



Artikel

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

Foto: Roald Pay

Eugenio Barba og Jerzy Grotowski, Holstebro 1971

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

Af Erik Rynell

Vad är konstnärlig kunskap?

Att vara skådespelare är ett praktiskt arbete. Från mästare-lärling-tiden till dagens teaterhögskolor har utbildningen av nya skådespelare haft sin egen *lore* och yrkesjargong och verksamheten har bedrivits mycket självständigt i förhållande till den teoretiska akademiska världen.

Så i början på 2000-talet introducerades praktisk konstnärlig forskning i Sverige efter modell från andra länder, såsom Finland, Storbritannien och Holland. Universiteten i Lund och Göteborg fick rätt att utfärda doktorsexamen för konstnärlig forskning och en nationell konstnärlig forskarskola inrättades med uppgiften att slussa in även Stockholms konstnärliga skolor i systemet. En stor skillnad mellan konstnärlig och vetenskaplig doktorsexamen var och är att en betydande del av redovisningen av den konstnärliga forskningen kan bestå av ett konstnärligt verk.

Idén om forskning i teater utifrån praktiken själv är inte helt ny. Jerzy Grotowski grundade ett "laboratorium" i Wrocław i Polen, Eugenio Barba en utforskande teaterverksamhet i Holstebro och i Giessen i Tyskland leder Heiner Goebbels ett "Institut för tillämpad teatervetenskap".

En fördel som öppnade sig i Sverige när den konstnärliga forskningen introducerades var att man nu kunde övergå från att bara bedriva grundutbildning vid de konstnärliga skolorna till att också göra långsiktiga undersökande konstnärliga projekt. Det som kallades "konstnärlig utveckling" hade funnits tidigare, men ofta bara resulterat i korta projekt. Nu kunde de sträckas ut i tid till fyra års doktorandstudier och därefter till fortsatt forskning. Detta var en intressant möjlighet i en tid då teatern har allt mindre utrymme att bedriva långsiktig undersökande verksamhet.

Men inrättandet av den nya forskningen väckte också frågor. Inte minst innebar den ett nytt sätt att se på kunskap. Akademisk kunskap på forskningsnivå blev inte bara en fråga om epistemologi, om "sann rättfärdigad tro", som den klassiska definitionen av det grekiska ordet *episteme* lyder. Om man skulle kunna tala om en konstnärlig form av kunskap, var detta inte en teoretisk kunskap. Det var en kunskap som i grund och botten hade med praktik att göra.

I själva verket, visade det sig, knöt denna frågeställning an till en diskussion om kunskap som redan påbörjats inom den akademiska världen själv. Ett namn som ofta nämndes i diskussionen kring införandet av praktisk konstnärlig forskning i Sverige blev Michael Polanyi, som i verken *Personal Knowledge* och *The Tacit Dimension* lanserade begreppet "tyst kunskap". Tyst kunskap är enligt Polanyi sådan kunskap, som svårigen kan läras och tillämpas bara med begrepp. Självfallet kan man också tala och skriva om sådan kunskap. Man kan forma vetenskapliga teorier om cykling, till exempel, men det är ju inte sådan kunskap som i fysisk mening tar mig och min tvåhjulning från punkt A till punkt B. Pianospel brukar nämnas som ett annat exempel på tyst kunskap. Pianospel är en konstnärlig verksamhet, till skillnad från vad cykling i regel är, så även om den praktiska aspekten för det mesta är viktig i fråga om konstnärlig verksamhet, räcker denna aspekt inte för att uttömma vad kunskap kan vara i konstnärliga sammanhang.

Så vad är konstnärlig kunskap för en kunskap? – I den här artikeln skall jag försöka besvara denna fråga med inriktning på skådespelarens konst. Därefter skall jag avsluta med ett exempel på hur sådan kunskap kan föras vidare till konstnärlig forskning.

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

Jag tar min utgångspunkt i en antologi, *The Cambridge Companion to Research in the Arts*, som behandlar grundläggande frågor kring konstnärlig forskning. Några författare i denna antologi försöker där också reda ut vad konstnärlig kunskap i allmänhet är.

En av dessa författare är Henk Borgdorff, professor i konstnärlig forskning vid Konsthögskolan i Haag och en ofta anlita föreläsare, även i Sverige. I sitt bidrag visar han på att praktisk kunskap av det slag som konst är exempel på även behandlas inom ett annat akademiskt forskningsfält, nämligen kognitionsforskning. Borgdorff skriver:

I den samtida forskningens agenda, i mötet mellan fenomenologi, kognitionsforskning och medvetandefilosofi, påträffar vi ett tema som även är centralt för konstnärlig forskning: icke-begreppslig kunskap och erfarenhet såsom förkroppsligad /embodied i praktiker och produkter (Borgdorff 2011, s. 48). (Min översättning).

I sitt bidrag i samma volym knyter Mark Johnson, professor i filosofi vid universitetet i Oregon, an till filosofen John Deweys idé om kunskapen som en process av intelligent undersökning och transformation av erfarenhet. Sådan undersökning kan enligt Johnson/Dewey dels göras på vetenskaplig väg. Men undersökning kan också ske på konstnärlig väg. Enligt Johnson iscensätter konsten (*enacts*) meningen i en situation snarare än att formulera den på ett abstrakt sätt. Konstnärlig kunskap handlar om det "skickliga iscensättandet av de kvalitativa dimensionerna hos verkliga eller möjliga situationer" (Min översättning). På det viset kan konsten enligt Johnson (Johnson 2011, ss. 146-147) vara lika undersökande som matematik eller empiriska vetenskaper.

Med att konstverket "iscensätter en situation" menar Johnson/Dewey att konstverket, trots sin komplexitet, är sammanhållet av en gemensam kvalitet som uttrycks i och genom konstverket. Han tar som exempel Van Goghs målning "Stjärnnatt". Målningen *föreställer* en by under en stjärnhimmel, men den *presenterar* ett sätt att vara i och bebo världen. Detta är den kvalitativa aspekten på en situation som på ett unikt sätt uttrycks i detta verk (ibid., s 150).

Johnson är själv en betydande representant för sådan kombination av fenomenologi, kognitionsforskning och medvetandefilosofi som Borgdorff talar om.

Vad är det då kognitionsforskningen kan erbjuda som svar på vad konstnärlig forskning kan vara? Jag skall försöka besvara denna fråga genom att först presentera några centrala idéer i denna forskning. Därefter skall jag jämföra dessa med några observationer hos en klassiker inom skådespelarmetodik, Konstantin Stanislavskij, samt med några exempel ur mera samtida teater.

Kunskap om världen genom situation och kropp

Inom dagens kognitionsforskning är "situation" ett viktigt begrepp. "Situation" förekommer i kombinationerna "situerad kognition" (*situated cognition*) och "situerad handling" (*situated action*). Ett annat viktigt begrepp är förkroppsligande (*embodiment*). Både situation och förkroppsligande har, som vi skall se, nära anknytning till skådespelarens arbete.

Kognitionsforskning handlar om mänskliga förmågor att forma kunskap i sin omgivning och att med hjälp av denna kunskap interagera med omgivningen. Ursprungligen var kognitionsforskning förknippad med datateknikens utveckling och utvecklingen av det som kallades artificiell intelligens (AI). I dag har stora delar av kognitionsforskningen frigjort sig från detta program och undersöker kognitiva mänskliga förmågor fristående från robotik och datavetenskap. Det är en tvärvetenskaplig forskning och omfattar discipliner som psykologi, filosofi, språkvetenskap, neurologi, antropologi, medvetandeforskning, semiotik och biologi. Innebörden av "situerad kognition" är att vår förståelse av omvärlden är ett resultat av vår ständiga interaktion med omgivningen. En som starkt bidrog

till att ordet "situerad" och "situation" fick en central betydelse i kognitionsforskningen var Lucy A Suchman med sin bok *Plans and situated actions*. I denna skriver hon:

Jag har introducerat termen situerad handling. Termen understryker uppfattningen att det sätt varje handling utförs på grundläggande beror på dess materiella och sociala omständigheter. I stället för att abstrahera bort handlingarna från deras omständigheter och representera dem som en rationell plan, går detta sätt att närma sig dem ut på att studera hur människor använder sina omständigheter för att åstadkomma intelligent handling (Suchman 1990, s. 50, min översättning).

Efter Suchman är det många som har skrivit om "situerad kognition". Dessa teorier framstår som aspekter på vad Suchman kallar "materiella och sociala omständigheter". (Se till exempel Robbins och Aydede 2009, s. 3). Det är inte heller ovanligt att man inordnar sådana omständigheter i en övergripande existentiell situation med inspiration från fenomenologin, till exempel Husserl (Thompson 2007), Heidegger (Gallagher 2005) och Merleau-Ponty (Thompson 2007). Ofta framstår denna existentiella situation som i första hand "given i första person" (Zahavi 2006, s. 106).

Situering är en fråga om fortgående anpassning till omständigheter. Suchman menar förstås inte att vi är oförmögna att genomföra planerade handlingar. Men hon menar att våra handlingar i långt större utsträckning än vad som tidigare observerats är relaterade till de omständigheter under vilka de genomförs. Hon skriver inte att omständigheterna styr handlingarna i kausal mening, utan, återigen, att människor "använder" omständigheter för att "åstadkomma intelligent handling". Hon skriver också: "omgivningen för våra handlingar är formade av en succession av situationer som vi går in i och svarar på" (Suchman 1990, s. 54, min översättning.)

Det som är situerat i dessa omständigheter är inte bara vårt medvetande eller vår hjärna utan våra hela kroppar, som ju är de som konkret går in i situationerna. Situerad kognition är nära förknippad med förkroppsligad (*embodied*) kognition. Utan kroppens medverkan kan det inte finnas någon sinneserfarenhet av omgivningen och inga rörelser från den som handlar, alltså inget kännande och handlande. "Och utan kännande och handlande är medvetandet tomt", skriver Robbins och Aydede i inledningen till ett standardverk om situerad kognition (Robbins och Aydede 2009, s. 4, min översättning).

Kunskap om möjliga livsvärldar genom situation och kropp

Hur förhåller sig nu detta med situering och förkroppsligande till skådespelarens arbete?

Ett förvånansvärt uttömmande svar på denna fråga finner man om man går tillbaka till en klassiker inom skådespelarmetodiken, nämligen Konstantin Stanislavskij. Ord som situation/omständigheter och förkroppsligande står inte bara att finna även i Stanislavskijs skrifter. De utgör där helt centrala begrepp.

Stanislavskij var verksam under första halvan av 1900-talet som skådespelare, teaterchef, regissör, pedagog och inte minst som författare till en omfattande serie skrifter om skådespelandets metodik. Stanislavskijs syfte med dessa skrifter är pragmatiskt. Han undersökte sitt eget och andras skådespelararbete och hans observationer var tänkta som vägledning för personer som redan var väl förtrogna med den praktik han talade om. I sina skrifter använde han begrepp som också var hämtade från denna praktik (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. XXIV-XXVIII). Några

vetenskapliga ambitioner hade han uttryckligen inte, men man kan nog säga att han lätt tar sig in på listan över föregångare till praktisk konstnärlig forskning i teater.

Stanislavskij berättar i sin självbiografi hur han tidigt som skådespelare hade en känsla av att han bara producerade yttre tecken för rollens reaktioner och känslor. Det innebar, upptäckte han, att det uppstod en djup klyfta mellan honom själv som person och rollfiguren. Han kände sig som han utgav sig för att vara någon han inte var och som om han hade känslor han inte hade (Stanislavski 1925, 2008, ss. 255-56). Lösningen för honom var att han i stället för att tänka sig att han var rollfiguren, i sitt spel sökte svar på vad han skulle göra om han befann sig i rollfigurens situation. På detta vis upphörde skådespelaren att hävda något som inte var sant. "Om" var inte ett påstående, utan en fråga som måste besvaras av skådespelaren (Stanislavski 1938, 1953, 2008, s. 51). Detta "om" blev en helt avgörande upptäckt för honom, han kallade det "det magiska om" och han talar om det återkommande i sitt författarskap. Genom det "magiska om" kunde skådespelaren både förstå sina repliker och handlingar som rollfiguren och möjliga motiv bakom dem. Och han/hon förstod dem i sitt eget första-persons-perspektiv.

Med det "magiska om" sammanhänge ett annat begrepp, som är minst lika återkommande i hans skrifter, nämligen "de föreliggande omständigheterna". Begreppet hämtade han ur en artikel av den ryske 1800-talsförfattaren Puskjin. Denne kräver av en författare "passionernas sanning, känslor som är trovärdiga i relation till de föreslagna omständigheterna" (Stanislavski 1938, 1953, 2008, s. 52, min översättning).

Den situation Stanislavskij talar om är i vid mening de omständigheter som görs gällande för rollfiguren. Skådespelarens arbete börjar därför med att analysera texten för att finna dessa omständigheter och kartlägga deras inbördes sammanhang, ända ner till enskilda scener och moment (Stanislavski 1957, 2010, ss.101 ff, 108 f). Bland dessa omständigheter finns även det han kallar "den sociala nivån" (ibid., s. 110). Ett sätt för skådespelaren att förstå dessa omständigheter är enligt Stanislavskij att efter noggrann research "besöka" miljön för pjäsen, att ta reda på vilket slags hus som motsvarade den sociala ställningen hos människorna i denna miljö, "gå in i" huset där handlingen utspelas, gå upp och ner för trapporna, öppna dörrar och se in i olika rum, osv. (ibid., s. 116 ff).

De situationer skådespelaren går in i skiljer sig naturligtvis åt från uppsättning till uppsättning och beroende på materialet han/hon arbetar med. Men det som är gemensamt är att det i första hand är situationen, i meningen de föreliggande omständigheterna, som skådespelaren fokuserar på.

Lucy Suchman definierade handling i enlighet med en situation, alltså situerad handling som handling i förhållande till "materiella och sociala omständigheter". Det är i hög grad vad den skådespelare gör som till exempel "besöker" det hus där rollfiguren vistas. Den analys av texten Stanislavskij föreslår scen för scen (Stanislavski 1957, 2010, ss. 108-109) följer "en succession av situationer" som rollfiguren/skådespelaren "går in i och svarar emot", för att återigen citera Suchman. Men detta besök i rollfigurens hus, som Stanislavskij skriver om, var ett besök som skedde i tanken. Snart skulle Stanislavskij alltmer understryka kroppens roll när det gällde skådespelarens sätt att nå förståelse av rollfigurens omständigheter (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. 351 ff.). I ett senare skede kallade han till och med sin metod "de fysiska handlingarnas metod" (Merlin 2010, ss. 185-96). Förståelsen av rollfigurens omständigheter skedde i första person med hela kroppens hjälp. Och den skulle ske här och nu på scen genom koncentration på det som finns i scenrummet, som Stanislavskij skriver under rubriken "Koncentration och uppmärksamhet" i ett av sina verk (Stanislavski 1938, 1953, 2008, ss. 86-118).

Om man skall använda vokabulären från kognitionsforskningen situerar skådespelaren, enligt Stanislavskij, i sitt arbete på scen sin tolkning av pjästexten i de omständigheter som görs gällande

för rollfiguren. Sättet att undersöka dessa omständigheter är fysiskt, förkroppsligat (*embodied*). Likaså är självfallet sättet att kommunicera resultatet av denna undersökning till publiken förkroppsligat.

Föremålet för skådespelarens undersökning är en möjlig (fiktiv) mänsklig situation, eller möjliga mänskliga omständigheter (Stanislawski 1938, 1953, 2008, s. 54). Det är inte nödvändigt att det är en text som ligger till grund för de föreliggande omständigheterna. Själva produktionsprocessen, regissörens och hela uppsättningsteamets arbete genererar enligt Stanislawskij också "föreliggande omständigheter" som påverkar skådespelarens arbete (Ibid., s. 54).

Stanislawskij arbetade företrädesvis med traditionell berättande dramatik och anpassade sina iakttagelser till en realistisk eller naturalistisk estetik. Men iakttagelsen om den betydelse rollfigurens omständigheter kan ha för skådespelaren är mer grundläggande och har betydligt större räckvidd än den estetik Stanislawskij själv tillämpade den på. En skådespelare kan mycket väl anpassa sitt spel efter de omständigheter som gäller för rollen utan att känna till uttryck som "det magiska om" och "föreliggande omständigheter" och utan att ens känna till Stanislawskij. Själva gjorde Stanislawskij aldrig anspråk på att ha upptäckt något nytt här och liknande iakttagelser finns ertecknade i betydande verk om skådespelarmetodik åtminstone sedan 1700-talet (exempelvis Sainte Albine 1747, 1995, s. 466, se även Rynell 2008, ss. 57-69). Det nya med det "det magiska om" och "föreliggande omständigheter" var möjligheten att använda dessa begrepp när man talade och undervisade om skådespelarkonst. Men förkroppsligande och fokus på föreliggande omständigheter kan man se exempel på även i helt annan teater.

Som ett belysande exempel skulle man kunna se en av de mimrutiner Marcel Marceau blev berömd för: hans rollfigur Bip rörde sig på scen som om han gick emot en stark vind. Den omständigheten som Marceau kunde sägas anta var strängt taget en enda: det blåser. Han reagerade med sin kropp som om denna omständighet gällde och gjorde därigenom illusoriskt vinden närvarande för dem som såg på. Det är ett mera minimalistiskt sätt att förhålla sig till situationen än när en skådespelare till exempel förhåller sig till alla Kung Lears komplexa omständigheter i Shakespeares drama. Men principen, skulle man kunna säga, är densamma.

De föreliggande omständigheterna kan också etableras med hjälp av verkliga medel, även inom ramen för ett fiktivt sceniskt berättande. Här är ett exempel som jag klipper ur ett tidigare nummer av *Peripeti*:

Astrid Hansen Holm gör där en intervju med gruppen Det Røde Rum. I intervjun säger en av gruppmedlemmarna, Palle Sten Kristensen, bland annat följande:

Noget, som faktisk indtil nu har fanget vores interesse, er, omstændigheder frem for at illudere noget. Fx er regnen i Det gode menneske fra Sezuan et vigtigt element i forestillingen. Og i stedet for at lade som om det regner, i stedet for at spillerne skal illudere, at nu regner det på dem, så gør vi regnen til en konstant og helt konkret scenisk omstændighed, som uvægerligt kommer til at påvirke spillernes fysiske udtryk og handlinger. Regnen påvirker simpelthen kroppen, og det gør noget ved skuespillet. Det felt, hvor man ikke kun illuderer, men udfører konkrete sceniske handlinger, synes vi er ret interessant at arbejde i. (Astrid Hansen Holm, s. 86f).

Regnet är fiktivt, men DRR konkretiserar regnet som en materiell omständighet genom att strila vatten över skådespelarna och ta vara på de spontana fysiska reaktioner som uppkommer. Att Brechts

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

pjäs även presenterar sociala omständigheter för skådespelaren att reagera på är ett känt faktum som man kan förutsätta att DRR också tog hänsyn till.

DRR:s exempel visar att omständigheter kan etableras även med icke-fiktiva medel, något som också är kännetecknande för performancekonst. När det gäller förkroppsligande och givna förutsättningar tycks likheterna mellan teater och performance större än skillnaderna. Det Palle Sten Kristensen talar om i citatet förefaller som ett exempel på hur man i modern teater ofta håller gränsen mellan de båda flytande.

För att sammanfatta: Enligt flera kognitionsforskare förstår vi världen primärt genom situerad och förkroppsligad kognition. Enligt Stanislavskij handlar skådespelarens arbete om att uppnå förståelse av möjliga mänskliga situationer (fiktiva situationer) med kroppens hjälp. Detta kan gälla som en bra iakttagelse även när det gäller teater där man inte kan se någon direkt influens från Stanislavskij. Situationens och förkroppsligandets betydelse i skådespelarens arbete har intressanta beröringspunkter med grundläggande idéer i dagens kognitionsforskning. Detta styrker Henk Borgdorffs argument i hans artikel i *The Cambridge Companion to Research in the Arts* att kognitionsforskningen är en lämplig teori när det gäller att närma sig den konstnärliga praktiken.

Enligt Mark Johnson i den andra artikeln jag citerade ur denna antologi består den konstnärliga kunskapen i det "skickliga iscensättandet av de kvalitativa dimensionerna hos verkliga eller möjliga situationer". Detta kan sägas motsvara vad Stanislavskij föreslår att skådespelaren skall göra när han/hon iscensätter rollfigurernas situationer/omständigheter. Den enande faktorn Mark Johnson talar om, som enligt honom knyter samman verkets disparata element kan i skådespelarens fall utgöras av det förstapersonsperspektiv utifrån vilket han/hon närmar sig rollfigurens omständigheter och vilket fysiskt emanerar ur skådespelarens egen kropp. På detta vis kan man säga att skådespelaren i sin rollgestaltning visar "ett sätt att vara i och bebo världen", för att återigen citera Johnson.

Skådespelarens konstnärliga kunskap skulle alltså med stöd i ovanstående kunna definieras som en specifik, förkroppsligad förståelse av möjliga (i meningen tänkbara) mänskliga situationer.

Situerat och förkroppsligat i ett konstnärligt doktorandprojekt

Men utvecklandet av kunskap att förstå mänskliga situationer utifrån pjäsens omständigheter kvalificerar i sig inte som konstnärlig forskning. Konstnärlig forskning är inte detsamma som konstutövande. Det måste till något mer.

I riktlinjerna för konstnärlig forskning vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet, står följande:

Konstnärlig forskning i teater har utgångspunkt och fokus i det konstnärliga arbetet. Genom att belysa kunskaper, förståelse och färdigheter på konstnärliga verksamhetsområden kan reflektionen gagna såväl den konstnärliga kunskapsbildningen som den konstnärliga utbildningen. Den konstnärliga forskningen kan använda sig av teorier och metoder från ett brett spektrum av konstnärliga och vetenskapliga verksamheter. En uppgift för den konstnärliga forskningen är att utveckla metoder för sin verksamhet. En annan uppgift är att utveckla redovisningsformer för konstnärlig verksamhet." (Lunds Universitet, Konstnärliga fakulteten 2010).

I citatet nämns "reflektion", "gagna konstnärlig kunskapsbildning", "utveckla metoder för sin verksamhet" och "utveckla redovisningsformer" som utmärkande drag för konstnärlig forskning.

Jag väljer ett exempel på ett doktorandarbete som är avsett att genomföras i enlighet med dessa riktlinjer och som knyter an till ovanstående diskussion om konstnärlig kunskap i skådespelarkonst. Petra Fransson är konstnärlig doktorand vid Teaterhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Hon är verksam som skådespelare, både inom traditionell och experimentell teater.

Efter sin scenskoleutbildning fick hon arbete på Helsingborgs Stadsteater, där hon gjorde flera stora roller. Men hon har även arbetat med experimentell teater inom exempelvis Teatr Weimar, en av Sveriges nationellt och internationellt mest uppmärksammade grupper med inriktning på ny teater. Hon har också en egen teatergrupp, Avdelning 14.

Petra Fransson är den första skådespelaren att bedriva doktorandstudier med inriktningen att det konstnärliga arbetet skall vara en väsentlig del av den slutliga redovisningen.

Liksom många skådespelare i dag, inklusive i stort sett samtliga skådespelare Teatr Weimar engagerat genom åren, har Petra Fransson från scenskoletiden tillägnat sig kunskaper för att analysera en dramatisk situation med inriktning på skådespelarens arbete och är tränad att förstå och handla enligt textens föreslagna omständigheter. En skådespelare är inte programmerad av sin utbildning och Petra Fransson skulle som professionell skådespelare mycket väl kunna söka sig fram till andra sätt att närma sig ny dramatik. Men hon har föredragit att inte göra det. I den metod hon tillämpar utgår hon från sådant tänkande i situation och omständigheter som vi känner igen från Stanislavskij ovan. Men det *material* hon tillämpar detta tänkande på skiljer sig från det Stanislavskij använde sig av. Han arbetade med pjäser som gav möjlighet att bygga upp en sammanhållande scenisk berättelse. Det har även Petra Fransson kunnat göra på Helsingborgs Stadsteater när hon exempelvis 2010 arbetade i rollen som Jelena i Tjechovs *Onkel Vanja*. Tjechovs text ger en bakgrund till Jelenas agerande i pjäsen och texten innehåller implicit användbara indikationer om motiven för Jelenas handlingar.

Utmaningen för Petra Fransson i hennes doktorandarbete är att hon arbetar med samma metodiska utgångspunkt i ny dramatik, texter som är diskontinuerliga och inte presenterar en sammanhållen berättelse.

Så var fallet när hon arbetade med pjäsen *Heterofil* av den svenska dramatikern Christina Ouzounidis på Teatr Weimar 2008. Detsamma när hon arbetat med texter av Elfriede Jelinek, vilket hon specialiserat sig på ända sedan scenskoltiden. Dessa texter motsvarar ett modernt och postmodernt ifrågasättande av ett sammanhållet jag. Likväl är Petra Franssons uppfattning att situationer, omständigheter, finns att spela på även i dessa texter. Återigen, situation är inom den skådespelarmetodik det här är frågan om helt enkelt de omständigheter som görs gällande för rollfiguren.

Även de fragmenterade omständigheterna är situerade och förståelsen av dem utgår till att börja med från ett förstapersonsperspektiv, från hur skådespelaren själv uppfattar sig i dem. Petra Fransson gjorde 2011 en föreställning av Elfriede Jelineks *Rosamunde* och spelade den på Teatr Weimar i Malmö och på Dramaten i Stockholm. I anslutning till detta arbete antecknade hon följande, som behandlar inslaget av situation och förkroppsligande även i denna form av skådespelararbete:

Det skrivna kan ljuga, men så fort orden uttalas får de en kropp, och kroppen är dålig på lögner. När något uttalas handlar det inte längre om vad som sägs utan varför. Med min kropp uppstår ett varför. Kroppen befinner sig alltid i en situation och i en relation, den är aldrig absolut. "Kroppen är inte ett ting, utan en situation" säger de Beauvoir. (Fransson 2013).

Det att ha en kropp, är i sig att vara i en situation. I likhet med Stanislavskij ovan handlar rollarbetet för Petra Fransson i grunden om ett förstapersonsperspektiv, om relation mellan skådespelaren och rollfigurens omständigheter. I likhet med de kognitionsvetare jag citerar (se

Skådespelarens väg till kunskap: situation och kropp

ovan Thompson, Gallagher och Zahavi) talar Petra Fransson med hänvisningen till Simone de Beauvoir om en existentiell dimension på situationen.

Christina Ouzounidis pjäs *Heterofil* liknar Jelineks texter på det viset att de inte utgörs av en sammanhängande berättelse, med tydliga, sammanhängande rollfigurer. Petra Fransson skriver om sitt arbete med denna pjäs:

Rent konkret består arbetet i att jag inte konstruerar förlopp med vändpunkter. Jag förhåller mig i stället till texten som den jag just i detta rum och denna tid är. Jag svarar på metodfrågorna – Vem är jag? Var är jag? Vad vill jag? – som mig själv i förhållande till texten och rummet och tiden jag på riktigt befinner mig i. Jag förhåller mig till texten mer eller mindre fragmentariskt, replik för replik, mening för mening, ord för ord. (Petra Fransson, 2013).

Petra Fransson utgår enligt citatet från situationen, vilket är innebörden av frågorna “Vem är jag? Var är jag?” De givna omständigheterna har återigen att göra med skådespelarens interaktion med omvärlden, inte med en uppfattning om en sammanhållen rollkaraktär. Även de fragmenterade omständigheterna är situerade och förståelsen av dem utgår från ett förstapersonsperspektiv. Petra Franssons sätt att förhålla sig till det verkliga scenrummet hon “på riktigt befinner sig i” är mycket likt det Stanislavskij beskriver i kapitlet “Koncentration och uppmärksamhet” och som jag refererade till ovan. Även Petra Fransson undersöker i dessa arbeten mänskliga situationer, materiella som sociala, om än framställda på annorlunda sätt än i klassisk dramatik.

Hur hon “förhåller sig till texten mer eller mindre fragmentariskt” visar sig i hennes sätt att spela, i hennes praktiska arbete på scen. Man har kunna se henne arbeta på detta sätt i föreställningarna av Jelineks *Rosamunde* och Ouzounidis *Heterofil*. En annan sak är för Petra Fransson att redovisa sitt praktiska tillvägagångssätt i ett doktorandarbete.

Helt enligt vad som står i riktlinjerna för konstnärlig forskning kommer hon själv att få söka sig fram till dessa redovisningsformer.

Petra Franssons doktorandarbete är fortfarande i sin början, liksom den konstnärliga forskningen inom skådespelarkonst i Sverige. Vilka former denna forskning efterhand kommer ta sig är, åtminstone än så länge, en del av denna forskning själv.

Det man kan veta så här långt är att doktorandprojekt av detta slag skapar möjligheter att i forskning utveckla en specifik kunskapsform, skådespelarens konstnärliga kunskap. Det ger också möjlighet att genom undersökande arbete tänja gränserna för dagens skådespelarkonst.

Litteratur

Borgdorff, H., 2011. “The Production of Knowledge in Artistic Research”. In: I M. Biggs, H. Karlsson, utg. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, ss 44-63.

Fransson, P., 2013. Doktorandprojekt “Skådespelarens upphovsmannaskap och skådespelandets radikala potential”. Anteckningar. Opublicerade.

Gallagher, S., 2005. *How the Body shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.

Hansen Holm, A. 2011. “Det Røde Rum, Gruppeteatrets genkomst på Det Kongelige Teater.” *Peripeti* 16, 81-87.

Johnson, M., 2011. “Embodied Knowledge Through Art.” In: I M. Biggs, H. Karlsson, utg. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 141-51.

Erik Rynell

- Lunds Universitet, Konstnärliga Fakulteten, 2010. *Studieplan för Konstnärlig Forskarutbildning i teater på forskarnivå ledande till doktorsexamen*. <http://www.performingarts.lu.se/o.o.i.s/6412> [Besökt 13 januari 2013].
- Marceau, M., 1976. Scen i *Silent Movie* [Film] Regisserad av Mel Brooks. 20th Century Fox.
<http://www.boreme.com/posting.php?id=13205> [Besökt 15 januari 2013].
- Merlin, B., 2010. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books.
- Polanyi, M., 1958, 1962. *Personal Knowledge: towards a Post-critical Philosophy*. London: Routledge.
- Polanyi, M., 1967. *The Tacit Dimension*. London: Routledge.
- Robbins, P., Aydede, M., 2009. "A Short Primer on Situated Cognition". In: *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, ed. Robbins, P., Aydede, M. Cambridge: Cambridge University Press. Ss 3-10.
- Rynell, E., 2008. *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. DA. Helsingfors: Acta Scenica.
- Sainte-Albine, R., 1747, 1995. *Le comédien*. In: Diderot, D. *Diderot et le Théâtre II. Les Acteurs*. Ed. François Laurent. Paris: Agora. Ss. 159-308.
- Stanislavski, K., 1938, 1953, 2008. *An Actor's Work. A contemporary translation by Jean Benedetti of An Actor prepares and Building a Character*. Översättning från ryska J. Benedetti. London: Routledge.
- Stanislavski, K., 1925, 2008. *My Life in Art*. Översättning från ryska J. Benedetti. London: Routledge.
- Suchman, L. A., 1990. *Plans and situated actions. The Problem of Human-machine Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, E., 2007. *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Zahavi, D., 2006. *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.

Erik Rynell

Disputerade 2008 i dramaturgi vid Teaterhögskolan i Helsingfors och är universitetslektor och forskare vid Teaterhögskolan i Malmö, där han även startat och lett en dramatikerutbildning. Han har skrivit om kopplingar teater-kognitionsforskning.
