

Stockholms Dramatiska Högskola  
Movit  
”Regi och dramaturgi för rörelsebaserad  
scenkonst, 49,5 hp”  
Kursansvarig: Lena Stefenson

Skriftlig redogörelse  
2014-05-21

# Fas 4

Det konstnärliga nolläget?

Johan Bössman

## Kontext

Skådespelare med funktionsnedsättning har oftast ett annat utgångsläge för tal, sceniska förflyttningar och gestaltning än teaterns norm. Givetvis med variationer då personer med funktionsnedsättning inte på något sätt är en homogen grupp. Förenklat, påstår jag, att det finns ett traditionellt ramverk för hur skådespelare talar, rör sig och gestaltar. Ett ramverk som utgår från ”normalitet”<sup>1</sup> och från den gående, fullt rörlige som ser världen från en höjd av c:a 160 cm och uppåt. Jag påstår också att det finns ett ramverk av överenskommelser och medel som blivit teaterns grepp och sceniska språk.

*”För några år sedan höll jag en helgkurs i skådespeleri för personer med funktionsnedsättningar. Bland deltagarna fanns en kille som endast kunde röra huvudet och höger hand med vilken han manövrerade sin eldrivna rullstol. Så var det dags för djurimitationer. Alla rörde sig runt i rummet som apor, hästar, fåglar och ödlor... Just vid det sistnämnda fastnade min blick på killen i el-stolen. Han satt helt orörlig. Så plötsligt åkte tungan ut och in blixtnabbt. Så orörlig igen. Plötsligt åkte han framåt några meter, tungan snabbt ut och in och åter blickstill. Gestaltningen var så in åt helvete lysande att jag bara häpnade! Det var inte frågan om att härma eller imitera. Han hade blivit ödlan inifrån och ut. Här fanns inga hinder eller begränsningar. Närvaron var total. Allt blev möjligt. Jag såg hur han som ödla satt på en sten och snabbt kilade ner i en klippskreva för att komma upp i en annan. Rummet förvandlades och ett kargt landskap av klippor och stenar uppstod. Det var ödlor överallt. Jag såg inte längre en grupp människor med funktionsnedsättningar i rullstolar och rullator utan ett myller av ödlor. Vi befann oss inte längre i en lektionssal utan i ett ökenlandskap någon annanstans.”*<sup>2</sup>

Det mest intressanta med upplevelsen i denna berättelse var för mig att ingen av deltagarna utgick från ett traditionellt gestaltande. En skolad skådespelare utan funktionsnedsättning hade förmodligen gestaltat ödlaans explosivitet, kvickhet och totala stillhet fullt fysiskt trovärdigt inom ramarna för sin förmåga. Resultatet skulle säkert bli trovärdigt, spännande och bra men aldrig att han/hon valt de medel som gruppen ovan valde. Allt såg och lät annorlunda samtidigt som det inte rådde några tvivel om vad som gestaltades. Det var för mig nya rörelser och ljud som berikade väckte känslor, berörde och ifrågasatte. Rörelser som utgick från ett annat ”nolläge” (se frågeställning, sid 3) och därmed fick uttryck som jag aldrig tidigare sett.

Jag påstår också att man inom teatern oftast ser genom normalitetens glasögon när det gäller textanalys, rolltolkning och situationsförståelse. Vilket torde vara en naturlig konsekvens av att representationen av skådespelare/regissörer med funktionsnedsättning är försvinnande liten. Mitt påstående utgår från att man i stora stycken tolkar och relaterar utifrån sina egna erfarenheter/upplevelser. Detta oavsett om man har eller inte har upplevt precis det som ska gestaltas. I detta perspektiv finner jag det intressant att undersöka vilka konsekvenser ett liv som inte omfattas av *normaliteten* får för konsekvenser i arbetet med karaktär och text.

---

<sup>1</sup> Normalitet är ett exkluderande begrepp som utelämnar den/det som avviker från dess kriterier. En syn på Normalitet kan vara statisk och definieras utifrån medelvärde. Då i betydelsen: det vanliga, genomsnittliga. Utifrån normativ normalitet utgår man från värderingar i samhället, vilka kan förändras över tid. En tredje syn är individuell eller medicinsk normalitet, i vilken man utgår från en frisk människa. Den som avviker från denna definition av normalitet behöver behandling för att vidare kunna ingå i kategorin normal. (Tideman, Magnus, m.fl. Den stora utmaningen, Högskolan i Halmstad/ Malmö Högskola, 2005)

<sup>2</sup> Bössman, Johan. I Fokus (klipp ur publikation), 2009, [www.teatercentrum.se](http://www.teatercentrum.se)

I retoriken för mångfald i det offentliga rummet brukar ideologiska och politiska argument anföras. Ungefär så här: ”*Om personer med funktionsnedsättningar ska integreras och bli en naturlig del i samhället måste de synliggöras och släppas in i det offentliga rummet. Det handlar om att skapa positiva förebilder och exponera det som skrämmer och känns annorlunda.*”<sup>3</sup> Påståendet, som är mitt, handlar om att inkludera och på så vis skapa utrymme för andra men också om attitydförändringar genom synliggörande. Detta är för mig viktiga perspektiv och medel i arbetet med att minska klyftor i ett otillgängligt samhälle. Likaså, rymmer resonemanget, argument för mångfald och minoritetsrepresentation på teaterscenen (även film, tv, mm). Det är bara det att argumenten begränsas till politik och pedagogik. Väldigt lite handlar om huruvida denna representation också skulle kunna medföra konstnärliga vinster för teatern. Att teatern kan utvecklas av ett annat perspektivs erfarenheter och uttryck. Att skådespelaren med funktionsnedsättningar är en källa för konstnärliga innovationer snarare än representant för sin nedsättning. Följaktligen handlar mitt projekt inte om att undersöka vad teatern kan göra för mångfalden i allmänhet och personer med funktionsnedsättningar i synnerhet utan vad den/de kan göra för teatern.

## Frågeställning

Mina frågeställningar grundar sig i idén om att den gående skådespelaren med s.k. full rörlighet och utan funktionsnedsättning utgjort/utgör normen för scenisk gestaltning. Jag tror också att skådespelaren skolas utifrån denna norm både medvetet och omedvetet. Därför ville jag undersöka vilka möjligheter som skapades och hur en iscensättning av en teatertext kunde ges form om skådespelaren hade en funktionsnedsättning. Inom teatern används ibland begreppet: **att nollställa sitt instrument**. Betydelsen av detta torde vara att skådespelaren neutralisera eller nollställer sin kropp och intar ett s.k. **nolläge** [jfr eng. *zero position*]. Ett grundläge, utgångsläge eller neutralt läge (neutrum) för scenisk gestaltning. Ett slags icke-gestaltande som står i kontrast till det gestaltande. Enligt mina egna erfarenheter och iakttagelser är det skolade nolläget i närvaro, under avspänning, utan rörelser, oftast stående, med armarna hängande utmed sidorna, fötterna i samma bredd som axlarna, ansiktet nollställt och blicken rakt fram. Jag är medveten om att denna beskrivning är både generaliserande, förenklad och behöver en mer djupgående analys. Vad som är intressant är dock att en skådespelare tycks tränas/skolas i att inta ett utgångsläge som utgår från normalitet och som får konsekvenser på den sceniska gestaltningen. Utifrån detta resonemang har jag, framförallt via intervjuer med ansvariga för undervisningen på Stockholms Dramatiska högskola, sökt ta reda på vad nolläget (utgångsläget) mer ingående består i. Centralt har varit att undersöka utrymme för ett instrument (kropp) som har en annan funktionalitet än majoriteten och där begrepp som orörlig, neutral och uttryckslöshet har en annan betydelse.

- Vad är en skådespelares nolläge (neutralläge)? Vad är dess syfte? Hur ser det ut?
- Vilka dramaturgiska möjligheter (vinster?) skapas om man i en iscensättning utgår från skådespelare med funktionsnedsättningar? (Om inte gestaltandet utgår från klassisk skolning och full rörlighet utan från ett annat sätt att röra sig.)
- Kan livserfarenheter från att leva med en funktionsnedsättning få konsekvenser på textanalys, rolltolkning och situationsförståelse? Hur?

---

<sup>3</sup> Bössman, Johan. Tillgänglighet, [www.teaterdevill.com](http://www.teaterdevill.com), 2006

## Reflektion, metodval

Den första frågan som blev central för mig, i detta projekt, var att finna en metod för att ta fram scenisk rörelse som utgick från skådespelarens instrument och funktionalitet. Ibland då jag arbetat med koreografer har jag beställt koreografier utifrån egna direktiv. T.ex. dans utifrån tematiken: Sexuell identitet och könstillhörighet. I dessa fall har jag fått en koreografi som utgått från *normalitetens* symbolspråk och sätt att röra sig. Effekten har då blivit att den rullstolsburne härmar rörelser som utgår från den gående, fullt rörlige (normaliteten). Dessutom är koreografens, min upplevelse, rörelser många gånger hämtade från och begränsade av *normalitetens* funktionalitet. Sexualiteten sitter i könet osv. Detta är, i mitt perspektiv, inte att utgå från den funktionsnedsatte skådespelarens nolläge. För att uppnå mina mål konstaterade jag att rörelsen måste börja/födvas hos skådespelaren, så opåverkat av normaliteten som möjligt. Ja, egentligen så mycket bortom all yttre påverkan man kan komma. Då vi, inom ramen för denna magisterutbildning, arbetade med mimgestaltning under professor Stanislaw Brosowski fann jag vissa övningar och metoder som kunde tjäna mina syften. Inte minst Stanislaws *Uppvärmning 1* som på många sätt tog sin utgångspunkt i skådespelarens kroppsliga funktionalitet. Övningen handlade, förenklat, om att invänta impuls och inte förrän den obeskrivliga lusten att röra sig inföll sätta igång rörelsen. Därefter adderades känsla och sammanhang (situation) till rörelsen. Även om detta skulle kunnat vara en väg/metod för mitt projekt såg jag också en del fallgropar. Något som jag noterade när Stanislaw instruerade övningen och själv gestaltade/visade var att flera av oss födde rörelser som påminde om hans. Kanske en självklar iakttagelse men ack så betydelsefull utifrån mitt uppsåt. Jag bestämde mig därför för att försöka avhålla mig från att själv exemplifiera, vilket för övrigt brukar vara en god hållning i regi sammanhang (teater). En annan notering jag gjorde i arbetet med Stanislaw var att han ofta instruerade oss att stå orörliga och inte starta (röra oss) förrän den obeskrivliga lusten fanns på plats. För mig blev detta ett exempel på funktionsnormativ gestaltning. En skådespelare kan ha en funktionalitet där kroppen inte går att få orörlig i traditionell bemärkelse. Det finns dock ett läge som denne skådespelare skulle kalla neutralt och uttryckslöst trots att dess kropp inte är stilla. Vilket är vad jag tror Stanislaw avsåg. Bättre uttryck skulle vara: *-Inta nolläge eller neutralt läge*. I denna högst individuella och personliga position (nolläge) inväntas sedan den obeskrivliga lusten för rörelse. Utifrån liknande resonemang beslöt jag att texten skulle friställas från framtagandet av rörelsen. Detta då den skulle kunna påverka rörelserna och dessutom, med stor sannolikhet, utspelas i *normalitetens* kontext. Därför beslutade jag att inte låta skådespelarna veta vilken text eller roll de skulle göra förrän efter rörelseblocket. Inte heller jag bestämde mig, utifrån rädsla att styra i textens riktning, för vilken pjäs vi skulle arbeta med förrän blocket var avklarat. Detta upplägg kom att ge mig som regissör en ny ingång och metod för regiarbete. Att börja i rörelsen och inte i texten var något som vi magisterstudent fick pröva, på olika sätt, under studierna inför projektet. Min upplevelse av detta var att en rad spännande möjligheter

uppstod. Jag upptäckte bl.a. att rörelsen ofta var väldigt tøj- och vridbar och att den med lätthet kunde fogas samman med text. Att det dessutom kunde vara så att rörelsen öppnade möjligheter för texten, dess läsart och form. Inte minst då texten kunde tolkas i skenet av rörelsen i stället för tvärtom. Styrkan låg framförallt i en känsla av att arbeta förutsättningslöst, utan andra begränsningar/ramar än de som satts för att ta fram rörelsen. Min erfaren är att det omvända kan skapa begränsningar. Rörelsen blir ofta en tolkning av texten, undertexten eller idén. Vilket utgör snävare ramar och i viss mån kan begränsa uttrycket (eget omdöme). En annan iakttagelse, jag gjort tidigare, är att rörelsearbete kan begränsas av rollen man ska göra (min roll skulle inte göra så, osv.). Givetvis finns metoder för att finna rörelser som i viss mån kan friställas från texten men min känsla är ändå att det är svårt att släppa text/roll. Att då ta fram rörelser och skapa en rörelsebank före rollen tagit form och pjäsen satt sig trodde jag var en väg som borgade för ett rikare uttryck. Eller kanske bättre uttryckt; mindre förutsägbart, eller mindre anpassat... I min bakgrund som teaterskådespelare har *inifrån och ut* i relation till scenisk gestaltning varit vägen som haft övertag gentemot det omvända. Med detta menar jag förenklat att man startar i analysen och tolkningen av texten för att sedan gestalta. Likaså har mitt arbete som regissör och manusförfattare på många sätt också haft detta perspektiv. På samma tema (utifrån och in) funderade jag kring skådespelarens skapande av rörelser. Eller metod för framtagande av scenisk rörelse. I Stanislaws *Uppvärmning 1* blev detta väldigt tydligt då våra rörelser skulle uppstå utan sammanhang och känsla. Endast den obeskrivliga lusten att röra sig var vägledande. Efter att rörelsen etablerats tillfogades sammanhang och känsla på impuls av rörelsen. Detta skapade, utifrån min tolkning, oväntade, överraskande rörelser som inte begränsades av intellektet eller var efterapningar (härmande) av sammanhang och situationer. Dessutom utgick rörelsen på detta sätt från aktören och inte från koreografi eller liknande. Min plan var att använda några av Stanislaws övningar för rörelseblocket. Men efter att vi magisterstudenter, under våren 2014, arbetat med Aleksandra Czarnecki Plaudes (Lektor i rörelsegestaltning och rytmik) tyckte jag mig finna en metod som bättre passade mina syften. Aleksandra undervisade oss, under en vecka, i ”View Points”<sup>4</sup> som förenklat är en fysisk teatermetod som kan användas för att på ett lätt och lekfullt sätt skapa improvisationer/rörelser. Tekniken hade fått stor genomslagskraft i framförallt den engelskspråkiga världen, och kom ursprungligen ifrån USA där regissören Anne Bogart utvecklat metoden tillsammans med skådespelare i sitt internationella kompani SITI Company. Det fanns fyra tidsbestämda View points och fem rumsliga (totalt nio): Tid: Tempo, varaktighet, impuls och repetition. Rum: Form, gest, arkitektur, rumsliga relationer och topografi. Utifrån dessa hämtade skådespelaren impulser för rörelse på scenen. För mig innehöll tekniken precis det jag efterlyste. Den gav tydligt skådespelaren utrymme att utifrån sin kropp och funktionalitet skapa rörelser. Dessutom

---

<sup>4</sup> Bogart, Anne, Landau, Tina. *The Viewpoints Book*, Theatre Communications Group Inc.U.S, 2006

innehöll tekniken en tydlig manual för att foga samman etyder (koreografier). Jag konstruerade ett upplägg, med utgångspunkt i denna metod, som jag först provade på två magisterkollegor under Aleksandras översyn. Mitt upplägg gick ut på att via arkitektur, impuls och topografi finna/skapa rörelser. Dessa rörelser utvecklades och fogades sedan samman (etyd) utifrån fokusering på tempo, repetition, varaktighet, och rumslig relation.

## Metod, tidsplan, vad vi gjorde, mm

### 1. Föreberedelsefas

I denna fas arbetade jag med schemaläggning, planeringsmöten, materialinsamling, inläsning, mm. Jag ansökte också om medel för att finansiera projektet. *Stiftelsen independent Living utveckling* biföll en ansökan om 50 000 vilket gjorde att jag kunde anställa 2 skådespelare (med funktionsnedsättning) avtalsenligt. Teater De Vill avsatte också medel/resurser för informationsspridning och marknadsföring. Genomfördes va. 50-4.

### 2. Rörelseblock

Arbetet startade med att ge skådespelarna en introduktion i arbete med rörelsebaserad scenkonst på golvet. Inledningsvis kom det också att handla om att vidga skådespelarens vy kring att utifrån impulser skapa rörelser. I detta perspektiv handlade det framförallt om att lära känna Veiw point som metod, vokabulär och teknik. Vi undersökte vad som var görligt och hur kroppen gick att använda. I fokus stod att finna det personliga uttrycket och den individuella rörelsen. Nyfunna rörelser och sekvenser placerades i en nyöppnad rörelsebank. Från banken valde vi sedan att foga samman till en rörelseetyd<sup>5</sup>. Vi la tid på att slipa, avgränsa och tydliggöra etydens början, mitt och slut. Samt justera våra rörelser. Då tiden för blocket började gå mot sitt slut konstaterades jag att vi inte skulle nå målsättningen med att färdigställa en etyd som stod för sig själv. För detta skulle det krävas mer repetitionstid, slipning och justeringar av helheten. Då mitt övergripande syfte med rörelsearbetet var att skapa en rörelsebank, gemensam vokabulär för det fortsatta arbetet och en etyd att plocka från kändes det ända bra. Etyden behövde inte vara fulländad utan kunde komma att användas i delar. Blocket genomfördes va. 6-7, under totalt 20 tim rep med skådespelarna och c:a 10-15 tim för egen planering, reflektion och dokumentation.

### 3. Pjäsväl

Jag läste ett antal pjäser mellan rörelse och textblocket. Inte minst ett antal *klassiker* då jag såg en poäng i att många skulle kunna relatera till vår iscensättning utifrån att ha sett pjäsen. Valet kom ändå att falla på en *icke klassiker*, *Ön* av Athol Fugard som kom till under den sydafrikanska apartheidperioden och då väckte stor uppmärksamhet världen över. I centrum för pjäsen står två människor som berövas friheten på grund av hudfärg och politisk övertygelse. I fångenskap tvingas de båda konfrontera sig själva, sina ideal och identitet. De för en daglig kamp för att inte förlora sin självkänsla och värdighet. Mitt val styrdes mycket av att jag upplevde pjäsen som fysisk, att den innehöll två roller, var utmanande och i mitt tycke bra.

---

<sup>5</sup> Etyd är i det här sammanhanget en rörelsekoreografi (utan ord) som innehåller en början, en mitt och ett slut.

### 3. Textblocket (Det dramaturgiska analysperspektivet)

Analysarbetet utgick från boken *Dramaturgi* av Barbro Smeds (sid 48-54). Skådespelarna läste utdrag ur boken och som introduktion till blocket diskuterade vi frågeställningarna 1-17 som handlade om att besvara och ställa frågor till texten. Vi läste pjäsen, diskuterade handling och verkets värld. Vi valde en scen att arbeta med och fördelade roller. Därefter påbörjades analysen av scenen. Vi arbetade också med skådespelarnas teknik för läsning. Fokus låg i detta perspektiv på att söka varandra, påstå med texten och ställa frågor som om man förväntade sig ett svar. För detta använde vi bl.a. *läsövningar* (eget uttryck):

Exempel: Skådespelarna sitter nära varandra, viskande som om ingen annan får höra. Regissören gör handklapp när deras viskningar hörs. I ett nästa moment gör skådespelarna samma sak, men i stället sittande långt ifrån varandra. Här adderas också tidpress. I ett tredje moment gör de samma som i föregående men under förutsättningen att det finns ett yttre hot.

Arbetet var upplagt så att vi etappvis upptäckte, utforskade och fastställde. Vi sökte tolka vad som inte sades i texten och arbetade med lyssnande och närvaro. För mig är allt som sägs/läses, i ett pjäsmanus, en reaktion på något. Därför lade vi också tid på att försöka finna orsaken till reaktionen. Vi diskuterade (undersökte, provade, fastställde) situation (Vem gör vad var, när och varför?), motiv och handling. Vi fastställde också konflikt (huvudkonflikt) och vändpunkt (er). I detta arbete använde vi också vår rörelseetyd och lät den påverka förståelsen av situation och text. I karaktärsarbetet utgick vi från de 5 V:na. Vem är jag? Vad vill jag? Var kommer jag ifrån? Vart är jag på väg? Varför? I detta arbete sökte vi än mer vidga/lära känna verkets värld och karaktärernas kontext. Som återkommande reflektion stod blockets övergripande frågeställning: Kan livserfarenheter från att leva med en funktionsnedsättning få konsekvenser på textanalys, rolltolkning och situationsförståelse? Blocket genomfördes va. 8-9, under totalt 20 tim med skådespelarna och c:a 10-15 tim egen planering, reflektion och dokumentation.

### 4. Regiblocket

Utifrån text- och karaktärsanalys, läsart och rörelseetyd skapade vi en iscensättning/spelscen. Vi fördjupade tolkning och situation. Vi lade scenerier (utifrån rörelsebank) och bestämde hur vi skulle använda vår rörelseetyd. Varje repetition inleddes med gemensam uppvärmning där vi arbetade med dramapedagogiska övningar:

- **Spegelrunda**, I ring, väljer en mitt emot. Person 1 säger något om läget just nu. Personen mitt emot gestaltar med rörelse. Läger till ljud. Personen bredvid stämmer in i gestaltningen. I den sista gestaltningen deltar hela gruppen.
- **Rörelsemaskin**, rör oss på golvet, en intar en rörelse, nästa intar rörelse i relation till den förstes, osv.
- **Roterande staty**, Skådespelarna skapar en roterande staty utifrån karaktärernas känslor.
- **Känslokör**, Skådespelarna skapar känslokörer utifrån karaktärernas känslor.

Utifrån uppvärmning fann vi rörelser, ljud och uttryck som fogades in i iscensättningen. I detta block var min roll som regissör och öga utifrån tydligare än i de föregående blocken (se reflektion nedan). Blocket genomfördes va. 10- 11, under totalt 20 tim, extrarep va. 13-15, c:a 16 tim och c:a 10-15 tim för egen planering, reflektion och dokumentation.

### 5. Intervjublocket

Jag genomförde fyra intervjuer på 1-2 tim med fyra personer som alla på olika sätt arbetar med skådespeleri och gestaltning på Stockholms dramatiska högskola: Professor i konstnärlig forskning – inriktning skådespeleri. Prefekt på institutionen för skådespeleri och adjunkt i skådespeleri. Lektor i mimgestaltning. Lektor i rörelsegestaltning och rytmik. Övergripande frågor var: Vad är en skådespelares nolläge? Vad är dess syfte? Hur ser det ut? Är det viktigt

med mångfald på teaterscenen? Varför/Varför inte? Syftet med intervjuerna var att ta reda på synen kring mångfald och hur detta perspektiv beaktas i undervisningen på Stockholms dramatiska högskola. Likaså var perspektivet kring huruvida skådespelaren med funktionsnedsättning skulle kunna vara en källa för konstnärliga innovationer central. Jag ville också ta reda på hur intervjupersonerna såg på mångfald knutet till teaterscenen i stort och hur de bemötte mina påståenden kring normaliteten som norm. Jag blandade frågor som gick att svara på direkt och frågor som mer tjänar som underlag för diskussion. Ett dolt syfte var också att söka sätta frågan på agendan och i viss mån medvetandegöra/lobba för att skolan tog ytterligare steg i sitt tillgänglighetsarbete. Blocket genomfördes va. 14, under 6 tim och c:a 30 tim för egen tid för planering, reflektion och dokumentation.

#### 6. Sammanställningsfas

Materialet sammanställdes till ett seminarium som också var formen för projektets presentation. Seminariet bestod av: a. Presentation av frågeställningar (interaktivt), b. Presentation av metod, c. Redovisning iscensättning, d. Reflektion kring arbetet med text och rörelse, e. Redovisning av intervjusvar, egen reflektion. Samtal i rummet kring mångfald, f. Summering av slutsatser och avslutande reflektion. Under en vecka arbetade jag själv med att sammanställa materialet för att sedan under ytterligare en vecka repetera tillsammans med en av skådespelarna. Vi lade även tid för repetition av vår iscensättning. Blocket genomfördes va. 15 och 17, totalt 20 tim repetitionsarbete och c:a 40 tim för egen planering.

#### 7. Redovisning/kunskapsförmedling

Den 6 maj presenterades seminariet (för högskolan, särskilt inbjudna och allmänheten) vid två tillfällen på Stockholm Dramatiska högskola. Seminariet kommer från hösten 2014 erbjudas teatrar, kommuner, myndigheter, organisationer, föreningar, skolor, m.fl. över hela landet. För denna seminarieturné står Teater De Vill som avsändare.

#### 8. Dokumentation

Hela projektet har dokumenterats i en loggbok som redovisar processen, metoden, egna reflektioner, resultat, mm. Seminariet finns som film och en skriftlig redogörelse är under framtagande. Dokumentationen genomfördes under va. 20-22.

### **Reflektion praktisk process**

#### Rörelseblock

Vi konstaterade tidigt att Veiv point var en framkomlig väg för att finna uttryck som utgick från skådespelarnas kroppar. Vi kom överens om att begreppet ordförråd kunde översättas till rörelseförråd. Att precis som att man har ett rikt ordförråd (kan många ord) kan man ha ett rikt rörelseförråd. Vår gemensamma känsla var, vid de första rörelsepassen, att skådespelarna hade ett begränsat rörelseförråd (tidigare framtagna rörelser). Vilket de båda, i viss mån, härledde till deras funktionalitet som medfört att de under sin uppväxt undvikit fysiska aktiviteter och sammanhang. Detta dels för att de inte inkluderats i sådana sammanhang och dels för att de pga. av funktionalitet valt bort dem. En fråga som blev nödvändig att försöka besvara var: Vad är en rörelse? Vi kom fram till att en rörelse, utifrån vårt perspektiv, hade en början och ett slut samt är något som går att repetera (återupprepa). Inledningsvis insåg inte skådespelarna att hela kroppen gick att använda. Då vi fördjupades oss i uppgiften upptäckte de att det fanns en enorm rikedom av möjligheter. De kunde släpa fötter, lyfta rumpan, skrapa spår med tårna, lämna rullstolen och göra saker som gav personliga uttryck. Vi upplevde att



när de gjorde val som inkluderade funktionaliteten så väcktes intresse. Ett exempel på detta var när den ene inkluderade sina förlamade ben och med hjälp av sina händer gav dem rörelse. Eller när den andre lämnade sin sittande ställning och reste sig. Vi överraskades av att se något vi inte tidigare sett eller viste var möjligt. Det var som om man sögs in i något som väckte känslor och berörde. Det var utmanande, sensationellt, gripande, ifrågasättande, roligt, sorgligt, lustfyllt och en massa annat. Vi upptäckte också en styrka i att tidigt inkludera ett publikt perspektiv. Dvs. att skådespelarna arbetade som om det satt en publik i gradängen. Detta fick konsekvenser på både vad och hur vi gjorde. Placering, tempo, pausering, repetition, rörelsernas varaktighet, mm. Vi arbetade t.ex. med en rörelse där den ene skulle resa sig och falla ned på golvet. Genom att tänka in publik insåg vi att i stället för att resa sig och direkt falla kunde vi genom att repetera ansatsen skapa spänning och överraskningsmoment. Vi upptäckte också att då vi höjde tempot som generell anvisning skärptes rörelserna och blev mer distinkta. Då vi sänkte farten hade skådespelarna i stället en tendens att bli otydliga. Två andra frågor vi ställdes inför var: Hur behåller man rörelsens kvalitet och form när tempo och relation adderas? och Hur får man känslan av synkronisering då två kroppar har olika funktionalitet? Vad gäller den första frågan sökte vi medel för att rörelsen skulle sätta sig i kroppsmminnet. Vi arbetade med takt, räkning och återvändande till att förtydliga rörelsens olika delar. För att besvara den andra frågan filmade vi repetitioner. På filmen såg vi att känslan av synkronisering mycket väl kunde uppstå trots att skådespelarna gjorde rörelserna på olika sätt. Viktigt var dock att rörelserna gjordes parallellt och att det fanns delar (i rörelsen) som var identiska mellan skådespelarna. Ett exempel på detta var då den ene föll ned på golvet och krypliknande rörde sig framåt medan den andre satt kvar i rullstolen och gjorde sin version. Då de höll samma takt, lyfte sina armar/överkropp samtidigt uppstod ändå en känsla av att de var synkroniserade och gjorde samma rörelse. Vi var också överens om att de gånger skådespelarna blev synkroniserade adderades en kvalitet och att effekten blev väldigt stark om det uppstod med viss regelbundenhet. När skådespelarna arbetade med att göra varandras rörelser kunde vi också konstatera att det blev oerhört spännande. Framförallt i perspektivet av att förlagan för rörelsen inte utgick från normalitetens funktionalitet.

## Hinder

Upplevelsen av att det var svårt och tog längre tid än jag trott var påtaglig. Det verkade som om varje moment behövde mer tid än jag planerat. Vi satte tidigt ord på fenomenet och funderade på om orsaken skulle härledas till funktionalitet eller ovana med att arbeta med rörelse? Min bild var/är att det mycket var okunskapen som försvårade och att det saknas erfarenhet och medel. Det var som om skådespelarna gjorde det svårare för sig själva. Ospezifika val av rörelser, otydliga avgränsningar, bestämde inte längd och takt, osv. Då jag bad dem visa var de inte distinkta utan diffusa och otydliga och viste inte när rörelsen började eller slutade. Trots att behovet var tydligt lade de inte ned tid utöver vår gemensamma på att själva öva. Det saknades också medvetenheten om betydelsen av att starta förberedd och uppvärmd. Då vi tog tid och tittade på varje rörelse enskilt, avgränsade, förtydligade, osv. blev skillnaden påtaglig. Likaså gjorde förändringen av enskilda förberedelser och uppvärmning skillnad. Samtidigt hade båda fortsatt benägenhet att sudda och förenkla. I stället för att förfina och göra mer distinkt tog de obekymrat bort betydelsefulla ingredienser. Även då vi noggrant gått igenom rörelsen och kommit överens om dess form förändrades den avsevärt då den skulle integreras med andra uppgifter. Om detta berodde på ovana, funktionalitet, iver att nå resultat eller något annat går inte entydigt att svara på. För att nå klarhet krävs arbete över längre tid.

## Textblocket

Vi upptäckte tidigt ett antal frågor att ta ställning till. Är alla roller vi gör rullstolsburna? Kan vi vara i Sydafrika? Hur gör man en karaktär som inte sitter i rullstol? Vi funderade inledningsvis kring att översätta svarta mot personer med funktionsnedsättning och låta pjäsen utspela sig i en fiktiv värld. En värld där majoriteten var funktionsnedsatta och levde under förtryck. Det kändes dock som att fly uppgiften och inte anta utmaningen. I stället bestämde vi att verkets värld skulle vara samstämmig med pjäsens och att skådespelarna spelade två svarta gående sydafrikaner. Vår idé var att köra ”as if” och se vart det ledde oss. Automatiskt uppstod en rad spännande paralleller mellan hudfärg och funktionsnedsättning. Stolthet över hudfärg blev stolthet över den funktionsnedsatta kroppen, osv. Ansatsen öppnade för ett uttryck som utgick från skådespelarens funktionaliteten utan att egentligen handla om den. På detta sätt sökte vi också infoga skådespelarnas livserfarenheter från att leva med en funktionsnedsättning och låta dessa få konsekvenser på textanalys, rolltolkning och situationsförståelse. De svartas kamp under den sydafrikanska apartheidperioden bar stora likheter med den kamp många personer med funktionsnedsättning tvingas föra i Sverige i dag. Kampen om rätten till: assistans, utbildning, arbete, mm. Att många dessutom känner sig utestängda och exkluderade från samhället utifrån ett arkitektoniskt perspektiv är ett faktum. Höga trösklar, trappor, trånga hissar, trottoarkanter, icke anpassade toaletter och lägenheter, mm. Det likheter som var mest slående handlar dock mer om den andra delen av det dubbla tillgänglighetsbegreppet (sociala tillgängligheten). I ett klimat där en person med funktionsnedsättning upplever sig ovälkommen, uttittad, respektlöst behandlad, diskriminerad, mm råder social otillgänglighet. Vad händer med en människas självförtroende, självkänsla och självbild om denne ständigt utsätts för negativa attityder och diskriminerade bemötande? Om denne dessutom kontinuerligt förminskas och ställs inför fenomen som: beröringsskräck, ”tycka synd om”, prat över huvudet, tilltalas på ett konstlat överdrivet sätt, integritetskränkande frågor, mm. Steve Biko, studentledaren som på 60- och 70-talet var talesman för Black Consciousness-rörelsen, gav uttryck för följande:

”Vi vet att alla förhållanden mellan vita och svarta i Sydafrika är förhållanden där vita är värda mer och svarta är värda mindre. Så först måste de vita fås att förstå att de bara är människor, inte värda mer. Samma sak med svarta. De måste fås att förstå att de också är människor, inte värda mindre.”<sup>6</sup>

Utgångspunkten för Black Consciousness-ideologi var kolonialismens psykologiska effekter hos den koloniserade människan. Det vill säga det mindervärdeskomplex som ”300 år av avsiktligt förtryck, förtal och förlöjligande”<sup>7</sup> hade bankat in i den svarta identiteten. Ett självhat och ett förakt mot den egna kulturen och historien, som började redan i skolan, som genomsyrade hela samhället, och överfördes från generation till generation. Utan att komma till rätta med detta mindervärdeskomplex, skulle de svarta vara ”värdelösa som medarkitekter till ett normalt samhälle”<sup>8</sup>, skrev Biko. Första steget i frihetskampen måste därför vara att ingjuta dem med stolthet och självförtroende, och korrigera kolonialmaktens lögn om deras historia och traditioner. Black Consciousness. Mitt i denna kamp stod pjäsens karaktärer och i viss mån också skådespelaren bakom rollen. Vi konstaterade att då vi lät pjäsen utspelas i denna kontext (dess verkliga) blev det automatiskt så att skådespelarnas erfarenheter från ett liv med funktionsnedsättning fick konsekvenser på textanalys, rolltolkning och situationsförståelse. Inte minst då både upplevde sig ha kämpat, hela sina liv, med mindervärdeskomplex och självbild utifrån samhällets förtryck och förminskande.

<sup>6</sup> Egen översättning. Boston Globe, 25 October 1977.

<sup>7</sup> Biko, Steve. Black Souls in White Skins?, I write what I like, 1978, s. 22.

<sup>8</sup> Ibid, s. 22.

## Hinder

Åter kom skådespelarna mindre förberedda än jag väntat. En hade inte läst pjäsen, vilket påverkade läsningen inledningsvis. De hade heller inte sökt information (Kunskap om Antigone, osv.) eller frågat sig vad de kunde behöva för detta block. Skådespelarna insåg dock snabbt betydelsen av eget arbete och uppvärmning inför läsning. Röst, närvaro i viss mån rörelse och energi. Tillsammans reflekterade vi över varför de, på detta sätt, försvårat för sig själva. Den ene såg lathet och bekvämlighet som orsak och den andre tidsbrist.

## Regiblocket

De första dagarna på regiveckan gick trögt. Den ene skådespelaren lät känslorna driva och gjorde sällan scenerierna på samma sätt. Den andra tänkte, sökte minnas och förlorade därmed känsla/närvaro i situationen vilket gjorde att få nya impulser föddes. Båda var olika och på intet sätt homogena utan arbetar med helt olika hinder. Den ene var blyg, sin egen publik, gjorde smått utan att addera eller tillföra. Den andre adderade och tillförde så att scenen/scenerierna aldrig blev den samma. I scenen vi valt övade de två fångarna (i sin cell) på en teaterscen som skulle spelas upp för de övriga fångarna dagen efter. Vår rörelseetyd använde vi som om karaktärerna själva skapat den som en del av pjäsen de skulle spela (Antigone). I de båda fångarnas perspektiv handlade rörelserna mycket om att förmedla stolthet över identitet och hudfärg. Jag tvingades personregissera in i minsta detalj. Både ställa och besvara frågor. Gav inre motivation, drivkrafter och påminna om hur deras rörelser såg ut. Detta trots att de själva tagit fram rörelserna och tolkat scenen. Jag upplevde att scenens början var nyckeln. Fick vi ordning på den så skulle mycket automatiskt falla på plats. Problemet var framförallt att den ene skådespelaren gjorde pausar mellan replik och aktion, vilket påverkar hela scenen. Trots att han var medveten om problemet förmådde han inte ta bort pauserna. Vi valde, efter ett tag, att arbeta väldigt tekniskt. Replik för replik. Vi lyckas stryka pauseringarna, en i taget. Vi rörde oss långsamt framåt. Till slut var det på plats och skådespelaren kunde konstatera att det inte var så komplicerat. Den andre som hela tiden drevs av känslan var det lättare att jobba med. Här handlar det bara om att kanalisera och tydliggöra. Även om jag även tvingades visa honom så var sökandet efter drivkrafter hela tiden i gång. Efter att åter ha tydliggjort relation och sökt ta bort prestationskraven från den ene och betonat noggrannhet för den andre lossnade det plötsligt. De förstod och det började hända saker. Den förste började addera och var inte lika rädd för det stora uttrycket. Den andra tyglar lusten att hela tiden hitta på nytt. De började lyssna på varandra och närvaron infann sig. Efter ett bakslag där skådespelarna åter hamnade i samma hinder som tidigare tog vi oss tillbaka den nästa sista dagen av regiblocket. Vi infogade några detaljer så att skådespelarna än mer kunde låta sina repliker/aktioner vara reaktioner på vad den andre gjorde. Vi fann medel som inkluderar världen utanför och hittar aktioner som inte visar detsamma som texten. Scenen började nå kvaliteter som var på hög nivå. Vi avslutad dagen med två genomdrag av scenen. I det sista genomdraget hände det. Om någon frågat mig, där och då, huruvida funktionsskillnader kunde leda till konstnärliga vinster hade jag svarat: -Ja, se själva. Skådespelarna blev sina karaktärer och närvaron var total. Allt det som vi arbetat fram fick sin betydelse. Uttrycket och rörelserna utgick helt från deras kroppar och dess funktionalitet. Jag erfor samma känsla som i upplevelsen med ödlegestaltningen i Örebro (se inledning). Det var för mig nya rörelser och uttryck som berikade väckte känslor, berörde och ifrågasatte. Rörelserna utgick från ett annat *nolläge* och texten (läsarten) berikades av erfarenheter bortom normaliteten.

## Hinder

Det kan låta som om vi höll ett intensivt tempo och arbetade frenetiskt. Så var dock inte fallet. Dagarna var korta (4 tim) ibland med sena ankomster, tempot lågt och pauserna många. Vill vara tydlig med att stämningen ändå hela tiden var god. I min loggbok skriver jag:

”En fråga som väcks är hur ofta vi ska ta paus. Vi kommer upp i energi vilket tar lång tid men då vi är där är tiden kort då skådespelarna snabbt blir trötta. Framförallt den ene. Efter pauserna måste vi åter arbeta upp koncentrationen och energin. Å ena sidan måste vi ha ganska tätt med pauser samtidigt som den totala tiden förlängs med alla omstarter. Dilemma. Varför finns inte tekniken att vara där direkt? Jag känner lite oro för den enes hälsa.”<sup>9</sup>

Denna oro visade sig vara befogad. Efter helgledighet nåddes jag, måndagen den 17 mars 2014, av budet om att den ene skådespelaren, Erik Markstedt, avlidit. Under vår vecka hade han pga. av magsmärta stannat hemma en av dagarna. Han upplevde dock att det skulle fungera att repa den sista dagen före helgen, då han kände sig mycket bättre. I efterhand har vi fått veta att dödsorsaken kan härledas till hjärtproblem som kan ha hängt ihop med Eriks sjukdomsbild och diagnos. Givetvis måste reflektion göras i skenet av detta. Det som handlar om hinder kan hänga ihop med hälsotillståndet. Samtidigt vet jag, efter att ha arbetat med Erik tidigare, att de hinder jag beskriver (ovan) funnits sedan tidigare. Jag kommer inte belysa detta mer ingående än så för nu. Även om denna redogörelse skulle kunna innehålla både tankar om sorgprocess och de känslor den utlöste känns det allt för nära.

## Extra repetitioner

Syftet med den sista och avslutande repetitionen för regiblocket var att justera småsaker och filma ett genomdrag. Nu blev det i stället ett möte mellan mig, den andre skådespelaren och min handledare. Motivet var framförallt att tala om vad som hänt men också att ta ställning till hur vi skulle gå vidare. Vi beslutade att projektet skulle fullföljas och att jag skulle spela Eriks roll och söka förmedla hans arbete. Under en dag arbetade jag med att lära text och rörelser för att underlätta repetitionerna med den andre skådespelaren. Då jag och den andre skådespelaren, under två dagar, arbetade med scenen erövrade vi snabbt dess scenerier och rörelser. Vi fann också samspel och lyssnande. Arbetet var koncentrerat och fokuserat. Jag sökte lägga till små subtila delar som jag planerat för de båda. Det handlar bl.a. om yttre hot, stämning och aktioner som ledde till reaktioner. Det var svårt att vara på golvet och samtidigt regissera. Speciellt svårt var det som handlade om de mer visuella delarna. Handledare Lena Stefenson tittade på ett genomdrag och gav några synpunkter. Bl.a. pekade hon på att jag satt i rullstolen utifrån min funktionalitet och inte var helt tydlig med kroppens tyngdpunkt. Dessutom var mina ben vid ngt/några tillfälle/n rörliga vilket inte var avsikten. Vi diskuterade huruvida jag skulle spela och röra mig som Erik och kom fram till att det kunde vara intressant för projektet. Dessutom kunde det ge mig som regissör värdefulla erfarenheter. Den andra dagen fick vi hjälp med att filma ett genomdrag. Utifrån filmen gick det betydligt lättare att regissera och se vad som kunde förbättras. En reflektion vi gjorde var att jag utifrån min funktionalitet gick jag från mer till mindre rörlighet, i viss mån orörlighet. För Erik hade allt varit så mycket mer spännande då han gått från mindre till mer rörelse/rörlighet. Jag strävade efter att göra min underkropp livlös medan det för Erik handlade om att ge den liv. Ur ett konstnärligt perspektiv tror jag att det sistnämnda är betydligt mer utmanande,

---

<sup>9</sup> Bössman, Johan. Loggbok. 14 mars 2014

gränsöverskridande, oväntat, utforskat, nytt, intresseväckande och fångande. Det var som att man som publik tog del av något som föddes (fick liv), här och nu. När jag såg Erik använda den del av kroppen som var förlamad sögs jag in i förloppet i känslan av att bevittna något jag aldrig tidigare sett.

Intervjublocket (Svars sammanställning)

*\*Vad är en skådespelares nolläge (neutralläge)? Vad är dess syfte? Hur ser det ut? Denna fråga rymde ett spektra av svar: En kände inte till begreppet och hade ej heller själv använt det. En svarade att de flesta skådespelare har ett nolläge, en hållning. Ett neutralt läge som är taget. (En scenisk hållning som skiljer sig från en privat). En använde hellre neutral och beredd. Hen pratar också om ett grundläge i vilket det mycket handlade om att göra studenterna medvetna om andning och muskelavspänning. En sa att det är något man arbetade med förr. Idag var det omodernt. Då handlade det om att för att få färg måste man kunna göra sig grå först. Idag handlar det mer om att utgå från sig själv. Den personliga färgen fick dock inte i sig själv stå i vägen för den karaktär man ska göra. Alla framhöll på olika sätt att det viktigaste var att renodla det sceniska språket och ta bort det som är allmänt.*

*\*Finns det utrymme för ett instrument (kropp) som har en annan funktionalitet än majoriteten och där begrepp som orörlig, neutral och uttryckslöshet har en annan betydelse? Alla besvarade frågan utifrån utbildningen (skådespeleri, mim) på högskolan (STDH). En sa att det fanns utrymme. Två att det fanns utrymme men att vissa saker skulle kunna få göras på ett annat sätt. Den ene framhöll att det förmodligen fanns en skala på vad som skulle fungera. En sa att det troligtvis inte fanns utrymme idag då det saknas verktyg och resurser. Detta baserat på att skolan arbetar i en tradition och ofta i helklass medan detta perspektiv krävde mer på individplan. Alla sökte besvara vad som krävdes för att genomgå utbildningen och att vara skådespelare: Att ha fantasi, att kunna föreställa sig, en frisk röst som kan skolas för att hålla, förmåga att relatera till andra, förmåga att relatera till vad som berättas, förmåga att relatera till publiken, närvaro, en frisk kropp, ett instrument av sådant material att man kan skapa en karaktär (Svårt med fysiska nedsättningar som i sig skapar en karaktär.) Det framkom också en tanke relaterat till det relativa handikappbegreppet: att en funktionsnedsättning kan medföra en utvecklad förmåga på områden som inte omfattas av normaliteten. Detta skulle kunna vara förmågor som kan berika skådespelarkonsten. En såg inte de 7 diskrimineringsgrunderna som tillämpbar vid antagningsförfarandet idag. Denne menade att det inkluderande perspektivet i första hand är uttryck för politik medan den praktiska tillämpningen utgår från vem som klarar undervisningen. Ytterligare två uttryckte sig i samma riktning då de menade att det främsta kriteriet för att bli antagen utgår från vem som är mest lämpad för att klara utbildningsmål och tillgodogöra sig utbildningen.*

*\*Förenklat, påstår jag, att det finns ett traditionellt ramverk för hur skådespelare talar, rör sig och gestaltar. Ett ramverk som utgår från "normalitet" och från den gående, fullt rörlige som ser världen från en höjd av c:a 160 cm och uppåt. Jag påstår också att det finns ett ramverk av överenskommelser och medel som blivit teaterns grepp och sceniska språk. Mina frågeställningar grundar sig i idén om att den gående skådespelaren med s.k. full rörlighet och utan funktionsnedsättningar utgjort/utgör normen för scenisk gestaltning. Jag tror också*

att skådespelaren skolas utifrån denna norm både medvetet och omedvetet. Stämmer det/håller du med? Hur? Alla höll med om mitt påstående. Samtidigt som två pekade på att det idag fanns en mer normkritisk hållning än för 10 år sedan. Detta framförallt ur ett genusperspektiv, vilket båda trodde hade sin förklaring i att frågan (genus) stått på agendan (diskuterats, förelästs kring, osv.). De båda menade att detta skapat medvetenhet hos dem som undervisar, vilket medfört att perspektivet getts utrymme. Båda framhöll att samma sak borde göras på fler områden, inte minst kring funktionalitet.

\*Är det viktigt med mångfald på teaterscenen? Varför/Varför inte? Alla svarade att det var viktigt och så här formulerade de sina svar:

*"Konst är idéer om vad världen är. Om inte alla finns med så visar vi inte alla idéer om vad världen är. Det är viktigt med mångfald överallt. Alla erfarenheter är viktiga på scenen. Människors erfarenheter är det viktiga och vi vill se sprickorna. I sprickorna rör sig konsten.", "De konstnärliga vinsterna är tydliga." , "Mångfald är viktigt. Dels för att publiken ska identifiera sig men också för att mångfalden tvingar fram konstnärlig skärpa. Alla inblandade ställs inför utmaningar som gör att en skärper sig för att få ihop det konstnärliga.", "Mångfald är absolut viktigt. Det handlar om representation och identifikation. Teater är till för folket. Det konstnärliga och det politiska går ihop. Ett politiskt motiv kan vara konstnärligt. Det är klart att teatern blir bättre. Utövarna är människor i lek som kan föreställa och har möjlighet till förvandling."*

Även om inte alla ville dela mitt påstående kring att skådespelaren tränas i att inta ett sceniskt nolläge så är min tro fortsatt att det finns ett sådant. Jag tror att utbildningen (skådespeleri, mim) vid Stockholms Dramatiska högskola (även andra högskolor) resulterar i ett sådant. Att studenten via tillgodgörande av undervisning som helhet (röst, scenframställning, rörelse, mm) sammantaget får/skapar ett sceniskt nolläge eller hållning. Då normaliteten på många sätt utgör norm i detta arbete är jag än mer förvissad om att vara något på spåret. Något som kan skapa nya uttryck och utmana/berika tradition och teknik. Huruvida det finns utrymme för en annan funktionalitet och om funktionsskillnader är välkommet går inte att enkelt entydigt svara på. Majoriteten tror att om personer med funktionsnedsättning ska gå på skådespelarprogrammet eller mimlinjen måste utbildningarna anpassas och mer utgå från individen än i dag. De tror inte att utbildningen, i sin nuvarande form, skulle fungera för en person med rörelsehinder. I alla fall inte mimlinjen som så påtagligt förhåller sig till en tradition. Alla är väldigt öppna för förändring samtidigt som det framhålls att det i inledningsskedet borde finnas ett alternativ i likhet med utbildningen för döva. Jag noterar att det finns en osäkerhet i uttryck och språkbruk hos de intervjuade. De använder ord som rullstolsbundna, handikappade och funktionshinderade. Jag tror att mycket startar i språkbruket och konstaterar att det saknas kunskap på detta område på högskolan. Jag tror att detta kan vara ett uttryck för att frågan inte är på "agendan" och att representationen av personer med funktionsnedsättning är försvinnande liten. Huruvida det finns en gräns där funktionaliteten står för mycket i vägen för att vara/bli skådespelare och genomgå utbildning är svår att besvara. Jag tror dock att det är av betydelse för högskolan att diskutera frågan. Allt annat känns ohederligt. Stockholms Dramatiska högskola borde kunna redogöra för vilka det är möjligt att genomgå utbildning och för vilka det eventuellt inte är det. I detta perspektiv tror jag att det måste finnas någon typ av pilotverksamhet som i viss mån kan klarlägga. Min egen erfarenhet är betydligt mer än jag föreställt mig visat sig vara möjligt. Jag tror också att högskolan behöver en reflekterad tydlighet med utgångspunkt från diskrimineringslagen och de 7 diskrimineringsgrunderna. Om det är så att alla är välkomna att söka men nekas pga. av t.ex. funktionalitet så finns det tydliga brister i den praktiska tillämpningen. Avslutningsvis konstaterar jag att alla tycker att mångfaldsrepresentation på teaterscenen är viktigt och att det finns en sammanstämmighet i tron på dess vinster. Både politiskt och konstnärligt.

## Slutsats

Min avsikt med att utreda vad en skådespelares nolläge (neutralläge) var handlade mycket om att undersöka utrymmet för ett instrument (kropp) som hade en annan funktionalitet än majoriteten och där begrepp som orörlig, neutral och uttryckslöshet har en annan betydelse. Jag konstaterar att de jag intervjuat var positiva även om några anade gränser och såg konsekvenser. De intervjuade delade också mina påståenden kring normaliteten som norm och att det inom teatern finns ett traditionellt ramverk för hur skådespelare talar, rör sig och gestaltar. Ett ramverk som utgår från *normalitet*. På frågan om vilka dramaturgiska möjligheter (vinster?) som skapas om man i en iscensättning utgår från skådespelare med funktionsnedsättningar står svaret mestadels att finna i den iscensättning som redovisades i samband med seminariet som gavs 7 maj. Det är svårt att i skrift återge de möjligheter vi fann och de val vi gjorde. Jag anar och har erfårit konstnärliga vinster samtidigt som studien är för kort. Dessutom är det väldigt svårt att entydigt tolka vad som är *konstnärligt*. Att något blir annorlunda (uttrycks på ett annat sätt) känns dock inte tillräckligt. Ett intressant perspektiv är, för mig, mottagare och hur/att/om den berörs. Här anser jag att vi gjort en del upptäckter. Vi märkte att när vi gjorde unika val utifrån skådespelarnas funktionalitet så skapades intresse. Ett exempel på detta var när den ene skådespelaren inkluderade sina förlamade ben och med hjälp av sina händer gav dem rörelse. Vi, som såg, överraskades av att se något vi inte tidigare sett eller viste var möjligt. Då jag gjorde samma rörelser utifrån min funktionalitet försvann effekten. Jag strävade efter att göra min underkropp livlös medan det för Erik handlade om att ge den liv. Vilket blev betydligt mer utmanande, gränsöverskridande, oväntat, utforskat, nytt, intresseväckande och fångande. Det var som att man som publik tog del av något som föddes (fick liv), här och nu. I intervjuerna sades att mångfald (funktionsskillnader) ledde till konstnärlig skärpa, att de konstnärliga vinsterna var tydliga, att politik och konst inte ska särskiljas (politiska vinster är konstnärliga) och att allas idéer måste finnas med på teaterscenen. På sätt och vis handlar dessa svar om konstnärliga möjligheter och vinster.

Livserfarenheter från att leva med en funktionsnedsättning fick konsekvenser på textanalys, rolltolkning och situationsförståelse i vårt projekt. Då två rullstolsburna gestaltade två gående sydafrikaner under apartheidperioden uppstod automatiskt en rad spännande paralleller mellan hudfärg och funktionsnedsättning. Stolthet över hudfärg blev stolthet över den funktionsnedsatta kroppen. Vilket också fick konsekvenser på den fysiska gestaltningen. Ansatsen öppnar för ett uttryck som utgick från skådespelarens funktionaliteten utan att egentligen handla om den. De svartas kamp under den sydafrikanska apartheidperioden bar stora likheter med den kamp många personer med funktionsnedsättning tvingas föra i Sverige i dag. Kampen om rätten till: assistans, utbildning, arbete, mm. Att många dessutom känner sig utestängda och exkluderade från samhället utifrån ett arkitektoniskt perspektiv är ett faktum. Höga trösklar, trappor, trånga hissar, trottoarkanter, icke anpassade toaletter och lägenheter, mm. De likheter som var mest slående handlar om den sociala tillgängligheten. Vi kunde projicera skådespelarnas upplevelser/erfarenheter av att ha utsatts för negativa attityder och diskriminerade bemötande. Av att kontinuerligt förminskas och att ställas inför fenomen som: beröringsskräck, tycka synd om, prat över huvudet, tilltalas på ett konstlat överdrivet sätt, integritetskränkande frågor, mm.

## Slutord

Jag har funnit en metod (View points) som går att arbeta med för att tillvarata och utgå från skådespelarens funktionalitet. Likaså har jag som regissör berikats av erfarenheter. Inte minst i upptäckten av att börja i rörelse och arbeta *utifrån och in*. Vi har skapat en bank av rörelser

som ger liv åt det som kan te sig livlöst. Jag har erfarit konstnärliga vinster och möjligheter. Kanske har vi lyckats sätta tillgänglighet något lite mer på agendan. Den första dagen på Stockholms dramatiska högskola sa Erik: - Jaha, så var man här! För Erik hade denna högskola varit en normalitetens borg för full rörlighet med höga trösklar. En plats dit han inte haft tillträde. Detta var också mycket Eriks bild av teatern i stort. Även om vistelsen inledningsvis skapade både nervositet och prestationsvårda så var känslan av att vara något viktigt på spåren starkare. Någon som skulle sänka trösklar, öppna dörrar och förändra normen för alltid. Vi bars av övertygelsen om att: Mångfald ledde till flerfald och att dess motsatts var enfald. Inget i detta projekt har fått mig att ompröva den hållningen, inget. **Amandla!**<sup>10</sup>

## Referenser

### Litteratur

- Aristoteles, *Den nichomachiska etiken*, Andra boken, Daidalos AB, Göteborg 1988  
Bergendal, Gunnar, *Ansvarig handling*, Stockholm  
Biko, Steve. *Black Souls in White Skins?. I write what I like*, 1978  
Bössman, Johan. *Loggbok*. 2014  
Johansson, Maria. *Skådespelarens praktiska kunskap*. PhD – Studier i professionspraxis  
Johnstone, K. *Impro: improvisation och teater*. Entré/Riksteatern 1995.  
Josefson, Ingela, *Läkarens yrkeskunnande*, Lund, 1998  
Larsson, Hans, *Intuition – några ord om diktning och vetenskap*, Stockholm 1892, 1997  
Molander, Bengt, *Kunskap i handling*, Daidalos 1996  
Smeds, Barbro. *Dramaturgi – om strukturer i dramatik och sceniska verk*. 2000  
Stanislavskij, Konstantin. *En skådespelares arbete med sig själv*. Prisma, 2004  
Bogart, Anne, Landau, Tina. *The Viewpoints Book*. Theatre Communications Group Inc.U.S, 2006  
Vygotskij, LS. *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Daidalos AB, 2006

### Studier

- Czarnecki Plaudes, Aleksandra: *Veiw Point*, (2014), STDH  
Hellwig, Hilda: ”Regi”, (2013), STDH  
Johannisson, Åsa: ”Regikoncept, rum och publik”, (2013), STDH  
Kajsa, Giertz: ”Regikoncept”, (2013), STDH  
Mattson, Olle: ”Produktionsplanering”, (2013), STDH  
Sander, Peo: ”Ledarskap, grupprocess / dynamik”, (2013), STDH,  
Smeds, Barbro, Josefsson, Ingela: ”Vetenskapsteoretisk reflektion”, (2013/14), STDH  
Smeds, Barbro: ”Dramaturgi”, (2013/14), STDH  
Stanislaw, Brosowski: ”Den kroppsligt tänkande skådespelaren”, (2013), STDH  
Stefenson, Lena: ”Regi och dramaturgi för rörelsebaserad scenkonst”, (2013/14), STDH  
Stjerne, Harald: ”Dramaturgi”, (2013), STDH

### Länkar

- [www.teaterdevill.com](http://www.teaterdevill.com)  
[www.stil.se](http://www.stil.se)  
[www.neuroforbundet.se](http://www.neuroforbundet.se)  
[www.teatercentrum.se](http://www.teatercentrum.se)

---

<sup>10</sup> Makt eller kraft på båda de sydafrikanska språken xhosa och zulu, ett vanligt slagord i Sydafrika under kampen mot apartheid.