Örebro universitet
Musikhögskolan
Teaterpedagogprogrammet

”Det här skulle du gjort hos en terapeut”

Teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning

Elsa Söderlind
2024
Musikpedagogik med inriktning mot scenkonst (MP009G)

SAMMANFATTNING

Författare: Elsa Söderlind

Handledare: Nadia Moberg

Titel: ”Det här skulle du gjort hos en terapeut” – Teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning

Title in English: ”You should have done this with a therapist” – Drama pedagogues’ views of the relationship between students’ emotions and stage performance

Föreliggande studie har syftet att undersöka teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning. Studiens empiri baseras på fyra kvalitativa semistrukturerade intervjuer. Empirin analyseras med utgångspunkt i begreppen *deep acting* och *surface acting.* Resultatet visar på att teaterpedagoger ser känslor som en tillgång i gestaltning eftersom det kan bidra med trovärdighet och förståelse hos karaktären, men att känslor även kan bli ett hinder när de upplevs så starkt att de stagnerar gestaltningen. Informanterna anser att all gestaltning är individuell, därmed är det individuellt hur mycket känslor som bör vara involverade. Dessutom visar resultatet att teaterpedagoger anser att det är publiken som primärt ska uppleva känslor och inte deltagarna på scen. I studien framkommer det även att känslor dels kan framkallas intellektuellt inifrån, men också att deltagarna kan styra sina kroppsliga uttryck som därmed framkallar en inre känsla.

Sökord: teater, teaterpedagogik, teaterpedagog, gestaltning, känslor

FÖRORD

Tack till min handledare som med sin expertis har gett mig stöd och perspektiv.

Tack till de teaterpedagoger som tagit sig tid att dela med sig av sina tankar och erfarenheter.

Jag vill rikta ett stort tack till mina vänner Annie, Lina och Rebecka vars uppmuntran, förståelse och blotta närvaro har varit hjälpt mig under detta arbete. Tack för att vi fått klampa in i varandras lägenheter i frustration, för axlarna att gråta mot, och för att vi kravlöst delat rummet i våra egna skrivprocesser.

Innehållsförteckning

INLEDNING **1**

PROBLEMOMRÅDE **2**

SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR 2
Definition av känslor *3*

TIDIGARE FORSKNING OCH BAKGRUND **4**

GESTALTNING INOM TEATERPEDAGOGISKA SAMMANHANG 4
SKÅDESPELARES KÄNSLOR OCH INRE LIV 5
KÄNSLA ELLER HANDLING – VAD KOMMER FÖRST? 6
DET DUBBLA I GESTALTNINGEN 7

TEORETISK UTGÅNGSPUNKT **8**

DEEP ACTING 8
SURFACE ACTING 9

METOD **10**

INTERVJUER 10
Intervjuguide *10*
Transkribering *11*
URVAL 11
Informanter *12*
ANALYS 12
FORSKNINGSETISKA STÄLLNINGSTAGANDEN 13

RESULTAT **14**

RESULTATPRESENTATION 14
Känslornas roll i gestaltning *14*
Att hantera och framkalla deltagares känslor för gestaltning *17*
RESULTATANALYS 23
Känslor som tillgång *23*
Känslor som hinder *24*
Den individuella gestaltningen *25*

DISKUSSION **26**

AVSLUTANDE REFLEKTION: METODDISKUSSION OCH VIDARE FORSKNING 28

REFERENSER **29**

BILAGOR **31**

INLEDNING

När jag gick en teaterlinje på folkhögskola och repeterade en föreställning brottades en av mina kurskamrater med ett problem när hon skulle skådespela på scen: vad var det menat att hon skulle känna på insidan? Hon fann en stark motsättning i vad hennes karaktär skulle uttrycka och vad hon privat kände. ”Vad är det för mening med att stå här och se förtvivlad ut när jag känner mig helt död på insidan?”. När vår lärare bevittnade detta svarade hon något i stil med: ”Det är detta som är teater. Du, jag och publiken vet att allt detta är på låtsas”. Några år senare när jag gick ett skådespelarprogram blev vi som elever tillsagda att inte röra oss ur fläcken, inte begå den minsta handling förrän vi kände oss motiverade till det organiskt. De ville alltså att alla våra handlingar och fysiska gester på scen skulle födas ur en autentisk impuls eller känsla.

När jag nu några år senare går mitt sista år på teaterpedagogprogrammet och fått ytterligare kunskaper i skådespeleri är jag fortfarande kluven inför om skådespeleri ska vara ”på låtsas” eller autentiskt. Precis som min lärare på folkhögskola sade är vi alla överens om att teater handlar om gestaltning, men samtidigt lär skådespelarlärare ut tekniker där skådespelaren övar på att agera utifrån sin egen vilja och intuition. Jag har länge varit av den åsikten att det trovärdigaste uttrycket grundar sig i en genuinitet hos mig som skådespelare, det vill säga att om jag upplever något är det starkt nog för att publiken ska tro på det. Men jag har många gånger blivit motbevisad när det inte räcker med min egen inre upplevelse för att signalera det som ska förmedlas till publiken, ofta kan uttrycket behöva skruvas upp i volym för att publiken ska förstå.

Jag vill tro att den kunskap som pedagoger lär ut till elever har en tendens att sitta kvar hos en på ett eller annat sätt. Efter många års erfarenhet inom teaterrelaterade studier har jag fått med mig två motsatta syner på skådespeleri: det ska antingen upplevas på riktigt eller vara ”på låtsas”. Detta har gett mig en nyanserad bild av hur skådespeleri kan upplevas från projekt till projekt och resulterat i olika kvaliteter konstnärsmässigt. För mig är det alltså tydligt att jag bär med mig det mina tidigare pedagoger har lärt mig. Därför vill jag göra en vetenskaplig studie där jag undersöker hur teaterpedagoger ser på skådespeleri och känslor, eftersom jag tror att deras uppfattning om detta ger konsekvenser för hur framtida skådespelare praktiserar sin konstform. Jag tror att det även sätter spår i hur psykiskt påverkade de blir av att skådespela, eftersom skådespeleri har en tendens att behandla djupa sidor hos människan personligen.

PROBLEMOMRÅDE

Att åstadkomma trovärdighet i skådespeleri handlar bland annat om att kunna förmedla känslor. Fenomenet känslor har främst studerats utifrån skådespelares perspektiv, vilket har resulterat i en mängd begrepp och teorier. Forskning har exempelvis visat att skådespelare inte ser autentiska känslor som ett krav för att porträttera känslor, utan att det är själva karaktären som upplever känslorna medan skådespelaren dras med i fiktionen (Hetzler, 2008). Skådespelare har även vittnat om att de får ett slags dubbelt medvetande där det ena medvetandet objektivt observerar det som försiggår, medan det andra är involverat i scenens situation (Sjöström, 2007). Samma princip kan kallas för *double agency*, där den observerande sidan hos skådespelaren kan reglera känslouttrycken som den närvarande sidan upplever (Bergman Blix, 2010).

På vilket sätt känslor uppstår råder det delade meningar om. En känsloteori som har influerat moderna teatermetoder är *James-Langeteorin* (Sjöström, 2007). Enligt den teorin föds en upplevd känsla ur en kroppslig reaktion. Enligt andra, exempelvis Keve Hjelm (2004), föds fysiska handlingar ur känslor. I teatersammanhang innebär det första perspektivet att skådespelare kan utveckla en känsla genom att först utföra en handling, det vill säga genom att börja med det *yttre.* Att som skådespelare börja från det yttre kan dock uppfattas som ytligt och tekniskt, medan att börja med det *inre,* alltså känslan, förknippas med äkthet (Sjöström, 2007).

Det finns således forskning och teorier om skådespelares känslor och handlingar, men studier som behandlar frågan utifrån ett pedagogiskt perspektiv saknas. Forskningen är ofta skriven av skådespelare och/eller har skådespelare som respondenter, vilket är ett viktigt perspektiv, men det är också relevant att undersöka teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares privata känslor och gestaltning. Känslor inom skådespeleri kan vara ett svårt och personligt område att hantera. Av den anledningen är det viktigt att granska och medvetandegöra hur pedagoger hanterar skådespelarkonst i relation till deltagares känslor.

Syfte och frågeställningar

Syftet är att undersöka teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning. För att uppnå detta syfte kommer jag att utgå från dessa frågeställningar:

- Vilken roll spelar deltagares känslor för deras gestaltning enligt teaterpedagoger?
- Hur hanterar teaterpedagoger deltagarnas känslor i sin undervisningspraktik?
- Hur uppstår deltagares känslor för gestaltningen, enligt teaterpedagoger?

Definition av känslor

Begreppet känslor kan verka abstrakt och dess definition kan variera beroende på kontext. I den här studien kommer begreppet att referera till Nationalencyklopedins definition på *emotion:* ”emotion betyder känsla. Rädsla, glädje, ilska och sorg är exempel på emotioner/…/ De kroppsliga förändringarna vid emotionella tillstånd har sin neurala grund i det autonoma nervsystemet. Denna mobiliserar energi för kraftfull handling, t.ex. genom att aktivera hjärt-kärlsystemet för ökad syreomsättning och genom att frigöra socker från levern.” (Nationalencyklopedin [NE], u.å.). När jag använder begreppet känsla menar jag alltså tydliga sinnesprocesser som yttrar sig psykiskt och/eller fysiskt.

TIDIGARE FORSKNING OCH BAKGRUND

I det här kapitlet kommer jag att ta upp tidigare forskning och litteratur som behandlar ämnet för studien. De områden jag kommer att ta upp är *Gestaltning inom teaterpedagogiska sammanhang, Skådespelarens känslor och inre liv, Känsla eller handling – vad kommer först?* och *Det dubbla i gestaltningen.*

Gestaltning inom teaterpedagogiska sammanhang

Under den här rubriken kommer jag att ta upp tidigare forskning som behandlar olika kvaliteter och färdigheter inom scenisk gestaltning. Inom teaterfältet har det tidigare forskats om flera olika delar inom gestaltning som teaterpedagoger behöver förhålla sig till i sin undervisningspraktik, bland annat *närvaro* (Ahlstrand, 2014). Närvaro är ett ofta förekommande begrepp bland teaterlärare och som många menar är en central kvalitet för scenisk gestaltning. Teaterlärare har beskrivit närvaro som när eleverna gestaltar mer än det som står i den skrivna texten, till exempel med pauser, reaktioner på vad medspelarna gör eller att uttrycka sina tankar i kropp och fysisk handling. Det har även framkommit att närvaro kan handla om att deltagaren/eleven kan imitera en situation hen har observerat, att kunna interagera med sin medspelare, att förmedla uttrycket till publiken och att kunna införliva rollen genom att dessa olika färdigheter samspelar med varandra. En annan färdighet som har tagits upp som relevant inom gestaltning är att kunna *samarbeta i en gemensam gestaltning*, vilket mer konkret handlar om att deltagarna ska kunna ge och ta publikens fokus mellan varandra och att kunna förstå andra medspelares funktion i gestaltningen som helhet (Ahlstrand, 2014). Lärare har även diskuterat kunnandet *att vara i situationen*, vilket innebär att den gestaltande eleven visar i kroppen det hen upplever eller har upplevt. För att uppnå detta behöver eleven också hitta en *avspändhet* i kroppen, vilket möjliggör för eleven att vara i situationen istället för att fastna huvudet alltför analytiskt. Det är alltså högt värderat inom teaterpedagogik att deltagarna upplever en situation organiskt i kroppen, istället för att i huvudet tänka sig till hur situationen skulle kunna se ut (Ahlstrand, 2020).

Teaterelever behöver även kunna göra *medvetna val* i sin gestaltning, det vill säga att de gör medvetna val för att kunna gestalta karaktären på ett tydligt sätt (Ahlstrand, 2020). Dock kan en alltför medveten gestaltning göra att teatereleven inte vidareutvecklar sin karaktär, utan att det förblir platt och i värsta fall klichéartat. Medveten gestaltning handlar också om att kunna följa instruktioner och förslag från läraren. Medvetna val som kvalitet kan dock även här bli en

begränsning, eftersom det finns en risk att eleven fastnar i att mekaniskt följa instruktioner istället för att göra gestaltningen på sitt eget sätt.

Skådespelares känslor och inre liv

Forskning har visat att en del skådespelare inte ser autentiska känslor som någonting nödvändigt i sin skådespelarpraktik (Heltzer, 2008). Dessa skådespelare menar att känslorna är en effekt av deras karaktärs reaktioner i situationen de spelar, men att känslorna i sig inte är något de fokuserar på. Skådespelare har även vittnat om att de upplever ”riktiga” känslor, men att de inte tillhör dem personligen, utan de upplevs av karaktären de spelar. Detta kan innebära att skådespelaren mycket väl kan uppleva autentiska känslor, men de blir inte personliga eftersom omständigheterna som framkallar känslorna inte berör deras personliga minnen. Det hade alltså rört sig om personliga känslor om skådespelaren tänkte på en personlig erfarenhet för att framkalla en känsla (Heltzer, 2008). För att skådespelaren ska kunna införliva en karaktär så pass mycket att känslor framkallas behöver skådespelaren låta en del av sig själv luras så till den grad att den delen kan reagera på scenens omständigheter som om det vore på riktigt. Skådespelaren har då en sida av sig själv som är känslomässigt investerad, medan en annan sida hos hen är distanserad från dessa känslor för att över huvud taget kunna genomföra den planerade pjäsen. Detta kan kallas för dubbelt medvetande (Guo, 2022; Heltzer, 2008; Sjöström, 2007). Fenomenet kan även kallas för *double agency* (Bergman Blix, 2010). Mer om hur skådespelare kan använda ett slags dubbelt medvetande beskrivs jag mer om under rubriken *Det dubbla i gestaltningen*.

En av de skådespelarmetoder som går ut på att nå autentiska känslor är *method acting*. Att genuint uppleva känslorna som skådespelare är centralt för denna metod, vilket ställer höga krav på skådespelaren. Om skådespelaren ska gestalta ett känslotillstånd ska hen tänka sig in i karaktärens situation och uppleva känslorna på riktigt, enligt method acting. Det är alltså inte ett alternativ att skådespelaren imiterar eller gör konstlade uttryck för hur hen tror att karaktären skulle agera, utan alla handlingar ska ha sin grund i genuina känslor (Guo, 2022). Det behöver dock inte bara vara karaktärens inre liv och upplevelser skådespelaren använder sig av för att nå känslor, många som använder sig av method acting använder sig av sina privata minnen och erfarenheter för att framkalla en känsla som stämmer överens med karaktärens tillstånd (Stanislavskij, 2013).

Teaterteoretikern Konstantin Stanislavskijs mål var initialt att skådespelare skulle nå äkta känslor på scen för att få till en så trovärdig gestaltning som möjligt, bland annat genom emotionella minnen. Detta går ut på att skådespelaren drar sig till minnes privata händelser hen

varit med om som kan framkalla en känsla som är passande för den sceniska situationen. Ett annat sätt att nå äkta känslor är det så kallade *det magiska om*, vilket går ut på att skådespelaren använder sin fantasiförmåga för att gå in i karaktär och därmed väcka känslor. ”Om jag vore i den här situationen, hur skulle jag göra då?” Senare under sin karriär insåg dock Stanislavskij komplexiteten i att nå känslor på beställning, istället började han fokusera på fysiska handlingen, det vill säga vad skådespelaren gör. Därefter blev han mer inriktad på att det är den fysiska handlingen som mynnar ut i en önskvärd inre upplevelse eller känsla hos skådespelaren. Men han menade också att det inre och yttre skeendena hos skådespelaren är dimensioner som jobbar parallellt med varandra (Lagerström, 2003).

Känsla eller handling – vad kommer först?

Hittills har jag tagit upp förhållningssätt till känslor, men jag anser att det även är relevant att åskådliggöra hur känslor över huvud taget uppstår. Den allmänna uppfattningen om känslor och fysiska uttryck är att fysiska uttryck är en konsekvens av en känsla. En känsloteori inom psykologin som går emot denna uppfattning och har påverkat moderna teatermetoder är *James-Langeteorin*. Enligt denna teori reagerar hjärnan först omedvetet under en känsla, vilket utlöser en kroppslig förändring, vilket i sin tur framkallar en upplevd känsla. Damasio (2002, refererad i Sjöström, 2007) tar ett exempel med om man möter en björn i skogen reagerar kroppen först genom att kanske springa iväg och att man reagerar känslomässigt på själva springandet. Teorin säger alltså att känslan uppstår i den kroppsliga förändringen, istället för att det är en upplevd känsla som föregår den kroppsliga handlingen. Teorin säger dock inte att känslor är synonymt med kroppsliga uttryck, utan snarare kroppsliga förändringar. I teaterns värld har denna teori varit hjälpsam för skådespelare eftersom den innebär att skådespelare kan påverka sitt inre liv med hjälp av yttre handlingar, som kan vara enklare och mer konkret att arbeta med än det inre som kan verka mer abstrakt.

En som motsätter sig den fysiska skådespelarmetoden som grundar sig i James-Langeteorin är skådespelaren och teaterpedagogen Keve Hjelm (2004). Hjelm anser att teatervärlden har riktat sitt fokus för mycket åt det fysiska uttrycket och att det själsliga har glömts bort. Han argumenterar för att svensk teater har förenklats till att bara handla om ord och handlingar utan något själsligt ”tändningsögonblick”. Skådespelaren bör enligt Hjelm påbörja alla rörelser i sitt inre, som han menar ger upphov till ord och fysiska handlingar (Hjelm, 2004).

Det dubbla i gestaltningen

Som jag beskrivit tidigare finns det en uppfattning om att skådespelare besitter ett dubbelt medvetande i spel, det vill säga ett medvetande som är känslomässigt närvarande och ett medvetande som distanserar sig från det känslomässiga (Guo, 2022; Heltzer, 2008; Sjöström, 2007). Det finns även naturvetenskaplig forskning som visar på att höger respektive vänster hjärnhalva står för två olika slags processer (Bowlen, 1984). Den högra hjärnhalvan hanterar människans känslor medan den vänstra hjärnhalvan står för de analytiska och logiska förmågorna. Bowlen (1984) förklarar dualiteten hos skådespelare med hjälp av denna hjärnmodell, det vill säga att karaktärens känslomässiga process sker i höger hjärnhalva, medan skådespelarens övervakande sker i vänster hjärnhalva. Vidare drar Bowlen (1984) en jämförelse mellan sin teori om hjärnan och teaterteoretikern Brechts åsikter om teater. Brecht ville komma ifrån uppfattningen om att skådespelarens primära uppgift är att uppleva stora känslor, utan han menade att teaterns uppgift är att förändra samhället och att skådespelaren därmed behöver behärska sina känslor och lägga vikt i att forma känsloyttringarna så att de uppnår pjäsens syfte.

TEORETISK UTGÅNGSPUNKT

Den teoretiska utgångspunkten i den här studien kommer att vara begreppen *deep acting* och *surface acting*. Begreppen *deep acting* och *surface acting* kommer från Hochschilds (1983) teori om emotionellt arbete. Denna teori beskriver hur människan anpassar sina känslor efter olika känsloregler som styrs av olika sociala normer och roller. Hochschild menar att det emotionella arbetet är när människan reglerar sina känslor och dess uttryck för att det ska gå ihop med samhällets förväntningar. Det emotionella arbetet kan utföras på två olika sätt: genom *deep acting* eller *surface acting* (Hochschild, 1983).

Deep acting

Deep acting innebär att känslorna en person uttrycker socialt överensstämmer med känslan hen upplever inombords (Hochschild, 1983). Bergman Blix (2010), som har studerat skådespelares förhållningssätt till känslor och uttryck utifrån begreppen *deep acting* och *surface acting* menar att *deep acting* innebär att skådespelarens fysiska handling grundar sig i en föregående känsla/inre upplevelse och att skådespelarens mål är att autentiskt uppleva det som karaktären känner. För att uppnå *deep acting* kan människan styra sina känslor så att de framkallar det önskade uttrycket och det finns två sätt att göra detta på (Hochschild, 1983). Det första tillvägagångssättet för att framkalla känslor är att människan gör direkta ansträngningar för att ändra eller framkalla en känsla. Exempelvis kan detta utspela sig när en annan person gör något som sårar en, men för att inte känna sig ledsen tänker man kanske ”det var säkert inte meningen att såra mig, det var inte personens avsikt att jag skulle bli ledsen”. När man styr om tanken på det viset manipulerar man ens inre liv till att känna på att annat sätt som inte var ens spontana känsloreaktion, men man har ändå lyckats få den inre känslan att stämma överens med det fysiska uttrycket. Det kan dock upplevas som att man inte gör *deep acting*, det vill säga att man förändrat känslan, eftersom man kände en annan känsla från början.

Det andra tillvägagångssättet är att använda sina sinnen. Genom att känna en doft eller uppleva något annat som får en att tänka tillbaka på ett emotionellt minne kan man stimulera sinnena och framkalla en genuin känsla. För att kunna göra detta behöver man en god fantasiförmåga. Hochschild har tagit inspiration från teaterns värld när hon formulerade teorin om emotionellt arbete, så hon beskriver det som att publiken (omgivningen) är sekundär i *deep acting*, eftersom personen existerar som karaktären och inte behöver förställa sig inför andra.

Surface acting

Surface acting utspelar sig i situationer där människan antingen döljer vad hen egentligen känner, eller får det att se ut som att hen upplever en annan känsla än vad som känns på insidan (Hochschild, 1983). I *surface acting* har publiken (omgivningen) ett större fokus eftersom skådespelaren ständigt har i åtanke hur de uppfattar hens uttryck. Bergman Blix (2010) beskriver *surface acting* som när skådespelaren manipulerar det fysiska uttrycket för att gestalta karaktären, det vill säga att skådespelare medvetet gör gester och uttryck som de vet gestaltar karaktären på ett bra sätt. Med andra ord är *surface acting* inte beroende av en initierande känsla eller impuls för att resultera i en yttre handling. Även om dessa två metoder kan ses som två olika tillvägagångssätt bör det has i åtanke att de inte är fristående fenomen, *deep acting* kan justeras med hjälp av *surface acting* och kan även nås med *surface acting* som ingång. Dessutom kan även *surface acting* yttra sig kroppsligt vanemässigt, även om det är en förekommande syn att det är *deep acting* som står för det organiska, naturliga skådespeleriet (Bergman Blix, 2010). Bergman Blix (2010) beskriver att skådespelare går in i *deep acting* eller *surface acting* beroende på vad det är som krävs i sammanhanget. I början av en repetitionsprocess kan regissören behöva ett ”första utkast” på ett känslouttryck, vilket innebär att det inte alltid finns tid för skådespelaren att framkalla en autentisk känsla. Detta är ett exempel på när *surface acting* är ett användbart tillvägagångssätt för skådespelare. *Surface acting* kan vara ett medel för att nå *deep acting*, till exempel genom att en fysisk gest framkallar en känsla istället för tvärtom.

METOD

I detta kapitel kommer jag att redogöra för studiens metod. Jag kommer att beskriva *Intervjuer, Intervjuguide, Transkribering, Urval* och *Forskningsetiska ställningstaganden.*

Intervjuer

Den kvalitativa metod jag valt för denna studie är intervjuer. Som jag har redogjort i mitt syfte och mina frågeställningar ville jag ta reda på teaterpedagogers synsätt och perspektiv inom området, därmed anser jag att intervjuer är den bäst lämpade metoden för studiens syfte. Intervjuer ses som den mest effektiva metoden för att få reda på informanternas tankar, motiv och åsikter angående vissa fenomen (Alvehus, 2019), vilket var min avsikt under insamlandet av material. Mer specifikt så valde jag att göra semistrukturerade intervjuer, vilket innebär att intervjuaren har ett formulär med relativt få frågor som snarare fungerar som teman att centrera samtalet kring. Konsekvensen av ett fåtal öppna frågor är att informanten har större möjlighet att styra samtalet, samtidigt som samtalet håller sig inom ramen för studiens område (Alvehus, 2019). Jag såg det som en stor fördel att generöst ge mina informanter tid och utrymme att berätta om sina tankar och motiv inom området, eftersom det skulle ge mig tillgång till synsätt och perspektiv som jag inte haft i åtanke när jag formulerade mitt formulär, men som ändå kan ge en relevant nyansering för studien. Semistrukturerade intervjuer kräver dock att intervjuaren är närvarande, lyssnar och är redo med följdfrågor (Alvehus, 2019), därför var det viktigt för mig att visa för min informant att jag är nyfiken på hens utsagor genom att ställa följdfrågor, men också att ha mitt syfte och mina frågeställningar i bakhuvudet för att kunna ställa relevanta följdfrågor om det skulle bli så att informanten kom för långt bort från ämnet.

Intervjuguide

Inför intervjun formulerade jag tolv frågor som jag ansåg berörde olika aspekter av temat känslor och gestaltning och som skulle gynna syftet för studien. Detta formulär fick fungera som min intervjuguide att utgå från under intervjun. Som jag beskrev under ovanstående rubrik fungerade vissa av frågorna mer som teman eftersom de var väldigt öppna, fördelen med detta är att informanterna får möjlighet att tänka ohämmat och anspråkslöst, men fortfarande inom det relevanta temat. På plats under intervjuerna inkluderade de mer öppna frågorna följdfrågor baserade på vad informanterna berättat om. Några av frågorna kan tolkas som samma fråga men formulerade med annorlunda ord, jag valde att göra detta för att jag tror att upprepade frågor kan ge annorlunda eller mer utvecklade svar beroende på hur informanten tolkar specifika ordval. Omformulerade upprepade frågor upplevde jag alltså gav möjlighet till ytterligare

fördjupade och nyanserande resonemang från informanternas sida. Jag hade även två frågor i intervjuns start där informanten fick möjlighet att kort berätta om sin teaterbakgrund och pedagogiska erfarenhet, detta för att värma upp samtalet för att hen skulle bli bekväm, men även för att jag ser det som relevant att ta teaterpedagogernas erfarenheter i beaktning. I slutet av intervjun ställde jag frågan om informanten hade något att tillägga som hen funderat på under intervjuns gång, detta för att ge ytterligare möjlighet för dem att bidra med en tanke inom ämnet som kan vara av värde för studien.

Transkribering

Jag valde att spela in intervjuerna för att sedan transkribera dem. Fördelen med att spela in intervjun är att intervjuaren kan vara närvarande i samtalet med den som blir intervjuad, istället för att föra anteckningar och samtidigt föra samtalet (Alvehus, 2019). Jag såg därmed inspelning och transkribering som det bästa tillvägagångssättet för att både kunna utföra en givande intervju och få med mig exakt det som mina informanter berättat om. Jag har i största möjliga mån skrivit ut exakt det informanterna sagt. Jag har omvandlat talspråk till skriftspråk för att uttalandena ska vara lättare att ta till sig av i denna kontext (exempelvis ”dom” har jag gjort om till ”de” eller ”dem”). Tre punkter betyder att informanten sade små ohörbara eller ofullständiga ord, men under lyssnandet av inspelningen är min uppfattning att dessa ord inte var av avgörande betydelse. Borttagandet av dessa småord är alltså helt enkelt för att göra uttalandena mer läsbara och lättare att förstå. Ytterligare en komponent jag lagt till i transkriberingarna är punkter och kommatecken, även detta för att göra texten mer anpassad för läsning.

Urval

I urvalet med mina informanter valde jag att begränsa mig till teaterpedagoger som undervisar deltagare i åldern från femton år och uppåt. Anledningen till detta är att enligt min erfarenhet under min utbildning har upplevt att teaterpedagoger i allmänhet inte behandlar aspekter som känslor i yngre deltagares gestaltning. Enligt min personliga uppfattning berör teaterundervisning snarare andra grunder inom ämnet, till exempel kostym, scenografi och att lära sig repliker. För att i denna studie kunna djupdyka i hur teaterpedagoger förhåller sig till deltagares känslor i gestaltning valde jag alltså denna urvalsgrupp eftersom jag såg detta som en förutsättning för att kunna få ut så mycket jag ville inom området. Självklart kan det vara så att ämnet känslor i gestaltning är relevant i yngre åldersgrupper också, men i denna studie valde jag att begränsa mig till högre åldersgrupper.

När jag valde ut mina informanter gjorde jag ett slags tvåstegsurval, vilket innebär att man först letar upp organisationer och verksamheter för att därigenom hitta individer man vill intervjua (Eriksson-Zetterquist & Ahrne, 2015). Jag sökte först upp verksamheter med personer skulle kunna vara relevanta för studien, sedan hörde jag av mig till personerna via mejl där jag skickade mitt informationsbrev (se bilaga 2). När informanterna svarade på mejlet att de ville medverka bestämde vi tid och plats för intervjuerna. På grund av geografiskt avstånd skedde två intervjuerna via Zoom, de två övriga informanterna träffade jag på plats.

Informanter

Antalet informanter i denna studie är totalt fyra teaterpedagoger som har erfarenhet av att jobba med deltagare från femton år och uppåt. Jag har valt att inte redogöra för vilken typ av verksamhet informanterna jobbar inom, eftersom jag inte anser att det har någon relevans för just denna studie. Jag har anonymiserat informanterna genom att döpa om dem till några av de populäraste namnen i Sverige år 2023. Min första informant, som jag kallar för Vera, är utbildad teaterpedagog och har arbetat inom yrket i tre år. Vera undervisar grupper från nitton år och uppåt. Den andra informanten, Alma, är utbildad teaterpedagog och har cirka 25 års erfarenhet inom yrket. Alma undervisar deltagare från femton år och uppåt. Min tredje informant, Noah, är också utbildad teaterpedagog och har arbetat som det i cirka fem år. Noah undervisar deltagare från 19 år och uppåt. Den sista informanten kallar jag Hugo, han har jobbat som teaterpedagog i cirka tre år. Hugo undervisar deltagare mellan femton och nitton år.

Analys

Jag påbörjade min analys genom att göra en tematisering av empirin. Analysen har gjorts ur en induktiv ansats, det vill säga att jag har hittat teman och kommit fram till slutsatser i det empiriska materialet, istället för att låta förutsagda teman och hypoteser prövas mot empirin (Alvehus, 2019). Efter tematiseringen tillämpade jag begreppen i min teoretiska utgångspunkt. Begreppen fungerar alltså i denna studie inte som kategorisering, utan begreppen kommer att användas för att belysa temana i olika perspektiv. Det innebär att jag har kunnat undersöka hur specifika uttalanden från intervjuerna exemplifierar *deep acting* eller *surface acting* och förstå hur detta relaterar till teaterpedagogernas undervisningspraktik för att därigenom kunna synliggöra teaterpedagogernas syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning.

Forskningsetiska ställningstaganden

För att utföra studien på ett forskningsetiskt sätt har jag förhållit mig till Vetenskapsrådets forskningsetiska principer (Vetenskapsrådet, 2017). Dessa principer har jag särskilt förhållit mig till under mitt insamlande av data, det vill säga mina intervjuer. För att förhålla mig forskningsetiskt till mina informanter skickade jag först ut ett informationsbrev där jag kort beskrev studiens ämne, där jag även redogjorde för att de skulle anonymiseras och att intervjun skulle spelas in vid eventuell medverkan (se bilaga 2). Jag sammanställde även ett dokument med information och villkor för de deltagande i studien där det beskrivs mer detaljerat om deras medverkan, bland annat att bara jag har tillgång till den inspelade intervjun och transkriberingen och att deras medverkan kan avbrytas när som helst av de själva innan, under och efter intervjun (se bilaga 3). Informationen i detta dokument presenterade jag muntligt i samband med intervjun.

RESULTAT

I detta avsnitt kommer jag att presentera resultatet från mina intervjuer. Jag kommer att presentera resultatet under tre teman: *Känslornas roll i gestaltning* och *Att hantera och framkalla deltagares känslor för gestaltning.* Efter presentationen följer en resultatanalys där tre teman skrivs fram: *Känslor som tillgång, Känslor som hinder* och *Den individuella gestaltningen.* Varje tema kommer jag att analysera med hjälp av min teoretiska utgångspunkt: begreppen *deep acting* och *surface acting.*

Resultatpresentation

Känslornas roll i gestaltning

Vera

Enligt Vera finns det olika faktorer som påverkar vilken roll autentiska känslor spelar i deltagares gestaltning. För det första menar hon att gestaltning är individuellt och att det varierar från person till person huruvida deltagarens känslor bör vara inblandade i gestaltningen, för det andra kan det också bero på vad för situation deltagaren ska gestalta.

Vera har varit med om många deltagare som är rädda för sina känslor, eftersom de är rädda för vad som kan hända om de börjar uppleva en känsla som de inte är bekanta med. Vera tror att detta handlar om ett kontrollbehov som deltagarna behöver släppa för att kunna gå vidare i ett repetitionsarbete. Hon menar alltså att det kan vara viktigt att våga släppa fram riktiga känslor för att det inte ska uppstå en spärr som hindrar gestaltningen.

Samtidigt som känslorna behöver få utspela sig menar Vera även att de privata känslorna inte får ta för mycket plats i gestaltningen. Hon menar gestaltningen inte blir intressant för publiken när deltagaren blir för privat på scenen så att det sker på bekostnad av gestaltningen:

> Det är inte så intressant att sitta och glo på, för alltihop bygger på att vi skapar nånting i hela rummet med den publiken som är här med mig på scenen och att vi har ett konstnärligt verk liksom. Blir det för kletigt där uppe, då tappar jag intresset, då är det såhär "ja okej men det här skulle du gjort hos en terapeut, inte på scen, vad gör du här" liksom.

Som citatet ovan visar menar Vera att gestaltningen förlorar sitt syfte när deltagarna fastnar i en privat känsla på scenen, vilket jag tolkar som "blir för kletigt". Hon menar att deltagarna behöver ha i åtanke att syftet med gestaltningen är att visa upp ett konstnärligt verk som publiken ska bli berörd av, inte att skådespelaren primärt ska stå på scen och uppleva känslor.

Vera förklarar vidare att det inte är nödvändigt att deltagare upplever på riktigt de känslor som de gestaltar. Det centrala inom teater, enligt henne, är att publiken ska bli berörd och

uppleva gestaltningen som autentisk och att autentiska känslor hos skådespelare inte är en nödvändig faktor för att uppnå detta. Ett annat sätt att gestalta trovärdigt är att kontrollera kroppen och försätta den i tillstånd som signalerar utåt att man upplever det. Ett exempel hon tar är om en deltagare ska gestalta en panikångestattack, som Vera menar att deltagaren inte på riktigt behöver genomgå för att gestalta den. Istället kan deltagaren exempelvis försätta kroppen i spänningar, sänka blicken och kontrollera andningen för att det ska se ut som att hen får en panikångestattack.

Även om riktiga känslor inte är ett krav för gestaltning kan deltagarna aldrig uppleva någon annans känslor än sina egna, menar Vera. Skådespeleri handlar om att ibland tänka och känna saker som man kanske inte vill uppleva, till exempel om man ska gestalta en karaktär vars handlingar och idéer man inte kan sympatisera med personligen. Men här menar Vera att det är viktigt att deltagarna förlikar sig med att man inte är perfekt och att de tankar och känslor som finns hos karaktären kan ibland finnas hos en själv också. När deltagaren har accepterat de tankarna och känslorna kan de användas i gestaltningen, vilket gör den mer trovärdig, menar Vera.

Vera menar att det inte finns ett rätt sätt att hantera känslor i gestaltning som gäller för alla, utan alla deltagare behöver prova på och hitta sina egna verktyg. Vera ser det som sin uppgift som lärare att erbjuda deltagarna olika verktyg som de får testa för att se vad som passar just dem. Sammantaget menar Vera att känslor kan vara en tillgång i gestaltning, men att det också är lätt att de blir ett hinder i gestaltningen när deltagaren antingen håller tillbaka känslor eller upplever dem för mycket.

Alma

Enligt Alma beror det på vad det är man gör på scenen när det gäller betydelsen av autentiska känslor. Hon drar en parallell till när hon under ett projekt jobbade mycket med snabb komedi. Inom den genren menar hon att det är viktigt med att gestalta känslor på ett uppskruvat sätt, det vill säga att de ska uttryckas på ett stort och förhöjt sätt, men hon skulle inte säga att dessa känslor bottnar i en autentisk upplevelse hos deltagarna. Alma förklarar vidare att hon är kritisk mot det naturalistiska arv som hon menar påverkat teater väldigt mycket idag, det vill säga att gestaltning ska upplevas så äkta som möjligt av skådespelarna. Alma tror inte att det är möjligt:

> Jamen, teater behöver inte bara vara liksom autentiska känslor, eller ÄR inte bara autentiska känslor. Även om gestaltningen skulle kunna vara riktigt autentisk så ser vi ju ändå dess inramning på nåt sätt…vi ser ju att det här sker inte på bussen, utan det sker på en scen. Så

> fort vi tar upp det på scenen så betyder det ju nånting annat, en autentisk gestaltning eller autentiska känslor på scenen kan ju ibland bli futtiga, mindre. Ibland så måste man ju göra de där autentiska känslorna större.

Som Alma tillägger i slutet av citatet kan det vara att autentiska känslor i sin enkelhet inte räcker till för att göra en trovärdig gestaltning, utan att känsloutspelen behöver ibland göras större för att de ska kommuniceras ut till publiken och anpassas till formen för teatern. Alma beskriver att det inte behöver vara autentiska känslor som gör en gestaltning autentisk. Hon menar att det är publiken som ska uppleva känslor, och autentiska känslor hos skådespelaren inte behöver vara en förutsättning för att det ska ske.

Alma menar att tillgången till känslor i ett gestaltningsarbete kan gynna deltagaren på det sättet att de hjälper dem i sin föreställningsförmåga. För Alma handlar teater om att kunna föreställa sig hur andra människor känner, det vill säga sin karaktär, och att det kräver att man har tillgång till sitt eget känsloregister för att kunna sätta sig in i sin karaktärs situation.

Noah

När det kommer till autentiska känslor hos deltagarna anser Noah att det beror väldigt mycket på vilken genre det är han undervisar i. När han undervisar i exempelvis Brecht lägger han inte så stort fokus på känslor, eftersom det då handlar om att vara distanserad från det man gestaltar. Men när han undervisar i naturalismen anser han att känslor har en mer betydelsefull faktor i gestaltningen. Då undervisar han i metoder där deltagarnas personliga känslor och minnen används som verktyg. Exempelvis är en av uppgifterna i dessa metoder att deltagaren ska föreställa sig att ens motspelare är en annan person i en eget liv som har ett personlig känslomässigt värde för deltagaren. Syftet med detta är att ladda motspelaren känslomässigt så att spelet blir angeläget för deltagaren. Noah menar alltså att deltagarna använder sina känslor i gestaltningen för att få en djupare förståelse för karaktären, vilket bidrar till en trovärdig gestaltning.

Som tidigare informanter har varit inne på anser även Noah att även om autentiska känslor är en tillgång i gestaltning finns det en risk att äkta känslor blir ett hinder för gestaltningen när de upplevs för starkt. I Noahs skådespelarundervisning får deltagarna jobba med ett så kallat scenmål, vilket är ett mål, en vilja som karaktären ska driva under scenen för att gestaltningen ska bli angelägen och intressant att titta på. Ibland har han varit med om deltagare som blir ett ”offer” för sina känslor, det vill säga att deltagaren upplever känslor så starkt att hen inte driver mot sitt scenmål. Effekten av detta, enligt Noah, blir att gestaltningen stagnerar och det blir

ointressant att titta på för publiken. Så även om Noah anser att autentiska känslor kan gynna gestaltningen finns det också en risk att de kan hindra gestaltningen om de upplevs för starkt.

Hugo

Hugo anser att det oftast är aktuellt att börja jobba med autentiska känslor när deltagarna har fyllt 18 år, i vissa fall under senare tonår. Detta är för att han menar att deltagarna under denna ålder inte har mogenheten i att börja gräva i och arbeta med känslor:

> Alltså, dels tänker jag att för en del är det mycket svårare att hitta det den vägen och att de kan känna frustration över att "men jag känner ju ingenting, jag är ju inte arg". Och dels så finns det ju de som känner jättemycket istället och att det blir väldigt mycket i gruppsammanhang, också att hantera varje individ och att...då kan de va skönt att...de som är mogna, då kanske man kan jobba lite mer åt det hållet med dem, men att inte ha det som grund att jobba på det sättet för att det kan skapa konflikter, det kan skapa oförståenden mellan särskilt nya elever som inte riktigt har hunnit förstå skillnaden mellan att det här är teater och vad som är privatliv.

I citatet ovan beskriver Hugo tre olika konsekvenser när deltagare som inte är redo att börja arbeta med autentiska känslor gör detta. Den första är att det kan leda till en frustration hos deltagarna som försöker framkalla känslor men som inte gör det. Den andra konsekvensen han tar upp är att det är kan bli ohållbart i ett gruppsammanhang att hantera och bemöta alla individers känsloarbete, mer specifikt de som inte är redo för känsloarbete. Hugo avslutar med att beskriva hur känslor som grund i gestaltning kan orsaka konflikter eftersom alla deltagare inte förstår skillnaden mellan den fiktiva världen och verklighet. För Hugo är det viktigt att deltagarna inte känner en press på att de måste uppleva en massa känslor på riktigt för att kunna gestalta känslor. Han menar att autentiska känslor mycket väl kan bidra till en mer trovärdig gestaltning, men att det inte alltid behöver vara så. Det kan bli en trovärdig gestaltning genom att Hugo uppmärksammar dem på vad de sänder för signaler utåt och lär sig att bemästra sitt kroppsliga uttryck för att publiken ska tro att de upplever en känsla, utan att de faktiskt behöver uppleva den.

Att hantera och framkalla deltagares känslor för gestaltning

Vera

Vera pratar bland annat om hur hon hanterar situationen när en deltagare håller tillbaka känslorna till den grad att det hindrar gestaltningen. Det första steget är att hon och deltagaren

båda två behöver medvetandegöra att deltagaren håller tillbaka känslorna. Det börjar oftast med att det är Vera som uppmärksammar det först, menar hon. Hur hon kan se att en deltagare trycker undan känslor är att hon ser att deltagaren kroppsligen påbörjar en handling men stoppar sig själv och inte fullföljer handlingen. Här menar Vera att det är viktigt att hon som pedagog är hundra procent närvarande i rummet med deltagaren så att hon kan vara uppmärksam på när dessa bromsningar sker, för att i sin tur kunna medvetandegöra tillbakahållandet av känslor. Då säger Vera till deltagaren att hon tror att hen begränsar sig och när deltagaren är medveten själv om sin begränsning kan de börja jobba på att släppa den. Då kan det vara att de gör en scen igen och att Vera går upp på scen med hen och uppmärksammar med ljud när deltagaren är på väg någonstans med en känsla, för att uppmuntra hen att fullfölja sin impuls och låta känslan ta plats. Vera tillägger att hon som pedagog kan hjälpa deltagarna att medvetandegöra det som händer inom dem, men att det stora ansvaret ligger hos deltagaren själv att vilja komma vidare och släppa på rädslan att känna känslor:

> Men, som jag försöker hela tiden berätta, att jag kan inte försöka åstadkomma nånting utan det är deltagarens eget arbete, vissa deltagare blir inte redo för att släppa, det krävs ju att den själv "nu ska jag göra det här, det här kanske kommer att bli jobbigt, jag har ingen aning om vad som händer, jag måste lita på min teaterlärare som sitter där liksom, och att de kommer fånga mig om jag blir jättearg eller jätteledsen eller nånting".

För att kunna bemöta och hantera deltagarnas känslor menar Vera att det är viktigt att hon som pedagog bygger ett stort förtroende hos deltagarna för att de ska kunna lita på att hon finns där och ta emot dem om jobbiga känslor skulle komma fram. Det är också viktigt att deltagarna vet om att gestaltningsarbetet kan bli jobbigt eftersom risken finns att starka och ovana känslor kommer fram. Vera berättar att det är vanligt i början av utbildningen att deltagarna känner väldigt mycket och att det blir jobbigt för dem:

> Det är ju jobbigt för i början så är det ju mycket känslor, det blir mycket gråt, mycket spänningar som ska ut och mycket som händer liksom. Och bara för att det kommer lite tårar kan inte jag bryta övningen eller jag kan inte rusa upp där direkt liksom, det är ju där tilliten är viktig, "det är väldigt jobbigt, jag gråter, men Vera har inte brutit, så it's fine. Jag kan va här ändå i detta som uppstår."

Som Vera beskriver i slutet av citatet ovan är det viktigt för Vera att deltagarna litar på henne och att hon vet när känslorna kan få ta plats och när de bör avbrytas. Det är alltså inte så fort

starka känslor uppstår som Vera behöver gå in och avbryta, utan det är först när de hindrar gestaltningen som hon behöver ingripa.

Vera beskriver vidare en situation hon hade häromåret med en deltagare som skulle gestalta en roll som låg nära hen känslomässigt. Deltagaren investerade väldigt mycket av sina egna känslor i rollen, vilket ledde till att hen mådde väldigt dåligt. Vera förklarar att hon i den situationen fick prata med deltagaren om detta och så fick deltagaren hitta ett annat sätt att gestalta rollen. Istället för att deltagaren skulle befatta sig med känslan fick hen utforska det fysiska uttrycket utan att blanda in den inre känslan alltför mycket. Vera menar alltså att när en känsla blir för överväldigande hos deltagaren kan det vara ett alternativ att deltagaren helt enkelt inte upplever autentiska känslor, utan fokuserar på det kroppsliga uttrycket istället.

Som jag presenterade under föregående rubrik anser inte Vera att deltagarnas känslor är ett primärt fokus i gestaltning. Hon ser känslor snarare som en effekt av andra färdigheter som deltagarna ska bemästra, till exempel närvaro, att driva vilja och att ha fokus på sin medspelare.

> Men det är ju ofta oerfarna regissörer som till exempel tänker "jag tror du ska vara gladare". Vad ska jag göra med den informationen liksom? Visst, är du en skicklig skådespelare så kan du omsätta den kontexten till att tänka "jaha, men jag måste skriva upp min aktion då" till exempel eller "min vilja besvaras och mitt hinder minskar, det kommer nog göra så att jag blir gladare".

Som Vera beskriver i ovanstående citat kan fokus på känslor bli ett hinder i gestaltningen för deltagare som fortfarande håller på att lära sig skådespeleri. Hon menar att erfarna skådespelare kan omvandla instruktioner om känslouttryck till andra verktyg som hjälper dem att uppnå känslouttryck, men att känslor som ämne i ett undervisningssammanhang inte är något hon tillämpar, eftersom deltagarna då blir självcentrerade i sina egna känslor istället för att vara närvarande i scenens situation.

Alma

För Alma har deltagarnas känslor ibland varit något som är svårt att undvika i undervisningen. Hon förklarar att det har hänt att det i ett projekt var gynnsamt att lägga tid till att prata om känslor med deltagarna som inte ens har med gestaltningen att göra, utan de hade att göra med deltagarnas privatliv. Under det projektet hade de ett monologprojekt som behandlade ämnen som de även kunde beröra i sina samtal om privata känslor, till exempel kärlek och tvåsamhet. Alma tror att det kan ha gynnat gestaltningsarbetet att få tid att samtala om känslor som är kopplade till gestaltningsarbetet.

Om deltagarna ska gestalta ett känslotillstånd som de inte har upplevt och som de har svårt att föreställa sig ger Alma deltagarna konkreta bilder att jobba med. Hon förklarar att om en deltagare ska gestalta stress eller panik ger hon dem en inre bild att visualisera för att framkalla kroppsliga reaktioner:

> …man får beskriva det att "inom dig rör det sig en ständig liksom tvättmaskin i rörelse", jag tror man får ge dem såna bilder, man måste nog visualisera och inte prata om svårighet att andas, flyktbeteende eller såna grejer, jag tror att man får bryta ner det i bilder tror jag.

Ibland kan deltagarna ha svårt att gestalta ett visst känslotillstånd, vilket gör att det hindrar gestaltningen. För att deltagarna ska komma över svårigheten med att gestalta en känsla förklarar Alma att hon ibland ger dem ett yttre hinder för att komma över det psykiska hindret som hindrar gestaltningen. Det kan vara att hon ger dem ett fysiskt hinder i kostymen, till exempel för små skor eller för trång kostym. Effekten av detta, enligt Alma, blir att deltagaren glömmer bort att de har svårt att infinna sig i en känsla, vilket i sig kan göra det lättare för dem att infinna sig i en känsla. Hon menar alltså att självmedvetenheten om det psykiska hindret kan i sig utgöra hindret, därför kan en lösning bli att deltagaren skiftar fokus från det de har svårt med till ett annat hinder. De för små skorna eller för trånga kostymen kan då göra att deltagaren lättare infinner sig i den eftersträvade känslan som de ska gestalta.

Noah

Noah anser att deltagare bör uppleva känslor på riktigt när de gestaltar för att det ska bli så trovärdigt som möjligt, i alla fall när de gestaltar inom naturalism. Som jag beskrev tidigare jobbar Noah med metoder där deltagarna jobbar aktivt för att känslomässigt kunna identifiera sig med rollen, till exempel att för sig själv ersätta sin medspelare med en person som har ett känslomässigt värde för dem privat. Ytterligare tillvägagångssätt för att Noahs deltagare ska identifiera sig med rollen känslomässigt är genom analys. Analys innebär att deltagarna utforskar sin karaktär utanför gestaltningen, det vill säga att de svarar på frågor om karaktären som sedan kommer att gynna deras gestaltning. I analysen kan de till exempel komma fram till karaktärens drivkraft, vad hen behöver göra för att få ett bättre liv och grundläggande behov. Frågor som dessa handlar om karaktären i sin helhet, men sedan ger Noah deltagarna uppgiften att analysera varje scen och vad karaktären har för mål i scenen, det vill säga vad karaktären vill uppnå. Dessa scenmål ska sedan motiveras till hur de gynnar karaktärens övergripande mål i livet. I analysen ingår det även att se över vilka hinder karaktären har, med andra ord vad i

scenen som hindrar karaktären från att uppnå det hen vill och hur hen ska överkomma det. Hinder kan vara både fysiska och känslomässiga. Om deltagarna vill identifiera sig djupare känslomässigt kan de relatera karaktären till privata händelser:

> Så man hela tiden liksom i det här arbetet så jobbar man hela tiden liksom med saker som har från det egna livet att göra för att då blir det mycket lättare att gestalta och få en förståelse liksom för vad karaktärens drivkrafter är och vad man vill liksom.

Noah har varit med om deltagare som påverkas så mycket känslomässigt så att de glömmer bort att driva sitt scenmål, vilket är en av komponenterna som gör gestaltningen intressant att titta på. Som jag beskrev tidigare är det i dessa situationer som Noah menar att deltagarna blir ett offer för sina känslor. Det kan också finnas deltagare som inte vill närma sig det känslomässiga arbetet för att det kan vara läskigt. Noah tänker att deltagare som inte kan hantera det känslomässiga arbetet skulle vara bättre lämpade för andra former inom teater, till exempel Brecht där de inte behöver genomföra ett känslomässigt arbete eftersom den sortens teater inte behandlar skådespelares känslor på samma sätt som naturalistisk teater. I situationer där deltagare fastnar i känsla brukar Noah påminna dem främst om att driva sitt scenmål och fokusera på vad de vill med sin medspelare, det vill säga flytta fokus från sig själv till medspelaren.

Hugo

Som jag beskrev tidigare anser Hugo att det beror på deltagarnas ålder och vilken nivå de är i för att avgöra om de ska få jobba med autentiska känslor. För att framkalla känslor hos de äldre deltagarna brukar Hugo ge dem instruktioner i gestaltningen som har att göra med hur de vill få deras medspelare att känna. Hugo motiverar detta arbetssätt:

> …så att riktningen inte blir så egocentrisk, utan att spelet handlar om mellan dig och en annan skådespelare på scen, och att då använder du istället olika sätt att få nån annan att känna...istället för att du känner att du är arg, så testa att du hotar den andra och ser hur det påverkar scenen, då blir det inte så aktivt mot dig själv, utan fokuset blir på medskådespelaren, att få den andra att känna sig hotad, eller att trösta den andra, eller att peppa den...så olika verb så att vi fokuserar på medspelarna och relationerna istället.

Hugo använder alltså aktiva handlingar och verb för att framkalla ett känslouttryck hos deltagarna. Han menar att drivkraften att påverka sin medspelare leder till en känsla som fungerar för gestaltningen.

Ett annat sätt för deltagarna att känslomässigt kunna förstå sin karaktär är genom att gå via kroppen. Hugo beskriver att om ens roll ska känna, tänka eller ha idéer om saker som deltagarna inte själv kan identifiera sig med kan det bli lättare för dem att identifiera sig med rollen om de hittar ett kroppsspråk som är långt ifrån deras privata sätt att röra sig. Han menar att det kan bli mer logiskt för deltagaren att agera på ett sätt som är långt ifrån de själva om de kommer underfund med att de faktiskt spelar någon annan och därmed infinner sig i en karaktär som är långt ifrån de själva. På det sättet behöver de inte uppleva att det är de själva som känner och tänker karaktärens idéer, utan det är en annan som de bara gestaltar.

Hugo betonar det individuella i gestaltning, det vill säga att alla har olika sätt att gestalta och hur mycket man vill uppleva riktiga känslor. Hugo vill inte förmedla till sina deltagare att det finns ett sätt som är rätt, utan han lär ut de verktyg som passar bäst för varje deltagare för att deras gestaltning ska funka:

> Så som jag liksom har blivit skolad så har ju jag sett det som typ två olika sätt att jobba, två olika tekniker, men att slutresultatet kan vara väldigt likt. Och det ena är kanske att man börjar utifrån kroppen, rösten, skapa karaktär, med fysiska medel, hur projiceras en känsla, vilka fysiska grejer händer i kroppen för att en känsla ska synas på scen, om du ska spela arg, ja men då kan du knyta händerna och spänna dig, så ser du arg ut. Och det uttrycket av att knyta och spänna sig får dig senare att känna sig arg eftersom att kropp och sinne hör ihop…

Som Hugo beskriver i ovanstående citat kan alltså fysiska förändringar påverka hur man känner sig på insidan, och att detta är ett alternativt sätt att framkalla känslor hos deltagare. Men han menar även att det finns deltagare som föredrar att hitta känslor på ett annat sätt:

> …medan det intellektuella då...då kanske man börjar med istället att bena i…ja men vem är karaktären, vad har hon eller han för bakgrund, vad för känslor borde man känna, kolla i texten, analysera texten istället, utgå från den punkten. Så antingen jobba utifrån och in eller inifrån och ut.

I tillvägagångssättet Hugo beskriver ovan kan deltagarna även framkalla känslor intellektuellt, det vill säga att de reflekterar över vem karaktären är och utgår från texten som gestaltningen baseras på. Han kallar detta för att jobba inifrån.

Hugo är ibland med om att han ser att deltagare upplever en känsla eller en impuls som deltagarna upplever, men som de inte riktigt vågar släppa fram, vilket gör att det hindrar

gestaltningen. I dessa situationer förklarar Hugo att det är viktigt att han har byggt upp ett tryggt rum där deltagarna upplever att det är tillåtet att släppa fram känslor. Han brukar även uppmärksamma för deltagaren att han anade en känsla eller impuls och sedan uppmuntra deltagaren att släppa fram den i sin gestaltning.

Resultatanalys

Känslor som tillgång

Teaterpedagogernas tillvägagångssätt kan i många avseenden beskrivas som att de låter deltagare använda känslor för gestaltning. Till exempel Alma ser tillgången till känslor som ett verktyg för att kunna föreställa sig hur ens karaktär känner, och i Noahs undervisning låter han deltagarna använda sina privata minnen och associationer framkalla känslor i gestaltningen. Detta ser jag som ett av tillvägagångssätten i *deep acting*, eftersom deltagarna aktivt använder sitt inre som verktyg för att nå känslomässig kontakt med karaktären. Hochschild (1983) menar att en känsla kan framkallas genom att man upplever något som stimulerar sinnen som får en att återuppleva en tidigare upplevelse, och att man därmed upplever känslan som man kände i den tidigare upplevelsen. I perspektivet av *deep acting* kan Noahs metod betraktas som att deltagarna använder sin fantasiförmåga för att framkalla genuina känslor som de privat har en direkt koppling till, för att få en djupare förståelse för karaktären. Jag tolkar det som att syftet är att deltagarnas inre känslor ska korrelera med den fysiska gestaltningen, därför ser jag detta som ett fenomen där *deep acting* fungerar som tillgång i deltagarnas gestaltning.

Det har också visat sig i empirin att teaterpedagogerna låter deltagare använda sig av *deep acting* när de ska gestalta en karaktär som de privat inte kan sympatisera med, exempelvis Vera menar att de behöver acceptera tankar och idéer hos sig själv för att kunna gestalta karaktären trovärdigt. Här ser jag återigen att deltagarna börjar med att arbeta med sitt inre liv i syfte för att det ska ge resultat i den fysiska gestaltningen, vilket jag tolkar som ett fall av *deep acting*. Ett av tillvägagångssätten i *deep acting* är att ändra sina tankebanor för att revidera den inre känslan så att den blir presentabel för omgivningen, vilket till exempel Veras deltagare på ett sätt gör när de jobbar med att acceptera alla sidor hos sig själv för att få förståelse för sin karaktärs handlingar.

Empirin visar också på att svårigheten att identifiera sig känslomässigt med karaktären kan åtgärdas med hjälp av *surface acting*. Till exempel låter Hugo istället deltagarna arbeta med att hitta ett kroppsspråk för karaktären som är långt ifrån deras egna rörelsemönster för att inte behöva uppleva att det är de själva som utför karaktärens handlingar. Detta kan betraktas som en kombination av *deep acting* och *surface acting.* Deltagarna får börja utifrån för att kunna

gestalta karaktären, det vill säga att de får först hitta ett kroppsspråk som skiljer dig tillräckligt mycket från de själva så att de inte behöver identifiera sig för mycket med rollen. Detta definierar jag som *surface acting*, eftersom deltagarna medvetet utforskar kroppsliga uttryck som inte stämmer överens med deras inre och privata personlighet. Samtidigt framgår det i empirin att syftet med fokus på det fysiska uttrycket är att lättare kunna förstå och gestalta en roll. Jag ser detta som att deltagarna använder *surface acting* för att nå *deep acting*, genom att de först utforskar det kroppsliga uttrycket, utan att det nödvändigtvis behöver korrelera med deltagarnas inre upplevelser. *Surface acting* övergår till *deep acting* när deltagarna har kommit underfund med att det är en annan person de spelar, och inte de själva. Den insikten gör att deltagarna tillåter sig själva att få en djupare känslomässig förståelse till karaktären, eftersom de blivit medvetna om att karaktären inte behöver definiera hur de är som privata personer. Denna djupare känslomässiga förståelse kan betraktas som *deep acting*, men inte i det avseendet att deltagarna upplever de gestaltade känslorna och starkt identifierar sig med karaktären, utan att de får en inre förståelse för karaktären som gör att det fysiska uttrycket och deltagarnas känslor inte behöver vara så pass distanserade som de är i *surface acting.*

Känslor som hinder

I resultatet har det visat sig att teaterpedagoger anser att känslor kan bli ett hinder i gestaltningen när de står i vägen för andra kvalitativa aspekter i skådespeleri, till exempel att vara närvarande och att driva sin vilja. När deltagarna hamnar för mycket i en känsla kan det betraktas som ett fall av intensiv *deep acting*, eftersom de autentiskt upplever karaktärens känslor. Studien har visat att ett sätt att hantera dessa känslor kan vara att deltagarna får fokusera på sitt fysiska uttryck. Till exempel Vera och Hugo uppmanar deltagarna att tänka mer på vad deras uttryck sänder ut för signaler till publiken, som ett sätt att få deltagarna att kunna genomföra gestaltningen utan att bli överväldigade av känslor. Detta kan ses som ett exempel på när teaterpedagoger använder *surface acting* för att känslorna inte ska bli ett hinder i gestaltningen.

Resultatet visar också på att teaterpedagoger ser känslor som ett hinder för gestaltningen när deltagarna är rädda för dem. Empirin visar på att teaterpedagogerna uppmärksammar och uppmuntrar känslorna hos deltagarna i undervisningen, det vill säga att de förmedlar till deltagarna att det är tillåtet att släppa fram känslor. Detta fenomen kan betraktas som exempel på när deltagarna hamnar för mycket i *surface acting*, men att teaterpedagogerna uppmuntrar deltagarna till *deep acting.* Deltagarna hamnar i *surface acting* i det avseendet att de upplever känslor, men döljer dem för publiken. Det kan betraktas som att *surface acting* blir ett hinder i gestaltningen när energi läggs på att dölja en känsla, istället för att fokusera på att uttrycka en

annan känsla. När teaterpedagogerna uppmuntrar deltagarna till att uppleva känslorna kan det tolkas som att de hanterar deltagarnas känslomässiga spärr genom att deltagarna får genomföra *deep acting.* Det kan definieras som *deep acting* eftersom teaterpedagogerna vill att deltagarna ska få tillgång till sina känslor, det vill säga att de ska släppa fram känslorna till fördel för det fysiska uttrycket.

Den individuella gestaltningen

Ett genomgående tema i empirin är teaterpedagogers syn på deltagarnas individuella gestaltning. Ingen av informanterna anser att det finns ett rätt eller ett fel sätt att framkalla känslor, de anser inte heller att känslor är en absolut nödvändighet för gestaltning, men att deltagarna i så fall behöver kunna förställa känslor på ett väldigt skickligt sätt. I de flesta fall ser de känslorna som en tillgång. Teaterpedagogerna i den här studien ser det som sin uppgift att ge deltagarna de verktyg som krävs för att kunna göra en trovärdig gestaltning, om det innebär att man går den intellektuella vägen eller utforskar det fysiska uttrycket spelar inte någon större roll.

I och med att det empiriska materialet visar på att teaterpedagogerna värdesätter den individuella aspekten av gestaltning innebär det också att det finns olika sätt för hur känslor hos deltagare uppstår i gestaltning. Resultatet visar på att teaterpedagogerna anser att olika tekniker funkar för olika deltagare, därmed funkar även *deep acting* och *surface acting* olika för olika deltagare. Teaterpedagogerna har uttryckt att *deep acting*, det vill säga autentiskt upplevda känslor, kan vara en gynnsam faktor i gestaltning, men att det kan hända att det finns deltagare som till exempel känner frustration när de inte når *deep acting*, eller blir överväldigade av känslor. Enligt teaterpedagogerna kan deltagarna nå en lika trovärdig gestaltning med hjälp av *surface acting*, som de deltagare som använder sig av *deep acting.* Resultatet visar alltså på att teaterpedagogerna ser det som värdefullt att kunna lära ut gestaltning med hjälp av olika verktyg som anpassar sig till varje deltagare, oavsett om dessa verktyg främjar *deep acting* eller *surface acting.*

DISKUSSION

Syftet med denna studie har varit att undersöka teaterpedagogers syn på relationen mellan deltagares känslor och sceniska gestaltning. I resultatet har det visat sig att teaterpedagoger ser känslor som en tillgång i vissa avseenden, till exempel att gestaltningen kan bli trovärdigare och att deltagarna får en djupare förståelse till sin karaktär. Det har även framkommit att känslor i gestaltning kan bli ett hinder när deltagarna upplever dem för starkt, vilket kan leda till att gestaltningen blir för självcentrerad och deltagaren glömmer bort åskådarna, vilka informanterna menar att teatern spelas för. Informanterna betonar betydelsen av att alla deltagare gör sin individuella gestaltning, det vill säga att det beror på individerna vilken roll känslorna spelar. För vissa deltagare är det gynnsamt för gestaltningen att uppleva mycket känslor, medan för andra fungerar det att till exempel bara fokusera på det fysiska uttrycket och inte uppleva känslorna. Resultatet visar på att teaterpedagoger hanterar deltagares känslor genom att bland annat medvetandegöra känslorna hos deltagarna, bygga upp en trygghet i rummet och även prata om känslor. Enligt teaterpedagoger uppstår deltagares känslor för gestaltning genom att deltagarna är närvarande i gestaltningen, jobbar med inre bilder, analyserar scenen eller relaterar karaktären till privata minnen. Känslor kan även uppstå genom att deltagarna först efterliknar känslouttryck rent kroppsligt, men som framkallar känslan även i deltagarnas inre.

I analysen lyftes det fram när för starka känslor blir ett hinder i deltagares gestaltning. Detta fall av *deep acting* är intressant eftersom det belyser en ofördelaktig sida av *deep acting.* I studien har *deep acting* visat sig vara ofta vara gynnsamt för gestaltningen eftersom det bidrar till en mer trovärdig gestaltning, men det har alltså visat sig att *deep acting* kan vara ogynnsamt eftersom gestaltningen blir ointressant att titta på när deltagarna inte driver sin vilja, eller inte är närvarande i situationen. Jag är dock beredd att kategorisera överväldigande känslor som ett fenomen utanför *deep acting*. *Deep acting* kan ses som att skådespelaren känner sig känslomässigt förenad med sin karaktär, alltså att det inte finns något motstånd mellan det yttre kontra det inre. När deltagare upplever känslor för starkt så att det hindrar karaktärens driv och handlingar ser jag det snarare som en större distans mellan deltagarna och deras gestaltning, eftersom deras egna känslor står i vägen för karaktärens, alltså gestaltningen. Här drar jag en koppling till när skådespelare har återgett att de känslor de upplever på scen tillhör karaktären och inte de själva (Heltzer, 2008). Enligt dessa skådespelare upplever de autentiska känslor, men de är inte personliga eftersom det inte är personliga minnen som används för att framkalla känslorna. Detta betraktar jag som en mer typiskt beskrivning för *deep acting* eftersom

skådespelaren då är starkt känslomässigt förenad med karaktären, till skillnad från när det är personliga minnen och känslor skådespelaren använder sig av. Som sagt kan en lösning på för starka känslor vara att deltagarna får göra *surface acting*, det vill säga att de tänker mer på hur de ska röra kroppen. Om man ser för starka känslor som ett utomstående fenomen från *deep acting* kan *surface acting* även här fungera som verktyg för att deltagaren ska nå *deep acting*, det vill säga förenas med karaktären på stabil nivå av känslor. Om deltagarna förflyttar fokus från sitt privata inre jag och känslorna som hör därtill och istället tänker på hur de uppfattas utifrån kan det vara en väg mot att närma sig karaktären och dess känslor.

Ett genomgående tema jag ser i resultatet är hur teaterpedagogerna jobbar med ett fiktivt *som om* med deltagarna, det vill säga att deltagarna på olika sätt i sin gestaltning jobbar med sin fantasiförmåga och inre bilder. Deltagarna använder sig själva och sina egna känslor som verktyg för att gestalta en karaktär, det vill säga att de ska reagera *som om* de genomgår det karaktären gör. Jag tolkar det som att deltagarna med *som om* i åtanke fortfarande är medvetna om att gestaltningen är på låtsas, eftersom de fortfarande besitter medvetenheten om att gestaltningen skildrar en fiktiv verklighet. Därmed anser jag att *deep acting* och *surface acting* blir två alltmer flytande begrepp som jobbar närmare varandra än vad man kan tro vid första anblick, i alla fall i en teaterkontext. Jag har dels sett att *surface acting* kan vara ett steg mot *deep acting*, till exempel när deltagarna går via kroppsspråk för att hitta en karaktär. Eftersom det har visat sig att kroppsliga uttryck kan påverka känslolivet och vice versa verkar det som att *deep acting* och *surface acting* är två ständigt parallella fenomen som påverkar varandra i gestaltning. Empirin har visat att *deep acting* och *surface acting* kompletterar varandra i deltagares skådespeleri. *Deep acting* för sig själv kan leda till att deltagarna glömmer bort syftet med gestaltningen, det vill säga att de glömmer bort att det är publiken som ska bli berörd av gestaltningen. Detta parallella arbete med *deep acting* och *surface* acting ser jag som ett sätt att jobba med *dubbelt medvetande,* det vill säga att deltagarnas mentala inre är indelat i ett känslomässigt medvetande och ett medvetande som observerar sig själv utifrån (Guo, 2021; Heltzer, 2008; Sjöström, 2007). Det kan också betraktas som att det är höger hjärnhalva som hanterar de känslomässiga processerna, medan den vänstra hjärnhalvan står för den logiska (Bowlen, 1984). I perspektivet av denna dubbelhet inom gestaltning ser jag det som att teaterpedagogerna jobbar med balansen mellan det känslomässiga och intellektuella hos deltagarna och att beroende på individ och situation kan den ena komponenten styra mer än den andra, men att det känslomässiga och det intellektuella alltid samarbetar i gestaltning. Därför skulle jag säga att teknikerna i *deep acting* och *surface acting* är beroende av varandra i en skådespelarkontext där deltagarna befinner sig i en fiktiv värld.

Avslutande reflektion: metoddiskussion och vidare forskning

I denna studie utfördes semistrukturerade intervjuer (Alvehus, 2019) för insamlandet av material. Jag tycker att dessa intervjuer påverkade studien positivt eftersom det gav mig material och perspektiv som jag inte hade kunnat få tillgång till om jag hade utfört strukturerade intervjuer, det vill säga genomgående förutbestämda frågor (Alvehus, 2019). Att utföra semistrukturerade intervjuer öppnade upp möjligheten för mig att vara närvarande med mina informanter och lyssna på deras utsagor. Jag upplever att jag och mina informanter hade ett öppet klimat där de kunde säga om det var en fråga de inte förstod, och att de var trygga i att dela med sig av hur just de tänker och agerar som teaterpedagoger.

En faktor som kan ha påverkat insamlandet av material är i vilken form intervjuerna ägde rum. Två av intervjuerna ägde rum på ett fysiskt möte i ett avskilt rum, medan de två andra intervjuerna skedde via Zoom. Under en av Zoom-intervjuerna inträffade ett antal tekniska problem där anslutningen blev dålig emellanåt. Detta orsakade en del avbrott i samtalet där jag upplever att vi båda stundvis blev ofokuserade på intervjun. De tekniska svårigheterna kan möjligtvis ha orsakat samtalet på det sättet att det inte blev så utförligt och nyanserat som det kunde ha blivit, eftersom vi båda blev distraherade av tekniken. I slutändan anser jag att alla mina fyra informanter har bidragit med material, dock hade det nog varit mer gynnsamt om alla intervjuer skedde ansikte mot ansikte eftersom risken för distraktion minskar och det bidrar till ett mer flytande och djupgående samtal.

Gällande vidare forskning skulle det vara av intresse att komplettera denna kvalitativa intervjustudie med en observationsstudie, det vill säga att forskaren observerar en situation som har med ämnesområdet att göra (Alvehus, 2019). Jag tror det skulle vara intressant se hur teaterpedagoger arbetar med deltagares känslor genom att observera dem under en eller ett antal lektioner. Detta skulle vara en bra vidareutveckling inom detta område eftersom forskaren då får observera på plats hur teaterpedagogerna agerar i verkligheten.

Ytterligare ett uppslag till fortsatt forskning är känslor inom gestaltning för barn i yngre åldrar. Denna studie har behandlat ungdomar och vuxna, men det skulle vara intressant att undersöka hur teaterpedagoger ser på att blanda in känslor i gestaltning i yngre åldrar. Jag kan tänka mig att det råder olika arbetssätt beroende på ålder hos deltagarna, därmed tror jag att forskning om känslor i gestaltning bland yngre åldersgrupper skulle ge en fördjupad och utökad insyn inom området.

REFERENSER

Ahlstrand, P. (2014). *Att kunna lyssna med kroppen – En studie av gestaltande förmåga inom gymnasieskolans estetiska program, inriktning teater*. (Doktorsavhandling, Stockholms universitet, institutionen för etnologi, religionshistoria och genusvetenskap). https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:735064/FULLTEXT01.pdf

Ahlstrand, P. (2020). Kvalitativa aspekter av gestaltande redovisning – exemplet teater. *Educare*, (1), 4-33. https://doi.org/10.24834/educare.2020.1.2

Alvehus, J. (2019). *Skriva uppsats med kvalitativ metod – En handbok.* Stockholm: Liber.

Bergman Blix, S. (2010). *The Process of Creating a Role for the Stage*. (Doktorsavhandling, Stockholms universitet, Sociologiska institutionen). https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:327861/FULLTEXT01.pdf

Bowlen, C. (1984). *A right brain/left brain model for acting.* Hämtad från: https://eric.ed.gov/?q=bowlen%2c+clark&id=ED266503

Eriksson-Zetterquist, U & Ahrne, G. (2015). Intervjuer. I G. Ahrne & P. Svensson (Red.), *Handbok i kvalitativa metoder* (s. 34–54). Författarna och Liber AB.

Guo, Y. (2022). What is acting?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *80*(1), 58-69. https://doi.org/10.1093/jaac/kpab066

Heltzer, E. T. (2008). Actors and emotion in performance. *Studies in Theatre and Performance*, *28*(1), 59-78, doi: 10.1386/stap.28.1.59/3

Hjelm, K. (2004). *Dionysos och Apollon: tankar om teater*. Stockholm: Carlsson i samarbete med Teaterhögsk..

Hochschild, A.R. (1983). *The managed heart: commercialization of human feeling.* Berkeley: Univ. of California Press.

Lagerström, C. (2003). *Former för liv och teater: Institutet för scenkonst och tyst kunnande.* Diss. Stockholm: Univ., 2003. Hedemora.

Nationalencyklopedin (u.å.). Emotion. Hämtad 10 juni 2024 från https://www-ne-se.db.ub.oru.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/emotion

Sjöström, K. (2007). *Skådespelaren i handling: Strategier för tanke och kropp.* (Doktorsavhandling [konstnärlig], Teaterhögskolan i Malmö). https://portal.research.lu.se/files/4893233/27044.pdf

Stanislavskij, K.S. (2013). *An actor prepares.* London: Bloomsbury Academic.

Vetenskapsrådet. 2017. *God forskningssed.* Stockholm: Vetenskapsrådet. Från: https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2017-08-29-god-forskningssed.html [2024-04-27]

BILAGOR

Bilaga 1

INTERVJUGUIDE

Inledande frågor

- Kan du kort beskriva din teaterbakgrund?
- Hur länge har du arbetat som teaterpedagog?

Känslor och gestaltning

- Hur ser du på relationen mellan deltagares känslor och deras gestaltning av känslor?
- Hur förhåller du dig till deltagares känslor som de går in med i undervisningen?
- Har du exempel på övningar du använder för att deltagarna ska gestalta sin roll?
  - Om ja, kan du kort beskriva vad de går ut på?
- Hur gör du för att deltagarna ska kunna identifiera sig känslomässigt med rollen?
- På vilket sätt tycker du att deltagarnas tillgång till sina egna känslor påverkar gestaltningsarbetet?
- Anser du att skådespelande deltagare ska uppleva/känna det de visar utåt? Om ja, hur gör du för att få dem att uppleva/känna det de gestaltar? Om nej, varför inte?
- Har du varit med om någon situation där en deltagares känslor och det hen ska gestalta stod i konflikt med varandra, hur hanterade du situationen i så fall?
- Vilken roll spelar autentiska känslor i gestaltandet av känslor? Uppföljning: är de nödvändiga?
- På vilka sätt anser du att autentiska känslor påverkar gestaltningen konstnärsmässigt?
- På vilka sätt påverkas gestaltningen när deltagaren inte når autentiska känslor?
- Upplever skådespelare karaktärens känslor eller sina egna? Kan du utveckla?
- Är teater på låtsas eller verkligt för skådespelare?

- Har du något mer du vill tillägga som du funderat på under intervjun?

Bilaga 2

INFORMATIONSBREV

Hej!

Jag heter Elsa Söderlind och går mitt tredje år på teaterpedagogprogrammet vid Örebro universitet. Jag genomför just nu min kandidatuppsats där jag ska genomföra en självständig studie. Jag letar efter personer som vill delta i en intervju för denna studie.

Jag ska skriva om gestaltningsarbete kopplat till känslor och inre liv hos skådespelare. Jag söker teaterpedagoger som leder åldersgrupper från cirka 15 år och uppåt på kulturskolor, folkhögskolor eller amatörteatrar.

Intervjun kommer att äga rum på överenskommen plats eller via Zoom. Intervjun beräknas ta cirka 30–45 minuter och kommer att spelas in. Intervjuerna kommer att behandlas konfidentiellt, vilket innebär att deltagarna kommer att avidentifieras i studien. Jag är den enda som kommer att ha tillgång till inspelningarna och all information om samtliga deltagare kommer att förstöras efter inlämnad och godkänd uppsats.

Om du, eller om du vet någon i er verksamhet som skulle vilja ställa upp på intervju, vänligen kontakta mig för mer information, se kontaktuppgifter nedan!

Ha det gott!

Med vänliga hälsningar,

Elsa Söderlind
elsa.soderlind@outlook.com
Tel. 0707592820

Bilaga 3

Information och villkor till deltagare i undersökningen.

Den här studien utförs av Elsa Söderlind, student på teaterpedagogprogrammet vid Örebro universitet, vårterminen 2024. Syftet med studien är att synliggöra hur teaterpedagoger beskriver relationen mellan skådespelande deltagares inre upplevelser och sceniska gestaltning.

Jag som informant är medveten om att:

- Mitt deltagande i studien är frivilligt och kan avbrytas när som helst innan, under och efter intervjun.
- Det införskaffade materialet kommer att behandlas konfidentiellt och enbart användas i syfte för uppsatsen.
- I uppsatsen kommer fingerade namn att användas.
- Intervjun kommer att spelas in och transkriberas. Endast intervjuaren kommer att lyssna på inspelningen och ha tillgång till transkriberingarna.
- Inspelningen av intervjun och transkriberingen kommer att förvaras på intervjuarens privata mobiltelefon och även i digitalt moln som endast intervjuaren har tillgång till. Materialet kommer att förstöras efter att uppsatsen har blivit godkänd och publicerad.
- Mina personuppgifter kommer endast att användas i syfte att boka tid för intervju och vid kontakt om det skulle ske något förhinder för avsedd intervju.