med ett stort omfång, tydlig artikulation, avspänd kontroll på röstens volym och färg och på ett sätt som går att upprepa flera gånger i veckan utan att få större skador. När det kommer till fysikalitet och kroppsspråk är normen den att skådespelaren med sin kropp kan agera ut samma mönster under varenda föreställning, ha koll på positionering av kroppen så att publiken ser en och så att man kan hålla distanser på ett sätt som kan skapa rumslig spänning (dessa två ställen är ofta upp till regissören eller koreografen i denna kontext). Stella Adler²⁴ har ett känt citat om detta :

“The actor has to develop his body. The actor has to work on his voice. But the most important thing the actor has to work on is his mind.” – Adler, Stella. 2000

Även om jag håller med många av Adlers åsikter kring skådespeleri, anser jag personligen att detta är en hemskt enfaldig och restriktiv tanke, om inte det understryks att detta läggs in i en väldigt specifik kontext, d.v.s. den “traditionella” teatern där skådespelarnas estetik mest liknar det som beskrevs av Stanislavskij.

Om jag vill bli skådespelare, men bestämmer mig för att inte utveckla några som helst av dessa färdigheter, går det också, anser jag. Om jag istället mumlar och inte kontrollerar min kropp och mina fysiska handlingar, hittar jag kanske i stället fröjd och kreativ uttrycksmöjlighet inom ett annat medium. Då är det mer en stilistisk fråga som man även idag kan stöta på på större scener. Sådana brytningar inom den här normen börjar bli alltmer vanliga, och kan kanske oftare ses i visuella medier där kamerans aktiva roll kan skapa fler olika världar än en traditionell teaterscen.

²⁴ Stella Adler (1901-1992) var en amerikansk skådespelare och skådespelarpedagog. Hon var länge en del av “the Group theatre”, som skapades av bland andra Lee Strasberg och baserade sig på Stanislavskijs metoder. Hon fortsatte på egen hand när senare, eftersom hon ansåg att tekniker som känslominnet var för utnyttjande och brutala

Att bli "bättre" på något handlar då mer om att nörda sig ner i olika normer och tekniska uttrycksvariationer. I slutändan handlar det om ens subjektiva smak. Jag personligen känner mig engagerad av sådant som jag upplever att överensstämmer med min estetiska och visuella smak. När det kommer till ljud tycker jag om variationsrikedom och jag tycker om ord. Eftersom jag själv tycker om osäkerhet, repetition och dissonans, får jag mycket glädje utav saker som pågår i evigheter, hoppar från en sak till en annan, och som försvinner in i meningslöshet. Jag blir upprymd av prat. När allt detta kommer ihop får jag upplevelsen av att det jag ser är "bra", eftersom det är enligt min smak. En skådespelare som framför en monolog som aldrig verkar komma till punkt, en text som vandrar och strövar omkring, och till slut blir bara en ordmassa utan desto större betydelse, gör mig glad. Eftersom detta gör mig glad, tycker jag om att utveckla färdigheter för mig själv så att jag kan göra det samma på ett sätt som känns roligt för mig. I mitt fall är det då mest röst och text-arbete jag tycker om att syssla med. Jag övar på att bli "bra" på att göra det jag gör. Jag bygger upp egna normer för mig själv.

En av de först kurserna på skolan som jag deltog i hölls av Cris af Enehielm. Hon är bland annat ledaren av Chekov Machine, som är en i Helsingfors fungerande teatergrupp, samt har undervisat i skådespeleri på Teak i flera omgångar. Hon sa i början av mina studier något som jag tagit till mig. Det var ungefär att "(skådespelar)tekniker finns bara till för då när det skiter sig". Jag anser att om jag som skådespelare arbetar på mitt eget sätt, enligt den stil som passar min smak, och jag kommer till en punkt då jag inte kan uttrycka mig så som jag vill, kan jag inom diverse skådespelartekniker hitta något som kan hjälpa mig att kunna navigera mig igen. Problem uppstår i det skedet som man fastnar i tron om att det är viktigt att bemästra diverse tekniker. Det jag skulle föreslå när man blir erbjuden att få träning inom en viss teknik och form, är att ta det som en undersökning. Om jag till exempel skulle hata fysisk teater med hela mitt väsen, kan jag kanske hitta inom Lecoq tekniken ett sätt att röra på vänstra lillfingret på ett sätt som får mig att känna mig varm i kroppen. Det finns inget rätt eller fel sätt att skådespela och därför heller inget bra eller dåligt sätt.

Om det funkar för dig, så är det bra nog. När det kommer till känslouttryck eller gråt har jag forskat i vad som känns trevligast för mig. På en kurs där vi behandlade Stanislavskijs system, övade vi oss i att använda de egna minnen och känslorna med en

teknik som kallas för känslominne²⁵, en del av den tidiga Stanislavskij metoden, som baserar sig på att trigga emotionella reaktioner i skådespelaren själv. Jag fick tag i ett minne som var starkt, jag brast ut i gråt och förlorade all kontroll på röst och kropp, och kände mig smått snuskig för att ha på ett så våldsamt sätt tvingat ut en emotionell reaktion. Jag bestämde mig att det inte passade mig och att jag lika gärna kunde använda mig av andra tekniker. Allt som oftast behövs väldigt lite ansträngning för att kunna framföra känslouttryck. Om texten jag framför, eller om handlingen resonerar och jag som skådespelare är i kontakt med mina medspelare och min publik (jag räknar publiken som medspelare) kommer jag till känslouttryck som känns bra för mig. Om det visar sig att mina omständigheter inte ger mig någonting överhuvudtaget, då kan det löna sig för mig att testa på olika tekniker. Vare sig det är framför kameran eller på scen, använder jag mig av samma knep varje gång om inte yttre faktorer inspirerar mig. Jag loopar Mufasas dödsscenen från Lejonkungen²⁶ eller "Jag vill leva"-scenen från One Piece²⁷, och där kommer det lite fukt i ögonvrån med detsamma, vilket för mig räcker mer än tillräckligt. Jag föreslår att alla leker runt med egna små trix för olika uttryck.

2.3. Lögn om konstnärlig kvalitet

I 2.2. motsatte jag mig kategoriserandet av skådespelaren som "bra" och "dålig". Samma ser jag för konst överlag och vill nu gå lite djupare in i detta.

På första året vid Teaterhögskolan, deltog vår kurs i en debatt som hade temat "konstnärlig kvalitet". Teaterskapare inom det finlandssvenska teaterfältet var på plats och det fanns en panel på fyra människor som antingen var mot eller för att konst kan mätas och ges kvalitetsstämpel på. Det var en väldigt polariserande diskussion. Vissa var av den åsikten att de som är professionella inom teater har en starkare och djupare insikt och kan därför på en kollegial nivå mäta varandras konst och sedan ge meriterade utlåtanden om konstverket. Andra var av den åsikten att konst helt och hållet är subjektivt och inte överhuvudtaget kan mätas. Jag personligen håller i grunden med det senare, men tycker att det verkligen inte är svartvitt.

²⁵ Stanislavskij. 1937. 145

²⁶ Der König der Löwen 1 – Mufasa's Tod. 16.03.201

²⁷ Say you want to live! / One Piece. 15.05.2020

För mig handlar det återigen om normer. Musikalerna kan här tas som det klaraste exemplet, eftersom de har de mest igenkännbara ramarna och normerna. Det finns sång, dans och dialog. Kvaliteten på en musical kan ofta mätas i hur väl dessa tre element stöder varandra i verkets helhet. När detta inte längre behöver diskuteras, kvarstår den subjektiva smaken. Med detta vill jag säga att om elementen inom en viss genre smälter ihop till ett välformat verk inom dess genres specifika normer, kan dess kvalitet mätas enligt en slags mätning av meta-estetik, vilket skulle kunna beskrivas som sammankomster av olika faktorerers subjektivt estetiska värde inom vissa ramar.

Musikalen Hamilton till exempel är en sammansmältning av diverse genrer, främst musikteater och hip-hop, en välsmydd dramaturgi och upplysande kring sociala och historiska teman som är av intresse i vårt århundrade. Sammankomsten av alla dessa element utgör denna meta-estetik. Således kan Hamilton mätas med andra musikalerna som ämnar att sammanföra liknande element. Detta betyder dock inte att det går att jämföra alla konstverk med samma kriterier. Kontext är ett oerhört viktigt element. Vad är normerna i kontexten, vad är förekommande normbrytningar, var uppehålls strukturer som anses positiva och var ifrågasätts normer som kritiseras. Alla dessa frågor m.fl. måste undersökas. Om ett verk fullbordar sitt syfte, om t.ex. verket söker att få alla åskådare att bli arga, kan det även räknas in som dess merit. I så fall är det just denna funktion som bör kritiseras och undersökas. Om ett verk ämnar att göra publiken arg, i förhoppning om att det sker en utveckling i samhället som följd av ilska kan det ses som en ytterligare nivå, vilket ger det en fördel över ett verk som ämnar att fostra ilska för ilskans skull, eller som provocerar för provokationens skull.

Det finns inget fel med att följa standarder och normer, eftersom även dessa förändras hela tiden. Körer, berättandet av händelser ur enbart eget perspektiv, abstrakt dans och masker var trenden och standarden i många år och hittar fotfäste igen i vår tid. Rolltolkningar och isolerade narrativ dör möjligtvis ut inom de närmaste hundra åren, men kommer säkerligen tillbaka igen. Problemet är kanske mest strukturellt. Vissa normer och trender har näst intill monopol i populärkultur. Ett av dessa är definitivt det naturalistiska skådespelet. I Akt 3, Scen 2 i Shakespeares "Hamlet", beskriver protagonisten i sin monolog hur man bör skådespela och vad teaterns syfte är:

“[...] suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you overstep not the modesty of nature, for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold [...] the mirror up to nature, to show [...] the very age and body of the time his form and pressure. “

Det är intressant att denna tanke om att teaterns syfte som reflekterande av verkligheten som den är, som kommer fram i en pjäs skriven ca. år 1603, ännu i dagens läge är det mest vanliga tillvägagångssättet i skådespelandet. Framför allt eftersom undertexten i scenen insinuerar att Hamlet inte vet vad han talar om.

Även inom fantasi- och sci-fi genren som de populära superhjältefilmerna, söker skådespelarna att tala som människor i den observerbara världen. Vissa filmer och teaterföreställningar försöker gå ännu närmare det “realistiska” och “verkliga” med karaktärer vars dialog är skriven så att de mumlar, stammar och uttalar sig med halvfärdiga tankar och meningar som avbryts och är närmare vårt vardagliga sätt att kommunicera.

Skådespelarens expertis definieras ännu ofta inom dessa ramar, vilket är fascinerande när inom de allra flesta andra konstformerna det naturalistiska eller realistiska inte innehar samma dominans. Väldigt få andra traditionella former av skådespeleri, som t.ex. clown, mask eller mim, kommer nära den överväldigande maktpositionen som det naturalistiska skådespelandet har i vår populärkultur. Även det som i folkmun kallas för överdramatiskt eller överteatralt skådespel är enbart en variation på det naturalistiska skådespelandet.

Jag personligen tycker mycket om detta stilistiska grepp på skådespeleri, dels för att det är det jag har mest sett och dels för att jag personligen tycker det är kul att jobba så, men tycker också att teaterkonsten och i synnerhet skådespelarkonsten går miste om otroligt mycket när ett fåtal stilgrepp har dominans. Om alla sätt att skådespela på skulle åtnjuta en jämlik viktighetsgrad inom populärkulturen skulle jag inte behöva lyfta fram detta som ett problem för vår konst, men när makten väger över så blir det ofta så att tusentals kreativa och konstnärliga människor aldrig får sin röst hörd. Är inte ett av teaterns många syften att lyfta fram så många röster som möjligt? Och hur får alla röster plats om ribban och tröskeln är för högt uppe?

2.4. Om konstens bedömning

Ett problem med att påstå att all konst är subjektiv är att det väldigt enkelt leder till möjligheten att konstatera att konsten i så fall inte bär något som helst ansvar. Om det inte finns "bra" eller "dålig" konst och därför heller inget "rätt" eller "fel" kan man då snubbla in i en laissez faire, everything goes attityd gällande konst, vilket skulle ge rasism, sexism och diskrimination av diverse slag en frihet att existera utan att bli ifrågasatt. Det går inte heller att finna trygghet i att dessa befinner sig i existerande normer som kommer att förändras, så som normer gör med kulturens utveckling, eftersom ingen konst förändras när det inte blir kritiserat.

För att det inte ska bli vilda västern, måste det finnas en maktbalans mellan normer, normbrytningar, konstkritik och en hälsosam dos av hänsyn, lyhördhet och ansvarstagande i relation till samhället i sin utveckling. Risken till moralisk relativism är stor. Så då lönar det sig att bekanta sig med värdeomdömen som lagts upp av i första hand den tyska filosofen Immanuel Kants²⁸ verk som än idag har stort inflytande på hur vi tänker på konst idag. År 1790 utgavs hans uppsats "Kritik der Urteilskraft" (Kritik av omdömeskraften på svenska). I detta verk lägger han ut ett system där omdöme av konst kan kategoriseras i tre fack: smaken, den subjektiva generaliteten och kontrasten mellan det vackra och det sublima. Smaken delar han också i tre kategorier: det behagliga, det goda och det nödvändiga. Det behagliga är något som den upplevande individen känner sig dragen till och baserar sig enbart på den privata känslan av välbehag gentemot verket. Det goda anser han som något som fullbordar ett moraliskt och lärande syfte och det nödvändiga uppfyller en nödvändig funktion t.ex. mat när man är hungrig. Den subjektiva generaliteten är i princip ett subjektivt omdöme/ en smaksak av något som delas med en större skara människor till den grad att det likasinnade omdömet ger verket eller objektet en stämpel av meriterad kvalitet. Detta går att jämföra med min tanke om meta-estetik. Kontrasten mellan det vackra och det sublima är för att grovt förenkla, skillnaden mellan den subjektiva generaliteten utan möda och funktion och den subjektiva generaliteten som kräver intellektuell ansträngning för dess skapande,

²⁸ Immanuel Kant (1724-1804) var en tysk filosof. Hans verk "Kritik der Urteilskraft", "Kritik der reinen Vernunft" och "Kritik der praktischen Vernunft", som behandlar etik, konst och förnuft, har varit väldigt inflytelserika i filosofins historia

som uppfyller en funktion. Funktion i denna kontext begränsar han till funktioner som stimulerar tankeprocesser.

Så som jag förstår allt detta, handlar frågan då mest om den subjektiva smaken och interpretationen i samband med mening eller att det som kan bedömas som konst är upp till var och en baserat på ens subjektiva perspektiv, men att dess mening och innebörd kan upphöja det från en personlig bedömning till något som kan delas av flera.

Detta skulle innebära att konst aldrig kan vara objektivt av hög kvalitet, men kan inom en grupp av likasinnade få egenskapen av "Bra" konst. Eller ännu enklare sagt: publiken har rätt. Gitarristen John Mayer sa i sin föreläsning på Berklee College år 2008 ungefär "The people are smarter than you. You think you've just written a hit, oh this is the best, they will love it. And then the people go "eeh". The people are smarter than you."²⁹ Därför tänker jag att det är bäst att bara göra din konst precis hur du vill. Åskådaren bedömer det för sig själv och låter dig veta vad den tycker och sen kan du själv bestämma vad du gör med denna information. I samma föreläsning säger han "take the information and turn it into your own inspiration". Denna mening fungerar nästan som ett motto, och som sådant, ett motto jag är mer än redo att anamma.

²⁹ John Mayer teaching at Berklee College of Music (Full Berklee Clinic 2008). 14.11.2018

3. LÅG RIBBA I PRAKTIK

Tyvärr räcker det inte hemskt långt att enbart *tänka* på att sänka ribban och att stressa mindre. Hur ser det ut i praktiken? För att undersöka hur det ser ut i min personliga praktik, diskuterar jag kort om mina tre egna arbeten; “En titt i spegeln” som var det första egna konstnärliga arbetet under mina studier, “Fall 404” som jag uppträdde med som mitt sista egna konstnärliga arbete på kandidatnivå, och “Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense” som var det sista egna konstnärliga arbetet nu som magisterstuderande. I alla tre arbetade jag med att sänka ribban och att skapa konst som jag tyckte var roligt. Det var något som jag kände var nödvändigt för mig. Innan det hade jag lagt min energi på att prestera och att försöka vara originell eller att skapa något som var “bra”. Jag var tvungen att sänka ribban om jag skulle överleva, men samtidigt ville jag inte göra mina arbeten halvhjärtat.

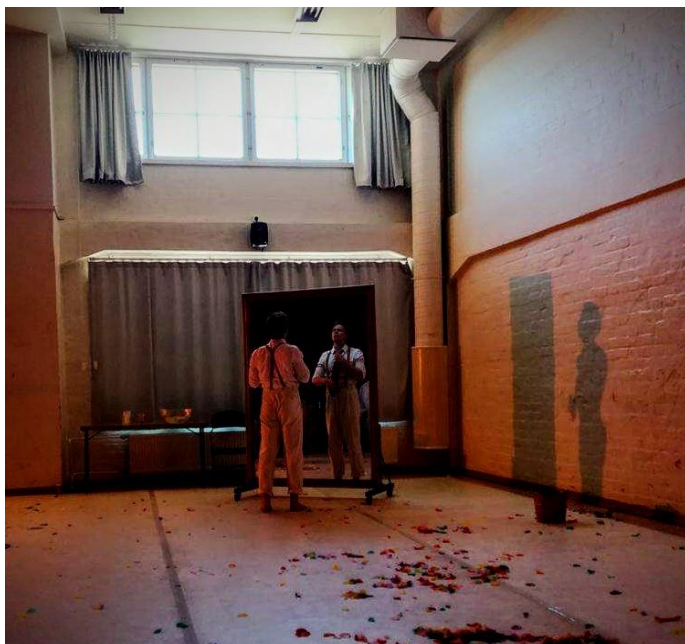
3.1. En titt i spegeln

Jag nuddade vid detta arbete redan i kapitel 1.2 och ska nu öppna upp vad detta arbete lärde mig och hur det kom att bli startpunkten för mitt sätt att arbeta idag.

Det började med kaos. Jag hade intalat mig själv att tro att det är nu, med Eget Arbete 1, som alla mina pedagoger och kurskamrater kommer att inse att jag inte har vad det krävs för att bli skådespelare. De skulle äntligen se förbi min självsäkra fasad och förstå att jag lurat mig in till utbildningen. De skulle bli besvikna på mig. Dessa tankar strömmade i mitt huvud och blev värre ju längre tiden gick. Jag kunde inte gömma mig bakom en regissör eller en text. Det här skulle bli slutet. Mitt i allt gav jag upp.

Jag gav upp och tänkte att om det här nu verkligen går så illa, kan jag åtminstone misslyckas med stil.

Jag beslöt mig för att inte bry mig om att göra något smart, något som har en djup mening eller betydelse, något som skulle visa hur klok jag är. I stället valde jag att göra det som jag alltid tyckt är roligt. Att imitera folk. Och just under den tiden råkade jag vara fascinerad med och underhållen av den tyske skådespelaren Klaus Kinski som var känd för sina raseriutbrott och överlag sitt egomaniskt dåliga beteende. Dessutom skulle



En titt i spegeln. Regissör: Tom Salminen. Foto: Mathilda Kruse

jag prata tyska, vilket även det innebar att jag inte behövde vara rädd för publikens tystnad, i och med att jag antog att få skulle förstå vad jag säger.

Nu kunde jag börja jobba. Jag hämtade kläder och peruk från garderoben på skolan och började se på Youtube-klipp med Kinski som jag tyckte var roliga att apa efter och började således skapa mitt arbete. På hösten hade vi haft en kurs där vi långsamt förvandlade oss från

djur till människor. Detta gav mig idén till en liknande transformation till Kinski. Förvandlingen skedde så att ju mer Kinski-liknande kläder jag satte på mig, desto mer blev jag som han. Jag hade en stor spegel (se i bild) genom vilken jag kunde se på publiken. Min Kinski-karaktär reagerade likt en clown till minsta rörelse eller hostning, från mindre reaktioner då jag ännu var mest "jag" till längre aggressiva reaktioner med både inövade och improviserade repliker.

Allt baserade sig på kontakt med publiken. Det som hände i växelverkan mellan mig och åskådarna styrde mina handlingar, inget var förutbestämt. I slutet av mitt arbete, där jag framförde en del ur Kinskis ökända soloföreställning "Jesus Christus Erlöser", bar jag en röd clownnäsa. Min kurskamrat Joel Forsbacka spelade en hjälpreda och hackkyckling för Kinski under hela arbetet. Utan honom hade det aldrig kunnat vara så roligt som det var för mig. Därför tänker jag på "En titt i spegeln" mer som en duett än ett solo.

Till min förvåning tyckte största delen av publiken om mitt arbete. Efter föreställningen fick jag höra från olika åskådare hur de hade upplevt mitt arbete och hurdana tankar det hade väckt hos dem. Det var intressant att höra om interpretationer, symbolik och analyser som jag inte ens hade tänkt på. Detta gav mig en viktig insikt. Jag behöver inte alltid veta vad jag menar eller berättar med min konst, utan kan låta reflektionerna ske

hos dem som upplever mitt arbete. Jag lärde mig också om publikkontaktens betydelse för mig. Hela föreställningen existerade på grund av ett samspel mellan mig, min kurskamrat och åskådarna. Det var i denna kontakt som föreställningen levde. Det var något vi gjorde tillsammans, inte något som jag bar ensam på mina axlar som aktör. Det tredje viktiga jag tog med från “En titt i spegeln” var det att jag inte dog. Jag skapade något som var underhållande för mig. Något jag var nöjd med. Jag hade gjort något eget.

Det tog många år innan dessa tankar verkligen sjönk ner i min kropp och det fanns längre perioder där mina insikter försvann helt och hållet. Jag tänker att det är väl mänskligt.

*Diese Gedanken schmelzen ineinander, reagieren auf das zittern zwischen den Worten.
Meine Kunst ist ohne Ziel. Das ist für dich zu bestimmen. Meine Kunst ist frei. Nehm sie
an und bring sie wo du willst. Ich warte mit neugier zu sehen, wo du meine Kunst
bringst.*

3.2. Fall 404

På tredje året blev det återigen dags för “Eget arbete”. Jag var just på väg ur en längre fas av depression och kände ingen stor motivation inför kursen. Jag ville få det överstökad. Om jag sänkte ribban och hoppade med slutna ögon när jag arbetade med “En titt i spegeln”, så bestämde jag mig nu för att bara ta bort ribban och gå. Jag hade ingen lust eller något intresse. Jag hade året innan en lång paus från min terapi och hade nu börjat med den igen. Skådespeleri, konst och teater var verkligen ingen prioritet just då för mig, jag ville bara klara av sista året på kandidatnivå, ta en paus från allt och vila.

Jag funderade på vad jag skulle kunna göra men kom ingen vart. Hur kunde jag skapa något som var roligt för mig att arbeta med. Just då behövde jag ta hand om mig själv,

ta itu med mina trauman och försöka göra något åt min depression. Jag behövde fokusera på mig själv.

Jag kom ihåg att jag med min terapeut för länge sedan hade lekt med tanken att göra en föreställning om just depression. På sommaren hade jag även haft en diskussion med en kollega om hur depression så ofta bara existerar i media och på scen som något mörkt och obehagligt och att depression nästan aldrig behandlas med en humoristisk nivå.

Jag bestämde mig för att göra just det. Jag ville behandla min depression på ett sätt som var roligt för mig. Och plötsligt märkte jag att ribban uppenbarat sig igen. Den var lågt nere, men den fanns. För här fanns det saker som jag brydde mig om. Jag skulle kunna göra ett litet hopp, men jag skulle inte kunna göra det likgiltigt. Nu var jag engagerad. Men samtidigt ännu så trött. Så för att hålla ribban så lågt nere som möjligt, bestämde jag mig att återigen göra det roligt för mig, men också avgränsa det till enbart mig själv. Jag hade ingen kraft eller intresse att bekanta mig med depression på en psykologisk nivå, så jag tacklade det enbart ur mitt personliga perspektiv. För att påminna mig själv om denna låga ribba, gav jag mig själv arbetsmottot eller hypotesen att föreställningen skulle vara “av mig, om mig, för mig”.

Föreställningen kom att heta “Fall 404”.

Premissen för solot var att jag som Tom stod inför rätta för min depression. En åklagare påstod att jag är deprimerad och gav som belägg både mitt trauma och hur det påverkat mig (se kapitel 1.2), medan en försvarsadvokat förnekade min depression och hänvisade till mitt beteende.

Deras debatt eskalerade tills de avbröts av domaren, som i sin tur bad publiken att välja vilkendera de tror på.

(föreställningens språk var för det mesta på engelska). Åskådarna hade under sina stolar två färgade lappar, en röd och en grön, vilka de visade upp när de valt mellan



Fall 404. Regissör: Tom Salmien. Foto: Andriana Seecker

dem. När de väl gjort det sattes publikljusen upp så att jag kunde se hur publiken gjort sina val.

Det var en väldigt lättsam och roligt process. Det allra första jag gjorde var att skapa domaren. Jag hade som tanke haft att det skulle vara roligt att på scen diskutera med färdiginspelat material och att ha en domare, som skulle synas som övernaturligt stor på en projektduk lät underhållande. Eftersom domar-videon skulle spela i bakgrunden kunde den även funka som en tidsram, eftersom solot fick vara mellan 20 och 30 minuter. Jag skrev lite text, satt på hörlurar under peruken, vände min mobiltelefon så att jag kunde filma mig själv och började. Jag hade beräknat att debatten på scen skulle få ta max 10 minuter, så när domaren hade gjort sin första utläggning, satt jag på Nina Simones³⁰ "Sinnerman" och låtsades sova. När sången tog slut, vaknade domaren till och avbröt det som skulle hända på scen. Jag gjorde allt som allt två tagningar, såg lite misstag, men bestämde mig för att inte göra en tredje, eftersom jag inte ville lyssna på samma sång igen.

Det tog längre att bearbeta debatten som skedde på scen. Jag visste att skriva inte är en styrka för mig, så jag gav mig ett schema. Jag skrev i maximalt 30 minuter åt gången och maximalt 3 gånger om dagen. När jag väl skrivit det färdigt, tränade jag på att framföra den på de 10 minuter mellan domarens insatser. Inför publik klarade jag av att säga all text på 10 minuter enbart på generalrepetition för mina kurskamrater.

För framförandet av texten hade jag också hållit mig till en låg ribba. Jag skrev allt som allt material för 10 minuter, men gav mig själv friheten att improvisera efter hälften. Dels för att hålla det roligt för mig själv och dels för att inte respektera det skrivna materialet för mycket.

Även denna föreställning fick liknande reaktioner i efterhand av åskådare som efter "En titt i spegeln". Igen var jag mest fascinerad av deras egna interpretationer. Den här gången hade jag börjat analysera och läsa in saker i min egen föreställning också, vilket jag njöt av.

³⁰ Nina Simone (1933-2003) var en amerikansk sångerska och activist. Hon var en de betydelsefullaste artisterna i U.S.A under hennes livstid

Det fanns även de i publiken som kommenterade att föreställningen var “navelskåderi” och dem skulle jag vilja träffa igen bara för att kunna säga åt dem högt och tydligt “Du har rätt!”.

Ibland kan man hitta allt möjligt roligt i sin egen navel.

3.3. Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense



*Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense. Regissör: Tom Salminen.
Foto: Tom Salminen*

Alla dessa tankar och funderingar kring att sänka ribban, ha roligt och arbeta avslappnat kulminerade till slut i magisterårens konstnärliga slutarbete “Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense”. I detta arbete ville jag undersöka vad skådespeleri betyder för mig och vem jag har blivit som skådespelare. En arbetshypotes var att jag inte behöver vara medveten om meningen bakom mina val, eftersom det kommer att uppenbara sig för mig i efterhand. I både “En titt i spegeln” och i “Fall 404” visade det sig att båda föreställningarna innehöll betydelser och olika nivåer som jag inte insett under arbetets gång. Jag utgick från att eftersom jag nu har upplevt livet sedan år 1995 och har samlat på en mängd olika erfarenheter i kroppen, lite på 200 000 timmar

av stimulans och information som filtrerats genom mina system, mina förnyande celler och min växande kropp, så torde det onekligen finnas orsaker och grunder till vartenda val jag gör. Deterministiskt fria viljan kallar jag det nu. Därför bär varje handling jag gör en betydelse och mening.

Processen för “Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense” har varit en av de lättsammaste, mest avslappnade och roligaste i mitt liv.

Mitt tillvägagångssätt var relativt obekymrat, eftersom jag redan hade varit med om att skapa två egna arbeten som jag hade njutit av att leka med. Jag kombinerade de för mig

väsentligaste teman i mina första två arbeten, det vill säga arbetet med transformation i “En titt i spegeln” och dissekerandet av någon aspekt hos min person i “Fall 404”, vilket ledde till att det blev tydligt för mig att min nya föreställning på något plan skulle behandla mig som skådespelare och konstnär.

Jag ville nu göra en föreställning som dels inkorporerade flera element som jag jobbat med förut och också testa på nya variationer. Som utgångsläge hade jag tre saker jag visste att jag ville ha eller göra. Jag ville ha på mig en klänning, jag ville sjunga en sång och jag ville igen ha videomaterial som jag kunde vara i relation till på scen.

Jag började med att välja en sång. Eftersom föreställning skulle handla om transformation och konstnärskap, kunde jag inte tänka mig någon annan artist än min stora idol David Bowie³¹, som var känd för sina olika transformationer och roller genom sin karriär. Efter många om och men, landade jag på sången “Fame” som min magkänsla signalerat om sedan början.

Efter att jag valt sången påbörjade jag arbetet på videomaterialet. Jag hade funderat på att göra det själv som i “Fall 404”, men som tur fick jag hjälp av min kurskamrat Antonia Henn, vars kunskap och färdigheter inom film-och kameraarbete är guld värd. Hon filmade och editerade allt material. I “Fall 404” var premissen att min depression stod inför rätta och nu i “Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense” valde jag att min konstnärlighet blev bedömd istället. Min tanke var först att uppföra en sång och sedan en monolog, och mitt videomaterial skulle stå i relation till dessa. Den första videon skulle vara en talk-show där min sång-performance blir dissekerad och kritiserad av en gästande expert och den andra videon skulle bygga på samma koncept som i “Fall 404” och återinföra domaren, åklagaren, försvarsadvokaten samt en skara vittnen, som bedömde föreställningen fram tills nu. Vittnen bestod av mina olika imitationer av kända karaktärer, bland andra Klaus Kinski. När allt var filmat lämnade jag materialet i Antonias kapabla händer för editeringen och började arbeta på det som skulle hända på scen.

Det fanns en struktur. Föreställningen skulle börja med en sång, följt av en video från vilket jag skulle fortsätta till en ungefär 10 minuters monolog, som skulle gå över till en

³¹ David Bowie (1947-2016) var en brittisk lyricist och sångare. Han var en av de mest inflytelserikaste artisterna i pop-musik.

den andra videon, och så skulle hela föreställningen avslutas med en till sång. Den sista sången var David Bowies "Heroes", som jag valde av den enkla anledningen att den är en av mina absoluta favoriter som jag verkligen ville sjunga.

Monologen i mitten av föreställningen blev den svåraste nöten att knäcka. Även inför den ville jag inte höja ribban alltför mycket, så jag skrev aldrig ner något, utan funderade enbart på vad det var jag skulle njuta mest av att kunna prata om. Jag arbetade fram idéer genom att improvisera text. Jag klädde på mig de kläder jag hittat i skolans garderob som kändes bra, stod på min tomma scen, satte ett tidtagarur på 10 minuter och började prata. Det visade sig att vissa teman kom upp om och om igen i olika former vid varje improvisation, vilket ledde till att jag kunde plocka ut dessa och bygga upp stolpar i monologen. Men som jag hade märkt i "En titt i spegeln", så var det material som uppstod i publikkontakten för mig det mest intressanta och därför valde jag att improvisera så långt som möjligt kring de stolpar som fanns. I det stora hela blev monologen ett segment där jag diskuterade skådespeleri och teaterhögskolan.

När videomaterialet var fullständigt färdigt, la jag till det i strukturen och gjorde ett par genomdrag inför kollegor, som hade följt processen och gett feedback nu som då. Jag tänker att det är fruktbart att få feedback under processens gång, eftersom det kan avlasta arbetsbördan en aning. Det är i princip som att ha människor som hejar på en när man väl tar sats för att hoppa över ribban.

Att göra föreställningen var otroligt tacksamt. På grund av videomaterialen hade jag delar av föreställningen där jag kunde ta det väldigt lugnt och monologen var alltid både spännande och underhållande att göra eftersom det varje gång var överraskande vilka idéer som uppstod i kontakt med åskådarna. På grund av rådande restriktioner kunde vi enbart ha ett väldigt begränsat antal människor i publiken. Omständigheterna stödde dock en intimare publikkontakt. På en av föreställningarna var det bara 4 människor i publiken, vilket gjorde att föreställningen den dagen kändes lite tung.

Men även den föreställningen lärde mig mycket om hur jag i framtiden kan ta emot och vara med en mindre publik.

Tack vare olika åskådares interpretation, precis som med de två tidigare arbeten, hittade jag flera nivåer och mening i "Imagine (FA)ME and the Age of Nonsense" efterhand.

Jag överlämnar gärna interpretationen till den som upplever mitt verk.

Författarintentionen förklarades död av Roland Barthes³² redan på 70-talets slut.

Det allra bästa som kan hända är att någon ser eller hör något i min föreställning som jag varit helt blind inför, vilket leder till möjligheten för mig att ta emot den informationen och välja själv hur jag vill bli inspirerad av den.

I am a suggestion. Ready and waiting. Waiting to see what meaning you give to me.

What reasons you hear in my sounds, what truths you see in my movements. I look forward to it. Paint me with your desire. What words you like to hear. What thoughts you like to think. I am a suggestion. Feel free to do what you like, for I will.

3.4. You do you

Jag kan bara vara jag. Förr i tiden använde jag mig av roller och masker i en förhoppning om att kunna gömma mig. För att kunna springa i väg. Det tog mig en lång stund att inse att vad jag än gör, vilken roll jag än tar på mig, så är det ändå alltid ofrånkomligen jag. Och om jag ändå alltid är bara jag, ser jag ingen orsak till att jämföra mig med någon annan eller dennes konst. Jag kan aldrig göra det som någon annan kan, samtidigt som den aldrig kan göra det som jag gör. Det skulle kännas orimligt att försöka. Under min livstid har jag utvecklat och vårdat min subjektiva smak, har ett personligt temperament och har kommit i kontakt med olika tankar. Samtidigt förändras jag jämt och byter åsikter. Om jag är så egendomlig, och alla andra är i denna synnerhet lika egendomliga, hur skulle man ens kunna jämföra?

Jag har under alla mina år av studier och genom diverse processer och arbeten både fördjupat och expanderat det som jag är och det som känns bra för mig. Jag har skapat mina personliga normer enligt vilka jag vill agera på scen eller vilka jag vill bryta mot. Det är min personliga konstnärliga integritet. En del av detta är att jag har respekt för mig själv och att jag kan respektera andra och annan konst utan att jag nödvändigtvis

³² Roland Barthes (1915-1980) var en fransk författare som är kanske mest känd för hans essä från 1967 "Författarens Död", där han ämnade att dekonstruera författarens avsikter och biografiska bakgrund inom litteraturkritiken.

håller med om dess betydelse eller om det passar inom ramarna av min subjektiva smak. Jag behöver inte tycka om något för att kunna respektera det för vad det är. Mitt arbetssätt och mitt sätt att tänka passar kanske inte alla. Men jag vågar påstå att många skulle kunna dra nytta av det. Att sänka ribban innebär inte att göra något halvhjärtat och mesigt. Det betyder bara att ge sig själv mer utrymme och tålamod att kunna vara och göra precis det man vill. Ribban är bäst där, där det känns roligast att hoppa över den. För min del känns det bäst när den är lågt nere, och jag har all frihet att hoppa högt.

SAMMANFATTNING

I denna uppsats undersöker jag vad det innebär att sänka ribban. I första kapitlet reflekterar jag över vad det betyder för mig personligen och varför det var nödvändigt för mig, delvis genom att beskriva en tidslinje över både mina studier vid Teaterhögskolan i Helsingfors och utvecklingen av min mentala hälsa. I andra kapitlet söker jag efter orsakerna till min höga ribba och varför jag känner att det är problematiskt. Genom att lägga upp en kort översikt av den s.k västerländska skådespelarens historia kan jag beskriva den höga ribbans ursprung och lägger fram min syn på orsak och verkan. Jag baserar min uppfattning på konstkritiken på Immanuel Kants teorier, samt mina egna tankar kring vad jag kallar meta-estetik, för att kunna argumentera för ett friare och barmhärtigare perspektiv på konst. Jag konstaterar också att det florerar uttryck bland skådespelare som höjer på ribban som t.ex ”*Det gäller att lida för konsten*” eller ”*grundsorg*”. Och dessutom existerar skådespelartekniker som utnyttjar skådespelarens trauman, genom att antingen relatera till existerande trauman eller som i värsta fall skapar nya trauman. Detta är etiskt högst ifrågasättbart. I sista kapitlet redogör jag för min egen konstnärliga praktik och hur den utvecklas från projekt till projekt. Med hjälp av att analysera min egen praktik drar jag slutsatsen att en sänkt ribba innebär att ge sig själv mer utrymme och tålamod att kunna vara och göra precis det man vill. Ribban är bäst där det känns roligast att hoppa över, vilket inte innebär att göra något halvhjärtat och mesigt. Som bäst tillåter en låg ribba ett fruktbart och friare kreativt tillvägagångssätt. Detta genom att minska på yttre stressfaktorer samt genom att sänka tröskeln för tilliten till sin egen intuition. Konst kan vara lättsamt och nöjesrikt.

Allt kan vara konst. Ju flera olika perspektiv på konst som finns i växelverkan med kulturen och ju fler olika röster som hörs, desto rikare blir ens egen källa för inspiration. Ett område där det dock förblev en ribba som jag inte kunde dra ner och som ledde till stress och stor ansträngning var det här. Skrivandet av denna uppsats. Jag var varken förberedd eller ägde några som helst färdigheter för att göra detta arbete mindre mödosamt. I mina studier har jag bekantat mig med läsning och tolkning av akademiska texter, men inte med att göra skriftliga uppgifter som det här. Detta leder mig till att konstatera att sänkandet av ribban tillsvidare fungerar för mig bäst inom den

konstnärliga världen, men att överföra det till kontext som det här saknar jag verktygen för. För skådespelaren anser jag att sänkandet av ribban fungerar enligt de ramarna som jag la upp i denna uppsats, men för ett arbete som måste anpassas till strikta omständigheter, där ramarna inte får böjas, är det en annan sak. Jag intalade mig själv under hela processen att detta arbete inte måste bli bra. Men för att uppfylla kriterierna samt formatera uppsatsen rätt kunde jag inte kringgå hur jag än försökte. Ribban var orörlig och jag blev tvungen att hoppa så högt att ryggen krampade och hjärncellerna brändes upp. Detta beror på att allt detta med källor och källhänvisningar, rätt grammatik, word-programmet, fotnoter osv är ett språk som jag inte förstår och som inte kändes lättillgänglig för mig. Konst däremot har många språk och tusentals dialekter och det som jag i denna uppsats försöker argumentera för, är att människan från födseln förstår språket och kan tala det. De olika komplicerade dialekterna kan man lära sig på vägen om man vill, men det är inte ett krav för att få sin röst hörd och förstådd. Prata på!

KÄLLFÖRTECKNING

Der König der Löwen 1 – Mufasa's Tod. YouTube-video, från användaren Der Blackpuma 16.03.2013. Hämtad 17.03.2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=OL2n5eB7DGs>

Floodgate, Simon. 2015. "The Shamanic Actor: Playback theatre acting as shamanism." Ur bloggen Playback Theatre reflects. Hämtad 11.03.2021.

<https://playbacktheatreflects.net/2018/08/18/the-shamanic-actor-playback-theatre-acting-as-shamanism/>

Howard Kissel, Stella Adler. 2000. *Stella Adler - The Art of Acting*. Globe Pequot/Applause

John Mayer teaching at Berklee College of Music (Full Berklee Clinic 2008). YouTube-video, 4:32, 10:38, från användare Dick Mittens 14.11.2018. Hämtad 16.03.2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=LRmrMDfWkNo>

Kant, Immanuel. 1790. *Kritik der Urteilskraft*. 2015. Köln: Anaconda Verlag GmbH

https://www.penguinrandomhouse.de/leseprobe/Kritik-der-Urteilskraft/leseprobe_9783730602164.pdf

Petterson, Carl-Gustav, Smids Theres. 1995. *Antiken: Det grekiska dramats uppkomst, i Teaterhistoria*. Stockholm: Natur & Kultur

Say you want to live! / One Piece. YouTube-video, från användaren Crunchyroll Collection 15.05.2020. Hämtad 17.03.2021

<https://www.youtube.com/watch?v=npufTv1ifNg>

Stanislavski, Konstantin. 1937. *An Actor Prepares*. Great Britain: Geoffrey Bles Ltd