

Va e de ja håller på me?

En regissör söker sig själv

TOMI KRISTIAN KORHONEN



SAMMANDRAG

DATUM: 3.5.2024

FÖRFATTARE Tomi Kristian Korhonen	UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet för regi
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Va e de ja håller på me? En regissör söker sig själv	DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 125
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Ingen konstnärlig del, för examensarbetet är en avhandling.	
<p>I det här arbetet skriver jag, Tomi Korhonen, om mig själv som regissör. Det är en undersökning i att vad jag anser att är regissörens uppgift, hur jag jobbar som regissör, vilken sorts teater jag är ute efter, min konstsyn och hur jag upplever verkligheten – ett försök att kartlägga var jag står, hur jag kommit hit och vart jag är på väg.</p> <p>Undersökningsmaterialet består av mina egna anteckningar, upplevelser, reflektioner kring mina regiarbeten på Teaterhögskolan, och diskussioner jag haft med min handledare, lärare och studiekamrater. Använder litteratur från psykologins, filosofins och teaterns värld som stöd och bollplank för mina tankar – böcker som visat sig vara inspirerande och värdefulla för min utveckling – samt videomaterial från Youtube som tangerar samma ämnen. I ett försök att förtydliggöra det jag skriver om i texten använder jag också flertal bilder som stöd – målningar, ritningar och foton.</p> <p>Genom att skriva detta arbete har jag insett att synvinkel – dess mångfald och manipulation – är ett viktigt verktyg för mig – samt att jag alltid försöker hitta sätt att få mitt undermedvetna (min intuition) med i mina regiarbeten. Har kommit fram att jag upplever att användningen av kontraster på scenen möjliggör att någonting ”magiskt” börjar ske – att någonting osynligt börjar röra på sig – och att den här osynliga rörelsen uttrycker sig oftast i rytm. Har också insett att tema (aihe) är en svår term för mig och jag försöker kartlägga det här problemet i texten. Kommer fram till att jag ser på teater som en ständigt döende konstform och att precis därför inspirerar den mig. Är ute efter en slags heroisk teater som tar itu och möter denna död och använder det som språngbräde för att nå någonting bortom tid och rum. Utvecklar också i texten en sorts ”konstekvation” vars centrala punkt är mötet mellan det autentiska och det okända. Skriver också om det ”sköna” och det ”fula” och varför jag upplever det som användbara termer och fruktbart att kombinera dem på mitt scengolv. Allt det här leder till en sorts djupdykning in i hur jag upplever världen och människan - hur jag ser människan som en varelse som befinner sig i en ständig spänningspunkt mellan oändliga krafter – mellan kaos och ordning – död och liv – och allt detta för att vi är varelser bundna i tid och rum. I texten öppnar jag också hur jag ser på mig själv som en slags mångfald – att det lever sidor i mig, djupt i mitt undermedvetna, som påverkar mig mer än jag anar – och att jag försöker lära känna dem och lära mig använda dem i min konstnärliga verksamhet. Har också insett att det finns någonting som jag strävar till – något jag tycks värdesätta mer än annat – och försöker i texten formulera vad det här något kan vara. Det här något som jag tycks ha ett behov av att kommunicera. Det känns att alla dessa saker går in i varandra – likt mönster som upprepar sig på olika nivåer av varande – från det mikrokosmiska till det makrokosmiska – från det ytliga till det djupa – från det konkreta till det abstrakta – från det medvetna till det omedvetna.</p> <p>I detta arbete har jag tänjt på gränsen av min förståelse – har försökt artikulera i skrift en upplevelse av verkligheten som inte grundar sig på ord. Har insett att fastän jag dykt djupt in i mig själv och lyft fram en hel del saker till ytan är jag fortfarande i process – är inte färdig – förstår egentligen inte ännu helt vad det är jag håller på med.</p>	
ÄMNESORD Regi, teater, konst, ledarskap, synvinkel, intuition, kontraster, rytm, undermedvetna, kosmos	

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	4
2. VAD ÄR REGI FÖR MIG?	8
2.1. <i>Konstnärsrollen</i>	9
2.1.1. <i>Regissörens tre viktigaste Verktyg</i>	10
2.1.2. <i>Mitt problem med tema</i>	14
2.1.3. <i>Föreställningens inre rörelse</i>	16
2.2. <i>Ledar-Rollen</i>	20
2.2.1. <i>Lekfullhet, Öppenhet och Tillit</i>	22
2.2.2. <i>Tre krav av arbetsgruppen: Vilja, Tid, Förmåga</i>	24
2.3. <i>Bara konstnär eller bara ledare?</i>	26
2.4. <i>Riktlinjer – sätt att tänka</i>	27
2.4.1. <i>Mellan kontrasterna blir det osynliga synligt</i>	27
2.4.2. <i>”Säta skådisen i pisse”</i>	28
2.4.3. <i>Skam, rädsla och förakt pekat mor skatten</i>	32
2.4.4. <i>Regi som manipulation</i>	33
2.4.5. <i>Att glömma</i>	36
2.4.6. <i>Föreställningen är ett självständigt ting</i>	37
2.4.7. <i>Kom ihåg: det finns inget onödigt arbete</i>	38
2.5. <i>Arbetsmetoder och verktyg</i>	39
2.5.1. <i>Den sceniska verkligheten</i>	39
2.5.2. <i>Föreställningen som bild och ljud</i>	41
2.5.3. <i>Scenanalys: fyra synvinklar</i>	44
2.5.4. <i>Tre faser av repetitionsprocessen</i>	48
2.5.5. <i>Att regissera med kroppen</i>	51
<hr/>	
3. VAD ÄR TEATER FÖR MIG?	53
3.1. <i>Den skitigaste konstarten</i>	54
3.2. <i>Ögonblickets konst – Dödens konst</i>	56
3.3. <i>Det mytiska och det arketypiska i teater</i>	57
3.4. <i>Teater som ett hjältedåd</i>	60
3.5. <i>Tragedi och komedi</i>	62
<hr/>	
4. VAD ÄR KONST FÖR MIG?	66
4.1. <i>Det autentiska</i>	68
4.2. <i>Det okända</i>	72
4.3. <i>Mötet mellan det autentiska och det okända</i>	75
4.4. <i>Hantverket</i>	76
4.5. <i>Parentesen</i>	80

4.6.	<i>En till parentes?</i>	81
4.7.	<i>Konstens syfte</i>	82
<hr/>		
5.	HUR UPPLÉVER JAG VÄRLDEN?	86
5.1.	<i>Den motstridiga naturen i människan</i>	88
5.2.	<i>Den döende världen</i>	92
5.3.	<i>Tiden – den horisontala och vertikala linjen</i>	94
5.4.	<i>Hur jag upplever mig själv: en splittrad varelse</i>	97
	5.4.1. <i>Galningen – min nihilistiska sida</i>	102
	5.4.2. <i>Tvivelaren – min rationella sida</i>	105
	5.4.3. <i>Barnet – min naiva sida</i>	107
5.5.	<i>Klättrandet uppåt – strävan mot vad?</i>	109
	5.5.1. <i>Uppoffringar och en mytisk synvinkel</i>	110
	5.5.2. <i>Vikten av att se – och dess fälla</i>	115
	5.5.3. <i>Porten – Pyramiden – det Magiska</i>	119
<hr/>		
6.	AVSLUTNING	122

Källor

1. INLEDNING

Valde att placera Hugo Simbergs målning Elämän virralla (1896) som min pärmbild. Upplever att den uttrycker det jag försöker göra med detta arbete – denna resa jag gjort med mig själv. Jordan Peterson skriver i sin bok 12 Rules for Life följande – som jag upplever att också beskriver bra det jag har försökt göra när jag skrivit detta arbete: *Who are you? You think you know, but maybe you don't. You are, for example, neither your own master, nor your own slave. You cannot easily tell yourself what to do and compel your own obedience... What is it that you actually love? What is it that you genuinely want? Before you can articulate your own standards of value, you must see yourself as a stranger – and then you must get to know yourself.* (Jordan Peterson, 2018, 89-90)

När jag började studera på Teaterhögskolan 2018 hade jag nyligen blivit lämnad – ett 6 års långt förhållande tog slut. Min upplevelse var att i slutet av förhållandet försökte jag hålla ett skört glasföremål från att gå sönder – det här glasföremålet var förhållandet – och sen när det tog slut sprack inte bara glasföremålet utan också jag – som glas sprack jag i hundratals skärvor – eller mitt psyke sprack. Iallafall kändes det så. Upplevde att en orsak varför det tog slut var att jag tydligen inte kunde vara helt öppen och ärlig – någonting i mig vägrade vara sårbar. Eller iallafall var det den analys jag gjorde sommaren 2018. Lova mig själv att försöka vara fullständigt ärlig – med mig själv och andra – att försöka vara öppen, våga vara sårbar och ta fullständigt ansvar över den jag är. I Teaterskolan kände jag ingen – när jag började där – så tänkte att det är ett ypperligt tillfälle för mitt personliga sociala experiment – att vad händer om jag försöker vara så ärlig som möjligt.

Det här arbetet är en fortsättning på detta löfte – ett försök att vara så ärlig som möjligt – ett försök att möta mig själv – ett försök att i skrift öppet artikulera vem jag är som regissör och varför jag gör det jag gör. Under mina studier har jag blivit sporrad till att gå mot det personliga – att hitta mig själv som konstnär – det här arbetet försöker göra det. Upplever att jag ännu är i en process – att jag skriver om saker jag inte helt och hållet begriper – men upplever det har arbetet som viktigt för mig att förstå var jag står – var jag befinner mig själv som regissör, konstnär och människa. För jag måste veta

vart jag står för att kunna veta vart jag är på väg. När jag skrev min kandidatexamen försökte jag göra en liknande resa men upplevde att jag inte kom tillräckligt djupt – att texten förblev ytlig och att jag inte lyckades binda ihop mitt tänkande till en begriplig helhet. Det här arbetet fortsätter på kandidatexamens försök. Kanske jag lyckas bättre den här gången.

Grundbehovet av att skriva den här texten är förstås att jag vill förstå mig själv och vad det är som jag egentligen gör – men ett annat behov är att jag upplever att den tid vi lever i kräver att jag kan artikulera var jag står som konstnär. Att jag kan berättiga varför just jag skall få arbeta på det sätt jag gör och behandla de teman – på det sätt – som jag gör. Att andra vet var jag står. Har insett att om jag skall kunna skriva om de här sakerna måste jag försöka definiera vad regi betyder för mig, vad teater och konst betyder för mig och hur världen och människan ter sig för mig. Tror att det jag gör som regissör, varken jag vill det eller inte, är att jag ”spyr” ut min ”tro” på scenen – min upplevelse av att hur det är att vara människa – så en viktig del av detta arbete är att försöka lista ut att vad är det jag ”tror” på. Vad är det jag satsar mitt liv på?

I detta arbete använder jag mig av en del tänkare som kommer utanför teatervärlden. Tänkare som Friedrich Nietzsche, Carl G. Jung, Jordan B. Peterson, Joseph Campbell, Vassily Kandinsky, Mircea Eliade och Ernest Becker. De här tänkarna har varit med mig och inspirerat mig under min



studietid och upplever att jag har bollat mina upplevelser och tankar om teater genom dessa tänkares skrifter och påståenden - deras sätt att se på verkligheten. Försöker med hjälp av deras tankar klargöra hur jag ser på teater, konst, människan och världen.

Det kommer att finnas en hel del bilder i denna text. För det mesta målningar – vissa av skickliga bildkonstnärer – andra som jag själv målat. Upplever att mitt språk inte är tillräckligt utvecklat att uttrycka de tankar och upplevelser som jag försöker skriva om i denna text. Därför kommer jag att inkludera olika bilder som stöd – jag hoppas de gör de lättare att följa med i texten. Har märkt att jag inte tänker i ord, utan i bilder – bilder som oftast rör på sig. Också märkt att jag stör mig på formen på text – eller iallafall hur jag upplever formen på text – att text måste upplevas som ett ord – en betydelse – efter varandra – när igen i bild kan allt upplevas på samma gång. Som en slags explosion i mitt medvetande. Därför har jag inkluderat dessa olika bilder i denna text – som ett stöd och hjälp för mig att dyka djupare i mitt tänkande och att uttrycka det på ett begripligt sätt.

Gällande hur texten är uppbyggd kommer det att finnas en del upprepningar – förstår att det här kan kännas tröttsamt men jag upplever att det stöder mitt sätt att tänka. Jag ser det som om texten är en sorts lök som sakta öppnas – eller en slags spiral som borrar djupare och djupare in i kärnan. Jag tar avstamp från teater och går alltmer in i mig själv och hoppas att det här sättet att skriva lyckas visa hur allt är kopplat till varandra.

Kommer också att använda uttryck som ”min scen” som jag förstått att inte är ett vedertaget begrepp på svenska. Under min studietid på Teaterhögskolan har vi använt begreppet ”minun näyttämöni” för att tala om hurudan konst vi vill skapa – vilken sorts innehåll och estetik vi vill se i de föreställningar vi regisserar. Upplever det inspirerande att tänka på de föreställningar jag regisserar som ”min scen” – att det är min värld jag bjuder in åskådaren att ta del av. Känns också att begreppet passar in i det här arbetet – med tanke på att jag utforskar i mig själv – så kanske det vad den här texten försöker svara på är att vad finns på min scen? Hur finns det på min scen? Och varför finns det på min scen?

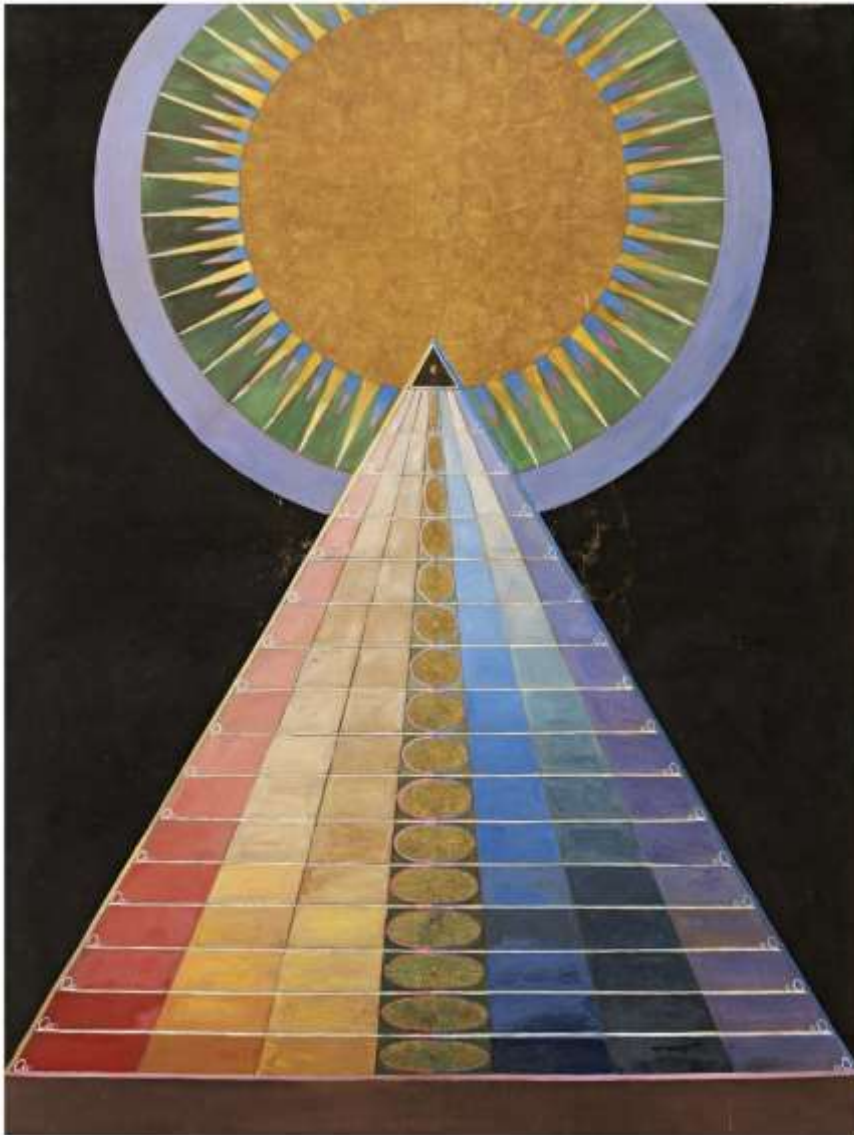
Vill ännu nämna att under min studietid har mina lärare försökt undervisa mig i hur man jobbar med ett tema (aihe) och jag har haft väldigt svårt att förstå det. Tror att jag blandar ihop två olika synvinklar på tema som rör det om för mig: temat som kärnan i verket – vad det i slutändan handlar om – och temat som ett verktyg. Har upplevt om jag i ett för tidigt skede fastslår vad ett verk skall handla om då förminskas verket på något sätt... att jag redan bestämt vad verket skall berätta och påstå om verkligheten – och då slutar min fantasi att fungera, mitt tänkande står stilla. Ändå försöker jag alltid hitta en kärna i verket som allt kretsar kring – det är en viktig del av min process och om jag inte hittar det stannar mitt tänkande till. En paradox. Ett problem som jag försöker försiktigt snusa på i den här texten. När jag hållit på att skriva den här texten slog tanken mig att försöker jag egentligen nå mitt personliga tema? Mitt livs-tema? Försöker jag artikulera, hitta kärnan, vad allt handlar om, i min konstnärliga verksamhet? Att gör jag nu det som ofta stör mig och som jag upplever att jag har problem med? Det här att definiera kärnan – temat – för ett verk? Störande tanke...

Tror det finns en eld inom mig – någonting som brinner – som ger mig energi att hålla på med vad jag gör och som samtidigt riskerar att bränna upp mig. Någonting som ger liv och hotar att ta bort det på samma gång. En slags paradox. Tror att jag försöker stirra in och förstå den här elden...

Friedrich Nietzsche skriver, på ett meningsfullt och vackert sätt, i sin bok *The Birth of Tragedy*, följande som djupt inspirerar mig. Kanske det är det här jag försöker uttrycka i det ca 120 sidor långa arbetet - det vad Nietzsche lyckas uttrycka i ett kort stycke.

Here it becomes necessary to raise ourselves with one daring bound into a metaphysics of Art. Therefore I repeat my former proposition that only as an esthetic phenomenon may existence and the world appear justified: and in this sense it is precisely the function of tragic myth to convince us that even the ugly and unharmonious is an artistic game which the will plays with itself in the eternal fullness of its joy. (Nietzsche 1995, 89)

2. VAD ÄR REGI FÖR MIG?



(Altarbild #1, Hilma af Klint, 1915)

Upplever att denna målning av Hilma af Klint beskriver hur jag ser på regi. Jag anser att regissören har två huvuduppgifter: att vara konstnär och att vara ledare. I bilden finns det en pyramid – jag ser pyramiden som en symbol för hierarki. Som ledare är jag chef för arbetsgruppen – auktoriteten. Den som ser till att arbetet fortskrider på bästa möjliga sätt inom de givna ramarna och den som håller i trådarna för helheten. Som konstnär är jag den som ger riktningen till det som är viktigast i verket – jag pekar mot vilket håll vi skall gå och försöker artikulera vad det är som är kärnan i verket – verkets tema (aihe). Vi ser i bilden att ovanför pyramiden finns det en sol – en cirkel – för mig betyder det här att själva pyramiden (hierarkin) är inte det viktiga – utan det som pyramiden pekar

mot – solen med sina spridande strålar. Jag tolkar det här som att i en regiprocess – iallafall mina – är hierarkin en väg som leder till ett öppnande – att verket blir mer än dess process. Pyramiden är som en pil vart slut resultatet är en explosion av energi (som solen är) – ett slags öppnande och strålade ut. Tycker också att pyramiden berättar att för att uppnå solen måste vi alla sträva mot samma mål – att en av mina uppgifter som regissör är att få alla att sträva mot ett gemensamt mål. Vill också säga att när vi når solen är jag som ledare inte mera viktig – som den riktgivande konstnär inte mera viktig – utan verket börjar leva själv – strålar ut sig själv – uttrycker sig själv. Pyramiden är processen som möjliggör solen. Jag ser att det här betyder att slutligen är min uppgift som regissör att göra mig själv onödig – bara vara det kärn som transporterar verket från potential till att finnas. På sätt och vis handlar det om att hjälpa konstverket föda sig själv – att föreställningen blir sådan som den ”skall” bli. För mig handlar det inte om att forcera fram någonting – utan det handlar om att hitta ett sätt där föreställningen organiskt växer fram.

I följande kapitel kommer jag att utforska i mer detalj vad jag menar med regissörens konstnärsroll – diskuterar vad jag anser att är regissörens viktigaste verktyg och också mitt problem med **tema** och en möjlig lösning till det. Kommer att fundera kring ledarrollen – vilka saker jag anser att hör till den. Kommer att öppna upp vissa riktlinjer – sätt att se på regiarbete - som jag anser att varit (och är) fruktbara för mig. Kommer också att nämna några arbetsmetoder – verktyg – jag har märkt att jag ofta använder mig av i mina regiprocesser. Använder mig av exempel från mina regiprocesser under min studietid på Teaterhögskolan – ett försök att göra det jag talar om mer begripligt. När jag utexaminerades från Novia Scenkonst (AMK) 2014 fick jag som gåva boken Kiihottavasti Totta (Kaisa Korhonen). Läste den då och har nu när jag skrivit detta arbete läst igenom den på nytt. Upplever att de tankar som dyker upp i dess sidor har fungerat som fruktbart bollplank för det jag försöker skriva om i detta kapitel.

2.1. Konstnärsrollen

Som barn satt jag ofta och stirrade in i elden. Vi hade en öppen spis hemma – vår ”takka” – där jag brukade sitta i flera timmar och se på när elden sluka veden – från det

att den flamma upp till dess att det bara fanns glöd kvar. Stirra in i den farliga och vackra elden. Upplever att det här med eld har med min konstnärliga sida att göra – det känns att det finns en glöd inom mig, som vill flamma upp och uttrycka sig i den yttre världen. Ett behov av att brinna. Kanske jag då samtidigt lyckas sprida något slags ljus och värme till resten av världen.

Jag ser att min uppgift som regissör är att drömma upp en riktning åt arbetsgruppen och att artikulera denna riktning på ett begripligt sätt åt resten av arbetsgruppen. Att visa vart det glöder – eller ryker. Jag upplever att jag måste våga gå in i en konstnärlig process där jag sätter hela mitt jag på spel – vågar vara sårbar – vågar brinna upp – att jag möter det valda materialet ödmjukt och nyfiket – som om det är en dansande eld – och att jag med hjälp av resten av arbetsgruppen hittar den form som tillåter verket växa till sitt eget självständiga väsen – att få det att flamma upp och brinna som ett inferno.

Har märkt att det finns vissa saker som är grundläggande för mig när det gäller regissören som konstnär. De är 1) regissörens 3 viktigaste verktyg: synvinkel, analys och intuition - 2) frågan om tema (aihe) – och 3) verkets inre rörelse.

2.1.1. Regissörens tre viktigaste Verktyg

Min handledare, Ragni Grönblom-Jolly, sade en gång för länge sedan till mig att skådespelarens viktigaste verktyg är hens röst och kropp – Denna tanke satte mig att grubbla vad är regissörens viktigaste verktyg? Mitt förslag till ett svar är: Synvinkel, analys och intuition. Tycker att jag bäst förklarar detta med en metafor: Synvinkel är pennan jag använder för att rita en karta. Kartan är analysen på det verket som jag arbetar med. Intuitionen är kompassen jag använder för att navigera med hjälp av kartan. Jag tänker mig att regissera är som att segla på okända vatten, upptäcka nya länder och kartlägga de mörkaste vråna av mänskoshjäljen.

Synvinkel betyder för mig min förmåga att se och uppleva ett fenomen – en observation jag gjort om världen, ett antagande jag har, någonting som intresserar mig – från vilken vinkel jag ser på en sak. När jag samlar information för ett verk då använder jag min synvinkel för att filtrera igenom det valda materialet och hitta det

som är mest intressant. Det som är mest intressant bestäms av den synvinkel jag använder. Den synvinkel jag har bestämmer hur jag tolkar det valda materialet – hur jag upplever det.

Till exempel: när jag läser en pjästext använder jag mig i alla fall av två synvinklar, som jag kallat det heta- och det kalla ögat. När jag läser via det heta ögat fokuserar jag på hur texten får mig att känna. Jag jobbar med mina kroppsliga sensationer och själsliga vibrationer. Jag jobbar med vad som fångar mitt intresse, vilka associationer som väcks och hurdana samband formas mellan de olika delarna i texten. Jag är känslig för det jag upplever som meningsfullt i texten. När jag läser via det kalla ögat fokuserar jag på vad som finns i texten – jag stänger av mina känslor och koncentrerar mig enbart på vad som verkligen finns – inte mina upplevelser, associationer eller tolkningar. Via det kalla ögat klarar jag av att placera delarna i texten i relation till varandra och också börjar märka saker i texten som mina känslor anser oviktiga. På sätt och vis klarar jag med det kalla ögat att se på texten med en ”ren” blick – att enbart se vad som objektivt finns i den. Jag växlar mellan att använda det heta och det kalla öga flera gånger när jag utforskar en text – men det som är ytterst viktigt är att jag aldrig blandar dessa två synvinklar – att jag är konstant medveten om när jag arbetar med vilket öga. Dessa två synvinklar ställer olika frågor, har olika syften och därför producerar olika svar – båda nyttiga, båda nödvändiga MEN definitivt olika. Om jag använder dessa två synvinklar samtidigt vet jag inte vilka frågor jag ställer eller vilka svar jag får och då kan jag inte förhålla mig till dem på rätt sätt. Jag råddar bort mig och förblir på ytan. Genom att jobba med dessa synvinklar i tur och ordning – ge dem båda sin egen tid och plats – då borrar jag sakta djupare och djupare in i texten och det blir mer och mer meningsfullare och mer och mer delbart med andra.

Genom att använda olika synvinklar samlar jag material och information gällande det verk jag arbetar med. Jag ritar fram den karta jag kan använda för att navigera genom materialet. Upplever ofta att det är nödvändigt för mig att försöka se på det valda materialet från så många olika synvinklar som möjligt – om jag inte gör det verkar det som om verket förblir platt, 2-dimensionellt. Desto fler synvinklar jag använder så desto mer 3-dimensionellt, desto mera djup och nyanser, upptäcks i materialet. Som ett stenblock jag går omkring och försöker lista ut hurudan skulptur det skall bli.

Analysen är ett artikulerat försök att beskriva vad arbetet handlar om. En helhet var jag har delat in de olika elementen i olika grupper – ser deras samband och relationer, hur de påverkar varandra. Analysen är som ett landskap, den terräng jag vandrar igenom när jag arbetar med det valda materialet. De olika synvinklarna jag använder gör de olika områden i landskapet synliga för mig – desto mer synvinklar jag använder, desto rikare ter sig terrängen. Jag använder analysen att testa ut mina idéer – får de genklang i den terräng som jag jobbar i – med hjälp av analysen förstår jag hur olika handlingar på scenen påverkar varandra, hurdana samband det finns mellan de olika elementen i föreställningen, och får en antydning om vad som ligger under ytan – vilka mönster som rör sig under materialet. Till exempel: när jag jobbade med *Tähtipölyä* (text: Michelle Orenius) - min konstnärliga del av min kandidatexamen – såg min analys ut som en kaotisk virvelvind, en storm, där i ögat av stormen fanns paradiset där föreställningens guda figurer (Kim Kardashian, Prinsessan Diana, Kleopatra och Afrodite) vistades. De andra rollfigurerna blev placerade in i virvelvinden på väg mot paradiset – olika nära mittpunkten, i en kamp med varandra. Den kaotiska virvelvinden symboliserade också det dödliga livet – ett äventyr var saker ändras och har mening – när igen paradiset var en slags ”död” verklighet där inget ändrades och allt befann sig i ett ständigt lugn och fridfullhet (som blev död tråkigt åt guda figurerna) – förstod via den här kartan att de dödliga kunde inte tolerera det vilda kaoset och strävade mot det lugna paradiset när igen guda figurerna kunde inte tolerera den eviga tristessen och strävade ut från paradiset – Analysen synliggjorde för mig att ingen var nöjd med vad dom hade i föreställningens verklighet – att gräset alltid är grönare på andra sidan – och att det var en av grundkonflikterna i pjäsen.

Intuition, som ett verktyg, är den känslan inne i mig som berättar åt mig åt vilket håll jag skall gå. Som en kompass som visar åt mig vägen när jag vandrar genom terrängen (analysen). Upplever detta verktyg som det allra viktigaste för mig - det som visar vart de egentliga skatterna finns – vart de viktigaste frågorna finns. Vart de viktigaste möten finns. Tycker att det beskrivs bra på följande sätt *Ihmisen alitajunta on ovela ja tottelevainen, jos sen antaa olla vapaa, jos ei ole huolissaan siitä* (Kaisa Korhonen, 2008, 60) Upplever att intuitionen är det undermedvetnas röst – att det är ett känsligt

verktyg som jag inte skall – och kanske inte kan – tvinga att jobba. Utan istället måste jag locka fram det – skapa en sådan miljö och sådana omständigheter där min intuition kommer igång. Bilda det magnetfält som får visaren på kompassen att peka rätt.

Har försökt bli bättre på att lyssna på min intuition men har märkt att den magkänsla jag får ofta påminner om samma känsla jag får när jag oroar mig – när jag är rädd. Har försökt lära mig att urskilja på dessa två saker – att när är jag bara orolig eller rädd och när är det min intuition som försöker prata med mig. Upplever att det finns en nyansskillnad mellan dem men att det är svårt att urskilja vart den ena slutar och den andra börjar. Har dock hittat ett sätt som hjälpt mig bli bättre på att urskilja på dessa två känslor. Att försöka vara fullständigt ärlig. En av reglerna i Jordan Petersons bok *12 rules for life* är att *Tell the truth – or, at least, don't lie* (Jordan Peterson, 2018, 203) med den förklaringen att om man ljugar då försvagar man den delen av sig som är sitt sanna jag – man försämrar sin förmåga att urskilja det som är äkta från det som är falskt. Tror det här stämmer. Upplever i alla fall att efter att jag har medvetet börjat följa den här regeln (så gott jag kan) har min intuition förstärkts. Den har blivit skarpare och tydligare – istället för en svag viskning inom mig har det börjat kännas som ett starkt kommando. Att istället för att tvivla på känslan har jag det nuförtiden mycket lättare att lita på den och följa den. Under mitt tredje år på Teaterhögskolan skrev jag faktiskt i min dagbok att *Om jag ger ett enda råd till framtidens regissörer är det att vara brutalt ärligt mot sig själv*. Det jag menar med **brutal** ärlighet är att försöka se på sig själv så ”kallt” och ”objektivt” som möjligt – utan medlidande – inget tycka synd men inte heller med en onödigt dömande blick – utan istället med en slags hård och rak blick. Att obarmhärtigt se på sig själv och sina handlingar, gräva i dem djupare och djupare tills man når rötterna – att varifrån härstammar de här tankarna, känslorna, beteenden eller handlingar? Att direkt jag gör en handling som inte överensstämmer med min inre känsla sluta upp med den handlingen och ta reda på varifrån impulsen kom. Att jag tar alla mina känslor på allvar och försöka förstå varför jag känner dem. Inte anta att en enda tanke eller åsikt jag har är självklar eller sann, utan plocka dem isär, se vad dess beståndsdelar är och samtidigt tänja den tanke eller åsikt till sin logiska ändpunkt. Att jag försöker se på mig själv som om jag är någon annan som jag inte känner – och som jag vill lära mig känna. Att jag möter mig själv.

Uppliver att den här sortens brutala ärlighet har hjälpt att skärpa till mitt tänkande samtidigt som det har tränat min intuition att bli starkare.

2.1.2. Mitt problem med tema

Skrev i inledningen att jag har problem med tema (aihe) – att jag ofta råddar bort mig och dödar min fantasi och tänkande när jag försöker arbeta med det. Och direkt när jag skriver om regi börjar jag att skriva hur viktigt tema är – vad som är **kärnan** i verket. Motstridigt. Försöker nu öppna på vilket sätt och varför jag upplever det här med **tema** så svårt.

Aihe on väkivaltainen teko, välttämätön sille että ohjaaja pääsee aloitteen tekijäksi (Kaisa Korhonen, 2008, 49) Tycker det här beskriver precis mitt problem med tema. På ena handen är det ett måste för att komma igång – att få en riktning så att jag kan börja röra mig mot nånting. På den andra handen är det en våldsamt handling – en handling som begränsar och bestämmer vad det är som verket ”får” handla om. Tror här kommer det fram det som jag nämnde om i inledningen att jag upplever att jag råddar ihop tema som verktyg (det som ger riktning) med tema som kärnan i verket (slutresultatet – det som verket handlar om). För mig är de här två olika saker som båda ligger under det här ordet **tema**. Märker att jag är ofta måste vara ute efter någonting okänt – att för att min fantasi skall komma igång får jag inte exakt veta vad verket jag jobbar med exakt handlar om – det måste vara ett slags mysterie för mig. Samtidigt behöver jag någon slags synvinkel – nån slags ankarpunkt – ett slags filter som jag upplever det valda materialet igenom. Kaisa Korhonen påstår *Se (aihe) on suodatin jonka läpi teen havaintoja ja jota vastaan argumentoin* (Kaisa Korhonen, 2008, 50) – är det här inte exakt det som jag menar med synvinkel, ankarpunkt och filter här? Hon fortsätter *Aihetta ei aina pysty määrittelemään yksiselitteisesti eikä tekijöiden silti tarvitse olla eksyksissä* (Kaisa Korhonen, 2008, 50) och *Aiheen hakeminen ei ole ensisijaisesti älyllistä eikä missään tapauksessa akateemista puuhaa* (Kaisa Korhonen, 2008, 60) – beskriver hon inte här det som jag menar med tema som ett slags mysterie? Som någonting som jag inte ännu kan greppa?

Den här paradoxen – den här motstridigheten – stör mig. Det är som om två, för mig, olika sätt att tänka tvingas samman under samma rubrik. Det blir som ett slagsmål i mitt huvud. Undrar att har det här med det att jag tänker i bilder att göra? Att när jag tänker i bild då upplever jag hela helheten på en och samma gång – allt i bilden upplevs på en och samma gång. Och då om jag redan har definierat temat som det som verket skall handla om då blir temat slutresultatet. Då har jag redan bestämt vad det är som åskådaren skall uppleva – vad det är som allt det här handlar om – bestämt hur det skall tolkas – och då är det inte mera konst. Det är någonting annat. Någonting som är instängt, slutet, begränsat istället för någonting som öppnas, växer och blir större. Korhonen skriver att *Harjoitusprosessissa aihe muuttuu ehkä joksikin muuksi kuin mistä lähdin liikkeelle* (Kaisa Korhonen, 2008, 50) – Om temat ändras då ter det för mig som om hela verket ändras – att det inte mer handlar om samma sak. Att plötsligt jobbar jag med ett annat verk – istället för att jag utforskar vidare i samma mark. Kanske jag gör det här onödigt svårt för mig själv – att jag krånglar det till i mitt tänkande – men det att tema betyder samtidigt ett verktyg som ger mig riktning och vad verket handlar om blir motstridigt i mitt sätt att tänka – det känns avigt och förvirrande. För mig är tema som verktyg en riktning en rörelse mot någonting – när tema som vad verket handlar om är det där någonting. Hur kan det vara det som rör mot sig självt? Att det samtidigt står utanför sig själv och rör sig tillbaka mot sig självt? Att när A rör sig mot B är A och B egentligen samma sak? Märker att när jag nu skriver om det här får jag huvudvärk... Antagligen tänker jag bara onödigt krångligt på det här...

2.1.3. Föreställningens inre rörelse



(Ophanim - Original ink drawing of biblically inspired angel, elijahkart)

Den här bilden av en biblisk ängel tycker jag att beskriver hur jag närmar mig ett material – hur jag hittar vad som jag kallar föreställningens **inre rörelse**. Den inre rörelsen är verkets logik, dess strävan, dess rytm, hur den andas och uttrycker sig – på sätt och viss vad som är verkets natur eller dess beteende. För mig är det livsviktigt att jag hittar den här inre rörelsen – att jag förstår den – för annars förstår jag inte vad verket vill – vad det strävar mot – vad verkets riktning är. Det här sättet att tänka får mig att se på verket som ett levande väsen med sina egna känslor, begär, strävan, handlingar och reflexer. Tror att den inre rörelsen är hur det levande verket upplever verkligheten. Har märkt att det är fruktbart för mig att tänka på det här just precis som en rörelse – för det börjar genast föreslå åt mig vad för slags handling skall ske

scenen. Att på sätt och vis är alla rollfigurer verkets delpersonligheter och rollfigurernas handlingar och rörelser på scenen föds ur verkets inre rörelse. Till exempel om den inre rörelsen är en flykt från någonting, kan då alla rollfigurer fly? Kan ljuset vara på flykt? Kan ljudvärlden också fly? Kan scenografin försöka fly från scenen? Påminner det här inte om **temat**? Det jag har skitsvårt med? Kanske försöket att hitta den inre rörelsen är mitt försök att artikulera verkets **tema** och att översätta det till handlingens språk?

Men min tanke blev på hälft – vi hoppar tillbaka till den bibliska ängeln. Jag har mina tre verktyg: synvinkeln, analysen och intuitionen – samspelet mellan dem hjälper mig att hitta föreställningen inre rörelse. Vi ser i bilden att det finns flera ögon som kretsar kring en mittpunkt i en slags cirkel. När jag försöker hitta verkets inre rörelse har jag ofta flera olika synvinklar, bilder, situationer eller temata som jag upplever att har med varandra att göra. Desto mer jag jobbar med dessa olika **synvinklar** börjar de vibrera och röra på sig i relation till varandra – via dessa rörelser börjar jag inse hur de samspelar med varandra, hur jag skall gruppera dem, vilka är varandras motpoler osv. När detta arbete fortskrider då börjar jag oftast märka att alla dessa olika material rör sig, likt planeter som kretsar en sol, runt någonting här tills okänt och osynligt – den egentliga kärnan – det vad verket handlar om. Hur dessa ”planeter” rör sig visar åt mig verkets inre rörelse som alltid pekar mot själva kärnan i verket – verkets själ, som jag är ute efter att blotta. Så egentligen är verkets inre rörelse inte själva **tema** utan det som pekar mot det? Eller det som gör det synligt? Eller är det som finns i mitten mysteriet? En slags ankarpunkt, eller gravitationspunkt där alla temata och rörelser kretsar kring? Någonting som blir först synligt när vi börjar märka dess osynliga påverkan på allt annat? Någonting bortom **tema**? Vet inte...

Vill ge två exempel som hoppeligen gör den här tanken om verkets inre rörelse mer förståeligt: När jag jobbade med *Pronoia* 2022 blev upptäckten av den inre rörelsen en viktig ankarpunkt i processen. Vi jobbade genom att skapa diverse scener på golvet som på första ögonkastet inte verkade ha någonting med varandra att göra – fanns bara en känsla att en dold röd tråd fanns. Insåg, när jag stirrade på mina skådespelare när de rörde sig på scenen, att alla scener hade en rörelse av att gå ihop och splittra isär, som en andning, en andning av molekyler eller atomer som vill bli ett men kan

inte hålla sig fast i varandra, splittras, fragmenteras till oändliga ensamma ting. Kontakt och icke-kontakt. Tillsammans och ensamhet. Magnetiska krafter som för oss tillsammans och river oss isär. Mänskligt behov av att bli omfamnad kontra att skuffa bort andra. Att hålla sig fast. Att bli bortskuffad. Hålla fast – släppa taget. Det här upprepades överallt – det var verkets inre rörelse.

Det andra exemplet är när jag jobbade med min konstnärliga del i mitt kandidat arbete *Tähtipölyä 2021*, insåg jag tidigt att den inre rörelsen var en sträckning mot en stjärna i en storm. En stormande spiral som alla var fast vid och deras enda hopp var att nå stjärnan. Att sträcka på sig när allt är kaos omkring dem. Det här kulminerade till föreställningens viktigaste scen som var en 20min dansimprovisation var verkligheten konstant förändras, rollerna och kläderna smälter av skådespelarna och de sakta skalar av sin mänsklighet, blir enbart rörelse tills vi till slut ser dem sträcka upp mot det där någonting. Den här dansimprovisationen – som enligt mig var föreställningens kärna – tog vi tid att öva första timmen av varje repetition. Det att jag fick varje dag se på när skådespelarna dansa hjälpte mig att borra djupare och djupare in i texten och förstå mer och mer vad verket ville säga.

Jag skrev att jag oftast använder flera olika synvinklar när jag försöker hitta verkets inre rörelse och funderar att beror det på att annars upplever jag att det blir platt? Att då blir det bara en tolkning av det valda materialet? Också om det bara finns en synvinkel då kan inte denna synvinkel börja röra sig i relation med andra synvinklar – och det leder till att det blir betydligt svårare för mig att inse vad verkets inre rörelse är. Är det så att varje synvinkel är en slags undermedveten projicering? På sätt och vis att jag spyr ut vissa antaganden om verkligheten och ser bara det som på något vis berör dessa antaganden? Allt annat förblir osynligt för mig... Därför måste jag ha flera synvinklar som spyr ut sina antaganden – så att jag kan jämföra dem och märka vart de överensstämmer och vart det uppstår motstridigheter – paradoxer. För det är ju också just i paradoxerna som spänningarna uppstår – konflikterna uppstår – det som är dramats kärna. Som om olika världsbilder (synvinklar) möts och kommer i konflikt med varandra. Leto II uttryckte sig i Dune berättelsen att *Paradox is a pointer telling you to look beyond it...* (Frank Herbert, 2022, 202) Är det just på andra sidan paradoxen som jag hittar verkets inre rörelse?

Vill också nu nämna rytm. Peter Brook skriver *And within us at every moment, like a giant musical instrument ready to be played, are strings whose tones and harmonies are our capacity to respond to vibrations from the invisible spiritual world which we often ignore, yet which we contact with every new breath.* (Peter Brook, 2005, 98)

Det här han beskriver upplever jag som rytm på min scen. Att det är en sorts... ohörbar takt... Upplever det svårt att skriva om rytm när det verkar så självklart och naturligt för mig... Men det är som en känsla, en inre rörelse, en puls, som jag ser, hör och känner att händer på scen – eller ska hända på scen. Att det finns en rörelse som ligger under ytan – en **inre rörelse** – som vill uttrycka sig på min scen. Det är som om jag förstår föreställningen via rytm – som om rytm är ett språk som når djupast in i mig. Jag tror att rytm är det yttre uttrycket för det inre livet – kanske just den här inre rörelsen - att via rytm når jag direkt till någonting djuriskt, till någonting äkta, någonting som alla ord och handlingar växer fram ur. Att föreställningen blir först begriplig för mig när rytmen är på plats. Dr.Roesner skriver i *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* att *Both horizontally and vertically rhythm and rhythmic relations help to create form* (Roesner, 2014, 40) Tänker mig att när rytmen är på plats då skapar den en sorts rörelse som i sin tur uppmanar till handling och handling på scen är form – alltså det vi ser och det som händer på scen.

När jag var barn såg jag väldigt tydligt auror och geometriska figurer av färgat ljus – mönster som på sätt och vis låg på verkligheten – som en slags hinna. Svårt att sätta det här i ord men upplevde som barn att det fanns vågor av ljus och färg som pulsera ovanpå verkligheten – inte som i verkligheten utan som en annan nivå som låg ovanpå – som jag kunde se. Ibland när jag regisserar ser jag dessa färgmönster igen – pulser av färg som rör sig på scenen och berättar för mig vad som skall hända – vilket tempo det skall vara, hur impulserna rör sig på scenen eller när allt skall stanna upp. Det är som en slags stark känsla som uppenbarar sig för mig i ljus och färg. Som om jag skulle se verkets verkliga rytm – dess inre rörelse – som om det kommunicerar med mig.

Upplever att det här jag skriver om – det här **verkets inre rörelse** – har med **tema** att göra – har bara helt tydligt svårt att sätta fingret på det. Kanske det är ett försök att hitta ett sätt för mig att kunna jobba med tema utan att jag krånglar fast mig? Att på ett fruktbart sätt precisera vad som är väsentligast. Att hitta ett sätt som hjälper istället för hindrar mitt arbete. Tror att det jag kallar för verkets inre rörelse är, för mig, livskraften i verket. Dess inre natur. Dess rädslor och strävan. På sätt och vis är verket jag jobbar med ett embryo som väntar på att födas – att födas på det sättet som just precis det här verket skall födas. Och är inte min uppgift då att hjälpa verket att bli det som det skall bli? Att hjälpa föreställningen uttrycka sig själv.

2.2. Ledar-Rollen



(Anna Jaaniso, 2021)

Harjoitusajan hallinta on yllyttämistä ja tukemista. (Kaisa Korhonen, 2008, 36) Ibland tänker jag att som regissör är jag en rymdskepps kapten – som en Kapten Piccard från Star Trek Next Generation. Jag tänker mig att när jag jobbar med en arbetsgrupp på en

föreställning är det som om vi går ombord ett rymdskepp och skjuter oss iväg i rymden där nya planeter, nya stjärnor, nya varelser och nya naturlagar väntar oss – vi åker på ett äventyr för att undersöka det okända. Min roll som regissör är att vara kaptenen över det här rymdskeppet, den som sätter kursen och ser till att alla på fartyget sköter sitt jobb. De andra i arbetsgruppen har sina egna arbetsuppgifter som de är experter på – t.ex: en är rymdskeppets hyperreaktors ingenjör och en annan är en xeno-biolog (t.ex: scenografen och koreografen). Det viktiga är att vi alla jobbar ihop mot ett gemensamt mål, annars yrar vi blint omkring i rymden och riskerar att gå förlorade. Om vi fortsätter denna analogi så tänker jag mig att själva rymdskeppet (dess skrov och struktur) hålls ihop av arbetsgruppens tillit till varandra och tro på föreställningen – om dessa saker saknas då faller rymdskeppet isär och vi alla dör i den kalla rymden. Den här jämförelsen inspirerar mig – det får mig att känna lekfullheten som jag anser som livsviktig i teater samtidigt när den betonar vikten av teaterns kollektiva natur. Det att vi gör det här tillsammans och att vi behöver varandra. Tycker att denna tanke om att vara som regissör en rymdskeppskapten är just det här **ylyttämistä** och **tukemista** som Kaisa Korhonen skriver om.

Tycker det är bra att komma ihåg att jag som regissör är ledaren för arbetsgruppen – alltså jag har en auktoritetsroll som resten av arbetsgruppen påverkas av – vad jag menar är att jag inte behöver etablera mig som en auktoritet, det kommer automatiskt vare sig jag vill det eller inte (på grund av min roll som regissör). Upplever att det är resten av arbetsgruppen som projicerar denna auktoritet på mig – oftast vill de att jag skall vara deras ledare: den som säger vad som skall göras, åt vilket håll vi ska gå och, kanske allra viktigast, den som bär ansvaret över helheten. När jag tar på mig detta ansvar då frigör det resten av arbetsgruppen att koncentrera sig på sina egna delområden (för skådespelaren hans roll, för ljuddesigner ljudlandskapet, osv.) Tänker mig att en orsak varför regissör rollen uppstod var för att underlätta arbetet – att vi alla kan jobba mer effektivt. Det är också värt att minnas att om arbetsgruppen motsätter sig min auktoritet, motsätter sig att ge mig makten och ansvaret över helheten, då blir det omöjligt för mig att jobba. Jussi Sorjanen, min handledare för min kandidatexamens konstnärliga del, uttryckte sig på följande sätt *ohjaajalla ei ole mitään virkaa jos häneen suhtaudutaan tasavertaisesti*. Tycker det beskriver det ovannämnda väldigt träffande.

2.2.1. Lekfullhet, Öppenhet och Tillit

Det finns tre saker jag tycker att är ytterst viktiga för mig att det uppstår och upprätthålls i mina regiprocesser – dessa tre saker är: lekfullhet, öppenhet och tillit. För mig betyder lekfullhet att det finns en atmosfär i arbetsgruppen som möjliggör lek. Att vi vågar och vill leka med varandra – att vi skämtar och har glimten i ögat – och att vi nyfiket och modigt går in i materialet och prövar runt med det (leker med det). För att uppnå denna atmosfär av lek har jag märkt att det hjälper om jag, som regissör, för med gott exempel – att jag skämtar, vågar föreslå korkade saker, och allmänt vågar vara löjlig. I Kiihottavasti totta står det följande *ei ohjaajan tarvitse pönköttää asemaansa, se pysyy kun sitä ei suojele* (Kaisa Korhonen, 2008, 33) Som jag nämnde tidigare, behöver jag inte försöka upprätthålla min auktoritet utan den kommer egentligen av sig självt och t.o.m. blir starkare när jag vågar göra mig själv till åtlöje – iallafall upplever jag det så. Tror att när jag vågar vara öppet löjlig, spontan och lekfull då ger det lov för andra att också vara det – och det är så jag vill arbeta – att vi leker tillsammans. Att vi i arbetsgruppen prövar ut saker – modigt testar – tar inte saker på alltför stort alvar. För det fina med leken är att den kan när som helst förvandlas till alvar – Det finns en sorts fara i lek som jag upplever att är spännande och inspirerande. John Cleese pratar om i sin föreläsning Creativity in Management på Youtube att *...the evolutionary significance of humour is that it takes us from the closed mode into the open mode quicker than anything else...* (24min 10sek) Open mode är enligt Cleese *...by contrast the open mode is a relaxed, expansive, less purposeful mode in which we are probably more contemplative... more inclined to humor, which always accompanies a wider perspective, and consequently more playful..* (08min 09sek). Upplever att denna **open mode** är det jag är ute efter – denna sorts lekfullhet där vi kan, inom arbetsgruppen, säga och tänka vad som helst – pröva ut det på scengolvet – och se vad som händer.

Öppenhet betyder för mig att vi i arbetsgruppen vågar vara sårbara och ärliga med varandra. Att vi vågar uttrycka våra spontana impulser – att vi klarar av att ta mot vad de andra i arbetsgruppen uttrycker – att vi går med på att låta den föreställning vi jobbar med påverka oss – att vi lyssnar på vad som händer runtomkring oss – att vi är på rätt sätt känsliga – att vi tillåter oss att känna allt som vi känner, tänka allt vad vi tänker och

att vi kan och vågar dela med oss av detta till resten av arbetsgruppen. Öppenhet betyder för mig inte bara att vi är öppna för varandra utan att vi också är öppna för oss själva – att vi går med på att möta varandra, oss själva och också verket. Öppenhet är ett slags mod att våga vara sårbar och att våga gå in i det okända. Det kräver att vi litar på varandra.

Tillit är, så som jag ser på det, är att vi inom arbetsgruppen kan lita på varandra att vi inte använder någonting av det som uppstår under processen mot varandra. Att vi kan vara säkra på det att vi alla är i samma båt och är på samma sida. Att ingen vill någon annan illa utan istället försöker alla hjälpa varandra att skapa fram den bästa möjliga föreställning. Upplever att i mina regier betyder det här också att vi kan vara okorrekta med varandra. Nu menar jag inte att vi kränker varandra eller gör illa åt varandra utan att vi kan vara med varandra på ett sånt sätt att ingen behöver akta vad den säger, vad den talar om, vad den uttrycker på scen, vad den skämtar om, eller hurudana åsikter den har. Tycker Kaisa Korhonen uttrycker samma tanke *Korrektiudesta ei teatterityössä ole mihinkään, mutta toisen ihmiseen kajoaminen on kielletty. Jokaisen täytyy saada olla oma itsensä.* (Kaisa Korhonen, 2008, 33) Att vi kan vara tillsammans på scenen på ett sätt som fritt krockar sett att se och uppleva världen och att vi kan förhålla oss nyfiket och öppet till dem – utan rädsla för att på något sätt bli skadade av det. Upplever också att om vi kan tillsammans uttrycka oss utan censur, då betyder det att vi ser djupare än orden. Att vi ser människan som ligger under orden – att vi är inte bara ord och åsikter för varandra – utan vi är komplexa djupa varelser som är älskvärda för varandra. Eller så vill jag iallafall tänka.

För att uppnå denna nivå av tillit försöker jag oftast vara själv väldigt öppen och ärlig, att jag för ett gott exempel med mitt eget beteende. Jag försöker också lyssna, att jag ger min oavbrutna uppmärksamhet till det som händer på scenen och det som folk säger och uttrycker när vi diskuterar – tror att det här bidrar till en känsla att varje individ i arbetsgruppen upplever att det de gör är viktig, och om det är viktigt känns det mera betydelsefullt och uppmanar individen att försöka mer och blotta mer av sig själv. Upplever att när vi litar på varandra möjliggör det att vi kan vara öppna, ärliga och sårbara med varandra – att vi på riktigt vågar låta saker hända i stunden. Tror att det lekfulla hjälper oss att inte ta detta på alltför stort alvar, tillåter oss att andas lättare under processen och också hjälper oss att se på saker från olika synvinklar.

2.2.2. Tre krav av arbetsgruppen: Vilja, Tid, Förmåga

För att den ovannämnda lekfullheten, öppenheten och tilliten skall kunna skapas i arbetsgruppen tycker jag att det krävs tre saker av varje medlem i arbetsgruppen: Vilja, tid och förmåga. Har märkt att om jag öppet och tydligt kräver de här sakerna av arbetsgruppen i början av processen undviker vi ”onödiga” konflikter senare i processen. På sätt och vis försäkra mig och resten av arbetsgruppen att vi alla börjar processen från, så gott som, samma utgångspunkt.

Med tanke på att teater är en kollektiv konstform upplever jag att varje medlem i gruppen måste fråga sig själv att: vill jag vara med i det här projektet? Har jag tid att vara med i det här projektet? Klarar jag av att vara med i det här projektet? Om hen svarar nekande till en eller flera av dessa frågor då skall hen inte delta i projektet. Jag har jobbat i olika slags sammansättningar av arbetsgrupper och har märkt att om inte alla kan fullständigt godkänna dessa krav då kommer projektet och hela arbetsgruppen att lida av det – processen blir svår och konfliktfylld.

Till exempel jag deltog i kursen **Aiheesta Esitykseen**, ordnades av Konstuniversitetets öppna universitet 2016 – 2017 (Hoppa nu egentligen ut ur min begränsning av regier jag gjort under min studietid... men låt gå). Regisserade föreställningen *In a flock of pigeons: an abstract nightmare sitting on your dreams*, och under den processen var det vid flera tillfällen som människor inte kom på övningarna – en gång satt jag och min dramaturg ensamma på övningarna och undrade att vart är alla (ingen hade meddelat nånting till oss). Efter det här beslöt jag att hålla ett snack med alla, att vill de på riktigt vara med och göra den här föreställningen? Och om de vill måste de kunna prioritera att vara på övningarna. Efter snacket hoppa en av och resten börja komma i tid till repetitionerna.

Kravet av vilja betyder att varje medlem i projektet måste vilja vara med i projektet. Måste vara motiverad och vilja arbeta på det sättet och mot det mål som projektet kräver. Om det här inte finns kommer individen i fråga inte att kunna ge sitt allt till

processen – hen kommer inte att kunna vara tillräckligt kreativ och hen kommer inte att hitta motivationen till varför man skall göra projektet. I detta fall är det bättre att någon annan som är motiverad sköter hens uppgift, fastän den andra kanske har mindre talang eller erfarenhet. Om det finns en motvillig person i projektet kommer det också att suga energin och motivation från resten av arbetsgruppen – de kommer inte att kunna, våga eller vill sätta sitt allt i projektet, eller det kommer iallafall vara betydligt svårare för dem.

Kravet av tid betyder att varje medlem i projektet måste ha rimligt med tid för projektet – de måste prioritera projektet framför annat. Om det här inte finns kommer individen i fråga inte att kunna ge sitt allt till processen – hen kommer inte att hinna få igång den konstnärlig process som projektet krävs. Hen kommer att komma sent till repetitionerna, missa deadlines, och producera låg kvalitet ogenomtänkt material. Hen kommer inte att kunna göra sitt bästa för hen har helt enkelt inte tid med det. Tycker det här är ett problem som finns mer och mer i vår tid, människor fyller sin tid med all möjlig nonsens och försöker vara med i otaliga projekt samtidigt – det håller inte i längden och resulterar till att människor bränner ur sig och lovar sig till projekt som de inte har tid (och därför inte kapacitet) att fullfölja. Inte bara det att denna tidlöshet omöjliggör kvalitativt arbete för personen i fråga, det försämrar också resten av arbetsgruppens insats – det kommer att börja irritera, det tär på tilliten och försvagar tron på projektet.

Kravet av förmåga betyder att varje medlem skall vara fysiskt och psykiskt kapabel att utföra det som projektet kräver. Varje medlem skall kunna jobba med materialet i fråga utan att det orsakar en risk för hen själv eller resten av arbetsgruppen. Hen skall kunna jobba med materialet utan att det orsakar oövervinnlig ångest (psykiskt) eller risk för hälsan (fysiskt) och resten av arbetsgruppen måste kunna lita att hen kan göra det. Till exempel: om projektet behandlar sexual våld då måste varje medlem i projektet kunna jobba med det utan att det blir för påfrestande så att det hindrar arbetet. Eller om ett projekt kräver nakenhet av skådespelarna då måste skådespelarna ifråga vara okej med att vara nakna på scen. Eller helt enkelt om man gör en musikal är ett självklart val att man som skådespelare kan sjunga det som krävs (eller iallafall klarar av att lära sig det inom rimlig tid). Vill dock påpeka att det här inte betyder att man inte får stundvis uppslukas av känslor i en process, eller att man inte får jobba med material som irriterar eller stör en (tvärtom det brukar ofta vara en positiv sak) – vad kravet av förmåga

betyder är att man är kapabel att jobba med materialet i fråga, att trots alla känslor eller utmaningar klarar av att arbeta med det, att processen kan fortskrida, att alla andra i arbetsgruppen kan lita på att personen ifråga klarar av det utan att nån behöver bli orolig. Om kravet av förmåga inte går att uppfylla då kommer det att sprida oro och osäkerhet i resten av arbetsgruppen som i sin tur hindrar dem från att jobba effektivt.

Alla dessa krav tillsammans hjälper till att skapa en atmosfär av tillit och att vi gör det här tillsammans. Det hjälper arbetsgruppen att fokusera på det väsentliga och glömma alla misstankar om att någon inte drar sitt strå till stacken.

2.3. Bara konstnär eller bara ledare?

En fråga som snurrar i mitt huvud är att om inte dessa två sidor av regissören möts på ett bra sätt – vad händer då? Är det så att om jag enbart fokuserar på vikten av att vara ledare – glömmar min konstnärliga del som regissör – blir jag då enbart en, vad vi kallar på regiutbildningen, **facilitator**? Enligt Merriam & Webster online lexikon är definitionen på en facilitator: *someone or something that facilitates something. especially : someone who helps to bring about an outcome... by providing indirect or unobtrusive assistance, guidance, or supervision.* Alltså, så som jag förstår det här, betyder det att om jag enbart är en facilitator då är min uppgift inte att producera någonting konstnärligt eller kreativt själv – bara att möjliggöra att resten av arbetsgruppen kan skapa och arbeta konstnärligt. Känns som det jag gör när jag undervisar mina teatergrupper.

Om jag igen glömmar ledarrollen och fokuserar enbart på konstnärsrollen som regissör – blir jag då, vad jag hört användas i teaterkretsarna, en demonregissör? Om jag förstått det rätt betyder demonregissör en absolut auktoritär regissör som använder sin arbetsgrupp, speciellt skådespelarna, som marionetter – är inte ett dugg intresserad av andras konstnärliga input – utan de andra är bara verktyg som skall användas för att förverkliga regissörens vision. Det ”värsta” med det här sättet är att ibland fungerar det väldigt bra till att skapa enastående föreställningar.

Själv vill jag hitta mig någonstans mitt emellan dessa ytterligheter – att jag hittar ett optimalt sätt att arbeta där jag utnyttjar det bästa av både ledarrollen och konstnärsrollen. Att jag kan som ledare inspirera och hjälpa att få det bästa ut ur arbetsgruppen, samtidigt när jag som konstnär är sann till den vision och det behovet jag har.

2.4. Riktlinjer – sätt att tänka

Har märkt att det finns vissa sätt att tänka, eller att se på saker (synvinklar) gällande teater, regi och skådespelaren, som hjälper mina processer – som är fruktbart. Vill nu, före jag går in i mer konkreta exempel på hur jag jobbar, öppna och skriva om dessa sätt att tänka.

2.4.1. Mellan kontrasterna blir det osynliga synligt

True questions are often found in paradoxes (Peter Brook, 2005, 56) I min kandidatexamen från 2021, *Finding beauty in a nightmare*, skrev jag mycket om kontraster när jag i texten beskrev min föreställning *Syö paskaa ja kuole* – om hur jag upplever att mellan två starka motpoler börjar en tredje – tidigare okänt – fenomen uppenbara sig. Som om motpolernas kraft river en öppning i verkligheten – en port – var det osynliga blir synligt. Upplever ännu att så är fallet – att om jag använder tillräckligt starka kontraster på scenen då börjar någonting hända – att det är som om scenen laddas med en sorts spänning som måste, på något sätt, få en lösning. Tror det är det här som Peter Brook menar med ovannämnda citat – att i paradoxen hittar vi de sanna frågorna – kanske också de sanna svaren.

Till exempel i *Syö paskaa ja kuole* fanns föreställningens största kontrast i den centrala scenen – i klimaxet – när mannen äter skit och direkt efter det börjar sjunga en kärlekssång. Upplever att det att dessa två handlingar var bredvid varandra möjliggjorde att sången borrhade djupare och nådde högre – ögonblicket blev mer sårbart och tror att det också blev mer berörande.

Jag försöker hitta ställen i mina föreställningar var rollfigurerna är paradoxala – där de är samtidigt ”goda” och ”onda” – fruktansvärda och sympatiska – komiska och tragiska. Att åskådaren inte kan eller måste själv bestämma vad rollfiguren är. Tycker att nyanserna och djupet börjar då uppenbara sig för mig – att rollfiguren växer framför mina ögon – blir större än situationen och texten – blir mer än scenen - blir mer än liv. Att jag får en glimt av en sorts hyperverklighet – någonting som är mer verkligt än verklighet. Tror att därför gilla jag så mycket att arbeta med Anton Tjechovs Måsen på Lurens Vinterteater (inte en Teaterhögskola produktion men visst en regi under min studietid på Teaterhögskolan) – upplever att alla rollfigurer i Måsen har någonting paradoxalt i sig. Att de är mysterier. Och det intressanta för mig var att placera dem i omöjliga situationer – mellan starka kontraster – där de hamnar mitt i spänningpunkten – där någonting måste hända – där deras hjärtan och själar blottas.

Upplever att det här sättet att se och använda kontraster gör att mina föreställningar blir spännande – eller att det iallafall bidrar starkt till den spänning jag upplever att finns i dem.

2.4.2. ”Säta skådisen i pisse”

Nu vill jag öppna och artikulera vad det är jag önskar mig av de skådespelare som vistas på min scen. För det första vill jag betona att jag tycker att skådespelaren är det viktigaste i teater. Allt annat kan man ta bort (regissören, texten, ljusen, scenografin, kläder, osv.) och det skulle fortfarande kunna vara teater – men om vi tar bort skådespelaren upplever jag att det inte mera är teater. Skådespelaren är central. Det är där, i skådespelaren, som teater händer. Kaisa Korhonen påstår samma sak *Näyttelijyyden tunnustamisesta teatterin perustyöksi*. (Kaisa Korhonen, 2008, 30)

Ett annat citat från samma bok anser jag att lika viktigt *Rutnoitunut taiteilija osaa jotakin jonka mielekkyys on kadonnut, jokin merkittävä on tyhentyntä sisällöstä* (Kaisa Korhonen, 2008, 35) Med det här i åtanke har jag märkt att jag alltid vill placera skådespelaren i, så att säga, en omöjlig situation – ”säta skådisen i pisse”. Det jag menar med det här är att jag upplever att skådespelaren arbetar bäst – att det jag upplever som mest intressant – är när hen är utanför sin bekvämlighetszon. När det inte är bekvämt på

scenen. Dock inte för mycket – inte i total kaos – men att skådespelaren befinner sig just på gränsen mellan vad hen kan och inte kan – på gränsen av ordning och kaos – och hoppeligen vågar emellan åt ta steget över gränsen in i det okända. Kaisa Korhonen skriver *Jos näyttelijä ei saa toistuvasti haasteita joissa hän joutuu kohtaamaan itsensä ja siirtämään rajojaan, näyttelijä hänessä voi kuolla.* (Kaisa Korhonen, 2008, 40) Tror att det som Kaisa Korhonen skriver är i princip samma sak som jag menar med att ”sätta skådisen i pisse”. Upplever att det är i dessa stunder som det genuina, det **autentiska**, tränger fram – det ger plats åt *konst* att ske. På samma sätt som idrottare under tävlingar pushar sig själva över sina egna gränser vill jag att mina skådespelare under föreställningarna överskrider sina gränser – på en fotbollsmatch är inget mer tråkigt än att se fotbollsspelare spela bekvämt. Samma uttråkning griper mig när jag ser föreställningar som är säkra och bekväma, föreställningar där ingen tar risker.

Jordan Peterson har i sin bok *Maps of Meaning* följande bild.

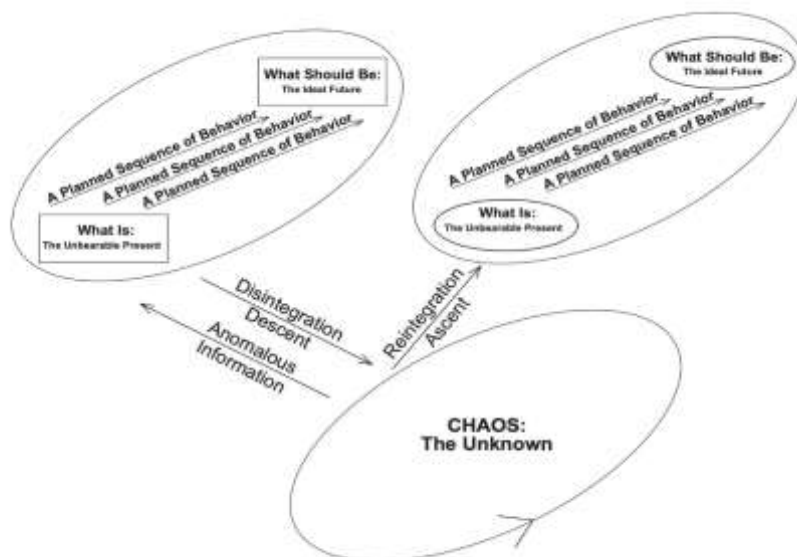


Figure 4: Revolutionary Adaptation

(Jordan Peterson, 1999)

Här ser vi hur människan först är i ett stadie av medveten säkerhet – hon ”vet” vad hon håller på med och vad som kommer att hända. Plötsligt kommer hon i kontakt med **avvikande information** (anomalous = anomal; onormal, avvikande, oregelbunden) – avvikande från den plan hon följer, den karta (planen) som visar var hon befinner sig och var hon är på väg. Det här leder till att hon faller in i kaos: hon vet inte vad hon håller på med eller vad det är som hon borde göra – hon är i det okända. Från detta

transformerande kaos bygger hon upp sig på nytt med ny information, skapar ett nytt tillvägagångssätt, ett nytt sätt att agera, och ”vet” igen vad hon håller på med och vad som kommer att hända.

På samma sätt vill jag att skådespelaren vågar ta steget in i det okända, in i kaoset, att hon öppet möter det och låter sig påverkas av det. Att hon möter det okända med hela sitt autentiska, sårbara väsen och i detta möte sker en transformation. Denna transformation är konstupplevelsen. Jag tänker att den avvikande informationen är mötet med det okända – någonting som sätter våra alarm igång och påminner att verkligheten inte är alltid sån som vi antar att den är.

Till exempel i *Syö paskaa ja kuole valde* jag att sjunga framför en publik – någonting som jag fortfarande är livrädd för. Där placerade jag mig själv i ”pisse” – min kamp blev att försöka ärligt och öppet sjunga – med hjärta bort och sårbart – att våga göra det på fullt allvar. Tror att en orsak att det blev berörande var på grund av att jag befann mig på gränsen – att åskådarna bevittna det – att det fanns en verklig risk för mig att misslyckas med min sång – och att jag ändå valde att sjunga.

En viktig detalj är att jag inte får tvinga skådespelaren över gränsen – det måste alltid vara hans självständiga beslut. Det jag kan – och skall – göra som regissör är att definiera var gränsen mellan kaos och ordning går och bjuda in skådespelaren till denna gräns. Det som hjälper mig att hitta var gränsen går är att jag lär känna mina skådespelare – att jag är lyhörd för dem – att jag iakttar dem och deras beteende – och att jag helt enkelt lyssnar på dem. Har märkt att oftast berättar skådespelarna vilka utmaningar de vill ha.

Korhonen skriver *Roolihahmojen täytyy tulla sellaisiksi millaisia näyttelijät ovat, mikä on heille luontaista ja orgaanista, mikä on heissä rehellistä*. (Kaisa Korhonen, 2008, 32) Upplever att det här tangerar att ”sätta skådisen i piss” – på det viset att en riktig risk – en riktig utmaning – är bara möjlig om skådespelaren sätter sig själv på spel – att hon är på ett autentiskt sätt närvarande. Och om jag vill se skådespelare som tänjer på sina gränser då måste jag också vill se skådespelaren **själv** göra det. Inte en yttlig konstruktion utan någonting vars rötter når till djupet av skådespelarens själ.

På sätt och vis kan man tänka det här som att konst alltid kräver en offergåva. Kanske offergåvan är det att man vågar ta steget in i det okända. Vågar ta en risk. Det kräver att man tillåter sig själv ”förstöras”, falla in i dödsriket, där man hittar den livsgivande kraften, byggs ihop på nytt, transformeras och kommer ”pånyttfödd” tillbaka – som monomyten som Joseph Campbell skriver om i *Hero with a thousand faces*. Det känns för mig att konst kräver risk. Att för att konstupplevelsen skall kunna hända måste vi riskera någonting – vi måste presentera en offergåva på konstens altar. Det väcks inom mig en vacker och samtidigt hemsk tanke, att är då skådespelaren teaterkonstens offergåva? Hen som skall ta risken att förstöras? För att konsten skall kunna ske? Campbell skriver *The hero is the champion of things becoming, not of things become* (Joseph Campbell, 2008, 209) Om det är så att konst är transformerande – att konstupplevelsen är transformerande – är då inte hjälten den som vågar ta steget in i det okända och transformeras? Att är inte då ”skådisen” som ”e i pisse” hjälten? Att den transformerande handlingen i konst är hjältelik? Att det hjältelika är processen då saker kommer till – inte sakerna i sig själv? Är det det här jag är ute efter? Att få bevittna det hjältelika? Att det är det jag längtar efter?

Till exempel i Risto pussissa edelleen – skriven av Kaisa Lundán – I den sista scenen efter att Mamman och Jere lämnat Nora ensam ute. Bad jag Tuuli Paju, som spelade Nora, att sjunga. Första gången hon gjorde det började hon direkt förbereda sin kropp till att sjunga och då blev det fel. ”nej nej nej” sa jag, ”du måste börja sjunga från exakt den position du blivit i” – ”men då kanske låter det falskt när jag sjunger!” – ”ingen skillnad! Vi vill höra dig sjunga precis exakt från denna punkt där Nora blivit när allt har fallit i bitar för henne”. Tuuli vågade göra det – sjunga från positionen att ”vara i pisse”- och det var någonting otroligt vackert och skört som kom ut ur henne dom gångerna hon gjorde det. En röst som bar med sig smärta och sorg – som gjorde saker vi inte kunde planera. För mig kändes det att där nådde vi någonting fullständigt autentiskt – när skådespelaren Tuuli vågade ge sin röst åt Noras upplevelse – våga acceptera att den kommer att låta precis som den skall låta – då var det inte mera Tuulis röst, det var Noras röst.

2.4.3. Skam, rädsla och förakt pekat mor skatten

När jag sökte in till regiutbildningen på Teaterhögskolan fick vi till uppgift att göra ett solo. Min uppgift var att göra ett solo om någonting jag är rädd för eller skäms för. Då valde jag att skapa en kort scen där jag sjunger framför juryn samtidigt som jag klär av mig mina kläder – hade också skrivit på min kropp med en svart tusch ordet **ful**. Efter den upplevelsen insåg jag hur användbart känslan av skam och rädsla är – att de fungerar som en sorts kompass som pekar direkt mot det som är sårbart. Kanske det är sårbart för att det finns en önskan eller ett hopp som ligger under all rädsla och skam? Någonting som man på riktigt vill finns där – någonting man inte vågar blotta för andra. Min lektor i regi, Riko Saatsi, skriver *Emotions reveal what is valuable for me, and what is not, and they both move me and push me to act.* (Riko Saatsi, 2022, 194)

Upplever att på samma sätt som jag ber mina skådespelare att likt Campbells hjälte möta draken (det okända kaoset) ”säter ja mig själv i pisse” genom att möta det som jag skäms eller är rädd för. Att möta sidor av verkligheten jag inte tycker om – sidor i mig själv jag inte tycker om. Jag har också inkluderat förakt här för jag upplever att det också pekar mot någonting som är viktigt för mig – någonting jag stör mig på, någonting jag inte kan acceptera eller så blottar det mina fördomar för mig själv. Som Kaisa Korhonen skriver *Mikä minua ärsyttää? Mitä en ymmärrä? Siellä missä jokin ei stemmaa, siellä polttaa.* (Kaisa Korhonen, 2008, 53)

När jag möter mina känslor av skam, rädsla och förakt ter de som om det finns någonting som min blick försöker undvika – någonting utan form – oartikulerat – en klump – någonting som jag rycker tillbaka ifrån. Om jag märker att jag rycker tillbaka från någonting när jag jobbar försöker jag nuförtiden istället gå mot det – tvinga mig att möta vad det än är. Har det här med provokation att göra? Jag menar när jag känner dessa känslor och istället för att rycka bort, väljer jag att gå mot dem, är det då inte så att jag provocerar mig själ? Provocerar mig själv på flit? Och kanske om jag gör det tillräckligt tvingar jag då mig själv att se på det som jag skäms för, är rädd för eller föraktar från en ny synvinkel – eller att jag gräver fram det som är på riktigt sårbart – det som är autentiskt.

Till exempel när vi jobbade med Risto pussissa edelleen fanns det en sidoroll i texten som hette Mauno. Blev kär i Mauno. Han var Noras pojkvän och fick bara skit från Nora hela tiden. I scenen var Nora lämnar honom vill jag göra det så hemskt och orättvist som möjligt för Mauno. Det var en scen där Nora sjunger karaoke så beslöt att Mauno hade planerat att sjunga en kärlekslåt åt Nora, men Nora hinner lämna honom före hans tur kommer. När Mauno står lämnad ensam på scenen blir det hans tur och han börjar skamset sjunga låten – sjunger den inte ens till slut – utan ger upp. Det här fick mig att bli förbannat arg – att han ger upp – och hela situationen blev fruktansvärt pinsam för mig – var alltid obekvämt när jag såg den – men upplever att varje gång hände någonting magiskt och vackert i den stunden. Antagligen har det med min egen skam och rädsla för att sjunga och kanske också med den skam jag har när jag upplever att jag misslyckat med mina parrelationer.

Ett annat sätt som dessa känslor av skam, rädsla och förakt kan uppenbara sig för mig är när saker blir för extrema. När vi når gränsen av ”god smak”. Har märkt att om någonting på min scen känns för mycket – att jag säger till mig själv ”det här är för mycket” – då har det oftast varit rätt beslut att göra ännu mer av det. Att tänja på gränserna lite till. Jag tycker om sådan teater som exploderar. Som det händer häftiga saker i. Situationer dras till sin spets – rollfigurerna är omöjliga – och scenen blir större än livet. Upplever att när vi går tillräckligt långt med en sak (ett element, en situation, ett uttryck, en handling, osv) då börjar någonting på riktigt hända – som om rummet börjar röra på sig, spänningen stiger och alla blir mer alerta. Det här är ofta obekvämt – inte bara för mig utan oftast också för resten av arbetsgruppen och åskådaren. Det är som om denna obekvämheter river saker upp till ytan, gör dem synliga för oss och får dem att blomma ut. Våra fördomar, trauman, begär och allt sånt som vi försöker hålla under ytan kommer upp och kräver uppmärksamhet. Genom att gå till det extrema upplever jag att jag sätter mig i ett kaotiskt tillstånd där jag tvingas möta det som stör mig och får också möjligheten att uppleva det i ett nytt ljus.

2.4.4. Regi som manipulation

Vill lyfta fram en tanke gällande ledandet av arbetsgruppen som har gnagat på mig sedan min kandidatexamen: På sätt och vis är regi manipulation. Om man kollar vad

ordet manipulation betyder finner man denna förklaring på Wikipedia: *Manipulation innebär att medvetet ändra ett tillstånd hos ett system i någon mening. Ordet har i sig ingen värdeladdning...* Ofta upplevs ändå ordet som ett negativt, som om det alltid är frågan om att utnyttja andra. Men utgående från Wikipedias beskrivning av ordet är då inte all regi en form av manipulation? Som regissör försöker jag få alla i arbetsgruppen att jobba mot det gemensamma målet på ett optimalt sätt. I praktiken betyder det här att ofta är det nödvändigt, och också önskat, att jag är medveten om hur jag behandlar de olika individerna i arbetsgruppen – att jag behandlar alla på-så-sätt olika så att individen i fråga får de bästa möjligheterna att sköta sitt jobb. Min lärare på Novia Scenonkost, Gabriele (Gaby) Alisch, sade åt mig att *...jämställd beteende betyder inte att du behandlar alla lika, utan att du behandlar alla som de behöver bli behandlade...* Upplever att Kaisa Korhonen påstår i praktiken samma sak *Ei ole yleistä tapaa, millä näyttelijä rakentaa roolihahmoaan, joten ohjaajan on pakko keksiä keinoja jokaisen kanssa kommunikoimiseen* (Kaisa Korhonen, 2008, 59) Förstår det här att betyda att vi alla är individer som upplever verkligheten och allt vad det innebär på olika sätt, och därför ett sätt som fungerar med en individ fungerar nödvändigtvis inte med en annan. Därför anser jag det viktigt att jag lär känna min arbetsgrupp – inte bara hur den fungerar i sig självt men att lära känna alla de individuella gruppmedlemmarna skilt. Lära känna vad som får dem att komma igång och vad får dem att passiveras, vad de är intresserade av, vad de irriteras av, hur de reagerar på olika stimuli. När jag väl lärt känna dem kan jag börja modifiera mitt sätt när jag umgås med dem – att jag i mina ord eller beteende betonar annorlunda. Det här betyder inte att jag bör vara falsk – att jag spelar en roll när jag arbetar. Upplever det ytterst viktigt att jag agerar ärligt (folk är ytterst känsliga för falskhet) och öppet med vad mitt mål är. Det här (min ärlighet och medvetna mål) i samband med gruppmedlemmen i fråga är vad som skall bestämma de ord jag väljer och hur jag uttrycker dem. Och när jag ser helt kallt på det här inser jag att det visst är frågan om manipulation.

Till exempel när jag jobbade 2019 med Kaisa Lúndans text Risto pussissa edelleen på Teaterhögskolan märkte jag att jag inte kan använda precis samma ord med alla skådespelare – att jag måste kommunicera med dem på olika sätt. Med Milla Tissari, som spelade Mamman, Mauno och Nelly – hjälpte det att betona kroppsliga saker: vad händer i kroppen? Varifrån börjar rörelsen? I vilken kroppsdel rör impulsen? När igen

med Carlos Orjuela, som spelade Jere, var det mest viktigt att jag lyssnade på honom prata igenom sina tankar gällande Jeres bakgrund och upplevelser och sen ställa en eller två preciserande frågor som Carlos kunde brottas med tills nästa gång han hade behov av att prata om Jere.

Ett annat exempel är när jag jobbade 2018 med Michael Freyns *Kaos* i *Kulisserna* på AV-teatern märkte jag att med en skådespelare var det nödvändigt att jobba med henne genom att psykologiskt analysera hennes roll och försöka hitta vägen genom att få henne att förstå hennes rollfigurs innersta motiveringar. Men en annan skådespelare i samma produktion var det bäst att enbart ge henne en rytm och ett tempo.

Är övertygad att jag som regissör skall vara ärlig om vad jag vill. Jag och denna vilja möter gruppmedlemmen i fråga som hen är. Det här bestämmer hur vi umgås med varandra. Det viktiga här är ett verkligt möte: att jag som jag är och med vad jag vill möter gruppmedlemmen som hen är – att vi på riktigt lär känna varandra och utgående från det behandlar varandra på ett sätt som får arbetet att fortskrida på ett optimalt sätt – att föreställningen blir så bra som den kan bli. Om jag utgår från Wikipedias definition av manipulation, tycker jag att det här är en form av manipulation – en bra sådan.

Ibland, när jag känner mig ovanligt kall, tänker jag på det här på följande sätt – likt en målare har jag mina penslar och färger. Men mina penslar och färger är resten av arbetsgruppen, de andra konstnärerna. Som regissör är mina verktyg andra människor som jag använder för att skapa helheten. Det att de enskilda medlemmarna i arbetsgruppen kan jobba optimalt, fritt och inspirerat är på sätt och vis samma sak som om mina penslar är i gott skick och mina färger är rena. På samma sätt som jag nu jämför regi med måleri jämför Kandinsky måleri med musik *Färgen är tangenten, ögat är hammaren, själen är pianot med strängarna. Konstnären är handen...* (Kandinsky, 1970, 58) När resten av arbetsgruppen jobbar på bästa möjliga sätt då möjliggör det att jag, som regissör, kan på bästa möjliga sätt ”måla” helheten av föreställningen. Förstår att denna jämförelse kan upplevas kränkande och dehumaniserande – som om de andra i arbetsgruppen **bara** är mina verktyg – men själv tänker jag inte så: de är inte bara mina verktyg – de är **också** mina verktyg. Verktyg som jag försöker älska och varsamt sköta om.

Förstår att allt det här med manipulation kan upplevas provocerande – själv blir jag väldigt sur om jag märker att någon försöker påverka mig och att den har någon hemlig baktanke. Får en känsla att personen försöker utnyttja mig – ännu på min bekostnad. Men hävdar ändå att det är möjligt att manipulera på ett konstruktivt och positivt sätt. När jag gick i Lovisa Gymnasium hade jag en rektor, Jan Lindh, som var en begåvad talare och väldigt karismatisk. Han fick mig och några andra övertalade att städa vinden i skolan och vi gjorde det gladeligen. Efter ca 20min av städande ställde vi plötsligt frågan ”vad i helvete håller vi på med?” Han hade lyckats få oss alla att tycka att det var en skitbra idé att städa vinden. Kommer ihåg att jag inte blev sur – utan tvärtom, jag blev imponerad och positiv överraskad. Kanske dom här tankarna gällande manipulation kommer från den upplevelsen. Att det jag menar är att jag vill hitta sätt där jag lyckas få hela arbetsgruppen med i kälken – att vi alla gladeligen jobbar mot ett gemensamt mål – och jag tror att det kräver en sorts finkänslighet, ett lyssnande, ett aktivt påverkande, ett riktande, det som Kaisa Korhonen kallar matematisk psykologi *Harjoitusajan hallinta on yllyttämistä ja tukemista. Se vaatii omaa matemaattista psykologiaansa, joka toimii intuitiolla.* (Kaisa Korhonen, 2008, 36). Upplever att alla de här sakerna har med manipulation att göra – iallafall med det som jag kallar **regi som manipulation**.

2.4.5. Att glömma

I Människan som skådeplats påstår Kaisa Korhonen *Att glömma är viktigare än att minnas. Det som är gott och viktigt kommer alltid tillbaka* (Kaisa Korhonen, 2012, 60) Upplever det här som väldigt viktigt. Ser på det här på två olika sätt. För det första känns det här som en tröst – att glömmandet putsar bort de dåliga idéerna samtidigt det ger plats åt bra idéer – också att de bra idéer jag ”glömmer” bort kommer alltid tillbaka (om de inte gör det var de ju dåliga idéer). Från en annan synvinkel tycker jag att det här har med planer och planering att göra.

Jag tolkar det här som att när jag befinner mig i repetitions utrymmet – när jag ser på scenen – skall jag glömma bort min vision – min åsikt att vad borde det hända på

scenen – och istället försöka vara närvarande och se vad det är som händer här och nu på scenen. Att jag är öppen för det som skådespelarna och resten av arbetsgruppen erbjuder. Om jag inte gör det betyder det ju att jag är blind och döv för vad resten av arbetsgruppen gör. Det uppstår inget möte. Ändå upplever jag att jag inte kan komma till repetitionerna helt, som man säger på finska, ”takki auki” – utan nån som helst plan, vision eller ens riktning att åt vilket håll vi är på väg. För att om jag skall kunna glömma måste det ju finnas nånting att glömma. Peter Brook skriver *One needs to do preparation in order to discard it* (Peter Brook, 2005, 29)

Tror att om jag förberett mig väl inför repetitionerna behöver jag inte hålla fast vid min plan utan jag kan låta scenen dansa framför mig och nappa från den det som ter sig värdefullt. Är övertygad att planen jag gjort lever ändå med mig – att om jag är väl förberedd så finns det viktigaste i planen redan inkodat in i mitt undermedvetna. Mitt undermedvetna kommer sedan, under repetitions processen, visa åt mig de bästa delarna – det som tangerar och hjälper till att fördjupa det som händer på scenen. På sätt och vis är glömmandet ett sätt att skala bort de döda delarna av planen samtidigt som det lyfter fram de levande och fruktbara delarna.

2.4.6. Föreställningen är ett självständigt ting

Har märkt en liten detalj – ett sätt att tänka- som tycks fungera för mig. Att jag börjar tänka att föreställning jag jobbar med är ett självständigt ting. Att det är någonting som har sin egen strävan, sin egen vilja att uttrycka sig, att komma till och bli sig själv. Att min och arbetsgruppens uppgift är att hjälpa detta väsen födas – hjälpa det att blomstra ut. När jag tänker så här hjälper det att ta bort mitt ego – min ”narcissism” – för då blir det mindre viktigt att **jag** gör en föreställning och blir mer vikt på **föreställningen**. Mitt fokus riktar sig på att försöka förstå att hurudant verk vill föreställningen bli. På sätt och vis hjälper det här mig att bli mer ödmjuk och nyfiken – att koncentrera min blick utåt istället för att fokusera på vad jag vill. Förstås är mitt eget motiv, önskemål och strävan alltid med – men det här sättet att tänka hjälper att lätta deras vikt – får bort mig från att vara för mycket förälskad i min vision – och stärker mitt fokus på att vad händer på scenen.

Samtidigt har jag märkt att om jag i arbetsgruppen pratar om föreställningen som ett självständigt ting då börjar medlemmarna i arbetsgruppen också koncentrera sig mer nyfiket på verket – som om det är ett levande väsen som vi skall ta hand om. På samma sätt som det här hjälper mig att sluta tänka på **min** insats – att det viktiga är **jag** – och istället flyttar fokuset på vad jag **gör** – hjälper det resten av arbetsgruppen att minska fokuset på sig själva och istället fokusera på själva verket och hur de kan göra det så bra som möjligt.

2.4.7. Kom ihåg: det finns inget onödigt arbete

Det här har blivit en viktig påminnelse och uppmaning åt mig – att det inte finns onödigt arbete i en konstnärlig skapande process. Allt jag gör bidrar på något sätt till slutresultatet. T.o.m. om det bara bidrar på det sättet att jag kan konstatera att ”inte det där” – iallafall vet jag åt vilket håll verket inte skall utvecklas. Före jag insåg det här kändes det att min lättja – min lata sida – hade direkt en ursäkt att komma med – ”varför skall jag göra någonting som ändå inte kommer att vara med?” – kunde jag höra den säga inom mig. Denna ursäkt revs ifrån mig med Kaisa Korhons ord *Vaiikkeivät nuo mielikuvat tuulisikaan mukaan esitykseen, ne luovat henkilöille maaperää, täydentävät yhteistä aineistoamme. Joutessani monesti ensi-illan lähestyessä tiivistämään esitystä huomaan, ettei ”turhaa” työtä ole.* (Kaisa Korhonen, 2008, 73)

Upplever också att arbete som i första ögonkast ter sig onödigt kan egentligen belysa väldigt väsentliga saker – som om vi snubblat på en skatt när vi irrar omkring. Som Kaisa Korhonen uttryckt sig *Enligt min erfarenhet leder avvikelserna alltid fram till något som inte går att upptäcka med logikens hjälp... man hittar något som legat dolt.* (Kaisa Korhonen, 2012, 13) Alltså att komma ihåg att allt jag gör under en process – på något sätt bidrar till slutresultatet – och varje borttappning och snedsteg jag gör är en möjlighet att hitta någonting väsentligt för verket.

Och fastän jag jobbar med någonting som till synes inte alls bidrar till verket och inte alls kommer med i slutresultatet, även då är inte arbetet onödigt – för då kan jag alltid ta den delen av arbetet och använda det till ett nytt projekt – inte försvinner det någonstans. Så kom ihåg Tomi! Det finns inget onödigt arbete.

2.5. Arbetsmetoder och verktyg

Tror att varje regiprocess skapar sina egna verktyg och metoder. Eller har iallafall märkt att om jag försöker direkt använda mig av ett sätt att arbeta som har fungerat i en process fungerar den nödvändigtvis inte i nästa process. Antar att det beror på arbetsgruppen, på själva verket vi jobbar med, i vilken kontext vi jobbar och allt det där – som påverkar vilka verktyg och metoder som är användbara. Att varje process skapar organiskt sitt eget sätt för arbetsgruppen att arbeta. Till exempel när jag jobbade med Risto pussissa edelleen och Hyvän ja pahan tuolla puolen fungerade det fint att börja varje genomgång och föreställning med en 30 – 60min avslappning – en fantasiresa där jag ledde skådespelarna in i föreställningens verklighet. Men när jag prövade samma sak i Tähtipölyä fungerade det inte alls – istället störde det skådespelarna.

Ändå har jag märkt att det finns vissa saker som jag upprepar – vissa metoder och verktyg som jag kommer tillbaka till. Vill nu beskriva dessa sätt att arbeta och samtidigt grubbla över att varför de tycks fungera för mig.

2.5.1. Den sceniska verkligheten

Under första året på Teaterhögskolan uppmanade min lektor, Riko Saatsi, mig att fundera på **esityksen näyttämöllinen todellisuus** (fritt översatt: föreställningens sceniska verklighet) – när jag jobbade med Risto pussissa edelleen – Om jag förstod honom rätt handlade det här om hurudan logik skulle scenen följa – hur skulle den se ut? Hurudana konkreta föremål där skulle finnas? Hurudan scenografi? Dräkter? Ljus? Ljud? I hurudan verklighet skall jag placera föreställningen? Enligt Saatsi behöver det material jag använder inte nödvändigtvis ha en direkt koppling till den sceniska verkligheten – utan den sceniska verkligheten kan ha en egen logik, som i samspel med det material jag använder föder fram någonting nytt – någonting här tills okänt. Tycker att Kaisa Korhonen nämner samma sak *Puhun visuaalisesta kokonaisratkaisusta. Se ei ole ”paikka” vaan henkilöiden maailma, esityksen todellisuus.* (Kaisa Korhonen, 2008, 67)

Kom på ett för mig fungerande sätt att komma fram till den ”rätta” sceniska verkligheten. Skriver först en lista på olika rubriker – olika platser – där jag kan tänka mig att verket kan utspela sig i. Viktigt att jag inte dömer mina förslag utan skriver ner alla som dyker upp i mitt huvud. Efter det här väljer jag en av rubrikerna och använder det som en slags synvinkel när jag går igenom materialet. Om jag jobbar med en pjästext läser jag igenom hela pjäsen via den här rubriken. Samtidigt skriver jag ner och/eller ritar alla associationer som dyker upp när jag går igenom materialet. När jag är klar med första rubriken, väljer jag en annan och upprepar processen. Jag gör det här med varje rubrik tills jag hittar några som känns bäst – de som får någonting inom mig att börja vibrera – kanske jag måste kombinera vissa rubriker med varandra eller göra små ändringar och gå igenom materialet på nytt – men till slut har jag ett par väldigt tydliga inre bilder på hur föreställningen skall se ut och har också artikulert för mig själv vad det kan hända i dem, hurudan logik de följer, vilka frågor de väcker, vad de börjar berätta om, osv. Känns som om jag utforskat en ny planet.

Till exempel när jag jobbade med *Hyvän ja pahan tuolla puolen* under mitt andra år på Teaterhögskolan skrev jag 20 rubriker på ställen där jag kunde tänka mig placera Nietzsche. Rubriker som: Nietzsche i en roddbåt på ett ödsligt hav – Nietzsche i ett blått slakteri – Nietzsche i en förfallen Edens lustgård – Nietzsche som en teletappi. Gick sedan upprepade gånger igenom mina anteckningar och de citat jag valt ur Friedrich Nietzsches bok *Beyond good and evil* – varje gång använde jag en skild rubrik som synvinkel. Olika rubriker föreslog olika sceniska lösningar men vissa rubriker föreslog liknande – började kombinera olika rubriker tills det blev tydligt för mig att vi skall placera Nietzsche i en spricka – eller Nietzsche är en spricka – att det är Nietzsches fragmenterade sinne som vi är uppslukade i. Senare utkristalliserades det att vi var precis i den stunden då Nietzsches sinne på riktigt ”sprack” – 1889 i Turin när han såg en häst bli slagen.

Upplever att det här sättet hjälper mig att organisera mina tankar – att få alla de känslor, bilder och associationer jag har inom mig grupperade och förankrade i någonting konkret – i ett förslag för en scenisk lösning. När jag har dem grupperade

börjar jag förstå hur de påverkar varandra och hur de befinner sig i relation till varandra. Samtidigt hjälper den här processen mig att hitta det som verkligen intresserar mig – vilken av dessa rubriker får min kropp och själ att börja pirra. Det här sättet är också bra för mig för det är relativt simpelt, tekniskt och i det här sättet gör jag endast en sak i taget. Sakta men säkert går jag igenom materialet flera gånger och varje gång förstår jag mera om det. Min lärare i matematik, när jag gick i Lovisa Gymnasium, lärde oss att dela ett problem i bitar och att fokusera på en liten bit i taget – inte försöka ta itu med hela problemet direkt – hon sade *Inte äter man en platta Fazers blå på en gång. Du äter den genom att äta en bit i taget*. Upplever att det ovannämnda sättet att jobba med den sceniska verkligheten följer min matematiklärarens uppmaning.

2.5.2. Föreställningen som bild och ljud

Har ritat och målat sen jag var barn – och var med i ett bänd sen jag var 18 tills jag var 33 år – spelat trummor sen jag var 17 – hållit på med teater lika länge. Har märkt en rolig grej med mitt tänkande som jag tycker att är ett bevis att min hjärna försöker på flit krångla till saker. När jag jobbar med teater märker jag att jag börjar tänka i musik – i rytm, i melodier, i tonhöjder, i verser och refränger – när jag försöker förklara vad som skall hända på min scen känns det att jag pratar i musik – att jag beskriver min scen i musik. Igen när jag jobbar med musik eller lyssnar till musik börjar jag tänka i bilder – landskap, färger och former. När jag försöker beskriva en låt pratar jag som om jag skulle prata om en målning. Igen när jag målar eller ritat, eller ser på en målning, teckning eller ett foto – börjar jag tänka i berättelser – vad händer i den här bilden? Vilka riktningar finns det? Hurudan rörelse? Vilka strävan har de olika figurerna? Var är vändpunkten i bilden? Det känns som mitt tänkande är en – och nu kommer det här låta absurt – en cirkel med tre punkter – på sätt och vis en tre kantig cirkel – där mitt tänkande springer efter sig självt – som om det leker nata – runt och runt. Kanske det är så att punkterna bildar en triangel men rörelsen mellan punkterna skapar en cirkel – på grund av att det går runt och runt – eller så känns det iallafall.

Hursomhelst har det här sättet att tänka, fått mig att oftast teckna bilder och skapa ett soundtrack åt mig när jag befinner mig i en regiprocess. Att försöka uttrycka den framtida föreställningen i bild och hitta den ljudvärld som uttrycker den föreställning jag vill jobba fram. Eller att jag försöker måla en eller flera bilder på vad jag känner att är kärnan i verket samtidigt som jag försöker skapa en ljudvärld som får mig att sjunka djupare in i verket. Kaisa Korhonen skriver *Minun on saatava tekstin rakenteesta sellainen ote, etten tarvitse harjjoituksissa tekstiä. Syntyy erilaisia listoja ja piiroksia.* (Kaisa Korhonen, 2008, 52) Tror hon beskriver här, på sätt och vis, ett liknande behov som jag har när jag ritat bilder och försöker hitta rätt ljud.

Tror jag kan förklara det här bättre med ett exempel – när jag jobbade med Risto Pussissa edelleen skapade jag ett soundtrack åt mig, med låtar jag upplevde att resonera med texten. Det fanns från början vissa låt förslag i texten – dem satt jag också med i mitt soundtrack – men annars försökte jag hitta låtar som jag upplevde att uttryckte en sorts känsla jag var ute efter. Lyssnade på detta soundtrack varje dag – flera gånger – och tror att det börja skapa en sorts undermedveten förståelse för texten och för den föreställning vi jobbade med. Upplever att det hjälpte mig att komma närmare den inre logiken som fanns – föreställningens inre rörelse som jag pratade om på sidan sexton (16). Kanske jag på något sätt kom i harmoni med föreställningen – att jag satt mig själv att vibrera på samma frekvens som den. Det fanns speciellt en låt som jag upplevde att berätta åt mig vad föreställningen handla om – R.E.M. losing my religion – tyckte att där fanns en sorts puls, en rörelse i låten som beskrev vad de olika rollfigurerna strävade efter.

I samma föreställning ritade jag flera bilder – en som jag ritade såg ut så här



(Risto pussissa edelleen, Tomi Korhonen, 2019)

Med den här bilden försökte jag uttrycka grundproblemet i texten – kärnkonflikten. Det att familjen är på något sätt utanför tiden efter att Risto har dött – att de ser livet rusa dem förbi (eller Nora och Jere ser, Mamman gömmer sitt huvud i plastpåsen). Bilden visar också Noras dröm – eller det hon tror är sin dröm – att bli en känd sångare. Samtidigt sitter Jere i mitten, med ryggen vänd bort från det yttre livet, försöker hålla familjen ihop – ser på Nora med en blick jag tolkar som att ”int tänker du väl lämna oss?”. Alla har också plastpåsar – bär runt på den döde Risto. Den här bilden inspirera hur vår föreställning såg ut när publiken steg in:



(Sanni Siira, 2019)

Ett annat exempel är när jag jobbade med Tähtipölyä ritade jag en bild där fyra människor klättrade på varandra för att nå en lysande stjärna. De befann sig på en flytande ö i ett oändligt tomt intet – en av figurerna tittade neråt in i mörkret. Upplever att denna bild försökte uttrycka hur de olika rollfigurerna gör vad som helst för att nå berömmelse och rikedom – att de febrilt klättrar på varandra för att nå det – för det är deras enda räddning från den oändliga meningslösheten. Den bilden fick sitt uttryck i föreställningens viktigaste del – i den 20min långa dansimprovisationen.



(Sanni Siira 2021)

Nu när jag skriver slår tanken mig att är det så att soundtracket matar det undermedvetna när igen bilderna uttrycker det undermedvetna? En slags input och output? Att får ljudvärlden mig att sjunka in i föreställningens verklighet när det att jag målar och ritat ger uttryck åt min upplevelse som jag har inne i denna verklighet?

2.5.3. Scenanalys: fyra synvinklar

När jag jobbade med Risto pussissa edelleen utveckla jag ett sätt att analysera scenerna som jag upplever att har hjälpt mig mycket. Antar att jag har stulit härifrån och därifrån – men då när jag utveckla det här kändes det som om olika lösa pusselbitar, som hade

flutit omkring i min hjärna, plötsligt klickade på plats. Det jag gör är att jag går igenom varje scen i pjäsen med fyra olika synvinklar. Jag kallar dem: den fysiska-, den psykologiska-, den dramatiska- och åskådarens synvinkel. Upplever att när jag går igenom de olika scenerna med dessa fyra synvinklar får jag en nyanserad helhetsbild och en djupare förståelse för vad jag jobbar med. Vill också nämna att det här arbetet är i första hand för mig själv – jag delar inte alltid med mig av min scenanalys till resten av arbetsgruppen – om jag delar så väldigt sällan att jag delar med mig hela analysen. Upplever det här som ett verktyg för mig, för min dykning in i materialet – ett sätt att få ett helhetsgrepp och en bättre förståelse om det jag jobbar med. Skall nu försöka beskriva hur jag går till väga när jag gör det här och samtidigt försöker jag öppna varför jag tycker det här är bra.

Jag börjar med att ta ett pappersark – en A4 – för varje enskild scen i texten. Jag delar A4'an i fyra lika stora områden. Det övre vänstra hörnet är den fysiska synvinkeln – den övre högra den psykologiska synvinkeln – den nedre vänstra den dramatiska synvinkeln – och den nedre högra åskådarens synvinkel. Efter det börjar jag med den fysiska synvinkeln.

Den fysiska synvinkeln försöker svara på frågan att vad finns och vad händer konkret på scenen? Vem är på plats? Vilka föremål finns? Var befinner dom sig? I vilken tid? Vilka fysiska konkreta handlingar håller rollfigurerna på med? Det viktiga att komma ihåg när jag jobbar med denna synvinkel är att jag inte blandar in någon tolkning eller känsla. I denna synvinkel är jag inte intresserad varför rollfigurerna gör vad de gör – utan jag är intresserad av **vad** de gör. Skriver franska streck på allt som finns i den här scenen – var rollfigurerna befinner sig och vem som är på plats – och skriver också en lista på alla möjliga fysiska handlingar som jag upplever att är möjliga i den här scenen. Skriver inte vad de olika handlingarna kan betyda, eller varför rollfigurerna gör dem – utan skriver endast en kall lista på vad de kan göra. Upplever att när jag börjar med den fysiska synvinkeln skapar jag på sätt och vis gränser för scenen – att inom hurudant område – hurudana regler - sker situationen i den här scenen.

Nästa synvinkel jag jobbar med är den psykologiska. Med den här synvinkeln försöker jag gå in i hjärnan, in i upplevelsen av varje rollfigur som är med i scenen. Nu vill jag betona att jag inte gör det här för att kunna senare berätta åt skådespelaren hur de skall

tolka rollfiguren eller hur de skall skådespela den – det är deras jobb och de skall ha full frihet och fullt ansvar att göra det jobbet – jag gör det här för att själv kunna förstå vad det är som händer i scenen på ett djupare plan. Att försöka förstå varför de olika rollfigurerna gör som de gör – hur de upplever situationen – vad deras uppgift i scenen är. Tycker Kaisa Korhonen beskriver att hon gör samma sak *Olen uppoaja. Uppoon roolihenkilöiden sisään*. (Kaisa Korhonen, 2008, 68) Upplever att den här synvinkeln tillåter mig att sjunka in i de olika rollfigurerna och försök hitta vad det är som motiverar dem – varför handlar de på det vis de handlar? Varför säger de vad de säger? Jag brukar göra det här genom att skriva ut allt som rollfiguren känner och tänker – det som den upplever – i scenen. Jag försöker sätta mig in i rollfigurens liv och försöker uppleva världen som rollfiguren. Försöker skriva utan censur och utan avbrott – att jag skriver tills det inte kommer någon text mera ut. Den här texten är ofta kaotisk och motsägelsefull – riktig ”tankeripuli” – sån text jag inte kan dela med någon - men genom att göra det här brukar jag få en inblick i vad som rör sig inom rollfiguren – hurudana begär och rädslor – hurudana drömmar och mardrömmar. Det här brukar också hjälpa mig söka fram var motstridigheterna – paradoxerna – i rollfiguren finns. Upplever att när jag gjort det här har jag vidrört ett slags osynligt mönster som finns i materialet – att jag lyssnat till vad de olika rollfigurerna vill säga. Tror att det här hjälper mig i mina diskussioner med skådespelarna när vi analyserar materialet eller om de har frågor gällande deras rollfigurer. Att jag är beredd, vid behov, att hjälpa dem hitta en kontaktyta till sina rollfigur. Inte att jag tvingar dem acceptera min tolkning – utan att jag kan erbjuda olika synvinklar som jag vet att har med materialet att göra.

Den tredje synvinkeln – den dramatiska – antar jag att de flesta av oss som håller på med regi är bekanta med – iallafall i någon form. Har blivit undervisad olika varianter av det här under hela min teaterbana – i teaterlinjen på Västra Nylands Folkhögskola – på Novia Scenkonst i Vasa – under första året på Teaterhögskolan – diskuterat det här på krogar när jag suttit med andra teaterarbetare på öl. Jag försöker nu dra samman, det jag blivit lärd, till en begriplig form för mig själv - de ha sidu int allti vari lätt fö mig att fatt de hä! Jag börjar med att skriva ner hur scenen börjar – försöker förkorta det till maximalt en mening. Sen skriver jag ner hur scenen slutar – också här förkortat ner till max en mening. Brukar försöka att början och slutet är varandras motpoler – att det finns en så stark kontrast som möjligt – nämnde tidigare på sid 27 att jag gillar

kontraster och tycker att de är nyttiga. Efter att jag definierat början och slutet försöker jag hitta den punkt – det ögonblick – i scenen då början förvandlas till slutet – där hittar jag scenens vändpunkt. Ibland kan scenen ha flera vändpunkter – eller olika vändpunkter åt olika rollfigurer – det krånglar till det. I såna fall skriver jag ner alla, till synes, möjliga vändpunkter och tar senare itu vilken – eller vilka – av dem är den viktigaste. När början, slutet och vändpunkten är på plats brukar jag ännu gå igenom vad varje rollfigur i scenen vill – vad rollfigurens strävan är – speciellt i det här skedet hjälper det arbete jag gjort med den psykologiska synvinkeln. Försöker formulera rollfigurens strävan så kort som möjligt - när det är gjort ställer jag mig själv ännu frågan att: vad vill denna rollfigur av den här andra rollfiguren? Försöker svara på den här frågan på det viset att det som rollfiguren vill av den andra rollfiguren överensstämmer med rollfigurens huvudsträvan. Till exempel om rollfigur A vill känna sig älskad så kanske A vill få en kyss av rollfigur B – och då måste A försöka få B att kyssa A i scenen – förföra B. Jag upprepar det här för varje rollfigur så att jag har en bild av vad varje rollfigur vill av varje annan rollfigur i scenen. En slags karta av riktningar. Upplever att den här dramatiska synvinkeln är den som är mest delbar till resten av arbetsgruppen – speciellt skådespelarna. Den här synvinkeln ger åt oss en tydlig början och slut till scenen – till situationen – den berättar åt oss var vändpunkten finns – och den berättar för skådespelarna att vad deras rollfigur vill i den här scenen – vad deras strävan är. Upplever att det är precis det här som skådespelarna oftast vill ha av mig när jag regisserar.

Den fjärde och sista synvinkeln jag använder är åskådarens synvinkel. Med denna synvinkel försöker jag få svar på att vad skall denna scen berätta? Vilken information skall åskådaren få från denna scen? Vad är viktigt? Vad skall vara tydligt så åskådaren hänger med i berättelsen? Vilket syfte har denna scen i relation till helheten? På sätt och vis ställer den här synvinkeln frågan att vad är min strävan med denna scen? Vad vill jag som regissör? Vilken sorts upplevelse skall åskådaren ta med sig från denna scen? Här försöker jag skriva ner, med franska streck, allt det jag upplever att är viktigt och som måste koma fram i scenen. Det blir som en slags check-lista för mig som jag kan använda i ett senare skede av repetitionerna. När jag gått igenom alla 4 synvinklar för scenen vill jag ännu ge ett namn åt scenen – ett namn som beskriver hurudan situation det är frågan om. Vill ännu nämna att när jag gjort denna scenanalys med alla

scener hjälper speciellt åskådarens synvinkel mig att förstå helheten bättre och hjälper mig att börja känna hurudan rytm helheten skall ha – hurudan rörelse som skall gå igenom föreställningen – hur den skall börja och hur den skall sluta – vart den ändras. Ett till sätt för mig att få tag i föreställningens inre rörelse som jag talade om på sid 16.

När jag gjort det här – med varje scen – upplever jag att jag har en stadig grund att stå på och kan – kanske inte helt självsäkert, men iallafall mindre nervöst – stiga in i de första repetitionerna. För mig är det viktigt att jag gör den här scenanalysen – inte scenanalysen i sig själv. På samma sätt som jag tidigare på sid 36 diskuterar om hur jag tycker att planerandet är viktigt men planer skall jag glömma, är det arbete jag gör med dessa fyra synvinklar planerandet när de ifyllda A4'orna är planen. Ofta tittar jag inte ens på dem efter att jag fyllt i dem. Upplever att det att jag gjort arbetet förbereder mig och sätter någonting igång inom mig – då är det bättre att jag istället för att fokusera på det jag har tänkt koncentrerar mig på vad som händer på scenen – att jag är öppen och mottaglig. För det som är bra i min analys kommer att komma med i slutresultatet. Jag upprepar vad Kaisa Korhonen skrivit *Att glömma är viktigare än att minnas. Det som är gott och viktigt kommer alltid tillbaka* (Kaisa Korhonen, 2012, 60)

2.5.4. Tre faser av repetitionsprocessen

Eero-Tapio Vuori, en av mina regi lektorer på Teaterhögskolan, berättade för mig (om jag förstod honom rätt) att han brukar dela in repetitionsprocessen i två delar. Först en öppnande del – där han tillsammans med arbetsgruppen utforskar vilt i materialet – undersöker att vad som är möjligt. Sen en preciserande del – där han och arbetsgruppen skalar bort allt onödigt och försöker lämna kvar det väsentligaste som till slut formas till slutresultatet – föreställningen. Han påpekade att en av regissörens viktigaste uppgifter är att kommunicera åt resten av arbetsgruppen i vilken del av processen de befinner sig i – i den öppnande? Eller den preciserande?

Håller med honom men tänker ändå lite annorlunda. Jag ser att det i mina repetitionsprocesser finns det tre faser: En ”skissan” fas, en ”töjan” fas och en ”finslipan” fas. I ”skissan” fasen ställer jag frågan **Vad är det?** Alltså att vad är det för

material som jag och arbetsgruppen jobbar med? Hurudant är det? Vad är det gjort av? Hur ser det ut? Hur låter det? Hur doftar det? Hur smakar det? Vilka känslor och tankar väcker det? I denna fas är det viktigt att undersöka att vad som materialet egentligen handlar om – att arbetsgruppen och jag undersöker det och försöker förstå det. Det är som om vi försöker lära känna vilken slags lera vi har att börja jobba med – får en antydning om hur denna lera reagerar och vad vi kan börja göra med den. Kallar den här fasen ”skissan” för dess syfte är att skissa fram en helhet av det valda materialet – om jag jobbar med en pjästext då under denna fas skall jag tillsammans med arbetsgruppen hinna gå igenom alla scener på golvet och försöka lista ut vad de handlar och skapa en slags grovskiss på hela föreställningen – en grund att stå på - någonting som vi, arbetsgruppen och jag, kan ta ställning till.

”Töjan” fasen ställer frågan **Vad kan det vara?** Nu när vi känner igen vårt material kan vi börja experimentera med det – se hur långt vi kan tänja på dess gränser – utforska vad allt vi kan göra med det här materialet. Hur långt kan vi tillspetsa våra situationer och hur extrema situationer kan vi skapa? I denna fas försöker jag, tillsammans med arbetsgruppen, hitta gränsen på vad som är möjligt – hur långt kan vi gå innan det inte mera fungerar och verket börjar, på sätt och vis, göra motstånd. Hurudana skulpturer kan vi skapa av leran innan det materialet spricker och faller i bitar. Vi håller på med den här fasen tills vi gått igenom alla scener, utforskat deras möjligheter och har en ny helhet på den kommande föreställningen. Den här fasen är kanske närmast det som Eero-Tapio Vuori kalla den öppnande delen av repetitionsprocessen.

Tredje fasen – ”Finslipan” fasen – ställer frågan **Vad skall det vara?** Nu när vi vet vad materialet handlar om, var dess gränser finns, kan vi börja precisera, skala bort det onödiga, lyfta fram det viktiga och gå mot slutresultatet. Vi har vår lera – vi vet vad den klarar av – nu skapar vi den slutliga skulpturen. I denna fas har jag oftast en väldigt tydlig riktning – jag kan inte alltid artikulera den men har en tydlig känsla att vad verket vill berätta – vilken slutlig form föreställningen skall ha. Har märkt att i denna fas blir rytmen mer och mer viktigt för mig – att verket börjar sjunga på rätt sätt – att verket börjar leva mer och mer självständigt – att det bubblar av liv under ytan. Att föreställningens inre rörelse är i liv och vill uttrycka sig.

Vill nämna att nästan alltid – om inte alltid – när jag tänker efter tror jag faktiskt att alltid – brukar jag få en häftig ångestattack runt tiden då andra fasen skall förvandlas till tredje fasen. När vi går från vad kan det vara – till vad skall det vara. Tror att jag i den andra fasen tänjer så långt på gränserna av vad som är möjligt att jag till slut tappar bort mig själv – jag sjunker in i kaos. I detta tillstånd vet jag inte mer vad som är rätt eller fel – bra eller dåligt – vad det är som är viktigt – vad det är som verket skall berätta – vad det handlar om – vilka frågor det ställer – allt försvinner och förvandlas istället till en tung stinkande klump i mig. Kan oftast inte sova under denna period – maten smakar inte – och jag kan inte sluta tänka på föreställningen jag jobbar med. Men alltid finns det ljus i ändan av den mörka tunneln. Denna ångestfas slutar alltid med att jag får någon slags ”ahaa” upplevelse – en insikt – någonting faller på plats – och att jag plötsligt förstår åt vilket håll vi skall gå – vad som är den rätta riktningen. Tror att det som händer är samma sak som Jordan Peterson försöker uttrycka i den bild som jag hänvisa till när jag pratar om att ”sätta skådisen i pisse” på sid 29. Den här bilden:

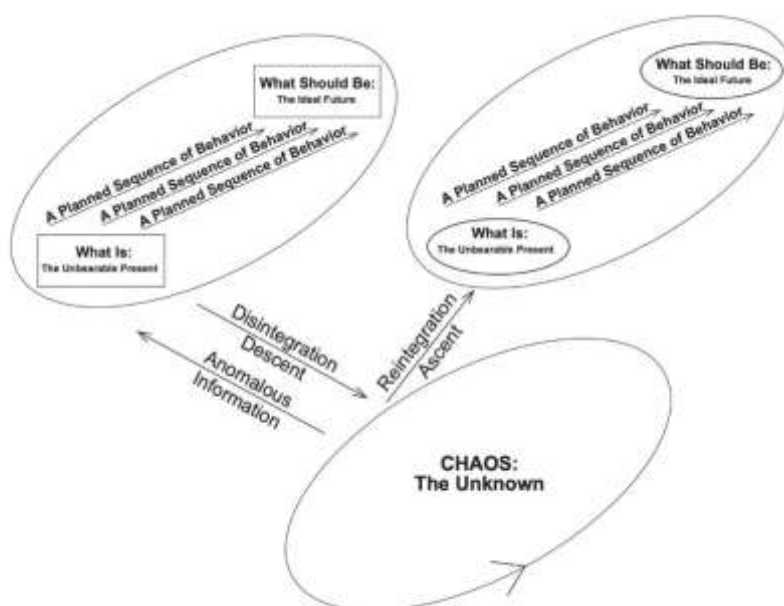


Figure 4: Revolutionary Adaptation

(Jordan Peterson, 1999)

Att min ångestfas är när min riktning (allt det jag vill) upplöses (disintegration) och jag faller in i det okända kaoset. I detta kaos – i denna upplevda outhärdliga press – händer någon slags transformation (någon slags insikt) som leder till en slags återförening (reintegration) av allt det jag vill och en ny riktning skapas.

Den här ångestfasen kan hålla på från en halv dag till 3 veckor – har ingen aning när den börjar att hur lång den håller på. Till exempel nu när jag skrivit den här texten fick jag 3 veckor före inlämningsdatumet häftig diarré, kunde inte sova, och var övertygad att allt jag hittills skrivit var meningslöst och pinsamt flum. Det här höll på i tre dagar tills, efter att jag skickat några mess med min handledare, förstod att jag måste ändra helt och hållet strukturen på ett av mina kapitel. Plötsligt fick jag ”eld i röven” och satt en natt och morgon klippandes sönder en utprintad version av problemkapitlet och pussla ihop det till en ny, meningsfullare form – sen hade jag återigen en riktning.

Upplever det här sättet att strukturera min repetitions process som tydligt – eller iallafall tydligt för mig. Det hjälper mig att förstå vad jag är ute efter – att göra en sak i taget och inte direkt försöka nå slutresultatet. Det hjälper mig också hålla ett lugn under repetitionsprocessen (ända tills ångestfasen slår igång) och hjälper också att kommunicera med och lugna ner resten av arbetsgruppen – på sätt och vis skapar det här en sorts trygghet. Både för mig och resten av arbetsgruppen.

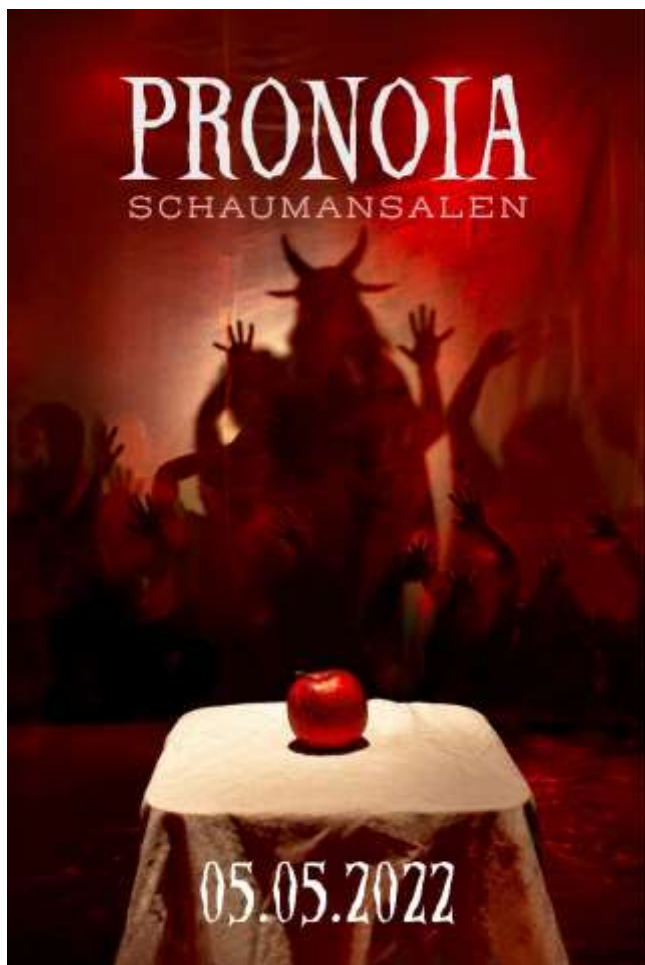
2.5.5. Att regissera med kroppen

En juuri koskaan mene näyttämölle ohjaustilanteessa. Osaan ajatella parhaiten katsomossa, nähdessäni. (Kaisa Korhonen, 2008, 59) När jag läste det här kände jag motstånd och insåg att jag är av annan åsikt. Har märkt att när jag regisserar – när jag jobbar med arbetsgruppen i repetitionsutrymmet – måste jag stundvis stiga upp på scenen och ”uppleva” det som händer där. Jag måste gå omkring, vända mig om, känna efter rytmen på scenen – jag måste få en slags kroppslig upplevelse för att jag skall kunna tänka klart. Min lector i regi, Riko Saatsi, skriver *...my body possesses knowledge way before my consciousness can reflect it.* (Riko Saatsi, 2022, 191) Upplever att min kropp behöver mig ibland upp på scen för att den skall kunna tänka klart och senare informera min hjärna om vad som händer. Tror att det här kroppsliga behovet har med det jag skrev om intuition, på sid 12, att göra – att det är rösten från mitt undermedvetna som försöker berätta för mig någonting – oftast någonting viktigt som jag inte ännu kan forma till ord.

Gällande kroppen har jag också märkt att om jag inte rör på mig under repetitionerna är någonting fel – när föreställningen utvecklas, vi jobbar flitigt och går mot rätt håll är det som om jag inte kan sitta stilla – jag hoppar upp från stolen, viftar med händerna, omedvetet apar skådespelarna, tittar på scenen samtidigt som min hand skriver kråkfötter i mitt anteckningsblock – min kropp är aktiv, på helspänn, reagerar och lever med i allt som händer på scen. Upplever att Saatsi skriver om det här *As a director, my own body – the ‘tuning fork’- constantly resonates in the rehearsals with everything I’m related to.* (Riko Saatsi, 2022, 203)

Han skriver också *...I need to lean forward so that my position and attention to the stage stays active.* (Riko Saatsi, 2022, 197) – Saatsi beskriver här hur han behöver en obekväm pall att sitta på medan han regisserar, men tror att den här samma känslan av att luta framåt är det som jag upplever när jag rör på mig med min blick fastklistrad på det som händer på scenen. För när jag upplever dess motsats – när jag sitter stilla – känns det för mig att jag börjar luta bakåt och mitt intresse försvinner helt – då vet jag att någonting inte fungerar – att det finns ett problem som kräver en lösning. Jag tycker att en föreställning skall vara intressant hela tiden – den skall greppa mig från första ögonblicket till sista stunden – så om inget händer i min kropp, om jag sitter stilla, vet alla som har jobbat med mig, att nu är det inte bra. Kanske det att jag rör på mig är på sätt och vis att jag dansar med scenen - med föreställningen – och om jag slutar dansa betyder det att det som händer på scenen plötsligt är i fel rytm – att det lever fel – falskt – att det inte andas med det genuina, med det autentiska. Att det som händer på scenen, i den här stunden, inte uttrycker verkets inre rörelse.

3. VAD ÄR TEATER FÖR MIG?



(Phoebe Söderman & Erik Söderström, 2022)

Ovan ser vi en affisch av Pronoia – en föreställning jag regisserade på Novia Scenkonst som en del av mina magisterstudier på Teaterhögskolan. I bilden ser jag själar som försöker kravla upp samtidigt som djävulen står ovanför dem – att äpplet i bilden är den frukt som lovar mig kunskap och medvetande - det känns att denna djävulsfigur stirrar in i mig när jag ser på bilden – som ett hot. Jag vet inte om djävulen vill att jag äter äpplet eller om djävulen kommer att försöka stoppa mig om jag sträcker mig mot äpplet. Upplever att den här bilden berättar om min relation till teater - att teater är något som är samtidigt heligt och oheligt – att det är någonting mystiskt och farligt – att vi via teater kommer i kontakt med krafter vi inte helt förstår. Teater känns för mig som en slags magisk ritual – ett tempel där vi dyrkar de äldsta gudarna – ett ställe där den osynliga världen blir synlig och verklig – ett ställe vi lånar ut våra kroppar och röster åt uråldriga andar.

För mig är scengolvet ett ställe där vi på ett tryggt sätt kan vara farliga - ett ställe där vi kan nå de djupaste och mörkaste sidorna i människan samt de högsta höjderna i henne. Tror att på scengolvet finns möjligheten att uppleva någonting bortom vår förståelse – möjligheten att möta varandet i all sin ära. Det känns att teater är för mig ett sätt att öppna mig – att sprida mig – att uttrycka mig – ett sätt för mig att för ett ögonblick bryta loss från detta köttsliga fängelse – denna kropp som är förankrad i den materiella verkligheten. Kanske teater är ett sätt för mig att blotta mig och känna mig vacker – känna mig älskad. Tror det här behovet att göra teater är någonting som ligger djupt inrotat i mig – inkodat i mina gener – inkodat i det djuret som jag är. *Toteutuminen on jotakin alkukantaista. Se on halua kukkia* (Kaisa Korhonen, 2008, 79)

I föregående kapitel försökte jag kartlägga hur jag ser på regi – vilka uppgifter jag har som regissör, vad som är viktigt för mig, vad som är svårt för mig, vad jag märkt att hjälper mig och vad jag brukar göra som regissör. Nu med denna karta i bakfickan vill jag i nästa kapitel försöka öppna hur jag ser på teater – vad jag tycker att det är och vad jag vill att det skall vara – att vad strävar jag till med mitt teaterarbete?

3.1. Den skitigaste konstarten



(Succubus, Tomi Korhonen, 2022)

Hade en dröm där jag blev förförd av kvinnliga demoner gjorda av kött och tänder. De dansade erotiskt framför mina ögon och viskade snuskiga löften i mina öron – de äcklade mig men samtidigt upphetsade de mig. Tycker att teater har en liknande natur.

Kaisa Korhonen skriver ...*teatteri kuuluu olla aina vähän vulgaaria, lihallista ja karkeaa. Leveällä pensselillä vedellen syntyä elämää.*

(Kaisa Korhonen, 2008, 75) Det känns att teater alltid har en sorts **skitighet** i sig – att i teater tycks det alltid finnas en sorts koppling till det materiella, till det köttsliga, till kroppen – och att denna koppling gör teater skitigt – smutsigt på något sätt. Historiskt sett har teatern ofta ansetts som en lägre konstart när igen musiken som en högre, mer ädel, konstart. Om teatern är den skitigaste konstarten tycker jag att man kan kalla musiken den renaste – den som är mest bortkopplade – eller längst ifrån – kroppen. Tror ändå att teaterns styrka ligger i det skitiga – i det att via teater kommer vi nära människan – den köttsliga kroppsliga människan. Om musiken hjälper oss att lyfta blicken till höjderna påminner då teatern oss om vår dödlighet?

En annan sak som gör teatern skitig är att det är en konstform som blandar alla andra konstformer – för på scengolvet finns det bild, det finns rörelse, det finns text, det finns ljud, ofta musik, det finns färger och former – teatergolvet är som ett slags hopkok av alla konstarter. Upplever att Peter Brook skriver om samma sak *In the theatre, there are infinitely more languages, beyond words... body language, sound language, rhythm language, colour language, costume language, scenery language, lighting language...* (Peter Brook, 2005, 113) Tror den här egenskapen i teater är det som gör det till en krånglig art att jobba med men som samtidigt är dess styrka. Teatern har möjligheten att aktivera alla sinnen hos åskådaren – att på sätt och vis bombardera åskådaren med stimuli – och via det samtidigt lyfta åskådaren till de högsta höjderna och få dem att bli medvetna om den djupaste avgrunden. För att lyckas göra det meningsfullt och begripligt upplever jag att jag måste skapa en slags symfoni av bilder och situationer på scenen – på sätt och vis kuratera upplevelser åt åskådaren – skapa ett rytmiskt bildspel av handling och text – en 4-dimensionell skulptur byggd av strävan och vändpunkter – av drömmar och mardrömmar – rädslor och begär. Det blir direkt krångligt för mig att skriva om det här när alla dessa olika konstformer har sitt eget språk – kanske det jag försöker uttrycka är att jag ser att alla dessa olika språk måste bli ett språk för att teaterns oändliga potential skall aktualiseras. Eller det är iallafall min upplevelse.

3.2. Ögonblickets konst – Dödens konst



(Untitled, Zdzisław Beksiński, 1971)

Raila Leppäkoski skriver ...*Teatteri on katoava taidemuoto. Se häviää esityksen päätyttyä... nyky hetki on ainoa hetki mitä meillä on. Teatterin nykyhetkeen liittyvä aikasidonnaisuus pitää mielestäni teatteritaiteen ytimen... lineaari aika saattaa onnistuneessa esityksessä muuttua vertikaaliksi... ajantaju katoaa, hetken olemme kuolemattomia ja ikuisia.* (Raila Leppäkoski, 2023, 40) Tycker det här lyfter fram en av de vackraste sidorna av teater. Att en teaterföreställning alltid dör – den blommar ut för en kort stund – och sedan försvinner den. Bara de som var i rätt tid på rätt ställe fick ta del av den. På ett sätt liknar teater matlagning. Jag tanker på maträtter som små konstverk – för att uppleva dessa konstverk måste jag förstöra verket – jag måste äta upp det. Efter att jag ätit upp det försvinner konstverket. Jag måste förstöra det för att uppleva det. Tänker att det händer i princip samma sak med en teaterföreställning – det händer i ett ögonblick i tid och rum – blomstrar upp för ett kort ögonblick – sedan förtvinar det och försvinner tillbaka in i intet. Kanske det är precis det här som gör teater så vackert? Att det påminner oss om döden men ändå är en sorts hyllning till liv – hyllning till varandet – i en kort stund når vi bortom verkligheten av död in till något evigt – det eviga nuet. Hjälper teater oss att se bortom döden? Att via det att teatern ständigt dör – accepterar döden som fundamental – lyckas den då stundvis vidröra någonting bortom döden? Tycker att Peter Brook skriver om en liknande tanke ...*the*

audience is awakened to an instant of deep insight into the fabric of reality. This moment cannot last. (Peter Brook, 2005, 103)

Kanske det är så att vi behöver begränsningar för att förstå det vackra – att vi behöver döden som et slags filter som tillåter oss att uppfatta det vackra i varandet. Att bara för att vi kommer att förlora det kan vi inse det värdefulla i att finnas. Saana Lavaste skriver *At its core, theatre is about sharing the fleeting and disappearing moment of now, and thus about sharing the experience of our own mortality.* (Saana Lavaste, 2022, 411) Kanske det är därför jag vill jobba med teater – att påminna mig själv om det värdefulla i att finnas...

3.3. Det mytiska och det arketytiska i teater

Nämnde tidigare på sid 53 att jag ser teater som en slags magisk ritual som skapar kontakt till okända krafter, och därför har jag säkert märkt att det är nyttigt för mig att tänka på teater via en slags mytisk eller arketytisk synvinkel – iallafall att se på den teater jag jobbar med via den här synvinkeln. Mitt intresse för myter har funnits med mig så gott som alltid – minns att jag som barn lånade flera böcker om grekisk och skandinavisk mytologi från biblioteket – att jag ritade bilder om monster och gudar – änglar och demoner – att vi med mina vänner lekte att vi var gudar som besegra monster, eller att vi byggde städer av stenar och kvistar som vi sedan förstörde som jättar. Tror att det finns någonting i de mytiska berättelserna som borrar in i djupet av mänskoupplevelsen – ett kodat språk som mitt inre förstår. Joseph Campbell skriver att

Mythology has been interpreted by the modern intellect as a primitive, fumbling effort to explain the world of nature (Frazer); as a production of poetical fantasy from prehistoric time, misunderstood by succeeding ages (Müller); as a repository of allegorical instruction, to shape the individual to his group (Durkheim); as a group dream, symptomatic of archetypal urges within the depths of the human psyche (Jung); as the traditional vehicle of man's profoundest metaphysical insights (Coomaraswamy); and as God's Revelation to his children (the Church). Mythology is all of these. (Joseph Campbell, 2008,.330)

Av de här möjliga tolkningarna tror jag att Jungs syn på myter kommer närmast hur jag ser på dem. Det känns som om myter – de mytiska berättelserna och en mytisk synvinkel – fungerar som en slags port – eller som ett par glasögon – som tillåter mig att se osynliga mönster som omringar oss och som vi är intrasslade i. Tror att de mytiska berättelserna försöker beskriva dessa mönster och hur de påverkar oss. Har märkt att när jag utforskar det material jag jobbar med från ett mytiskt perspektiv att det hjälper mig att hitta ett djup – ett djup i texten, i materialet, i föreställningen. Att jag på sätt och vis i mitt arbete hittar, via det mytiska, kontaktytor till ett större och djupare kanon av upplevd verklighet.

Till exempel när jag jobbade med Pronoia blev de mytiska berättelserna om Syndafallet, Dionysos och Djävulen viktiga referenser till att förstå vad det var vi höll på med och också för att ge form åt det vi höll på med. Danserna vi hade i föreställningen blev en blandning av vilda Dionysiska extatiska rörelser och olika sorts fall – syndafall. Samtidigt blev Djävulen en sorts röd tråd som genomborrade hela föreställningen – vi hade en djävulmask (ett svart gethuvud med horn och pentagram) som vandrade med hjälp av olika skådespelare igenom föreställningen – stirrades på det som hände på scenen – Djävulen blev på sätt och vis vår synvinkelperson i Pronoia – åskådarna fick uppleva föreställningen via Djävulens blick.

Peter Brook skriver att: *...in that collective, mythic unconscious, that vast ocean whose limits have never been discovered*". (Peter Brook, 2005, 102) Upplever att de mytiska berättelserna har ett djup som inte går att nå till botten – att de är omöjliga att tömma på mening – och kanske precis därför upplever jag det så fruktbart att tänka på mitt arbete från en mytisk synvinkel. Att det är en oändlig källa för inspiration.

Jordan Peterson ser på myter som att de är en sorts beskrivning på hur vi människor upplever verkligheten som en plats för handling.

Mythological representations of the world - which are representations of reality as a forum for action – portray the dynamic interrelationship between all three constituent elements of human experience. The eternal unknown – nature metaphorically speaking, creative and destructive, source and destination of all determinant things – is generally ascribed an affectively ambivalent

feminine character (as the “mother” and eventual “devourer” of everyone and everything). The eternal known, in contrast – culture, defined territory, tyrannical and protective, disciplined and restrictive, cumulative consequence of heroic exploratory behavior – is typically considered masculine (in contradistinction to “mother” nature). The eternal knower, finally – the process that mediates between the known and the unknown – is the knight who slays the dragon of chaos, the hero who replaces disorder and confusion with clarity and certainty, the sun god who eternally slays the forces of darkness, and the “word” that engenders cosmic creation. (Jordan Peterson, 1999, 20)

Den här synvinkeln inspirerar mig för den hjälper mig koppla de mytiska berättelserna till vårt verkliga mänskliga vardagliga liv – att de mytiska berättelserna är en slags ram som beskriver hur det är att finnas. Det här hjälper mig att koppla mytiska berättelser till texter jag jobbar med.

Till exempel när jag jobbade med Syö paskaa ja kuole, då blev berättelsen Adam och Eva – det första paret – en viktig referens. Hade läst om en tolkning på Adam och Eva att de på sätt och vis var en varelse istället för två – att de var en sorts hermafroditisk hel och perfekt människa. Att deras kärlek sammansmälte dem till en. En annan berättelse som tangerar det här var att i tidens begynnelse fanns det tre olika kön hos människorna – män, kvinnokvinnor, och mänkvinnor – men att Zeus blev sur på det här och delade på alla människor – och efter det har människan försökt hitta sin andra sida. En slags mytisk förklaring till varför vi längtar efter någon – varför vi måste hitta någon att älska – så att vi blir hela – att vi blir en igen. De här berättelserna blev en viktig port in till det sårbara i föreställningen – det att mannen väntar på kvinnan som aldrig kommer - och skapade också textmaterial som jag använde i föreställningen.

De mytiska berättelserna påminner mig också om hur jag upplever verkligheten – har märkt att när jag lyssnar på folk berätta historier – eller när jag själv berättar historier – är de ofta inte alls realistiska beskrivningar. Utan situationerna överdrivs – hur de känns, vad som händer, hur saker ser ut, dras ofta till sin spets - personerna i berättelserna ter sig som en-dimensionella arketyper – som monster eller hjältar, som idioter eller genier, som madonnor eller horor, och så vidare. I den objektiva verkligheten – som vi alla delar med varandra - finns det säkert en hel del nyanser och gråa områden – men i den upplevda verkligheten ter sig saker svartvita – goda och onda, rätt och fel, mörkt och ljus, och så vidare. Och de här berättelserna är de som fångar intresset – de här berättelserna om hjältar och skurkar – berättelser om hur det

känns att finnas. Kanske de här överdrivna beskrivningarna på hur saker upplevs pekar mot nånting som är, visst mindre verkligt i den objektiva verkligheten, men kanske mer verkligt i en annan djupare verklighet? Peter Brook skriver *Regarding Holy theatre the essential thing is to recognize that there is an invisible world which need to be made visible... Holy theatre implies that there is something else in experience... which contain extremely powerful source of energy.* (Peter Brook, 2005, 69) Upplever att den mytiska synvinkel hjälper mig att komma närmare den här osynliga världen som Brook skriver om.

3.4. Teater som ett hjältedåd

Jag vill att min teater – det som händer på min scen – är på sätt och vis ett hjältedåd. Upplever att teater har en transformerande kraft, både för de som jobbar med det och de som upplever det. Att det finns en potential av att förstöras och pånyttfödas i upplevelsen. Att teater kan bjuda in oss att möta det kosmiskt skräckinjagande. Att vi likt Campbells hjälte sugns in i ett äventyr, går över tröskeln in i det okända, sjunker ner i dödsriket, transformeras, pånyttföds, dödar draken av kaos, och kommer tillbaka hem med skatten. Skatten som kanske är ett nytt sätt att se på verkligheten – ny livskraft inom oss – en ny tacksamhet för varandet – eller vad allt annat det nu kan vara.

Peter Brook skriver att *One goes to the theatre to find life* (Peter Brook, 2005, 11) han fortsätter *...essentially it is life, but it is life in a more concentrated form...* (Peter Brook, 2005, 12). Jag vill att det liv åskådaren får uppleva är ett slags hyperliv – liv som är mer än liv – liv som spräcker sönder verkligheten och når djupt in i det okända – ett slags liv som stannar tiden och fångslar oss i en evighet som varar ett ögonblick. *Parhaissa esityksissä aikaa ei ole, kesti esitys miten kauan tahansa.* (Kaisa Korhonen, 2008, 73)

Campbell skriver *...the aim of the religious teaching is not to cure the individual back again to the general delusion, but to detach him from the delusion...* (Joseph Campbell, 2008, 140) Jag vill att i min teater kan en liknande process hända. Att efter föreställningen upplever åskådaren verkligheten i ett nytt ljus - från en naiv förståelse av verkligheten - till ett möte med den skräckinjagandeaspekten av den – en behandling av detta möte - som i sin tur får människan att, hoppeligen, växa och bli starkare. Tror att

teater kan hjälpa oss att möta de mörkaste sidorna i oss själva och kanske t.o.m. hjälpa oss att älska dem – att finna det vackra i dem.

Campbell skriver att *The problem of the hero is to pierce himself precisely through that point: to shatter, and annihilate the key knot of his limited existence.* (Joseph Campbell, 2008, 125) – det är precis dethär som jag hitta på scenen, det transformerande mötet, den stunden, det ögonblicket när rollfigurens hela världsbild upplöses och någonting nytt bortom vår verklighet blir synligt. Någonting som rättfärdigar hela den katastrof som är att finnas. En mytisk synvinkel på att finnas som är i sin natur tragisk och skräckinjagande men samtidigt skrattretande och upplyftande – det är en synvinkel som lyckas hålla sig komisk i mötet med det fruktansvärda, meningslösa och katastrofala som är varandet. Den verkliga gudomliga komedin. Vill lyfta fram ett längre citat av Jordan Peterson

The “domain of the known” and the “domain of the unknown” can reasonably be regarded as permanent constituent elements of human experience – even of the human environment. Regardless of culture, place and time, human individuals are forced to adapt to the fact of culture (the domain of the known, roughly speaking) and the fact of its ultimate insufficiency (as the domain of the unknown necessarily remains extant, regardless of extent of previous “adaptation”). The human brain – and the higher animal – brain appears therefore to have adapted itself to the eternal presence of these two “places”; the brain has one mode of operation when in explored territory and another when in unexplored territory. In the unexplored world, caution – expressed in fear and behavioral immobility – initially predominates, but may be superseded by curiosity – expressed in hope, excitement and, above all, in creative exploratory behavior. Creative exploration of the unknown, and consequent generation of knowledge, is construction or update of patterns of behavior and representation, such that the unknown is transformed from something terrifying and compelling into something beneficial (or, at least, something irrelevant). The presence of capacity for such creative exploration and knowledge generation may be regarded as the third, and final, permanent constituent element of human experience (in addition to the domain of the “known” and “unknown”). (Jordan Peterson, 1999, 19-20)

Upplever att den här **creative exploration** (kreativt utforskande) är hjältedådet – det är mötet med det okända – risken för transformation – processen som skapar någonting nytt. I världen som hjälten befinner sig i finns det alltid det säkra (domain of the known) och det osäkra (domain of the unknown) – hjälten är den process som tillåter mötet

mellan dessa två områden – och detta möte skapar något nytt eller transformerar någonting befintligt till något nytt.

Tänker att hjälten är inte bara huvudrollsfiguren som kämpar på scenen, utan också varje medlem i publiken som har huvudrollen i sitt eget liv. Campbells ovannämnda hjälte är ett sätt att agera, som hjälper den individuella människan att leva heroiskt och komma närmare det bästa i sig. Campbell skriver *man is the crucial mystery* och frågar att *what is the core of us?* (Joseph Campbell, 2008, 332-333) Är inte det här precis den fråga som jag ställer scengolvet? Jag tror att människan inte vet vem hon är – eller vad hon är – och förrän hon lyckas svara på den frågan med ett tillräckligt bra svar kommer hon att ta kål sig själv om och om igen – därför är det oerhört viktigt med teatern – med scengolvet – den plats där vi kan på ett tryggt sätt möta det farliga – det som är värst och bäst i oss. Tror att om vi blundar för det hemska kommer det inte att försvinna – istället kommer det att växa i mörkret och äta upp oss när vi minst anar det. Tror också att hjälten inte är något slutresultat – att ingen av oss blir färdiga hjältar av våra liv. På samma sätt som en föreställning aldrig blir färdig – utan den måste på nytt födas, gå igenom den konstnärliga processen varje gång på nytt. Som Campbell skriver *the hero is the champion of things becoming, not of things become.* (Joseph Campbell, 2008, 209)

3.5. Tragedi och komedi

Vill ännu diskutera tragedi och komedi. Det tragiska och komiska. Vet inte vem som har utmyntat uttrycket att *comedy is tragedy plus time* men upplever att det finns en djup visdom i detta uttryck. På sätt och vis är den enda skillnaden mellan tragedi och komedi hur nära eller långt ifrån man befinner sig från ett fenomen. Om jag är nära fenomenet då upplever jag det tragiskt – om jag befinner mig långt ifrån fenomenet då upplever jag det komiskt. Det betyder att desto närmare varandet jag kommer desto mer tragiskt det ter sig – desto mer sorg och smärta. Det betyder också att det komiska är på sätt och vis ett skydd som håller denna sorg och smärta på avstånd. Det känns att den tragiska synvinkeln är uppslukad av fenomenet när det komiska igen har möjligheten att se på fenomenet från ett större perspektiv – från mer nyanserade håll. Det är som om det

komiska hjälper oss att tänka kring ett fenomen när det tragiska hjälper oss att känna med ett fenomen. Det här sättet att tänka betyder också att jag kan ändra från en tragisk till en komisk synvinkel, eller tvärtom, i ett ögonblick – för om den enda skillnaden är distans då behöver jag bara ändra hur långt eller nära jag väljer att uppleva fenomenet. I mina regier tycker jag att det är spännande och roligt att leka med den här distansen – att byta från den ena till den andra – plötsligt när åskådaren minst anar det. Att få åskådaren mitt i sitt skratt ställa frågan: *herregud, vad är det jag skrattar åt!?* Upplever att den här möjligheten ökar känslan av fara – att vad som helst kan hända när som helst – denna känsla vill jag att är närvarande i mina regier.



(Aino Kontinen, 2020)

Till exempel i bilden ovan – från föreställningen *Hyvän ja pahan tuolla puolen* – ser vi en scen där tre karaktärer, som alla är Nietzsche, försöka göra självmord – men hur de

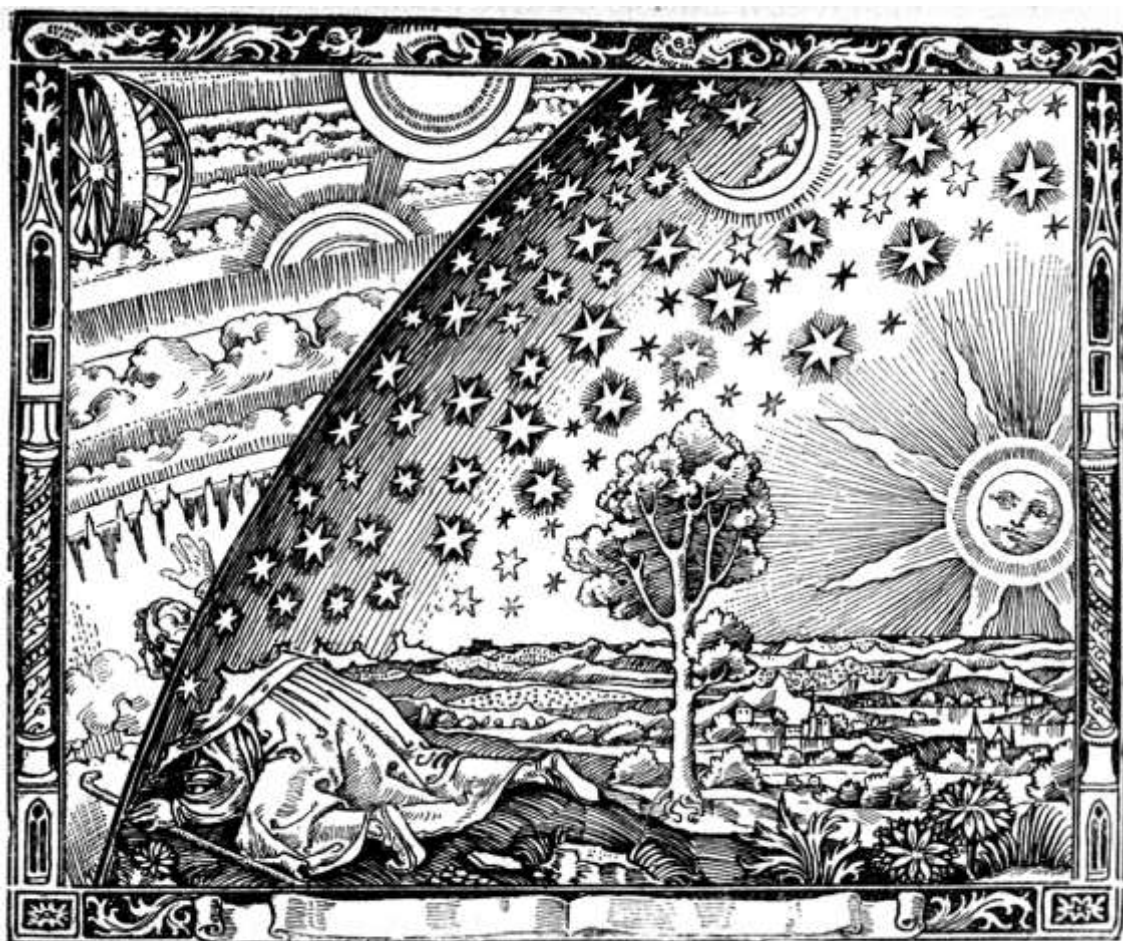
än försöker vaknar de alltid tillbaka till liv i exakt samma situation – det var en morbida, grotesk och humoristisk scen – till slut samlas alla Nietzsche i mitten och håller bensen över sig och försöker bränna upp sig själva med en tändare – men förstås fungerar inte tändaren. De håller på och försöker tända på sig själva samtidigt som det mörknar på scenen – musiken försvinner – och i tystnad ser vi en gnista försöker tända i ett oändligt mörker – plötsligt blev den överdrivna och roliga självmordsscenen en tragisk synvinkel på hur det är att finnas i ett mörkt och tomt universum. Från det komiska till det tragiska.

Kaisa Korhonen hävdar att *Totuuteen on kaksi tietä. Sinne voi päästä ylilyömällä, tyylittelemällä. Tai sitten olemalla paljas.* (Kaisa Korhonen, 2008, 75) har en känsla att det här tangerar med det tragiska och komiska. I mina regier vill jag oftast att skådespelarna spelar ”över” – har en stiliserad stil – att när de vill saker vill de dem 100% - när de känner känslor känner de dem förbaskat mycket – när omständigheterna påverkar dem påverkar det dem hundra till noll – att deras rollfigur är levande väsen som tar sig på fullaste allvar och lever fullt ut. Kanske att på något sätt är rollfigurerna slavar av sina omständigheter... Upplever att någonting osynligt blir synligt när jag använder mig av denna spelstil – eller det känns att något verkligt börjar hända i rummet – Att vi får tag i ett slags liv som ligger under ytan. Samtidigt tycker jag att det skapar en sorts fräsch, lekfull, lättsam och med glimten-i-ögat atmosfär som tillåter att vad som helst kan hända på scenen. En lek, som jag upplever att är, för de flesta åskådare, lätt att hoppa med i. Nu vill jag betona att jag upplever att det inte finns rum för någon slags cynisk attityd på min scen – iallafall inte i rollfigurerna – eller bättre sagt: i tolkningen av rollfigurerna. Jag vill att det skall vara möjligt att älska och tycka om varenda rollfigur - och tror om vi i arbetsgruppen tillåter dem alla vara, på rätt sätt, over the top, löjliga, och uppriktiga, blir det lätt att tycka om dem. Kanske det här är en sorts synvinkel som ser på människan som ett barn – ett litet barn som befinner sig i en omöjlig situation.

I ett senare skede, i de föreställningar jag regisserar, vill jag oftast att överspelet försvinner – att vi hittar stunder där allt faller – allt extra skalas bort – och att vi plötsligt får se det nakna, det öppna, det ärligt sårbara i rollfiguren. Här skall det inte finnas något spel – bara närvaro – bara att våga vara i stunden – hålla fast i ögonblicket.

Upplever att kombination av att först spelar vi så tusan och sen skalar vi bort, ger möjligheten till en sorts djupdykning in i rollfiguren – att kontrasten mellan dessa två olika uttryck öppnar en portal som suger in oss djupare in i verket. Eller som om allt som har hänt ekar i den tystnad och tomhet – i det djup som det sårbara öppnar. På sid 27 skriver jag om samma sak: att det är som om verkligheten rivs isär och det osynliga blir synligt. Kan inte förklara det här bättre.

4. VAD ÄR KONST FÖR MIG?



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...

(Flammarion engraving, Okänd, 1888)

Tycker att den här medeltida bilden visar på ett lekfullt sätt hur jag ser på konstprocessen. En medeltida missionär hittar punkten där himmel och jord möts. För mig ser det ut som om missionären har snubblat igenom verkligheten och ser nu vad ligger bortom den. Det är så jag ofta upplever konstnärliga processer: jag vandrar omkring, jobbar och grubblar, och plötsligt faller jag omkull som en blind idiot och upptäcker någonting nytt och häpnadsväckande. Tycker det också är helt rätt att missionären upplever det här nya, den här andra dimensionen, i exakt den punkten där jorden och himlen möts – i den exakta punkten där kontrasterna, motpolerna, möts. Som Leto II uttryckte sig i Frank Herberts Dune böcker: *Paradox is a pointer telling you to look beyond it...* (Frank Herbert, 2022, 202)

I det förra kapitlet skrev jag om hur jag ser på teater och vad det är som jag strävar efter i mitt teaterarbete. Nu i detta kapitel vill jag försöka ta tag i hur jag ser på konst – dess natur och syfte. Jag hoppas att genom denna process få en djupare och mer nyanserad klarhet att vad det är som jag egentligen håller på med.

Under kursen *Consciousness and Art*, vars huvudlärare var Eero-Tapio Vuori, slog mig en tanke gällande medvetenhet, att medvetenhet uppstår från mötet mellan själ och form. Själ är i det här sammanhanget den energi, den animerande kraften som får materia att röra på sig. Form är alla omständigheter – det är ens kropp, ens situation, ens historia, ens tid, ens plats, ens sammanhang, ens synvinkel – allt det där andra. Medvetenhet är upplevelsen av att finnas, varandet. Kan tänka på det som om själen är vattnet, formen är floden och medvetenhet är hur vattnet forsar genom floden – mönstret som uppstår av dess rörelse. Själ + Form = Medvetenhet.

Från den här tanken insåg jag hur jag ser på konst – upplever att jag kan uttrycka det bäst med en ekvation:

$$(\text{det autentiska} + \text{det okända}) \times \text{hantverk} = \text{Konst.}$$

Upplever att den här ekvationen tangerar det som jag skrev på sid 60, om teater som ett hjältedåd – att mötet mellan ”the domain of the known” (det autentiska) och ”the domain of the unknown” (det okända) är ett hjältedåd. Att hjälten är en kreativ process som skapar nytt eller transformerar det gamla till något nytt.

Kommer nu att försöka öppna vad jag menar med det autentiska, det okända, deras möte med varandra, varför de är placerade inom en parentes, hur och varför hantverket på sätt och vis ”tar hand om” detta möte, och vad detta hantverk är.

4.1. Det autentiska

(det autentiska + det okända) x hantverk = Konst



(Svanen #12, Hilma af Klint, 1915)

Upplever att denna målning av Hilma af Klint pekar mot det jag upplever som det autentiska. Vi ser i bilden två regnbågsfärgade trianglar – ena pekar uppåt mot en ljus cirkel den andra neråt mot en mörkare cirkel. Det känns att på samma sätt när jag kommer i kontakt med det autentiska då är det en rörelse som samtidigt borrar neråt in i djupet – inuti mig – och sträcker sig uppåt mot ett slags ljus – utanför mig. Som om jag kommer i kontakt med kärnan i mig samtidigt som jag öppnar kärnan för en yttre verkligheten. Ett sorts sårbart blottande.

Kaisa Korhonen skriver *Inhimillisyyden tarkoittaa, että minuun sattuu. Haavoittuvuus saattaisi olla inhimillisyyden synonyymi.* (Kaisa Korhonen, 2008, 93) Upplever att när jag nu skriver om det autentiska tangerar det detta citat. Också det här *Ehkä tarkoitin vilpittömyydellä... - paljastusta, antautumista, läpinäkyvyyttä. Tänään se voisi tarkoittaa katsojasuhdetta, josta puuttuu ironiaa...* (Kaisa Korhonen, 2008, 93)

Jag anser att **det autentiska** är det som är sårbart i mig. Det är någonting som ligger djupt inne i mig, någonting som jag skyddar och som jag i en konstnärlig process måste öppna och låta komma ut. Det känns som någonting naivt, någonting hoppfullt, någonting lekfullt, någonting jag är livrädd att skall bli dömt av yttre världen – mitt sanna jag, min innersta kärna. Det autentiska är det som vill bli uttryckt – det som jag

har behov av att uttrycka, av att blotta för världen. I all sin enkelhet är det det som är sant. Det som är sant i mig. Det som är mest verkligt. Inte det jag vill vara utan det som jag är. Vad än det må vara. I Kiihottavasti Totta står det *Toteutuminen on jotakin alkukantaista. Se on halua kukkia* (Kaisa Korhonen, 2008, 79) – kanske det här autentiska i mig – den här sanningen – är någonting som har ett behov av att uttrycka sig – att visa sig för världen. Kanske det här behovet är grundorsaken till att jag känner behov av att hålla på med det här.

Kandinsky skriver om den *inre nödvändighetens princip*. Att varje sant konstverk är skapt utgående från ett inre behov som går djupare än konstnärens vilja – som bottnar i själen. Denna *inre nödvändighetens princip* är själens behov att växa, utvecklas och uttrycka sig. I det här sättet att tänka är konstens uppgift att hjälpa mänskösjälen växa och bli starkare.

Enligt Kandinsky så har den *inre nödvändighetens princip* 3 mystiska grunder:

1 – som unik skapare har konstnären att ge uttryck åt det för honom själv egna.

2 – som varelse född ur sin tid har konstnären att ge uttryck åt det för tiden egna.

3 – som konstens tjänare har konstnären att ge uttryck åt det för all konst egna.

(Vassily Kandinsky, 1970, 72)

De två första är subjektiva grunder – #1 konstnärens egna behov och personlighet, hans trauma som hen behandlar. #2 tidens behov och ande som kräver att bli uttryckt. Det tredje kallar Kandinsky för det *andligt objektiva* – det som är evigt i konsten, det som blir kvar efter att tidens tand rivit bort de två första grunderna från konstverket. Man kan tänka sig att de två första är ett skal som innehåller det tredje – det tredje kan inte finna sitt uttryck utan de två första – och de två första når inget djup utan det tredje.

När jag tänker på den första mystiska grunden slår likheterna mellan den och det jag redan skrev om det autentiska – att det är mitt sanna jag som vill bli uttryckt – kanske mitt sår som jag måste behandla – eller bara det unika handavtryck som är jag. Den andra grunden får mig att tänka på *Zeitgeisten* (tidsandan) – det som ligger under ytan, det vi delar kollektivt just nu – kanske vårt kollektiva undermedvetna som vill uttrycka sin autenticitet? Det här behövs så att verket känns sant för andra i samtiden, att det får en form som är delbar och förståeligt för dem som lever i detta ”här och nu” – att det är

sant för andra. Det tredje är det som går djupare – kanske det är det autentiska i verkligheten? Våra djupaste rötter och de mönster som skapar verkligheten - det osynliga som vill bli synligt – Kanske någonting som är mer än sant? En sanning som inte är bunden i tid och rum. Jag tänker att om det här jag upplever är äkta (#1), viktigt, då är sannolikheten större att någon annan någonstans också gör det (#2). Och om någon annan någonstans också gör det då är det ett tecken att det kanske finns någonting djupare som ligger under denna upplevelse av äkthet (#3). Någonting som både jag och den andra (som också upplever det som viktigt) kommer i kontakt med och är bundna till.

När jag talar om **det autentiska** tror jag att jag pratar om så gott som samma sak som Kandinsky när han skriver om den *inre nödvändighetens princip*. Att det är det där äkta som finns djupt inom mig som ställer krav på den konst jag vill utöva. Det är den inre rösten som, om jag lärt mig lyssna till den, berättar för mig åt vilket håll jag ska gå. Fröet som vill blomma ut och ge åt oss konstens frukt. Då Kandinskys *inre nödvändighetens princip* har tre mystiska grunder att så har det autentiska på samma sätt tre lager som vi kan borra djupare i – först till det närmaste lagret, det personliga, det individuella, via det kommer vi fram till det kollektiva lagret (egna för vår plats och tid), det vi delar med alla andra och till sist till det eviga lagret, det vi delar med allt. De här tre lagren bildar tillsammans det som är autentiskt i oss. Jag tänker att i kärnan finns det tredje lagret och från det har de två andra lagren (det personliga och det kollektiva) växt fram och likt ett skal skyddar de det djupa tredje lagret.

Kandinsky skriver att *...allt som uppstår ur den inre nödvändigheten är skönt*. (Vassily Kandinsky, 1970, 78), och *Man får inte glömma att alla medel är rena när de härrör ur den inre nödvändigheten...* (Vassily Kandinsky, 1970, 92) och ännu *Själens inre stämning lär honom också vilken form han behöver* (Vassily Kandinsky, 1970, 126). Enligt min uppfattning betyder detta att när ett verk blommar ut ur det verkligt äkta inom mig själv då kommer det att vara vackert och det kommer att resonera i mänskossjälens (om åskådaren är öppen för det) – ingen skillnad vilken form verket tar. En så att säga ”objektivt” ful form kan ändå upplevas som vacker om den uppstår från den inre nödvändighetens princip. Jag tänker att det är som om det förankrar verket i verkligheten – det svävar inte i luften eller är inte byggt på sand, utan verket får rötter

som slingrar runt och klänger sig fast i det där någonting som är mest verkligt. Jag tror att vi människor känner igen det – att våra själar vibrerar när vi kommer i kontakt med det – så lång vi är öppna och inte förnekar det utan tillåter det att ske. Är övertygad om det autentiska, utan den inre nödvändighetens princip är verket tomt. Det kommer inte att få min själ att vibrera och kommer inte att hjälpa själen att växa.

Kandinsky påstår att: *Inre nödvändighetens princip är det objektivas andliga kraft* (Vassily Kandinsky, 1970, 120) och *Konstnären kan själv aldrig skapa nånting nytt – han kan endast avtäcka mer och mer av ett stort ”andligt”, redan färdigt och existerande kosmos... Han kan vända sin spegel så att den reflekterar något som tidigare aldrig reflekterats, men det är också allt.* (Vassily Kandinsky, 1970. 10) I det här sättet att tänka finns det ett antagande att det finns en större verklighet – en verklighet som är mer sann än den materiella. Kanske den materiella bara är ett uttryck för denna större verklighet? Och om det är så kanske vår själ är ett slags band som förankrar oss till den större verkligheten? Därför är själens vibrationer så viktiga – det är då själen vidrör den större verkligheten. När jag sökte in till utbildningsprogrammet i regi skrev jag en kort text som tangerar den här tanken – citerar en del av texten:

Vaeltaja: Miksi te nauratte?

Tiedemies: Koska jumala on kuollut. Jos Jumala on maailmankaikkeus, Alfa ja Omega, hän kuoli alkuräjähdyksessä.

Filosofi: Nietzsche ei tajunnutkaan kuinka oikeassa hän oli.

Tiedemies: Siksi kärsimme.

Filosofi: Kärsimme koska olemme tietoisia siitä että elämä on taistelu entropiaa vastaan ja tämä taistelu päättyy kuolemaamme.

Tiedemies: Ja silti materia ei voi kuolla, se vain muuttaa muotoaan ja kenties atomit muistavat kaiken. Alkuräjähdyks repi meidät kahtia ja siitä lähtien olemme etsineet toisiamme.

(Vaeltaja, Paholainen ja kolme viisasta miestä, Tomi Korhonen, 2018)

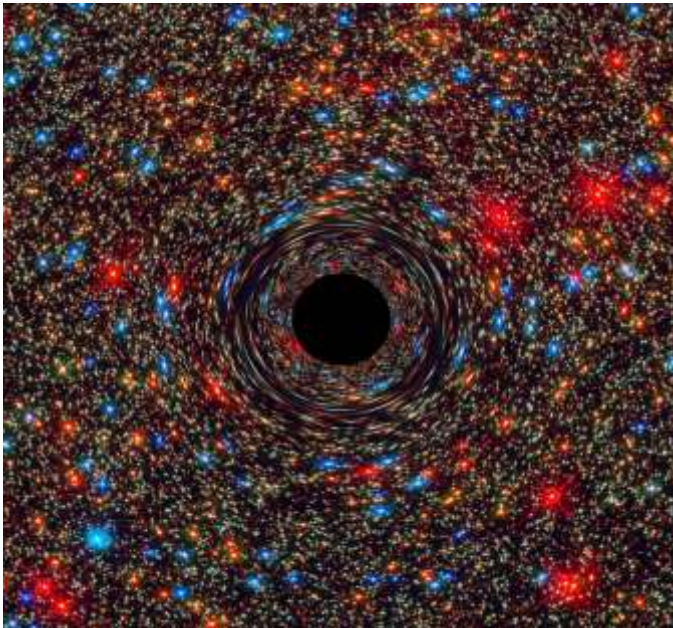
Är själens vibrationer egentligen en längtan tillbaka till det verkliga? Till den där vertikalen som Raila Leppäkoski skriver om *lineaari aika saattaa onnistuneessa*

esityksessä muuttua vertikaaliksi... ajantaju katoaa, hetken olemme kuolemattomia ja ikuisia. (Raila Leppäkoski, 2023, 40) Kanske är min uppgift som konstnärer att lära mig lyssna till min själ – att genom detta arbete påminna resten av mänskligheten om den djupare sanningen som ständigt är närvarande och hitta former som stärker kontakten till den. Pumpa livskraft in i mänskligheten. Samtidigt försöka förstå det som är osynligt, det som ligger bortom det vi kan se.

Är det jag kallar för det autentiska någonting som talar till oss, till vårt ego, och viskar hemligheter? Sanningar? Att den vet utan att veta. Det är information som inte är rationell, inte är medveten, och kanske just därför möjliggör den själens vibrationer. Upplever att konstupplevelsen är någonting som genomborrar mig på många olika plan – kroppsligt, känslomässigt, tankemässigt, själsligt. Konstupplevelsen är en helhetsupplevelse som borrar in i de djupaste grunderna och tänjer de yttersta gränserna av vad det är att vara människa. Och för att den skall kunna göra det behöver jag **det autentiska**.

4.2. Det okända

(det autentiska + **det okända**) x hantverket = Konst



(Computer-simulated image of a supermassive black hole, Esa, Dr.Cole & J.Andersson & R. Van Der Marel, 2016)

Den här bilden på ett svart hål tycker jag beskriver det okända – ett stort svart gap som förvränger allt som kommer i dess närhet – hotar att sluka upp allt – och vi har ingen aning vad som finns på andra sidan.

Det här känns krångligt... hur skall jag beskriva det okända? Det är ju **okänt**... För mig är det okända någonting främmande – det är någonting jag inte vet vad det är och kanske inte ens vet att existerar. Det är det formlösa kaoset i tidens begynnelse – fröet till allt – rå potential – i mytiska berättelser är det okända monstret, draken (fara) som vaktar skatten (potential). Det okända är någonting som ligger bortom det rationella, det logiska och intellektets makt. Någonting mystiskt. Det är också någonting som förstör våra världsbilder, våra uppfattningar om verkligheten, som skakar om våra liv och ifrågasätter hur vi placerat oss i relation till världen. Friedrich Nietzsche skriver *Everything profound loves the mask* (Friedrich Nietzsche, 1995, 59) upplever att den skatt som ligger inne i det okända är alltid något som är dolt – något som är svårt att komma åt – något svårt att urskilja. Det ligger i dunklet – bortom synhåll – svårt att få direkt kontakt med det. Det ter sig för mig att det okända är på sätt och vis formlöst – en slags kaotisk energi som får form först när jag möter den.

På grund av det okändas formlösa och kaotiska natur finns det alltid ett element av **fara** inom det. Det okända innehåller alltid en potential som kan förstöra oss (draken). Samtidigt innehåller det okända en potential som kan uppfylla våra vildaste hoppfulla drömmar (skatten). Det är precis denna fara, och den potentiella skatt den innehåller, som gör mötet med det okända till en heroisk handling. Jag nämnde på sidan 60 att jag vill att den teater jag skapar är en heroisk handling och jag upplever att för att det skall vara möjligt måste jag och min arbetsgrupp våga möta det okända.

Jag anser att jag som konstutövare måste våga ta risken att ”förstöras” för att ens överhuvudtaget möjliggöra en verklig konstupplevelse för åskådaren. Nu menar jag inte att jag nödvändigtvis sätter mig i fysisk fara, men att jag är villiga att utmana min egen världsbild – utmana mina fördomar och antaganden. Att jag vågar gå över gränsen av min förståelse och se vad som händer på andra sidan. Campbell skriver *pity and terror arrests the mind* (Joseph Campbell, 2008, 19) och jag upplever att dessa ord beskriver känslan av fara som tar tag i mig när jag möter det okända. Likt en hare som stelnar till

när den ser vargen. Förstås är det ofta obekvämt att möta det okända och tror att det därför ofta finns ett slags motstånd till det. Jag är i alla fall övertygad att om jag inte får till stånd ett möte med det okända i mina regier då blir det som händer på scenen tråkigt - att om jag inte alls tar risker då händer ingenting. Ifall jag tar risker då möjliggör det att någonting kan hända på riktigt. Som Peter Brook skriver *...if one doesn't search for security, true creativity fills the space* (Peter Brook, 2005, 27). Det här tangerar det jag skrev tidigare om att "säta skådisen i pisse" på sid 28.

Min professor Saana Lavaste har pratat med mig några gånger om konstformen Ikebana – en japansk konst att arrangera blommor – och hur hon upplever att den har med regi att göra. Upplever själv att den tangerar mina tankar om det okända. Saana Lavaste jämför Ikebana med teater *...in order to construct something that seems to be alive, there has to be imperfection and dynamical imbalance in the composition. Therefore, theatre not only allows for mistakes and imperfection, but needs them to be alive.* (Saana Lavaste, 2022, 411) – jag upplever att det här har med det okända att göra på det viset att dessa brister och misstag är ett slags kaos – någonting man inte kontrollerar – i motsats till ordning – på grund av det okändas natur går det inte heller att kontrollera – Så på sätt och vis är kaos och det okända samma sak – och som Lavaste skriver behöver teater det här kaoset för att det skall komma till livs. Lavaste skriver också *In a classical Ikebana arrangement, there has to be 70% nature and 30% emptiness...* (Saana Lavaste, 2022, 421) när jag diskuterade det här med Lavaste jämförde hon det med en teaterföreställning – att tomheten vi lämnar i en föreställning fylls av åskådaren. Vi vet inte hur åskådaren kommer att fylla denna tomhet – därav är åskådaren också en del av det okända. Om vi fyller föreställningen helt och hållet finns det inget rum för åskådaren – inget rum för hen att tolka, känna och tänka – upplever då inte åskådaren verket som färdig tuggat? Och då också ointressant? (antar här förstås att åskådaren inte helt och hållet håller med verket – då kanske det känns strålande att få alla sina antaganden och sin världsbild bekräftade?) Är då inte det okända alltid en väsentlig del av varje teaterföreställning? Anser att Kaisa Korhonen påstår liknande *Esityksen täytyy päästä katsojien luokse prosessina eikä tuotteena* (Kaisa Korhonen, 2008, 58)

4.3. Mötet mellan det autentiska och det okända

(det autentiska \pm det okända) x hantverket = Konst

För mig är den viktigaste delen för att konst skall kunna hända är mötet mellan det jag ovan beskrivit som **det autentiska** och det jag beskrivit som **det okända**. När fröet i det okända kommer i kontakt med kärnan av det autentiska sker en transformation och någonting nytt skapas – potential blir verklighet. Lavaste skriver *...creativity happens at the crossroads of control and chaos...* (Saana Lavaste, 2022, 400) Det ter sig för mig att möjligheten för någonting nytt att skapas finns i mötet mellan kontroll och kaos – på samma sätt som jag ser att det i mötet mellan det autentiska och det okända finns möjligheten för att konstupplevelsen skall kunna ske.

Upplever att detta möte alltid är ett slags hjältedåd – tror att det alltid kräver mod att låta det autentiska i mig att komma i kontakt med någonting okänt – för att det alltid är en risk, det är alltid på något plan farligt. Det autentiska är det som är ömt och skört inom mig – den punkt där mitt naivaste hopp finns – stället dit mitt inre barn flyr till – det där någonting inom mig som vill bli älskad. Det okända är alltid någonting jag inte känner till – någonting som samtidigt lovar att någonting bra kommer att ske och hotar att någonting dåligt kommer att ske. Det okända är en slags symbol för, eller portal till, kaos. Om inte det är själva kaoset.

Jag skrev tidigare, på sid 32, hur jag i mitt regiarbete upplever det fruktbart att möta det som skrämmer mig eller det jag skäms för. Tror att det jag är rädd för är det farliga okända – där jag inte vet vad som kommer att hända mig – det jag skäms för att blotta upp mig, visa mig naken, svag och sårbar (autentisk). Det ter sig för mig att dessa känslor kommer direkt i kontakt med det okända, det autentiska och mötet mellan dem. Ett möte sker när två väsen kommer i kontakt med varandra. För att verkligt komma i kontakt med varandra måste bägge två blotta sig för varandra, våga öppna sig och för ett ögonblick vara sårbara och riskera att någonting händer. Om den ena eller andra fokuserar på att skydda sig själv, att stänga ut den andra, då sker inget äkta möte. Tänker att den andra, den jag möter, alltid är den **okända**, ur min synvinkel sätt – när igen för den andra är jag den **okända**, ur dess synvinkel sätt.

Har flera gånger stött på ett citat av Jung: *The meeting of two personalities is like the contact of two chemical substances: if there is any reaction, both are transformed.* (Vet inte varifrån det här är taget men vill ändå inkludera det med i texten.) Tror att samma transformation sker när det autentiska möter det okända – och kanske är den här transformationen själva konstupplevelsen – en förvandling som ändrar hur vi upplever verkligheten – ens för ett ögonblick. På något sätt verkar det för mig att denna transformation samtidigt tar oss bort från oss själva och låter oss sjunka djupare in i oss själva – att vi samtidigt blir större och mindre. Två olika håll som river i oss och öppnar någonting nytt inom oss. Kanske på samma sätt som jag skrev om på sid 27.

Enligt mitt sätt att se på teaterkonsten representerar åskådaren alltid den okända faktorn. Att föreställningen – verket – är det autentiska (om vi tillåtit föreställning växa fram till det som den skall bli) – åskådaren den okända – och i mötet mellan dem kan konsten ske. Men jag tänker också att ur åskådarens synvinkel är hen den autentiska och föreställningen det okända – det farliga som kan påverka hens liv – om hen tillåter sig att möta det.

4.4. Hantverket

(det autentiska + det okända) **x hantverket** = Konst

How teach again, however, what has been taught correctly and incorrectly learned a thousand times, throughout millenia of mankind's prudent folly? That is the hero's ultimate difficult task. How render back into light – world language the speech-defying pronouncements of the dark? How represent on a two-dimensional surface a three-dimensional form, or in a three-dimensional image a multi-dimensional meaning? How translate into terms of "yes" and "no" revelations that shatter into meaninglessness every attempt to define the pairs of opposites? How communicate to people who insist on the exclusive evidence of their senses, the messages of the all-generating void? (Joseph Campbell, 2008, 188)

Upplever att Campbell beskriver problemet jag står inför gång på gång. Att: hur skall jag gå till väga för att verket – och det verket vill säga – skall få den form som förmedlar det? Hur skall jag möjliggöra att ett äkta möte sker? Det jag kallar **hantverk** i min ekvation ser jag som detta **hur**.

Det jag menar med ordet hantverk i det här sammanhanget är de medvetna verktyg jag använder för att möjliggöra mötet mellan det autentiska och det okända – också de verktyg jag använder för att hitta och skapa rätt form åt verket. En form som får den potentiella åskådaren att vilja möta verket på verkets villkor. Öppna sig för det – ta det till sig – våga och vilja möta det. På sätt och vis är hantverk ordningen som håller kaoset inom sig. Som jag nämnde på sid 67 – där jag skrev om hur jag ser på medvetenhet som en forsande flod – är kanske hantverket själva floden som riktar vattnet (det autentiska + det okända) på sin väg? Vill jag då försöka skapa en sådan ”flod” som får vattnet att forsa allt snabbare och snabbare? Eller stundvis att det lugnar sig innan det rinner ner för ett vattenfall? Eller skapar en strömvirvel som suger allt ner till djupet?

Gillar ordet ”hantverk” – jag associerar det till händer – att jag gör konkreta saker med mina händer. Hantverk känns som kunskap jag kan lära mig och någonting jag kan bli bättre på – att jag kan utveckla en sorts finkänslighet och fingerfärdighet. Tycker att hantverk har också att göra med att göra saker **vackra** – inte bara estetiskt vackra men också funktionellt vackra- att det finns en sorts elegans i det jag gör. Att hantverk har med kvalitetsarbete att göra – inget massproducerat – utan att varje verk är ett unikt väsen – betydelsefullt i sig själv – skapat av hårt arbete och medvetenhet av detaljer och nyanser. Undrar ifall jag gillar det här ordet så mycket eftersom min far är en gammal snickare – brukar följa med honom arbeta när jag var barn.

Vill fokusera nu på hantverk som en process som försöker göra saker **vackra**. Det här med det vackra – det sköna – är någonting som tvingat sig in i mina tankar om och om igen. Jag skriver på sid 54 om att jag ser teater som den ”skitigaste” konstarten – och att dess styrka ligger i denna skitighet. Samtidigt märker jag att de föreställningar jag gör är ofta vulgära och groteska – behandlar saker som kan anses som ”fula” och hemska – en slags motsats till det vackra och sköna. Ändå upplever jag att precis via det vulgära, groteska, hemska och fula kommer jag fram till någonting vackert – någonting som sträcker till det sköna. En tanke som slagit mig om och om under min studietid är att: är det vackra – det som anses vackert – är det som vi vill ta del av? När igen det fula – det som anses fult – är det vi inte vill ta del av? Sådant som vi skuffar bort från oss? Med

tanke på teater är det vackra då en sorts bro från verket till åskådaren? Att genom att göra saker vackra lockar vi åskådaren att vilja ta del av verket? Hade en fruktbar Whatsapp diskussion med min kollega från Teater KvG, Heini Rautoma, gällande den här saken – vill lyfta fram en del i diskussionen som kändes att det öppna upp någonting i mig – att någonting kom forsanades ut ur mig – någonting som pekar mot någonting väsentligt.

Heini: Men va e fulhet?

Tomi: Fulhet är nånting som inte borde få finnas. Fulhet är nånting man inte vill vara nära, nånting man undviker, nånting man skuffar bort. Fulhet är en känsla av att inte få finnas, att vara defekt, att vara fel - att inte vara värd att bli älskad. Och om det inte är värt att älskas så är det då värt att finnas?

Har insett (nu blir de personligt) att jag bär på en känsla av att vara ful - som leder till en tanke/räddsla att jag inte är värd att bli älskad. Som i sin tur ifrågesätter hela min rätt att existera - som antagligen är en orsak varför jag dras till teatern/konsten, för via det kan jag försöka transformera det fula i mig till nånting vackert. Så en orsak varför konst finns (iallafall varför jag gör konst) är att försöka göra det fula vackert. För om jag klarar av att säveltä nånting vackert ut av någo av de hemskaste tankarna eller teman, så kanske är jag ändå innerst inne vacker? Nu när jag skriver det här känns de så jävla banalt och jag fylls med skam och tycker jag är löjlig. Som i sin tur är ju ett tecken att det finns nånting påriktit sårbart i det här - och sårbarhet är en port till det autentiska - så någo riktigt måst ja välan medge att här e.

I mitt försök att definiera det ”fula” som något som känns ”fel” – kommer jag i kontakt med en punkt i mig – en slags rädsla att jag är ful – innerstinne ful – att min själ är ful – och därför på något sätt defekt – som leder till att jag inte är värd att bli älskad – och till och med ifrågasätter min rätt att existera. Har försökt lista ut varifrån den här känslan kommer – var har den sitt ursprung – men det känns att den ligger såpass djupt att det redan är en slags grundsten i mitt psyke – kanske den här känslan hör ihop med att vara människa? Ernest Becker skriver att *...it is impossible for man to feel “right” in any straightforward way...* (Ernest Becker, 1997, 152) så kanske den här känslan bara är en slags ”omöjlig situation” – att det inte finns någon lösning till den. Tror ändå att en grundorsak varför jag vill, i mina regier, behandla de mörkaste sidorna i mänskösjälen – våra grymhet och hemskhet – kommer ur denna känsla. Kanske ifall jag lyckas göra det hemskaste vackert leder det också till att jag är vacker – och kanske då förtjänar att bli älskad? Usch och tvi vilken tanke. Skäms och känner mig äcklad av att skrivit den –

som om jag på något sätt har ”skiti ner mig framför alla som kommer att läsa det här”. Men det här är en tanke – eller snarare känsla – som jag måste medge att finns inom mig. Jag såg en videoinspelning av föreställningen Julius, skriven och regisserad av Otto Nyberg, och där fanns en replik som slog rakt in i mig - ...*anteeksiantamattoman rumuuden...* känns att dessa två ord drar ihop det jag försökt uttrycka.

Vi fortsatte vår Whatsapp diskussion med Rautoma – spekulerade tillsammans att är det vackra kopplat till ordning och det fula till kaos? Men ordning kan också bli tråkigt – och det tråkiga vill man inte ta del av – ergo betyder det att tråkiga är ”fult” – så det vackra kan inte bara vara ordning. Heini funderade att ...*Skönhet e väl ordning med undantag som passar in...* Det här tangerar till det jag skrev om tidigare – att jag upplever att via det ”fula” kan jag nå det ”vackra” – via det låga nå det högsta – via det vulgära, groteska och hemska nå det sköna och älskvärda. Att kanske det vackra – det sköna – måste bara det fula inom sig? Att det måste finnas en slags motstridighet eller paradox för att det skall kunna upplevas som vackert? Det skulle betyda att allt fult bär också det vackra inom sig? Att det finns en sorts spänning som får oss att uppleva det som vackert eller fult? Kanske utan den här spänningen – utan den här paradoxen – skulle vi kanske inte alls kunna uppleva det som antingen vackert eller fult? Kanske den här spänningen behövs för att göra saker verkliga? För att göra de äkta? Göra de autentiska? Att kanske det är inte bara att mellan kontrasterna blir det osynliga synligt utan det är mellan kontrasterna som saker blir till?

Lyssnade på Youtube på en diskussion (Beauty is Primary for the Perception of Truth | Jordan Peterson, John Vervaeke, Pageau) om skönhet och under det samtalet dök det upp vissa bomber som exploderade mitt huvud. John Vervaeke talade om att *beauty is when apperances discloses reality* (3min 25sek) – Om jag förstod rätt betyder det här att det som är skönt – det som är vackert – visar hur verkligheten är – att det sköna är en port till det verkliga. Vervaeke fortsätter ...*beauty is striking, is distrubing, is dirsupting...* (7min 45sek) att skönhet är något som skakar om oss – som på riktigt påverkar oss in i vårt innersta djup. Kanske det här jag menar med att **hantverket** har med skönhet att göra – att kanske min uppgift är att försöka göra saker vackra – sköna – så att ett äkta möte – ett möte som vidrör oss i vårt innersta djup – kan ske. Att det vackra skalar av ytor och tar bort de försvar jag sätter upp och på så sätt gör det möjligt för ett öppet möte att ske. Sen tog Vervaeke upp en synvinkel som på ett sätt bejaktar

hur jag tänker men samtidigt också motsätter det: *...we try to reduce the beautiful to the smooth. Which is the ease at which we can consume something... pornography is the primary example of that because what you do is you remove all threat all mystery all otherness from the person so that there is no way they can strike you or disturb you... so pornography is an example of the smooth completely overtaking the beautiful and being misunderstood as beautiful* (8min) Upplever att det här på ett sätt säger emot min tanke om att det vackra skulle fungera som en bro – att den här bro tanken som jag funderar kring några stycken ovan på sid 78, kan leda till att det vackra blir bara det som är “slät” (smooth) – någonting enkelt, trevligt och mysigt att ta emot – och det vill jag ju verkligen inte. Vad jag vill är att mötet med föreställningen leder till något omvälvande – och att formen (hantverket) exponentiellt stärker detta möte. Att på min scen kommer vi i kontakt med någonting som är mer verkligt – eller på en djupare nivå verkligt – och kanske upplevelsen av det sköna – det vackra - är som en slags kompass som pekar mot den här djupare verkligheten. I slutet av videon säger Vervaeke att *...love is when you recognize something other than yourself as real* (11min 34sek) och då börjar jag fundera att gör det vackra – eller det som upplevs vackert – det lättare för oss att älska? Och när vi älskar kan vi se verkligheten som den är – den djupare verkligheten - istället för att vara självupptaget fast i våra egna synvinklar, fördomar och antaganden? Att är det vackra då ett sätt för oss att släppa taget av oss själva? Att våga och vill låta oss falla in i en verklighet utanför oss själva? Falla in i det okända?

4.5. Parentesen

(det autentiska + det okända) x hantverket = Konst

Min ekvation har en parentes för att betona hur viktigt det är att ta hand om mötet mellan det autentiska och det okända. Detta möte är skört och kan lätt förstöras av ovarsamt beteende, klumpiga lösningar eller ren illvilja. Parentesen är som ett skyddande skal. Det är alla de omständigheter som möjliggör mötet. Hantverket är det som skapar parentesen och upprätthåller det.

Jag ser att mötet är kärnan – det allra viktigaste. Parentesen betonar vikten av att ta hand om detta möte. Hantverket är alla de lösningar, besluten, omständigheterna och arbetssätten – alla de medvetna valen under min kontroll – vars uppgift är att möjliggöra

mötet – på alla plan. Därför har hantverket en multiplikationssymbol framför sig – hantverket multiplicerar mötets effekt – positivt eller negativt.

4.6. En till parentes?

((det autentiska + det okända) x hantverket) **x realiteter** = Konst

Nu när jag skrivit på detta magisterarbete och det börjar hitta sin form insåg jag att det kanske finns en till variabel till mitt försök av en konst-ekvation. För nu har jag fokuserat på själva konst processen och konstnärens roll i det men det finns också omständigheter utanför konstnären som också påverkar konstprocessen. **Realiteter** som begränsar vad som är möjligt att skapa. Allt sådant som vart man skapar konstverket? I vilken tid man gör det? I vilken kultur? I vilket politiskt klimat? Vilka trender som är relevanta i samhället? Vilken budget man har? Under vilken organisation skapar man konstverket? All sådana här större omständigheter som möjliggör (eller hindrar) och till en del formar ens konstnärliga arbete. Lavaste skriver *It is no longer enough to direct the fictive situation on the stage and assume that it will justify itself... The director must be more sensitive than ever before to the time and space where this particular interpretation is being created.* (Saana Lavaste, 2022, 408)

Märker att det här stör mig – inte bara det att min konstekvation ser direkt mindre elegant ut – men att jag som regissör måste tänka mer och mer på dessa frågor. En barnslig sida inne i mig vill bara fokusera på scengolvet och vad som händer där – tillsammans med arbetsgruppen skapa en så bra föreställning som möjligt – men så kommer alltid den yttre verkligheten och stör till det. Förstår att jag måste bli mer vuxen och försöka hitta sätt så att jag kan uppleva dessa realiteter som verktyg istället för hinder för min konstnärliga verksamhet. Men jag skulle ljuga om jag inte skriver att ”no tar he ju ihuvu”.

4.7. Konstens syfte



(Dans le Cercle Noir, Vassily Kandinsky, 1923)

I sin bok, *det andliga i konsten*, skriver Kandinsky om en triangel vars uppgift är att röra sig uppåt och framåt genom tiden. *En stor spetsig triangel, uppdelad i olika fält med det minsta och spetsigaste uppåt, är den bästa schematiska framställningen av andligt liv...* (Vassily Kandinsky, 1970, 23) Enligt Kandinsky är den här triangeln människosläktets själsliga utveckling. Han anser att konstnärens uppgift är att möjliggöra denna rörelse genom att skapa konstverk som sträcker mot de andliga höjderna. Till denna tanke har han valt formen av en triangel för att i början av utvecklingen finns det bara få på toppen av triangeln som har nått denna nivå av själsliga utveckling men när triangeln rör sig uppåt och framåt når fler och fler människor samma nivå. Kandinsky nämner också att det finns tider då triangeln istället sjunker neråt och vi går bakåt i vår själsliga utveckling som en kultur. Han skriver *...hela triangeln tycks så stilla. Den tycks till och med röra sig bakåt och nedåt. Under dessa stumma och blinda perioder sätter människorna sitt högsta pris på yttre framgångar, de intresserar sig uteslutande för det materiella och de ser i teknikens*

framsteg – som ju endast kan tjäna kroppen – ett makalöst storverk. (Vassily Kandinsky, 1970, 26)

Funderar att hag jag ett liknande syftet men den teater jag förespråkar? Att vill jag lyfta människosläktets tänkande och själsliga upplevelse? Att få oss att se på verkligheten från en ny synvinkel? Kandinsky skriver *Konst skall tjäna människosjälens utveckling och förändring* (Vassily Kandinsky, 1970, 122). Upplever att det här är som trädgårdsskötsel. I trädgården kan jag inte tvinga mina tomater och lökar att växa utan jag måste ta hand om dem så att de kan naturligt och organiskt växa i egen takt – ge dem näring och vatten när de behöver det och lämna dem ifred när de behöver det. På samma sätt upplever jag att själen behöver näring – att den behöver upplevelser som får själens rötter att borra djupt in i mörkret av varandet så att den klarar av att sträcka sig mot de högsta höjderna.

Min handledare Ragni påpekade dock för mig att det jag skriver och sätter upp på scenen är oftast väldigt mörkt och groteskt, så hur går det här ihop med de ”högre nivåerna” eller med den ”skönhet” jag pratar om? Upplever att på samma sätt som en växt behöver starka rötter som borrar djupt ner i den svarta mullen, behöver vårt inre – vår själ – komma i kontakt med vår mörka sida – det djuriska och hemska som ligger djupt inne i oss – för att klara av att sträcka sig mot solen – mot det högsta. Att på sätt och vis är det mörka och groteska i mina regier ett slags språngbräde därifrån vi kan försöka nå de högsta höjderna som Kandinsky skriver om.

Becker skriver *...man's natural feeling of inferiority in the face of the massive transcendence of creation; his real creature feeling before the crushing and negating miracle of Being.* (Ernest Becker, 1973, 49) Upplever att på samma sätt som vi (människan) känner oss otillräckliga när vi konfronteras med det högsta – får vi en chans att uppleva det högsta genom att konfronteras med vår otillräcklighet – att riktningen går åt båda hållen. Därför vill jag möta min skugga för det gör det möjligt för mig att sträcka mig ut mot ljuset – vad det än må vara. I Kybalion beskrivs den här riktningen som går åt båda hållen på följande sätt *...the pendulum-swing manifests in everything; the measure of the swing to the right is the measure of the swing to the left...* (2020, 44) I Kybalion står det också att:

THE ALL IS MIND; the Universe is Mental...

This Principle embodies the truth that "All is Mind." It explains that THE ALL (which is the substantial Reality underlying all the outward manifestations and appearances which we know under the terms of "The Material Universe"; the "Phenomena of Life"; "Matter"; "Energy"; and, in short, all that is apparent to our material senses) is SPIRIT which in itself is UNKNOWABLE and UNDEFINABLE, but which may be considered and thought of as AN UNIVERSAL, INFINITE, LIVING MIND. (2020, 40)

Om jag förstår det här rätt betyder det att allt som finns – allt som kan finnas – är en tanke, eller en slags dröm av ett väsen, som vi kan kalla "Alltet" – det här betyder att den mest grundläggande verkligheten skulle vara en mental, eller själslig verklighet. Ur den här synvinkeln betyder det då att Kandinsky vill, med sin konst, få mänskligheten närmare det här Alltet? Eller uttryckt på ett annat sätt – sträcka sig mot Gud? Vad än det ordet betyder... När jag var i Köpenhamn 2020 på en regi-workshop, diskuterade jag med en registuderande från Vilnius, och försökte definiera vad jag är ute efter med teater – sade åt honom att jag tror att jag försöker hitta min själ. Det känns att de här två saker har att göra med varandra. Att det att jag försöker, via det mörka, nå min själ (det högsta?) – lära känna den i sin helhet – är det samma sak, men i miniatyr, som att försöka lära känna Alltet – eller Gud - i sin helhet? Att det att jag undersöker min själ och de sidor som finns i den – undersöker jag samtidigt i människans själ och de sidor som finns i den – som samtidigt undersöker levande tings själ och de sidor som finns i den – som samtidigt undersöker varandet och de sidor som finns i det?

Nu vill jag också nämna att jag upplever ett visst motstånd att skriva ordet "Gud" – det känns att det har så mycket bagage och leder tankarna direkt till en skäggig gubbe som sitter på ett moln och tjuvtittar på oss. Men det är inte en rättvis tolkning på det ordet. Hela konceptet av ett Allt – eller av "Gud" – känns så komplicerat att det är svårt att klara av att greppa det. Lyssna på en intervju med komikern Jimmy Carr (Politics, Religion & Cancel Culture – Jimmy Carr) och han uttryckte det på ett vackert sätt: *God is the name we give the blanket we throw on the mystery to give it shape.* (19min 13sek) Det här känns rätt – att ordet "Gud" – är vårt (människans) klumpiga försök namnge och definiera någonting som till sin natur är odefinierbart. Någonting som är bortom vår

förståelse. Jag skrev tidigare på sidan 54 – att jag med min scen vill nå det där någonting som är bortom vår förståelse – så då tycks jag vilja nå mot det som vi allmänt har kallat ”Gud”. Fy fan – leder den här utforskningen av mig själv som regissör till ett religiöst uppvaknande? Eller handlar det mer om att för mig är mitt arbete som regissör – med teater – med konst – en sorts religiös handling? En form av gudstjänst? Till den gud som jag tycks tillbe till? Som inte nödvändigtvis är någon gud som de befintliga religionerna har monopol på? Det här väcker en intressant fråga: Vad betyder Gud för mig?

5. HUR UPPLÉVER JAG VÄRLDEN?

Jag slutade förra kapitlet med frågan: Vad betyder Gud för mig? Kan också ställa frågan som: vad tror jag på? Vad satsar jag mitt liv på? Hur ser jag på verkligheten? Vad upplever jag som verkligt? I början av Maps of Meaning skriver Jordan Peterson:

The world can be validly constructed as a forum for action, or as place of things. The former manner of interpretation – more primordial, and less clearly understood – finds its expression in the arts or humanities, in ritual, drama, literature and mythology. The world as forum for action is a place of value, a place where all things have meaning. (Jordan Peterson, 1999, 1)

Och I början av 12 Rules for Life skriver han:

...a hierarchy of value, where some things are given priority and importance and others are not. In the absence of such a system of value, people simply cannot act. In fact, they can't even perceive, because both action and perception require a goal, and a valid goal is, but necessity, something valued. (Jordan Peterson, 2018, xxxi)

I det här kapitlet kommer jag att försöka artikulera hur jag ser på världen – på människan – på verkligheten. Försöker komma fram till att vad jag upplever som värdefullt och meningsfullt – hur min värdehierarki ser ut. Anser att allt det här påverkar min konstnärliga verksamhet – mitt arbete som regissör – och definierar hurudan teater det är som jag vill göra – och varför jag vill göra det. Det här är en djupdykning in i mitt eget psyke - i mitt sätt att uppfatta världen och mig själv.



(Kosmos, Tomi Korhonen, 2024)

Denna bild har jag ritat flera gånger under mina år på TEAK – när jag sitter och lyssnar på föreläsningar eller diskussioner tecknar jag ofta i mina anteckningshäften. Gjort det

sen barn – upplever att det hjälper mig tänka. Den här bilden, i olika variationer, dök upp många gånger i dessa teckningar. Under **Ritualistinen Teatteri** kursen gav mina lärare, Eero-Tapio Vuori och Jani-Petteri Olkkonen, som uppgift åt oss att rita en bild på vårt kosmos. När jag tog itu med denna uppgift insåg jag att den här bilden, som jag klottrat i flera år, är ju en bild på mitt kosmos. Jag kommer med hjälp av denna bild att försöka öppna upp och förklara hur jag upplever verkligheten – hur jag ser på världen och hur jag ser på människan. Tror att denna bild fungerar som ett ankare som tillåter mig att flyga iväg i mitt tänkande utan att jag tappar bort mig.

5.1. Den motstridiga naturen i människan

Tror det är bäst om jag börjar med att se på målningen som en helhet. Jag upplever att det finns en sorts rörelse och spänning i bilden – att mittpunkten rivs åt motstridiga håll. Att varandet – att finnas till som människa (kanske t.o.m. att finnas som ett ting) är att befinna sig i en sorts spänningsspunkt av olika krafter.

Jag tänker att om människan är en varelse bunden i tid och rum – betyder det ifall jag finns till, finns jag på en exakt plats i en exakt tid. Det betyder att direkt när jag finns då plötsligt finns också höger och vänster, upp och ner, ut och in, framåt och bakåt, det förflutna och framtiden, mörkt och ljust, medvetet och omedvetet, rätt och fel, gott och ont, det psykiska och det fysiska, det andliga och det materiella, maskulint och feminint, osv. Allt i relation till mig. Alltså direkt jag finns befinner jag mig i en punkt där olika krafter – olika riktningar och strävan – river i mig. Befinner mig i en sorts paradox.

En berättelse som jag återvänt till gång på gång under min studietid på TEAK är Syndafallet – När Adam och Eva blir utsparkade från Edens Lustgård. Tycker denna berättelse försöker beskriva hurdan katastrof det var att vi blev medvetna – i hurdan omöjlig situation det placera människan, när den öppna hennes ögon för verkligheten av tid och död. Ernest Becker skriver i sin bok *Denial of Death* följande:

The foundation stone for Kierkegaards's view of man is the myth of the Fall, the ejection of Adam and Eve from the Garden of Eden. In this myth is contained, as we saw, the basic insight of psychology for all time: that man is a union of opposites, of self-consciousness and of

physical body. Man emerged from the instinctive thoughtless action of the lower animal and came to reflect on his condition. He was given a consciousness of his individuality and his part-divinity in creation, the beauty and uniqueness of his face and name. At the same time he was given the consciousness of the terror of the world and of his own death and decay. This paradox is the really constant thing about man in all periods of history and society; it is thus the true "essence" of man... (Becker 1997, 68)

Upplever att det här beskriver den stora motstridigheten – den stora spänningpunkten – att vi rivs itu mellan de stora krafterna av att sträva mot att existera som en unik varelse och att lösas upp tillbaka till allmänt stoft. Att varje levande ting hela tiden dör när det samtidigt lever – att allt liv behöver död för att leva. Tycker Becker beskriver upplevelsen av denna spänning i följande: *It is only if you let the full weight of this paradox sink down on your mind and feelings that you can realize what an impossible situation it is for an animal to be in.* (Ernest Becker, 1997, 27). Han fortsätter: *The tragedy of man's dualism, his ludicrous situation, becomes too real. The anus and its incomprehensible, repulsive product represents not only physical determinism and boundness, but the fate as well of all that is physical: decay and death.* (Ernest Becker, 1997, 31) På grund av sitt tänkande medvetande är människan medveten om sin framtida död – av alla levande tings död – av att alla ting kommer vid något skede att sluta. Det här måste människan på något vis leva med. Att resa upp och leva samtidigt när tiden drar henne neråt och sakta tar livet av henne. Anser att det här är varandet. Detta är att finnas till.

Gällande den duala naturen i människan vill jag också här nämna det maskulina och det feminina. Vet att det här möjligen provocerar någon – den tid vi lever i känner sig obekvämt dessa termer – men har själv upplevt dem som användbara (speciellt med tanke på mitt intresse för myter och klassiska berättelser). I Kybalion står det skrivet att: *Everything is Dual; everything has poles; everything has its pair of opposites; like and unlike are the same; opposites are identical in nature, but different in degree; extremes meet; all truths are but half-truths; all paradoxes may be reconciled.* (2020, 42) och *Gender is in everything; everything has its Masculine and Feminine principles; Gender manifests on all planes... No creation, physical, mental or spiritual, is possible without this Principle...* (2020, 45). Jag tänker mig att det här betyder att om någonting skall kunna skapas behöver dessa två krafter – det maskulina och det feminina - komma

samman. Tycker också att Jordan Peterson har ett bra argument för att tänka på det här via maskulint och feminint: *Out categories are far older than our species. Our most basic category – as old, in some sense, as the sexual act itself – appears to be that of sex, male and female. We appear to have taken that primordial knowledge of structured, creative opposition and begun to interpret everything through its lens* (Jordan Peterson, 2018, 40)

Jag tänker på dessa krafter så här: Om det finns nånting vi kan kalla ”Alltet” – ”Gud” eller ett slags urkaos – eller uroboros (ormen som äter sin egen svans) *The precosmogonic chaos tends to take metaphorical form as the uroboros, the self-consuming serpent, who represents the union of matter and spirit, and the possibility of transformation. The uroboros serves as ”primal source”...* (Jordan Peterson, 1999, 89) - där alla saker finns, odifferentierade – betyder det då inte att alla ting som existerar kommer från detta ”alltet”? I mitt kosmos ser vi ett stort gap nere i bilden som människan växer ifrån. Det maskulina och det feminina är två motstridiga men också stödande riktningar för denna energi som skapar allt. Den maskulina riktningen ger saker form – gör saker till individuella ting – det maskulina drar gränser och skiljer på saker. Det maskulina säger ”jag är det här, INTE det där” – alltså jag menar... om jag skall kunna finnas – då måste jag INTE vara allt det andra. Alltså om jag finns kan **jag** inte vara **du**. Den feminina riktningen är motsatsen – den luckrar upp gränser – den skapar kontakter – blandar ihop olika saker – ser samband. Det feminina påminner mig att vi kommer från en gemensam källa. Peterson skriver

Order, the known, appears symbolically associated with masculinity... Order is God the Father, eternal Judge, ledger-keeper and dispenser of rewards and punishments... Chaos - the unknown - is symbolically associated with the feminine. This is partly because all the things we have come to know were born, originally, of the unknown, just as all beings we encounter were born of mothers. Chaos is mater, origin, source, mother; materia, the substance from which all things are made.... (Jordan Peterson, 2018, 40-41)

Det ter sig för mig att den maskulina riktningen sträcker sig bort från källan – från ”Alltet” – så att saker skall kunna finnas individuellt. När igen det feminina låter sig falla tillbaka mot källan och på så sätt låter saker laddas med ny energi och livskraft. Som om det maskulina är grenen som sträcker mot solen när det feminina är roten som håller oss fast i jorden så vi får näring. Båda är del av samma träd – samma energi.

Varje levande ting har dessa två riktningar av energi inom sig – utan detta samspel skulle inget nytt kunna skapas – Jordan Peterson skriver *Chaos and order are fundamental elements because every lived situation (even every conceivable lived situation) is made up of both.* (Jordan Peterson, 2018, 44) – utan det maskulina skulle allt fortsätta falla in till urkaoset var vi inte skulle kunna urskilja nånting – och utan det feminina skulle kontakten till urkällan brista och allting skulle förbli stelt och dött – ingen ändring eller händelse – inget liv – bara död materia som svävar i tomhet. Tycker Becker beskriver hur den här samma tanke upplevs i människan:

Here we have to introduce a paradox that seems to go right to the heart of organismic life and that is especially sharpened in man. The paradox takes the form of two motives or urges that seem to be part of creature consciousness and that point in two opposite directions. On the one hand the creature is impelled by a powerful desire to identify with the cosmic process, to merge himself with the rest of nature. On the other hand he wants to be unique, to stand out as something different and apart. (Ernest Becker, 1997, 152)



(Johanna Lindh, 2012)

Det här är en bild på min favorit målning jag har hemma. Tycker att i denna målning finns den här spänningen som Becker talar om – det mörka svarta omringar, kväver och river människan neråt samtidigt då hennes röst – eller vad det nu är som kommer från hennes mun – sprutar uppåt – och färgar verkligheten.

Tror att vårt tänkande medvetande – vår rationella hjärna – bara är en ny egenskap som har utvecklats från ett djupt nätverk av biologiska djuriska instinkter och processer. Det att vi fått denna egenskap tillåter oss att se varifrån vi har kommit – se att under ytan av vårt ”civiliserade” beteende lever ännu ett vilddjur: en apa – men det tillåter oss också att se uppåt mot det som vi kanske håller på att utvecklas tills: kanske till änglar? Tror att – vår upplevelse av att finnas till – just nu är den punkten då vår ap-sida möter vår ängel-sida. Apan stiger upp när ängeln faller ner. Punkten där det materiella och det andliga möts. Detta möte, mellan dessa två krafter, skapar spänning – och denna spänning är varandet.

Som jag skrev tidigare, på sid 27, tror jag att det är i kontrasterna som det osynliga blir synligt – att när vi finner ögonblick på scenen där det finns maximal spänning mellan motstridiga krafter då börjar någonting verkligt och äkta hända på scenen. Tror det beror på att människan – på ett grundläggande sätt – existerar alltid i spänningpunkten mellan motstridiga krafter. Därför ter det sig äkta för oss. Iallafall upplever jag det på det här viset.

5.2. Den döende världen

Jag vänder nu blicken till botten av mitt kosmos – där ser jag ett sorts gap, virvelvind eller avgrund – varifrån det växer rötter – eller grenar – uppåt till de tre ansikten i mitten av bilden. I mitten av gapet ser vi också att det finns en vit evighetssymbol. Det här ser jag som en grundläggande del av att finnas. Vi växer från och dras till ett stort gap av kaos – ur-kaoset jag nämnde tidigare. Vill berätta en kort historia från min barndom som fick mig att förstå denna sanning:

En sommardag då jag var liten, tror jag var en 5-6 år, lekte jag utomhus när min morfar, Nisse, ville att jag skulle följa med honom till källaren – han ville visa var julsinkan

kommer ifrån. Följde efter honom, han öppnade källardörren, och direkt slog en metallisk stank min näsa. Vi steg ner i källaren, jag först, Nisse efter, och då såg jag en död gris, med huvudet avhugget, hänga från taket. Blodet droppade varsamt ner i ett ämbar under det. Kunde se in i grisen, in i köttet. Min blick vandra över grisen tills jag märkte grishuvudet sitta på en pall bredvid – på något vis komiskt, som ett ”ta-daa, här är jag”. Grishuvudet var placerat så att dess svarta ögon stirra rakt in i mig. Vi såg varandra i ögonen, jag och den döda grisen. Nisse brumma nånting bakom mig, lyssna inte. En insikt tände i mig: det här är liv, det här är verkligt. Jag vände om, klättrade förbi Nisse uppför trapporna, steg ut i solskenet och fortsatte leka....

Den här upplevelsen fick mig att inse att världen är absurd. Att under detta hölje av liv pulserar död. Pulserar kött och blod. Pulserar mat. Att varje ting som lever behöver äta – och att äta är att döda – därav behöver liv död. Campbell skriver något liknande om världen *...where every creature lives on the death of another...* (Joseph Campbell, 2008, 205) Därför ser vi också att gapet i bilden har tänder – den evigt ätande munnen.

Upplever det här som världen – som en ständig del av att finnas till – att vi växer ut från moder jord: ett hungrigt gap som när som helst kan sluka oss tillbaka (och kommer till slut att göra det). Upplever det här som en evig sanning – en sanning jag märkt att folk inte vill höra. Tror Becker slår huvudet på spiken när han skriver: *...all man's creative life-ways, are in some basic part of them a fabricated protest against natural reality, a denial of the truth of the human condition, and an attempt to forget the pathetic creature that man is.* (Ernest Becker, 1997, 33)

Under hela min barndom – och fortfarande idag – har jag varit intresserad av monster, demoner och de mörka krafterna och sidorna i människan. Upplever det som verkligt – fascinerande och skräckinjagande. Det är som att jag dras till att undersöka dessa saker i mitt skapande. Min kurskamrat, Otto Nyberg, beskrev min scen åt mig på följande vis: *sun maailma on niin lohduton ja kaunis.* Gillar den här beskrivningen. Tror att det som Otto upplever tröstlöst på min scen är detta stora gap – den eviga avgrunden som drar oss till sig – för den finns alltid med i mina regier. Vare sig jag vill det eller inte. Tror att det som upplevs vackert är när människan i trots denna verklighet kämpar vidare – att hon i mina regier väljer liv – väljer smärtan – väljer att sträcka mot det meningsfulla, vad än det må vara. Att fastän vi lever korta mödosamma liv i ett kallt och mörkt

universum som inte verkar bry sig så försöker vi ändå leva – vi försöker. Kanske det hopplösa i hela situationen gör det vackert på något vis?

Campbell skriver: *Where the moralist would be filled with indignation and the tragic poet with pity and terror, mythology breaks the whole of life into a vast, horrendous Divine Comedy. Its Olympian laugh is not escapist in the least, but hard, with the hardness of life itself...* (Joseph Campbell, 2008, 37). Det här känns rätt. Att den bild av världen som har formats i mig är kanske just en sorts ”gudomlig komedi”. Ett absurt kosmiskt skämt – som samtidigt roar mig, skrämmer mig, gör mig rasande, får mig att älska - allt på samma gång. Får mig att finnas.

Kanske det är det här jag strävar efter på min scen, en slags ”Campbellsk” mytisk synvinkel – ett sätt som kan se på hela hemskheten (av att finnas) och ändå lyckas skratta, ändå finner det vackra i det hela. Kanske därför är alla mina regier i grunden tragikomiska. Är min scen ett försök att hitta någonting som ger mening till det vansinniga och absurda? Behöver jag det så att jag inte förlorar mig själv in i vansinnet? Kanske jag ännu försöker hitta ett svar till det som väcktes inom mig när jag stirra in i de döda svarta grisögonen. Becker varnar ändå från att stirra för djupt *I believe that those who speculate that a full apprehension of man's condition would drive him insane are right, quite literally right.* (Ernest Becker, 1997, 27). Friedrich Nietzsche kom i princip med samma varning nästan 90 år tidigare *...when you gaze long into an abyss the abyss also gazes into you.* (Friedrich Nietzsche, 2014, 107)

5.3. Tiden – den horisontala och vertikala linjen

När jag går tillbaka och tittar på mitt kosmos och klättrar med blicken uppåt från gapet ser jag att det finns en sorts slingrande linje som, efter att den kommit fram på högra sidan börjar luckra upp sig åt många olika håll tills den fragmenteras i många olika skärvor. Upplever det här som tiden. Det förflutna är en sammanhängande berättelse – eller tror att de flesta av oss väljer ofta att se på den på det viset (en rad orsaker och verkan) - när nuet är uppluckrat i många möjligheter, som på sätt och vis kämpar med varandra för att få finnas – när igen framtiden är oändligt med splittrade potential som väntar på att få födas.

Denna horisontala tidslinje korsas av en vit vertikal linje – den här vertikala linjen är det eviga nuet och punkten den korsar den horisontala linjen på är exakt den punkt där vi just nu befinner oss i tiden. Mircea Eliade har skrivit om två olika upplevelser av tid: *...it is here that two distinct orientations first define themselves: the one traditional... that of cyclical time, periodically regenerating itself ad infinitum; the other modern, that of finite time, a fragment... between two atemporal eternities...* (Mircea Eliade, 2005,112). Upplever att den horisontala linjen i min bild är det som Eliade kallar finite time (ändlig tid) när igen den vertikala linjen är cyclical time (cyklisk tid).

Jag går tillbaka till berättelsen om Syndafallet – Den berättelsen kan tolkas som ögonblicket då människan blev medveten om den horisontala linjen – om ändlig tid – om det förflutna och framtiden. Det här katapultera oss (människan) bort från vår ankarpunkt i den vertikala linjen (cyklisk tid) och dömde oss att ta itu med den horisontala linjen – en katastrof som sen dess har fått människan att oro sig över sin framtid och ångra sitt förflutna. Jag tänker att den vertikala linjen – det eviga nuet – är en sorts kontakt till det eviga – till det s.k. ”gudomliga” – kontakt med varandet - att på riktigt finnas här och nu, istället för att finnas till i det förflutna eller i framtiden. Därför är det en linje och ingen punkt – man kan klättra uppåt och neråt på den. Har märkt att i dom stunderna när jag lyckas ta tag i nuet – i den vertikala tiden - ter sig ingenting dött – utan alla saker, döda och levande ting, tycks röra på sig hela tiden – vibrera – som om de söker sin plats i varandet – som om jag skulle kunna se en liten del av processen när nuet kommer till. Det är som om allt rör på sig, som om allt skulle dansa och reagera till allt annat omkring sig. Att nuet – varandet här och nu – är helt exakt och precist, på ett fundamentalt sätt, på gränsen mellan ordning och kaos. Tycker att Eliade skriver om denna upplevelse:

Hence it is more probable that the desire felt by the man of traditional societies to refuse history, and to confine himself to an indefinite repetition of archetypes, testifies to his thirst for the real and his terror of "losing" himself by letting himself be overwhelmed by the meaninglessness of profane existence... this behavior is governed by belief in an absolute reality opposed to the profane world of "unrealities"... this behavior corresponds to a desperate effort not to lose contact with being. (Mircea Eliade, 2005, 91)

Med det här i åtanke försöker jag på min scen hitta stunder där vi kommer i kontakt med vertikalen? Med det här eviga nuet? Jag tycker att på sid 54, försöker jag beskriva något liknande. Jag har sett föreställningar där jag upplever att skådespelarna lyckas ta tag i den här vertikalen och på något sätt klättra på den. I dom stunderna är det som om verkligheten öppnas... eller det magiska blir verkligt... som om en ny sida av verkligheten plötsligt blir synlig. Till exempel i Hyvän ja pahan tuolla puolen fanns en scen där skådespelarna – efter att de ätit upp Gud – förvandlades till ”protoplasma” och dök under ett skin färgat lakan där de dansade. Upplevde att deras rörelser tillsammans med musiken öppnade min blick till människans biologiska verklighet, hur evolutionen fortfarande påverkar oss, att jag kunde se vårt DNA forma oss, och i det ögonblicket uppleva den eviga dansen mellan liv och död.

För att gå tillbaka till min bild på kosmos ser jag att nuets vertikala linje inte är synkroniserat med de tre ansikten och deras rötter – det är istället lite längre åt höger. Upplever att människan är i otakt med varandet. Tycker det här är på ett sätt komiskt – att de flesta av oss människor – jag själv inkluderat – lever oftast i det förflutna. Eller att vi iallafall stirrar för det mesta bakåt – att vi är lite efter nuet hela tiden för att vi är upptagna med att förklara våra liv åt oss själva istället för att uppleva dem här och nu. Tror det här är ett försök av kontroll – att försäkra oss själva att vi gör ”rätt”. Förstås stirrar de flesta av oss också in i framtiden med oro och ser där skärvor av potential – ”tänk om?” ”vad om det där händer?” - och om vi stirrar tillräckligt långt ser vi hur allt tar slut - döden (som naturligt nog oftast upprör oss).

Nu vill jag betona att jag inte tänker att upptäckten av den horisontala linjen av tid har bara varit skadligt för människan – tvärtom den har sporrat oss att utveckla oss och att ta kontroll över våra liv och vår omgivning - fått oss att skapa fantastiska saker, utveckla våra kulturer och vår teknologi. Men de har gjort det svårare för oss att uppleva den vertikala linjen av tid. Tror att konst kan hjälpa oss att återförenas med den vertikala linjen.

5.4. Hur jag upplever mig själv: en splittrad varelse

Jordan Peterson föreläser i youtube videon – Lecture: Who Dare Say They Believe In God - ...*whatever you are, you are not a unitary spirit, that's under your own dominion. You know... you are something like a loose unity of a multiplicity of spirits, many of which are doing their own thing, which you are striving to bring into some form of unity. But even that unity is not something that's under your control in any real sense. It's a unity that has its own nature that you have to exist in relationship to...* (28min 50sek)

Tror han har rätt. Jag upplever människan som en motstridig varelse – en varelse som befinner sig i en spänningsspunkt emellan oändliga krafter. Jag tror att vi bär med oss en avgrund av undermedvetna djuriska instinkter – att vi är fragmentariska varelser som intalar oss själva att vi är **ett** ting – att vi är irrationella kreatur som stundvis lyckas tänka rationellt. Iallafall ser jag inte mig själv som **ett** ting – utan istället ter de sig som om jag är ett hölje för en oändlig mängd med drifter, strävanden och riktningar – som alla vill uttrycka sig i den yttre världen. Ibland tänker jag att jag är ett samhälle, eller en by – och där i denna by bor alla mina olika sidor. Min uppgift – eller mitt egos uppgift – är att få alla dessa delpersonligheter att samsas och komma överens så att de inte bråkar och gör livet svårt för mig. På sätt och vis är jag deras borgmästare och de är alla bybor.

Jordan Peterson uttryckte följande i en föreläsning jag såg på Youtube: 2015 Personality Lecture 15: Biology & Traits: Limbic System & Lower Order Goals: *One of the things that I really like about the psychoanalysts is that they... they... they never make the mistake of assuming that a motivational system or emotional system is a mechanical system that reacts deterministically. They say "no those things are like personalities" and that is a much more sophisticated viewpoint...* (12min 20sek). Upplever att Peterson talar här om samma sak som jag försöker greppa – att dessa drifter som finns inom mig är som små personligheter och de har sina egna viljor och strävanden – och i de stunder, när jag minst anar de, tar de över och hittar på fanstyg. Jag menar... Som exempel: är jag samma människa när jag är hungrig eller när jag är trött? Iallafall beter jag mig annorlunda, har olika strävanden och ingen skillnad hur mycket jag, Tomi Korhonen, vill göra någonting annat, måste jag gå och lägga mig. Har märkt att jag

tycks stundvis sträva efter helt motstridiga saker. I den ena stunden skapa, i den andra förstöra. Om jag är fullständigt ett ting, varför skulle dessa olika drifter, viljor och riktningar uttrycka sig i mig?

Tror att alla människor bär på liknande små samhällen inom sig – tror också att de flesta av oss inte vill tänka sig att de inte är i fullständig kontroll över sig själva – att vi vill tro att vi är hela tiden rationella ting som hela tiden gör medvetna val och kan bete sig. Men jag är inte övertygad att de flesta av oss är i fullständig kontroll över oss själva. Tror att under vår yta lever krafter som utvecklats under miljontals år och dagligen påverkar oss. Det här försöker jag uttrycka i mina regier – att de rollfigurer som vistas på mitt scengolv är nästan alltid besatta av deras inre cyklopiska väsen – därför beter de sig oftast barnsligt, överdrivet och absurt.

När Jordan Peterson utforskar de mytiska berättelserna om de Mesopotamiska gudarna – och deras koppling till de undermedvetna krafterna (instinkterna) som påverkar oss, skriver han om dem följande: *The original "children of Tiamat and Apsu" -the "elder gods" – should therefore be regarded as embodiments of the archaic transpersonal intrapsychic phenomena that give rise to human motivation, as well as those aspects of the objective world that activate those intrapsychic systems. The Sumerians considered themselves destined to "clothe and feed" such gods, because they viewed themselves as the servants, in a sense, of what we would call instinctive forces...* (Jordan Peterson, 1999, 113) Om jag förstår det rätt kan man tänka sig att de mytiska gudarna symboliserar de undermedvetna krafter (våra instinkter, våra känslor) som påverkar oss – vårt beteende, vårt tänkande och hur vi upplever verkligheten. Också att de gamla Sumererna såg att deras uppgift var att "klä och mata" dessa gudar – alltså på sätt och vis ta hand om dem – ge dem näring (mat) och få dem att bete sig på ett produktivt och "civiliserat" sätt (kläder). Ur den här synvinkeln är då mina "delpersonligheter" kraftfulla gudar som bor inom mig? Är min uppgift att ta hand om dem så att de inte förstör mitt liv?

Peterson fortsätter med flera exempel från den antika gudavärlden *Erotic attraction, for example – a powerful god – has a developmental history that predates the emergence of humanity... is of terrible power, and has an existence "transcending" that of any*

individual who is currently "possessed". Pan, the Greek God of nature, produced/represented fear (produced "panic"). Ares or the Roman Mars, warlike fury and aggression... such instincts inhabit a space – and that wars occur in that space... Transpersonal motivational forces do wage war with one another over vast spans of time; are each forced to come to terms with their powerful "opponents" in the intrapsychic hierarchy. (Jordan Peterson, 1999, 113-114) Jag ser det här som om dessa "gudar" bor inom mig – kanske inom alla människor – och att de är i en ständig kamp om vem som "bestämmer". Jag försöker lista ut vilken sorts hierarki bör finnas inom mitt psyke.

Att lära känna dessa olika sidor i mig har varit en stor del av min egen utveckling – har hamnat otaliga gånger i knipa på grund av min impulsiva sida – att jag ibland upplever att jag inte har någon kontroll över mig själv – att nånting i mig överraskar mig och tar min kropp, så att säga, på en "joy-ride". Därför tror jag att jag har fått det här behovet av att försöka lära känna mig själv och dessa olika sidor som tycks vistas inom mig. Det jag märkt är att alla dessa olika sidor i mig, vill leva och uttrycka sig. Peterson skriver om det här: *...They're your deepest and often implicit and unconscious values. They've become part of your biological structure. They're alive. And they don't want to disappear, or transform, or die.* (Jordan Peterson. 2018, 99)

Det jag också märkt att de, på sätt och vis, är oförstörbara – ingen av dem kan någonsin försvinna – de kan gömma sig undan, men då påverkar de mig istället från deras gömställe. Jag ser på dessa drifter att de är i grund och botten väldigt barnsliga – Peterson skriver om Sumerernas gudar *The elder gods serve merely to reproduce and noisily act...* (Jordan Peterson, 1999, 114) – Tycker det här beskriver bra hur mitt inre inte riktigt tänker efter – utan det vill en sak tills det fått den och sen vill de en annan sak. Har märkt att det bästa jag kan göra är att försöka lyssna på de här olika sidorna i mig – på sätt och vis gå i dialog med dem – låta dem berätta åt mig vad de vill – och försöka komma fram till någon slags lösning så att de alla kan vara relativt nöjda. Vill också nämna att jag inte ser dessa sidor i mig som enbart negativa – de är ju kombination av dem alla som det världen kallar Tomi skapas. Jag ser på dem som energier och krafter inom mig och det beror på hur jag lyckas rikta dem att har de en negativ eller positiv inverkan på mitt liv.

Till exempel: har en sida i mig som är duktig, vill göra sitt bästa och uppskattar hårt jobb – en annan sida inom mig är lat, vill ta det lugnt och njuta av tillvaron. Om jag bara lyssnar på den duktiga sidan kommer jag snabbt bli utbränd – om jag igen bara lyssnar på den lata sidan kommer jag aldrig få någonting gjort. Som ni kan förstå är dessa två ofta i luven på varandra. Har märkt att om jag en gång i veckan sätter mig ned och försöker lyssna till dessa två ting inom mig börjar jag höra en sorts dialog mellan dem – och ofta är denna dialog en slags förhandling. Har tagit som min uppgift att hjälpa dem komma fram till en lösning var båda är nöjda. Vi tar till exempel att jag skriver detta slutarbete: min duktiga sida skulle villå att jag skriver och skriver, inte äter eller sover, utan skriver tills det är klart. Om jag inte gör det skapar den duktiga sidan skuld känslor och ångest i mig (”vad kommer det någonsin bli av dig!” Kan den säga). Min lata sida vill hellre dricka öl, ligga i soffan och slö surfa på Youtube. Om jag inte gör det kommer den lata sidan, när jag minst anar det, ta sin hämnd och spela mig ett spratt (med att på en fest få mig att dricka alltför mycket och göra bort mig). För att de här två sidorna inte skall sätta käppar i hjulet på mitt liv måste jag försöka hjälpa dem komma fram till en lösning där de båda är nöjda. En dialog kan se ut så här:

DUKTIGA SIDAN

Vad om direkt vi vaknar, skriver vi i 3 timmar!

LATA SIDAN

3 timmar är för länge!

TOMI

vad sägs om 2?

DUKTIGA SIDAN

2 men då måste vi också göra moron-jumppa direkt efter skrivandet.

LATA SIDAN

De går – men bara om vi efter det spelar Total War i 2 timmar

DUKTIGA

Vi har inte tid med sånt!

TOMI

Total War i 1 timme – och sen gör vi en kort lenkki där vi funderar på slutarbete och sen när vi kommer in skriver vi ner anteckningar.

LATA SIDAN

...låter inte alls bra...

TOMI

OCH – efter att vi gått till bastun (ca kl.18) då jobbar vi inte alls något mer, då slappar vi bara...

DUKTIGA SIDAN

Slöseri med tid!

TOMI

Man måste vila för att orka – vi jobbar på dagen och vilar på kvällen – är det här ok?

LATA SIDAN

Ok – om vi äter något gott

DUKTIGA SIDAN

Gott – och hälsosamt skall det vara

TOMI

Självklart.

Efter dessa diskussioner är det viktigt att jag följer det vi kommit överens om till punkt och pricka. Om vi bestämt att jag skriver i 2 timmar, då skriver vi i 2 timmar – inte 1h 50min, inte 2h 5min – utan precis 2h. Annars upplever den ena sidan att den har blivit felbehandlad och kommer att ta sin hämnd vid något skede. Upplever dessa delpersonligheter som själviska, barnsliga och småsinta – och i relation till dem är det bäst att jag betar mig vuxet

Jung skriver att *The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of it without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the darker aspects of the personality as present and real.* (Carl G. Jung, 1978, 8). På sätt och vis upplever jag mitt jobb med mina del-personligheter – mitt inre samhälle – som ett försök att arbeta med det som Jung kallar skuggan. För jag måste bli medveten om de olika sidorna i mig och acceptera dem för dem de är – också sådana sidor som jag inte tycker om i mig själv. Måste orka gå i dialog med alla sidor i mig själv – och försöka lista ut att vad de vill och hur jag kan hjälpa dem. Annars finns det stor risk att de spelar mig ett spratt när jag minst anar det.

I mitt kosmos ser vi i mitten av målningen tre ansikten. Dessa ansikten upplever jag som tre grundpelare i mitt psyke – eller iallafall i min medvetna del av psyket. Upplever

dem som ständigt närvarande och att de ständigt påverkar mig och mitt liv. Dessa tre ansikten är i mitten av mitt kosmos för det är där jag upplever att jag befinner mig – min position i tid och rum – på sätt och vis tänker jag att mitt tänkande medvetande är en kombination av denna treenighet. Eller iallafall föds ur denna treenighet. När jag var tonåring bruka jag skämta att jag är styrd av tre krafter: mitt huvud, mitt hjärta och min pili (penis, kuk, pippeli, kikkeli) – och nu, på äldre dagar, visar det sig att detta skämt tycks stämma och varit en sorts omedveten bekännelse. Det vänstra ansikten är pilin – den sidan i mig som gör – som jag kallar galningen. Ansiktet i mitten är huvudet – den sidan i mig som tänker – som jag kallar tvivlaren. Det högra ansiktet är hjärtat – den sidan i mig som känner – som jag kallar barnet. Kommer nu att gå igenom dem en efter en och hoppeligen öppna vad de betyder åt mig på ett förståeligt sätt.

5.4.1. Galningen – min nihilistiska sida



(Självporträtt, Tomi Korhonen, 2020)

Det här är ett självporträtt som jag målade för några år sedan. En man med stora stirrande ögon skrattar i en mörk avgrund. Upplever att den galna, Dionysiska, vilda sidan i mig betraktar verkligheten så här. Den här sidan i mig lever livet fullt ut – den tänker inte efter – utan den agerar och gör. Den ångrar inte, den grubblar inte, den följer sina impulser och springer vidare till nästa äventyr – som en skogsbrand lämnar den förstörelse och förundran omkring sig. Det är en kaotisk livsglad kraft i mig som lyckas hitta det roliga i alla situationer. Den accepterar världen som en absurd plats –

galenskap som norm – och den vill brinna – stråla ut som en stjärna. Jag ser inte den här sidan i mig som ond men definitivt som destruktiv – inte heller direkt självdestruktiv utan den tycks inga bry sig om vad som händer med mitt liv. O-brydd för inget har någon mening för den och därför är vad som helst tillåtet. En sorts ”glad” nihilism. I båda bilderna (Självporträttet och Kosmoset) kan man se att denna sida har ett rovdjurs leende – en påminnelse om människans djuriska och farliga sida – att under ytan av civilisation pulserar en våldsamt och irrationell apa. Tror att alla människor har en sådan här sida inom sig – det är bara frågan om hur mycket man tillåter av den att komma ut.

I fled him down the nights and down the days; I fled him down the arches of the years; I fled him down the labyrinthine ways Of my own mind; and in the mist of tears I hid from Him, and under running laughter.” (Joseph Campbell, 2008, 50) Den här dikten påminner mig om när jag nådde en slags bristningspunkt och – på sätt och vis – träffade galningen i mig. Det här hände i tidig 30års åldern – vill inte gå in på detaljer i den här texten men jag upplevde att jag mötte den här sidan i mig – att jag kom i direkt kontakt med min nihilistiska sida. Det var som om den Tomi som nu sitter här och skriver krympte och försvann in i en liten vrå i sitt huvud när min nihilistiska sida – galningen – tog över. Jag upplevde, tänkte och kände allt som den – samtidigt som jag upplevde att jag var, på sätt och vis, instängd i min egen kropp, kunde inte styra bara observera vad den här andra gjorde. Det som skärade mig mest – i detta möte – var att den var så tom. Tror att oftast har vi människor någon slags riktning i livet, en strävan – upplever att i teater att få en scen att fungera måste jag reda ut vad som är rollfigurernas strävan – vad de vill. Men den här sidan i mig ville ingenting... den hade ingen strävan - ingen riktning. Den brydde sig helt enkelt inte. Det var samtidigt en slags total frihet från allt och en ödslig tomhet. I den stunden brydde jag inte om jag skulle ha dött eller tagit livet av någon annan – eller den här galnasidan i mig brydde sig inte – Tomi som var instängd skrek sig hes av skräck. Upplevde en sorts destruktiv och vild kraft – ett slags absurt och galet skratt i ett tomt intet. Som tur hände ingenting då – ingen blev skadad – men jag kunde inte på en vecka se mig själv i ögonen för jag såg bara den andra sidan av mig stirra tillbaka.

Den här upplevelsen tvinga mig att ta itu med min nihilistiska sida – att på riktigt lära känna den och samtidigt försöka gräva till botten av att vad det egentligen betyder om

ingenting har någon mening. Becker skriver: *What does it mean to be self-conscious animal? The idea is ludicrous, if it is not monstrous. It means to know that one is food for worms. This is the terror: to have emerged from nothing, to have a name, consciousness of self, deep inner feelings, an excruciating inner yearning for life and self-expression – and with all this yet to die. It seems like a hoax, which is why one type of cultural man rebels openly against the idea of God. What kind of deity would create such a complex and fancy worm food? Cynical deities, said the Greeks, who use man's torments for their own amusement.* (Ernest Becker, 1997, 87) Beskriver Becker inte här precis den upplevelse som jag haft om livet? Om världen och alltets meningslöshet? Om hur allt är ett stort kosmiskt skämt och det enda vettiga att göra är att skratta – att skratta hårdare än gudarna.

Har funderat på det här med nihilism – det att ingenting har någon mening eller något värde – å ena sidan är den logiska ändpunkten av en sådan världsåskådning att begå självmord – å andra finns det en sorts frihet i det sättet att tänka – frihet från ansvar – som leder lätt till en sorts bejakande av hedonism. Det finns också det att om ingenting har något värde i sig – då har heller min ”värdelöshet” inget värde – alltså jag kan i så fall välja att göra något värdefullt av det värdelösa – för som en levande varelse tycks jag naturligt ändå värdesätta vissa saker mer än andra (som går emot hela idén av nihilism), och jag tycks ha egenskapen och möjligheten att välja, så varför inte välja att göra saker som känns mera värdefulla? Förstås om nihilismen har fullständigt penetrerat psyket och själen – att jag ser på världen endast ur synvinkeln av min nihilistiska sida – galningen – leder det inte då till att jag inte mer kan urskilja ting från varandra? Att det inte längre finns något bättre eller sämre – ingen njutning eller smärta. Känns då en kyss och ett slag lika? Kan det alls finnas kärlek då? Blir det inte omöjligt att älska?

Även med allt det här i åtanke, tycker jag inte att den galna nihilistiska sidan i mig är ond, eller enbart destruktiv. Den har en sorts synvinkel på världen som gör saker lite lättare för mig – får mig att chilla mer, bry mig mindre, agera självsäkert – tror den också har givit mig mitt mörka och anarkistiska sinne för humor. Upplever att den här sidan i mig gör att saker ter sig lite mer komiska – att jag klarar av att acceptera det absurda i varandet.

5.4.2. Tvivlaren – min rationella sida

Till höger om galningen och lite ovanför ser jag ett seriöst ansikte som stirrar uppåt med sin blick som skjuter ut ljus. Här är Tvivlaren. Den här sidan tänker efter och ifrågasätter – den letar efter vad som är äkta och förhåller sig skeptisk till allt och alla – den försöker vara kall och objektiv – uppskattar de här sidorna i sig själv - håller andra på distans och anser sig själv vara intelligent och rationell. Den tror också att den är lite bättre än de andra sidorna i mig.

När jag var ett litet barn - tror jag var i 4 års åldern – var det kalas hemma hos oss. Vuxna satt runt vardagsrumsbordet och drack kaffe och pratade – jag satt under bordet och lyssnade på. Lyssna till dem prata – vad de sa till varandra, hur de betonade sina ord, vad de reagera på – hur de ljög åt varandra. Insåg att de spelade nåt slags spel. Min mamma har berättat senare att jag mitt i kalaset kom fram och frågade min mamma varför den där tanten ljög åt den andra tanten om den där saken? (minns inte vad de pratade om). Min mamma blev upprörd, bad hemskt mycket om ursäkt från de andra, tog mig in i mitt rum och skällde ut mig – ”så där får man inte säga!”

Tror att den här upplevelsen bidrog till en synvinkel som jag burit på hela livet: att jag inte kan lita på vad andra säger och att det alltid finns någonting under ytan – någonting dolt. Det här leder till att jag ofta ifrågasätter vad andra påstår och försöker såga deras argument tills jag kommer till kärnan – vilket motiv ligger under allt prat. Den här sidan i mig är inte enbart koncentrerad på den yttre världen, utan den riktar sin blick också på mig själv – det här leder till att jag ofta ifrågasätter mig själv och mina egna funderingar, uttryckningar och värderingar – sågar i dem för att försöka komma fram till vad som är sant. Det positiva med det här är att det tvingar mig att tänja på mitt eget tänkande – att jag kommer under ytan på mig själv – och gällande mitt regiarbete så hjälper det mig att borra djupare in i det material jag jobbar med och ger mig ett behov av att hitta kärnan – vad är det som jag inte kan ifrågasätta. Det negativa med det här är att det är jävligt obekvämt. Det känns som om denna tvivlare gnagar på mitt självförtroende och på mina värderingar - gör det svårt för mig att lita på andra och på mig själv - gör mig misstänksam och får mig att ifrågasätta alla mina val - vad jag säger och mina handlingar. Den här sidan vill ha säkerhet – den vill ha kontroll - den vill veta vad som är på riktigt sant – att vad lönar det sig att satsa i livet på.

I bilden står det här ansiktet lite högre än de två andra – upplever att den här sidan i mig ser sig själv som bättre, som klokare, duktigare, smartare – att den förstår världen bättre och gör bättre val än de andra. På ett visst vis sant: vi ser i bilden att tvivlaren s ögon lyser vägen uppåt – tror att denna sidas förmåga att snusa fram vad som är äkta har hjälpt mig enormt i min utveckling som människa och konstnär. Denna tvivlare hjälper mig att göra saker medvetna – den är kall och analytisk och har märkt att det hjälper mig att artikulera mina upplevelser och att se på saker från olika synvinklar. Den hjälper mig att tänka på ett djupare och mer nyanserat sätt – men den hjälper mig inte att känna eller uppleva – snarare står i vägen för det.

Det att den står över de andra ansikten i mitt kosmos är en varning. I John Miltons *Paradise Lost* finner vi Lucifer – morgonstjärnan – Guds högsta ängel som faller från himmelen för han försöker ta Guds plats. En tolkning på Lucifer är att han symboliserar intellektet – vår största gåva – och faran med intellektet är att det vill börja tro sig att det vet allt – att det finns inget mer att lära sig – att dess kunskap är total - och att det har svar på allt. Lucifer tror sig kunna göra ett bättre jobb än Gud. Därför deklamerar han i texten att *better to reign in Hell, then serve in Heav'n...* (John Milton, 2015, 19).

Upplever att denna hybris finns i min rationella sida – att tvivlaren är stundvis för säker på sig själv och det leder honom till att göra misstag. Det här får mig att tänka på utopier. Jag upplever att utopier är på samma sätt farliga. En utopi är ett sorts perfekt tillstånd, eller en perfekt plats – för att den skall kunna vara perfekt måste jag veta allt – precis hur allt fungerar. Om jag tror mig veta allt, tror jag mig också veta vad som är bäst för allt och alla, och då kan jag berättiga vilken handling som helst i min strävan mot en utopi – i slutändan är det ju bäst för alla - är då inte vilket pris som helst värt det? Så det att detta ansikte står över de andra ansikten och att det är just den rationella sidan i mig som skjuter ut ljus från sina ögon vill jag tolka som en varning för denna sorts hybris.

Peter Brook skriver (*The Western mind*) *having turned ideas and the mind into supreme deities* (Peter Brook, 2005, 26) Tror att vi människor – iallafall här i västvärlden – har redan länge placerat intellektet och rationalitet på den högsta platsen i vår värdehierarki – och det har visst givit åt oss fantastiska möjligheter med tanke på den teknologiska makt vi har men upplever att den också lämnat oss själsligt tomma. Tror det här

kommer att ha konsekvenser som vi har svårt att ana. Det här får mig att tänka på Nietzsches kända utrop: *God is dead. God remains dead. And we have killed him...* (Friedrich Nietzsche, 1974, 181) Att håller vår civilisation på att spricka och falla sönder när vi tycks ha sparkat bort en av våra viktigaste grundstenar som mer eller mindre har möjliggjort vår civilisation? Är människan egentligen en religiös varelse som behöver något större än sig själv för att inte falla i bitar? Om inte den kristna guden duger mer åt oss börjar vi då dyrka andra gudar? Är tanken och idéer våra nya gudar? så som Brook påstår.

Det känns att intellektet, eller det rationella, upplever ett motstånd till det okända - till det fakta att det alltid finns någonting bortom vår förståelse – någonting vi inte kan veta. Har en känsla av att intellektet ofta försöker rationalisera bort det okända. Tror det här beror på att i slutändan är intellektet maktlöst när det konfronteras med det okända. Det rationella intellektet är ytterst skickligt i att behandla och manipulera fakta och att leka med idéer – med saker som är medvetna - det har makt i dessa sfärer – men när det konfronteras med en verklighet som ännu är okänd då känns det att första reaktion är att neka det – för om intellektet accepterar det okända måste det samtidigt ödmjukt acceptera att det står maktlöst inför det. Tror att det oftast inte vill göra det. Istället skapar intellektet ursäkter och rationaliseringar till varför det okända är som det är (och på så sätt tar bort det okända från det okända – trollar bort det) och istället skapar, en till synes elegant, total teori om verkligheten – nånting som förklarar allt. För om intellektet kan förklara allt har det all makt – likt vad Lucifer trodde om sig. Men det okända finns alltid, och förr eller senare kommer det att riva bort alla eleganta rationaliseringar och tvinga intellektet att möta det okända. Därför tror jag att det är viktigt att intellektet lär sig ödmjukhet – att det lär sig att det finns gränser av vad det kan förstå och kontrollera – att det lär sig vishet. Kanske intellektets plats inte är att härska utan att rådgiva?

5.4.3. Barnet – min naiva sida

Det tredje ansiktet i bilden – det som stirrar till höger med sin tunga ut – är barnet. Det här ansiktet stirrar rakt in i det fantastiska universumet – in i varandet – och känner allt. Den här sidan i mig vill uppleva verkligheten fullständigt – vill känna att den lever –

vill sprida och uppleva kärlek – och är överväldigad av det vackra och hemska i varandet. Nietzsche skriver:

A man who has thus, so to speak, put his ear to the heart-chamber of the world-will, who feels the furious desire for existence issuing from it as thundering stream of gently dispersed brook, into all the veins of the world, would he not collapse all at once? Could he endure, in the wretched fragile tenement of the human individual, to hear the re-echo of countless cries of joy and sorrow from the "vast void of cosmic night." (Nietzsche 1995, 79)

Tror att det är det här – som Nietzsche skriver om – som jag har försökt uttrycka i bild i det här ansiktet. Ansiktet är förvrängt – samtidigt i smärta, i skräck och i extas. Det är som om det skriker ut samtidigt när det försöker med sin tunga smaka på verkligheten. Munnen är öppnad för stort som om den vill äta upp allt samtidigt när allt är för mycket för det. Upplever den här sidan i mig som mitt barnasinne – den delen av mig som ännu tror på det magiska – som ännu möter verkligheten nyfiket och med en sorts total och naiv öppenhet – den sidan i mig som, på ett romantiskt sätt, ser det magiska och övernaturliga i världen – den sidan som är känslig, sårbar och lite dum... Har insett att jag har hållit hela mitt liv fast i den här delen av mig – vägrat att släppa taget – på sätt och vis tror jag att det har gjort det svårt för mig att växa upp – att bli vuxen – att det tagit längre än nödvändigt och kanske därför gjort en hel del misstag i livet. Men vill tro att det har varit värt det – att den här sidan hjälper mig att orka och vill tro på världen – att den vill älska – och vill bli älskad – att det är bra att jag inte har begravit den under en slags vuxen cyniskhet. Kanske det är barnet i mig som vill nå det där magiska? Den som behöver nå vertikalen på min scen?

När barnet i mig känner blir den uppslukad av känslor – den lider, den sörjer, den är arg, den skrattar, den älskar – den är fullständigt närvarande och jag tror att den försöker vara så nära varandet som möjligt. Den vill tro att det är värt det. Att varandet i sig är värt det. Därför blir den ofta helt överväldigad av olika ting - som om livet blir för mycket för den. Det är som om den här delen i mig försöker uppleva verkligheten på verklighetens villkor – så rått och direkt som möjligt – och ibland är det smärtsamt. Därför ser det ut att ansiktet lider – för kanske ett av varandets grundelement är smärta? Att lever vi i en verklighet av smärta? Att är det den börda alla ting bär på som existerar i en materiell verklighet?

Tror att denna sida i mig är mest i kontakt med den vertikala linjen som jag nämnde tidigare på sid 95 – att den här sidan får lättast tag i den – och kanske också är mest villig att göra det. Kandinsky skriver *...vår själ som efter den långa materialistiska tidsåldern ännu bara befinner sig i början av sitt uppvaknande, bär inom sig en tärande förtvivlan inför trons död, inför bristen på mål och mening. Den mardröm som den materialistiska världsåskådningen inneburit...* (Vassily Kandinsky, 1970, 16). Tror att det här är vad barnet i mig upplever – en sorts skräck inför det materiella som uppmanar till att fråga: är det här allt? Att barnet i mig kämpar emot en syn på verkligheten som stänger portarna till det magiska – till det andliga – till det som ger näring åt våra själar. Upplever att vi, som en kultur, lever i en existentiell kris – i en sorts andlig torka som har krympt våra själar. Tror att Barnet i mig gör uppror mot detta, att den inte vill eller kan acceptera detta. Tror att mitt behov av att skriva detta slutarbete till dels kommer från behovet att lyssna mer och mer på mitt naiva barn. Kandinsky fortsätter med *...vår själ liknar en dyrbar men sprucken vas...* (Vassily Kandinsky, 1970, 16) Det känns så här. Att det är det som gör ont. Att vår själ – vår kontakt till det magiska – har spruckit – gått sönder – och kanske barnet i mig försöker förtvivlat limma ihop det igen.

5.5. Klättrandet uppåt – strävan mot vad?

Innan jag fortsätter uppåt i bilden på mitt kosmos – dit som Tvivlarens ögon lyser – vill jag lyfta fram två citat från Peterson – först ett kortare: *...a hierarchy of value, where some things are given priority and importance and others are not. In the absence of such a system of value, people simply cannot act. In fact, they can't even perceive, because both action and perception require a goal, and a valid goal is, but necessity, something valued.* (Jordan Peterson, 2018, xxxi) och sedan ett längre:

...“But I’m an atheist.” No, you’re not... You’re simply not an atheist in your actions, and it is your actions that most accurately reflect your deepest belief – those that are implicit, embedded in your being, underneath your conscious apprehensions and articulable attitudes and surface-level self-knowledge. You can only find out what you actually believe (rather than what you think you believe) by watching how you act. You simply don’t know what you believe before that. You are too complex to understand yourself. It takes careful observation, and education, and reflection, and communication with others, just to scratch the surface of your beliefs. Everything you value is a product of

unimaginably lengthy developmental processes, personal, cultural, and biological. You don't understand how what you want – and, therefore, what you see – is conditioned by the immense, abysmal, profound past. You simply don't understand how every neural circuit through which you peer at the world has been shaped (and painfully) by the ethical aims of millions of years of human ancestors and all of the life that was lived for the billions of years before that. You don't understand anything. You didn't even know that you were blind. (Jordan Peterson, 2018, 103)

Becker tangerar den här tanken med följande: *Society itself is a codified hero system, which means that society everywhere is a living myth of the significance of human life, a defiant creation of meaning. Every society thus is a "religion" whether it thinks so or not: Soviet "religion" and Maoist "religion" are as truly religious as are scientific and consumer "religion", no matter how much they may try to disguise themselves by omitting religious and spiritual ideas.* (Ernest Becker, 1997, 7)

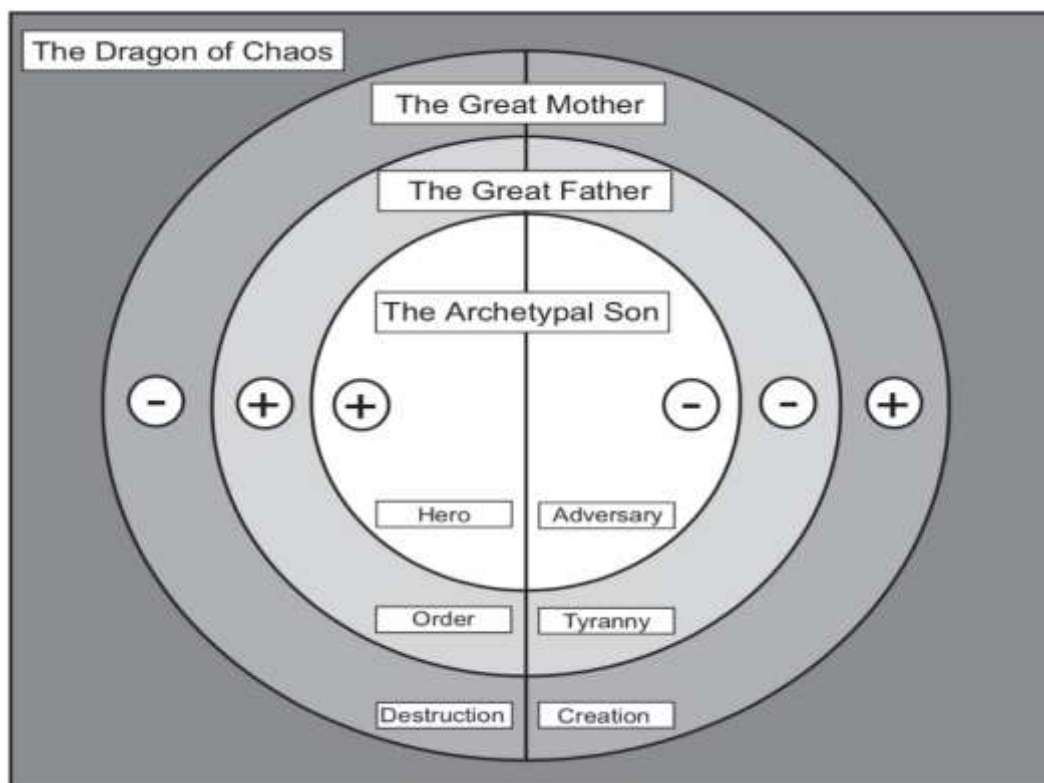
Jag har länge sett mig själv som ateist, men efter att jag läst det här och grubblat på det, kan jag inte ärligt påstå att jag är ateist. På sätt och vis betyder det ordet ingenting mera. Om det är så att för att kunna se verkligheten omkring, behöver jag ha någon slags värdehierarki som talar om för mig vad jag strävar efter, och vad jag strävar efter formar hur jag ser – vad är då min värdehierarki? Vad sitter högst uppe på min värdehierarki? Vad är det jag tror på? Vad är min gud? Som Peterson påstår, tror jag att jag inte väljer mina ideal eller värderingar utan snarare finner dem. Har försökt göra detta genom att iaktta hur jag agerar och beter mig – vad jag märker av världen omkring mig – och vilka sorters saker jag tycks dras till. Jag försöker, på sätt och vis, följa ledtrådarna som hoppeligen leder mig till toppen av min pyramid – i målningen av mitt kosmos har jag försökt uttrycka det här i bild – och nu med hjälp av denna bild försöker jag uttrycka i skrift vad jag kommit fram till.

5.5.1. Uppoffringar och en mytisk synvinkel

Det första vi ser är en bloddroppe som rinner ur en cirkel med två mindre cirklar inom sig. Det här berättar – för det första – om att livet handlar om uppoffringar – att det är någonting man måste acceptera. Om man accepterar det här kan man börja göra medvetna val om vad man uppoffrar – istället för att låta livet göra valet för dig. Det här har varit en svår sak att inse – när jag var yngre trodde jag att det var möjligt att få allt –

men nu har jag märkt att de val jag gjort har kostat mig – att jag har gjort uppoffringar utan att jag ens märkt det – betalat utan att veta priset. Till exempel det att jag har satsat mitt liv på att göra teater – det har resulterat i att jag inte ännu har tjänat mycket fastän jag börjar närma mig fyrtio år – kan inte säga att min framtida ekonomi kommer att vara stabil och säker – mina romantiska relationer har lidit av min besatthet för denna konstform – har ingen familj ännu – och har också märkt att jobbet som regissör tycks tära på min hälsa – de intensiva processerna stressar inte bara huvudet men också kroppen. Sen igen får jag göra det jag är passionerad av – det jag upplever viktigt – och får följa ”min dröm” (vad än det betyder). Nu vill jag inte låta bitter – andra människor gör också liknande val – det är inget speciellt med mina val – och om jag skulle få chansen att gå tillbaka till tiden och göra annorlunda skulle jag antagligen göra samma val. Jag tycks ändå ha ett behov – en besatthet – av att hålla på med teater. Det känns att det är det här jag måste göra. Att det finns någonting i mig som behöver det här. Så kanske det i slutändan visar sig vara mer än värt det.

Cirkeln som bloddroppen rinner ut från hänvisar till följande bild jag stötte på i Jordan Petersons bok *Maps of Meaning*:



(Jordan Peterson, 1999)

Upplever att denna bild beskriver upplevelsen av att finnas på ett utförligt och förståeligt sätt. Den har hjälpt mig att förstå berättelser på ett djupare plan och också att kunna se på världen och verkligheten omkring mig på ett mer nyanserat sätt. Försöker nu öppna vad den här bilden – iallafall hur jag förstår den – betyder.

I centrum hittar vi den arketytiska sonen, den aktiva maskulina (läs: handlande) individen. Runtom honom finner vi den stora fadern: kulturen, traditionerna, historia, lagarna, språket, teknologin, allt det som vi människor har skapat för att försvara oss mot de våldsamma krafterna av naturen. Runtom den stora fadern hittar vi den stora modern: naturen, biologi, fysiken, djur och växter, naturfenomen och all levande och icke levande materia. Utanför det här finns det eviga kaoset, den farliga draken med alla dess skatter. Man kan tänka sig att var och en av oss (varje individ) är nästlad i en kultur som omringar oss – kulturer måste alltid finnas inom en natur – och utanför allt det vi redan vet, och kan klassa som det ena eller det andra, finns kaoset – det okända mörkret som håller inom sig potential och fara. Vill lyfta fram att varför denna karta använder ”sonen” istället för t.ex: ”individen” är att den individuella människan är – från ett mytiskt perspektiv – alltid en maskulin entitet – en unik varelse med sin egen identitet och form – skriver om skillnaden mellan det maskulina och feminina på sid 89 där jag går djupare in på denna tanke – men gällande det här vill jag ännu nämna några citat från Peterson som jag tycker att öppnar den här tanken: *The hero cuts the world of the unpredictable – unexplored territory... into its distinguishable elements... the divine "masculine" essence, which has as its most significant feature the capacity to transform chaos into order.* (Jordan Peterson, 1999, 124) och *This sexual (read: creative) union – the juxtaposition of the process of knowing, embodied by the king (Marduk), the unknown, embodied by Tiamat... is what gives rise to the generation of new information and patterns of adaptation. The process of generating knowledge is therefore assimilated to the domain of sexual union, as the primordial creative process. The deity of chaos, or the unknown, appears most generally as feminine... The attribution of femininity to this deity, so to speak, occurs most fundamentally because the unknown serves as the matrix from which determinate forms are borne.* (Jordan Peterson, 1999, 125) Jag förstår det här så som att det att hjälten möter det okända och via det skapar något nytt – kan liknas till den sexuella akten och dess skapande kraft – i denna akt

skall det maskulina och det feminina mötas. Om det feminina är det som drar oss till källan och det maskulina är det som ger saker sin individuella form – ser jag det helt logisk att tänka att det okända ses – från ett mytiskt perspektiv – som feminint – och individen som möter detta okända ses – från ett mytiskt perspektiv – som maskulint. Peterson nämner vår kristna tradition som exempel... *In the Judeo-Christian tradition, creation depends on the existence and action of Logos, mythically masculine discriminant consciousness or exploratory spirit...* (Jordan Peterson, 1999, 111) – Alltså – om jag förstår det här rätt – är individen – hjälten (exploratory spirit) alltid symboliserat maskulint för det maskulina är det som differentierar mellan saker – den energi i oss som säger ”Du är det HÄR inte det DÄR” – det är energin som gör saker individuella – unika. Vill ändå pointera, som jag skrivit tidigare på sid 91, att varje individ – varje individuell sak – bär också inom sig det feminina – det som upplöser gränser och säger ”vi är alla SAMMA” – som också är sant. Människan är samtidigt ALLT med ALLA ANDRA och en INDIVIDUELL varelse – ett UNIKT ting.

För att komma tillbaka till bilden så delar Peterson dessa områden i positiva egenskaper och negativa egenskaper – Peterson beskriver det på följande sätt:

The unknown, the known and the knower share tremendous affective bivalence: the domain of nature, the Great Mother, contains everything creative and destructive, because creation and destruction are integrally linked. The old must be destroyed to give way to the new; the mysterious source of all things (that is, the unknown) is also their final destination. Likewise, the domain of culture, the Great Father, is simultaneously and unceasingly tyranny and order, because security of person and property is always obtained at the cost of absolute freedom. The eternal subject, man, the knower, is equally at odds: the little god of earth is also mortal worm, courageous and craven, heroic and deceitful, possessed of great and dangerous potential, knowing good and evil. (Jordan Peterson, 1999, 104)

Förstår det här på följande sätt: Naturen har ett skapande element och ett förstörande element – allt som växer, vattnet vi dricker, luften vi andas, allt det som ger liv och ger oss liv hör till den goda modern som skapat oss. Igen faktumet att allt dör, att allt förtvinar, ruttar bort, att det finns sjukdomar, jordbävningar, vulkanutbrott, eldsvådor, djur som äter upp oss, hör till den förstörande aspekten av moder jord. I kulturen har vi som den positiva aspekten den vise kungen som skapar åt oss trygghet, säkerhet, sätt att samarbeta, förvandlar råmaterial till sånt vi kan använda och tillåter oss att leva liv

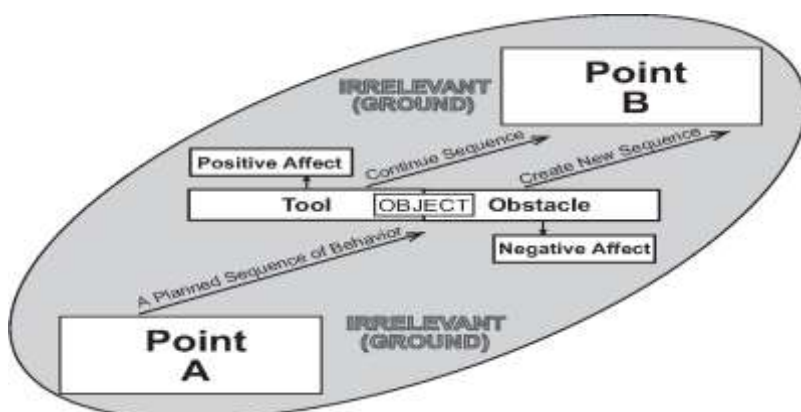
oerhört lyxigare än våra förfäder nånsin skulle kunnat tro. I dess negativa aspekt hittar vi tyrannen: den sidan av kulturen som förtrycker oss, fängslar oss, formar oss till kuggjul i en stor maskin, förslavar oss, startar krig och krossar vår individualitet. Individen kan delas in i dess positiva aspekt som hjälte och negativa aspekt som motståndare. Som hjälte är individen modig, är villig att göra svåra val, säger sanningen, ger inte upp sina principer, tar ansvar, möter verkligheten på verklighetens villkor, är riktad att göra saker ”bättre”. Som motståndaren är individen feg, ljuger, försöker manipulera verkligheten och andra så att det passar hen, skyller på andra, jobbar för andras förstörelse, är riktad till att göra saker ”sämre”.

Den här bilden har hjälpt mig att förstå att inom varje sak, hur stor eller liten det än må vara, finns det en positiv och negativ aspekt. Den positiva och negativa aspekten uppstår för att vi är levande varelser bundna i tid och rum. Varje individ bär inom sig element som för mänskligheten framåt och element som håller hen tillbaka. Varje kultur bär inom sig element som stöder individen och som förtrycker hen. Varje naturfenomen bär inom sig element som är skapande och förstörande. En detalj jag tycker mycket om i denna bild är att alla plus och minustecken inte är på samma sida – för mig betyder det här att de negativa och positiva aspekterna inte är prydligt och lätt grupperade i sär från varandra, utan de är oftast blandade med varandra. Tycker det också påstår att någonting negativt kan anses positivt och tvärtom – beror hur vi väljer att se på det – eller att någonting negativt kan förvandlas till någonting positivt och tvärtom.

Det fina med den här bilden av verkligheten är att den ger plats åt det okända – att den placerar människans upplevelse i centrum – och att den bejakar det ”goda” och det ”onda” i alla ting. Tycker den här bilden påminner mig om hurudan verkligheten jag befinner mig i är – att det finns krafter som samtidigt stöder och förtrycker mig – som ger mig liv och näring samtidigt som de hotar mig med förstörelse. Att min upplevelse av att vara människa och finnas till i denna verklighet är att existera i mitten av oändliga krafter som river i mig - och att denna upplevelse är, på sätt och vis, mytisk till sin natur.

5.5.2. Vikten av att se – och dess fälla

När jag klättrar vidare med blicken ser jag en humanoid figur hålla i ett öga. Det här betyder för mig att ögat – vår förmåga att märka saker och vår synvinkel – är ett viktigt verktyg (därför håller humanoiden i det med sina händer). Det att jag är uppmärksam och öppen att ta emot det som händer omkring mig är första steget till att öka min kunskap och mitt medvetande – första steget som får mig att växa. Ögat betyder också min synvinkel – en slags påminnelse om hur mitt sätt att se på världen, på sätt och vis, formar världen. Jag menar att de antaganden och fördomar jag har gällande verkligheten formar hur jag upplever verkligheten – formar vad jag kommer att se av verkligheten. Peterson skriver att *The plans we formulate are mechanisms designed to bring the envisioned perfect future into being. Once formulated plans govern our behaviour – until we make a mistake...* (Jordan Peterson, 1999, 46). På sätt och vis är dessa planer vi skapar vår synvinkel. Peterson har en bild jag tycker att beskriver det här på ett bra sätt:



(Jordan Peterson, 1999)

We evaluate the “unbearable present” in relationship to the “ideal future.” We act to transform “where we are” into “where we would like to be.” (Jordan Peterson, 1999, 19) Denna bild och detta citat försöker beskriva hur vi agerar i och hur vi upplever världen. Vi befinner oss i punkt A – strävar till punkt B – vår synvinkel är att punkt B är värdefullt och bättre än punkt A. På vägen till punkt B stöter vi på ett fenomen som vi antingen upplever som ett verktyg (det hjälper oss på vägen till punkt B – det är bra) eller som ett hinder (det hindrar oss på vägen till punkt B – det är dåligt). Om fenomenet är ett verktyg då bekräftar det vår synvinkel – om fenomenet är ett hinder då ifrågasätter det vår synvinkel (och i värsta fall tvingar oss att ändra på vår synvinkel).

Det gråa området som heter ”irrelevant (ground)” är alla de saker i verkligheten som vi inte märker för att de inte har någon inverkan på den strävan (den synvinkeln) som vi har vid tillfället. Tycker den här bilden förklarar på ett bra, kallt och tekniskt sätt hur människan ser på verkligheten omkring sig. Om hur vad vi vill påverkar vad vi upplever. Peterson öppnar den här tanken mer djupgående:

We tell ourselves stories about who we are, where we would like to be, and how we are going to get there. These stories regulate our emotions, by determining the significance of all the things we encounter and all the events we experience. We regard things that get us on our way as positive, things that impede our progress as negative, and things that do neither as irrelevant. Most things are irrelevant – and that is a good thing, as we have limited attentional resources. (Jordan Peterson 1999, 20)

Stötte på en video (LEVELS: Basic version) på Youtube (av youtubaren hoe_math) där det fanns en tabell som försöker beskriva människans olika nivåer av tänkandet. Upplever att dessa olika sätt att tänka är samtidigt olika sätt att se – olika synvinklar.

DEVELOPMENTAL LEVELS	ESTIMATED	HOW THIS LEVEL FEELS FROM THE INSIDE
9 COMPLETE	+4% +0.0%	9 COMPLETE
8 SAKTIFY	+1% +0.1%	8 SAKTIFY
7 SAKTIFY	5% +1%	7 SAKTIFY
6 UNCOLLECTIVE	15% 3%	6 UNCOLLECTIVE
5 ACHIEVE	28% 10%	5 ACHIEVE
4 BELONG	40% 25%	4 BELONG
3 CONTROL	92% 70%	3 CONTROL
2 CONNECT	99.4% 10%	2 CONNECT
1 SURVIVE	100% 99.9%	1 SURVIVE

(Levels, hoe_math, 2023)

I tabellen finns det 9 olika nivåer av tänkande som börjar från primitiva drifter (jag är hungrig, jag är trött, jag är kåt, osv) och växer genom att människan sakta börjar förstå att andra människor också har känslor, drifter, relationer och annorlunda synvinklar på världen, ända upp till en sorts ”kosmisk” nivå av tänkandet. Hoe_math beskriver det så här: *...so here is the lower level of awareness: seeing – things. And then as you go higher in the levels of awareness it becomes much more complex: you’re seeing people seeing people seeing people seeing almost into infinity* (3min 38sek). Han säger också

att ...*higher does not always mean better...* (3min 23sek) som jag upplever att är värt att komma ihåg – att det handlar inte om bättre eller sämre sätt att se eller tänka utan det handlar om annorlunda sätt att se och tänka. I videon kommer det också fram att ...*people are never really in a level, you just slowly develop the ability to think at higher levels as you gain experience. But we all use the lower levels every day. When you have to use the bathroom, for example, that is a level one process. It's not a complex style of thought, it is just a feeling or an urge.* (1min 23sek) Alltså att vi under vårt liv – under en dag – flyttar oss upp och ner på denna tabell - och beroende vart vi råkar befinna oss på tabellen – påverkar det hur vi **upplever** verkligheten – vad vi ser av den.

Tycker att den här tabellen, tillsammans med Petersons modell, visar på ett relativt simpelt sätt hur människans synvinkel bestämmer vad verklighet ÄR för henne – vad hon uppfattar som verkligt. Tycker det också lyfter fram hur det är ett misstag att anta att bara för att jag själv inte upplever verkligheten på ett visst sätt skulle det betyda att det sättet INTE är sant – att det är falskt. Campbell påstår också samma sak ...*it is possible to speak from only one point at a time but that does not invalidate the insights of the rest...* (Joseph Campbell, 2008, 196) – Alltså att jag, som ett levande ting bunden av tid och rum, måste uppleva verkligheten ur en viss synvinkel – från en viss nivå av tänkande – tala om den (verkligheten) från en viss punkt. Jag kan, på sätt och vis, aldrig uppleva hela allt som ett ALLT (förstås om det inte finns andra nivåer av medvetenhet som klättrar ännu högre än de 9 nivåerna i tabellen – kanske det finns ett sätt att uppleva verkligheten totalt? – kanske genom den vertikala linjen som jag skriver om på sid 95) – att jag upplever verkligheten precis som den är i hela sitt vad det än är. Att jag alltid måste filtrera vad jag upplever av verkligheten genom en synvinkel. Beroende på synvinkeln blir annorlunda saker mer ”verkliga” än andra.

Därför finns det ett slags kryss av ögon som går igenom bilden på mitt Kosmos – det påminner mig om att min synvinkel på sätt och vis är ett fångelse – en bur där jag är instängd – att som i Platons allegori om människorna som i en grotta stirrar på skuggor som dansar på en vägg och misstolkar det som verkligheten – visar den synvinkel som vi har bara en del av verkligheten – inte hela verkligheten. Därför anser jag det viktigt att jag lär mig – och blir bättre på – att ändra på min synvinkel – att manipulera den och leka med den – att använda den som ett verktyg istället för att tro att den är sanningen.

Jag nämnde tidigare att jag upplever mig själv som en slags by med del-personligheter (barnsliga gudar) på 90 – och att jag tror att de flesta av oss människor har en liknande by inom sig (medveten eller omedveten) – det sättet att tänka i kombination med det jag nu skriver om synvinkel, får mig att inse en sorts fara – eller ett problem jag tror vi människor har. Tror att många av våra synvinklar uppstår från det undermedvetna – från våra delpersonligheter – och om de är barnsliga varelser som själviskt vill ha sin vilja igenom – då förvränger de vår uppfattning om verkligheten. Becker citerar Jung gällande det här: “...*unless we prefer to be made fools of by our illusions, we shall by carefully analysing every fascination, extract from it a portion of our own personality, like a quintessence, and slowly come to recognize that we meet ourselves time and again in a thousand disguises on the path of life.*” (Ernest Becker, 1997, 144). Jag tror att, på sätt och vis, det vi upplever av verkligheten är reflektioner av det som vårt undermedvetna projicerar ut på verkligheten – att vi möter oss själva ytterom oss själva. Att vi på sätt och vis skapar verkligheten runtomkring oss genom att spy ut vår världsbild på den – och när den reflekteras tillbaka till oss, reagerar vi på den (på sätt och vis bekräftas vår synvinkel - för det enda vi ser är sådant som är relevant till vår synvinkel) – och återigen spyr vi ut vår världsbild – den reflekteras – vi reagerar – osv. Att vi på sätt och vis skapar ett fängelse runtomkring oss – byggt av vår synvinkel – som oftast uppstår från det undermedvetna. Tror att sättet att bryta mig loss från fängelset är att inse att min synvinkel inte är sanningen – det är ett verktyg som jag kan leka med. Kanske att inte ta min synvinkel på för hårt allvar. Kanske det är därför jag anser att synvinkel är ett så viktigt verktyg för mig som regissör – som jag skriver tidigare på sid 10.

Vill ännu nämna att orsaken varför humanoidens ansikte liknar Ying-Yang symbolen är på grund av att jag ser att ändring av synvinkel – att använda det som ett verktyg – leder till den heroiska vägen mellan ordning och kaos som i sin tur kan transformera medvetandet. Jag upplever det här som viktigt för annars känns det att jag låser mig ut ur källan – att jag inte kan komma i kontakt med det allra verkligaste – det som är mest äkta – mest autentiska. Jordan Peterson skriver om en liknande tanke: *The order that is most real is the order that is most unchanging – and that is not necessarily the order that is the most easily seen. The leaf, when perceived might blind the observer to the*

tree. The tree can blind him to the forest. And some things that are most real (such as the ever-present dominance hierarchy) cannot be “seen” at all. (Jordan Peterson, 2018, 13) I Youtube videon jag nämnde tidigare på sid 79, uttryckte John Vervaeke sig på följande sätt: *...if we can't properly get a moment where we can see through appearance into reality, we are locked into solipsism and skepticism (9min 15sek)* – kan man tänka sig de här ”apperances” (hur saker ter sig) är våra synvinklar? Och jag måste hitta sätt att “se igenom mina synvinklar” för att nå det verkliga – det autentiska? Annars är jag fast med mig själv – och har ingen möjlighet att vara säker på att någon annan – eller något annat – är verkligt?

5.5.3. Porten – Pyramiden – det Magiska

Det här känns svårt. Upplever att vad än jag nu skriver blir det fel. Att ord är otillräckliga. I bilden av mitt kosmos finns det högst upp en symbol för den vises sten som ligger under en vit triangel med en slags ljudvåg som förvandlas när den går igenom triangeln. I alkemisk tradition var den vises sten ett sorts legendariskt substans som kunde transformera andra metaller till guld och den kunde också ge en evig ungdom. En symbol för transformation och pånyttfödelse. Den vita triangeln ser jag mer som en vit pyramid. Har under de senaste åren drömt en hel om pyramider – och är inte helt säker varför. Pyramiden är en symbol för hierarki – det som finns på toppen är mest värdefullt, det som styr – och det känns att vises sten – transformation och pånyttfödelse – leder till den högsta punkten på min hierarki. För mig känns pyramiden i sig själv också som en port – en portal till något annat – till det som är äkta – som ljudvågen symboliserar för mig. Hade en upplevelse under kursen Consciousness and Art på Teaterhögskolan som jag tror öppnar den här tanken bäst: Vi jobbade i par och skulle berätta åt vår partner vilka saker får oss att må bra – att vad är att må bra för oss – Berätta åt mitt par om kattungar, nyklippt gräs, hur det känns på mina fötter, öppen eld och hur det låter. Mitt par hjälpte mig sedan komma in i ett sorts hypnotiskt tillstånd där han matade min fantasi med dessa olika må-bra-ting – jag berättade om vad jag upplevde och han hjälpte mig att sjunka djupare in i upplevelsen med att varsamt ställa frågor som hjälpte att stärka upplevelsen. I en stund i hypnosen var det som om jag låg på en gräsmatta, framför en öppen eld, med ett dussin kattungar som kurra på mig –

kunde känna deras vibrationer, värmen av elden och hörde hur allt lät. I den här stunden var det som om min bröstorgå öppnades, och där fanns en bländande vit portal i form av en triangel, som sög in mig. Jag försvann in i mig själv. Där inne fanns ingen gravitation. Det fanns inget upp och ner, vänster eller höger – det enda som fanns var jag som ett ljud – en ton – i mitten av allt. Allt kretsade kring mig och jag var en del av en massiv symfoni - en kosmisk symfoni. Jag kände hur hela mitt jag vibrerade med denna ton – jag var denna ton. Det kändes att jag kom i kontakt med min kärna – med mitt autentiska jag i sin renaste form – kom i kontakt med det som är mest sant i mig. Mest äkta. Mest ärligt. En av de vackraste upplevelserna i mitt liv. När jag kom ut ur hypnosen tog det en underligt lång stund för mig att förstå vad 3-dimensionalitet var och vad tyngd var – några sekunder var jag helt förvirrad och förstod inte dom här sakerna – tyckte det var lite komiskt. I Kybalion står det ... ”*everything is in motion*”, ”*everything vibrates; nothing is at rest*” ... (2020, 42) – upplever att jag, genom denna övning, hitta vilken frekvens mitt inre väsen vibrerar på – vad min inre rörelse är. Vad som – på sätt och vis – är mest autentiskt i mig.

Kanske det är det här som är högst på min värdehierarki – en strävan mot det som är sant i mig? Eller det som är sant? Finns det något i mig som försöker få tag i det som är mest verkligt? Något som jag inte klarar av att tvivla på? Något som ligger under allt och ger upphov till allt? Att försöker jag fånga – få tag i – min själ? Det som är kärnan i mig? Den här rörelsen – den här frekvensen. Är det därför jag tänker att en föreställning har en **inre rörelse**? Som är kärnan i föreställningen? För att det är så jag upplever mig själv? Att jag har inom mig en inre rörelse – en handling – en vibration – en ton – en frekvens – att jag inte är ett substantiv utan ett verb? Är det därför jag blir irriterad när jag upplever att jag ”tvingas” sätta ord på vad mina regler handlar om? Vad verkets kärna är? För den här upplevelsen av mig själv – upplevelsen av min kärna – är något som jag inte kan sätta i ord – eller orden räcker inte till – så om jag inte klarar av att stänga in mig själv i ord, varför skulle jag vilja göra det åt verket jag jobbar med? Jag ser ju på verket att det är ett levande ting... Eller gör jag det bara onödigt krångligt för mig själv?

Om den här upplevelsen, av det som är mest autentiskt i mig, är högst på min värdehierarki, betyder det då att sanning är högst på min värdehierarki? Eller att vara

autentisk är högst på min värdehierarki? Har det löftet jag gjorde åt mig själv 2018, när jag påbörjade mina studier på Teaterhögskolan, att försöka vara fullständigt ärlig, blivit det jag följer? Blivit min gud?

6. AVSLUTNING

Nu är det dags att försöka dra ihop de här tankarna till någon slags avslutning på det här arbetet. Ärligt talat vet jag inte riktigt vad jag skall säga... Det känns att jag är ännu mitt i processen och vet inte riktigt vad jag skall ta mig till med allt som har dykt upp under den. Känns att jag har dykt in i mig själv och rivit upp saker till ytan som ännu inte är helt medvetna.

Vill dock nämna att det har varit en frustrerande skrivprocess. Har haft svårt att artikulera mina tankar i skrift – de här stundvis pinsamma upplevelserna, känslorna och funderingarna. En ständig fråga under det här arbetet har varit ”hur skall jag göra mig själv förstådd?” Hela min skolgång (från förskolan till nu) har jag fått höra att jag inte kan skriva, att jag uttrycker mig obegripligt, och att det säkert är på grund av att jag är lat och slarvig. Den här skrivprocessen har rivit upp dessa känslor och minnen. Ord känns fortfarande främmande – känner mig fortfarande hämmad, begränsad och förminskad när jag försöker uttrycka mig i skrift – känner mig fortfarande pinsam och löjlig när jag skriver om de här sakerna jag skriver. Det känns att det blir så platt när jag försöker uttrycka mig i skrift – att den mång-dimensionella verkligheten jag upplever inom mig förvandlas till något en-dimensionellt, ytligt och banalt. Säkert därför håller jag på med teater. Upplever att på min scen kan jag uttrycka mig – att jag kan kommunicera mitt inre liv till andra – att scenen, med alla dess olika element och möjligheter, tillåter mig på ett tydligt och värdigt sätt artikulera det jag inte lyckas få ut i ord och skrift. Det känns att när jag försöker sjunga ut ord eller dansa skrift då pyser det ut till en fjärt – men på scengolvet förvandlas mina spyor till symfonier. Kanske orsaken varför jag gör teater är för att det är det enda sättet jag kan uttrycka mig själv autentiskt. Vill ändå tro att denna känsla, att jag upplever det jag skrivit som pinsamt, är en bra sak. För det borde betyda att jag vidrör någonting autentiskt i denna text. Någonting sårbart.

Upplever dock att jag har nu en plats där jag står – att jag känner att jag har fast mark under mig – och kanske nästa steg är att lyfta blicken och titta runt åt vilket håll det skulle löna att jag riktar mig. Förstår att jag måste bli bättre på att använda ord och artikulera mina tankar i skrift. Det behövs om jag vill klara mig i det här samhället. Så nästa steg är att utveckla det. Tror jag måst börja tänka på ord som verktyg – inte

”sanningar” – och om jag lär mig använda verktygen då kanske slutar de vara burar som begränsar mig och istället förvandlas till dörrar – dörrar in till det liv jag vill förmedla. Till det som är autentiskt i mig.

Den här skrivprocessen känns värdefull – känns att jag har bearbetat en hel del – och tror (iallafall hoppas) att klarhet kommer att blomstra fram senare - när dessa tankar och upplevelser får tid och plats att landa inom mig. Jag hoppas att de som läser den här texten också får någonting ut av den – att det inte upplevs enbart som ”flumm” eller att jag ”stirrar i min ege napa”. Vill betona att det jag skrivit om knappast är universella sanningar – det handlar om mina upplevelser och hur jag försöker förstå vad det är jag håller på med som regissör - varför det är viktigt för mig – vad det är jag försöker nå med det. Kanske den här texten kan inspirera eller provocera en annan regissör att göra en liknande resa in i sig själv?



(Att vandra, Tomi Korhonen, 2019)

Vet inte hur jag skall avsluta... Kanske med en bild på en målning jag målat och ett citat från Frank Herbert:

The act of saying that things exist which cannot be described in words shakes a universe where words are the supreme belief. (Frank Herbert, 2022, 348)

KÄLLOR

BÖCKER

- Becker, Ernest. 1997 (1973). *The Denial of Death*. New York: The Free Press
- Brook, Peter. 2005 (1993). *the Open Door*. New York: Anchor Books
- Campbell, Joseph. 2008 (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New world library
- Eliade, Mircea. 2005 (1949). *Cosmos and history: the Myth of the Eternal Return*. New Jersey & Woodstock: Princeton University Press
- Enckell, Ulrika & Helavuori, Hanna-Leena & Korhonen, Kaisa. 2012. *Människan som skådeplats : en bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken Kiihottavasti totta,*. Helsingfors: Teaterhögskolan
- Helavuori, Hanna-Leena & Korhonen, Kaisa. 2008. *Kiihottavasti Totta*. Helsingfors: Like
- Herbert. Frank. 2022 (1981, 1984, 1985). *the Second Great Dune Trilogy*. London: Gollancz
- Jung, Carl C. 1978 (1951) *Aion: researches into the phenomenology of the self*. New York: Princeton University Press
- Kandinsky, Vassily. 1970 (1911). *Om det Andliga i Konsten*. Stockholm: Tryckeri AB Björkmans Efr, Kungl. Hovboktryckare
- Leppäkoski, Raila, 2023. *Ohjaajan käsikirja: elämä teatteritaiteen palveluksessa*. Helsingfors: Art House
- Milton, John. 2015 (1667). *Paradise Lost*. Createspace Independent publishing platform
- Nietzsche, Friedrich. 1974 (1882). *The Gay Science*. New York: Vintage Books
- Nietzsche, Friedrich. 1995 (1872). *The Birth of Tragedy*. New York: Dover
- Nietzsche, Friedrich. 2014 (1886) *Beyond Good and Evil*. London: Penguin Group publications
- Peterson, Jordan B. 1999. *Maps of Meaning: the architecture of belief*. New York: Routledge
- Peterson, Jordan B. 2018. *12 Rules for Life: an antidote to chaos*. Great Britain: Allen Lane
- Roesner, David. 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. New York: Routledge
- *The Emerald Tablet of Hermes & The Kybalion*, 2020 (1908). Augusta: Quicktime Press
- Teaterhögskolan, University of the Arts Helsinki. 2022. *Looking for direction*

Rethinking theatre directing practices and pedagogies in the 21st century. Helsingfors: Teaterhögskolan

VIDEO

- Beauty is Primary for the Perception of Truth | Jordan Peterson, John Vervaeke, Pageau.* Jonathan Pagieu – Clips. Youtube-videotjänst, publicerad 18.9.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=UMRYu1gTyZA>. Hämtad 1.5.2024
- Cleese, John. 1991. *John Cleese on the creativity in management.* Video Arts. Youtube-videotjänst, publicerad 21.6.2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=Pb5oIIP062g>. Hämtad 1.5.2024
- *LEVELS (Basic version).* hoe_math. Youtube-videotjänst, publicerad 28.10.2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=kse87ocS0Uo&t=238s>. Hämtad 1.5.2024
- Peterson, Jordan. 2015. *2015 Personality Lecture 15: Biology & Traits: Limbic System & Lower Order Goals.* Jordan B Peterson. Youtube-videotjänst, publicerad 6.3.2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=RdNJTP6tYMs&t=8s>. Hämtad 1.5.2024
- Peterson, Jordan. 2019. *Lecture: Who Dares Say He Believes In God?.* Jordan B Peterson. Youtube-videotjänst, publicerad 8.6.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=MnUfXYGtT5Q>. Hämtad 1.5.2024
- Politics, Religion & Cancel Culture – Jimmy Carr.* Triggernometry. Youtube-videotjänst, publicerad 17.4.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=voXqQYmQNTM>. Hämtad 2.5.2024

WEB-SIDOR

- Manipulation.* Wikipedia den fria encyklopedian. 27.1.2024.
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Manipulation>. 3.5.2024
- Facilitator.* Merriam-Webster.com Dictionary. 2.5.2024.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/facilitator>. 3.5.2024