

## Skådespelarens yrkeskunnande — en fenomenologisk studie

av Stina Blix

Stina Blix är doktorand vid Sociologiska institutionen, Stockholms Universitet. Hon intresserar sig för yrkeskunnande och vad som skiljer och förenar konstnärliga och andra yrkesområden. Detta är hennes första publikation.

**F**ORSKNING KRING VAD SOM konstituerar yrkeskunnande har främst bedrivits i studier där vårdpersonal av skilda kategorier medverkat (Evertsson och Johansson 1995; Josefson 1988, 1998; Lindgren 1992; Pingel och Robertsson 1998; Rosberg 1990), men även andra yrkesgrupper såsom verkstads- och industriarbetare (Bergman 1987; Isacson 1990), flygplansreparatörer (Nyberg 1984) båtbyggare (Tempte 1982) och körkarlar (Ryd 1991) är representerade. Dessutom har det gjorts sammanställningar av människors berättelser om sitt arbetsliv, till exempel om polisyrket (Bohman och Waldetoft 1993) och om kvinnors arbetsliv (Josefson och Palm 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000).

Erfarenheter av skådespelaryrket har diskuterats av enskilda skådespelare (Erland Josephsson 1989; Henrik Holmberg 2000; Agneta Ekmanner 1996 med flera, se även Gullberg 1990). En genomgång av två översikter av svenska (Sanne 2001) respektive internationella (Camauër 2002) studier av kulturarbete och kulturproduktion, resulterade däremot endast i en studie (Lindén och Torkelson 1991) som beskriver hur skådespelare arbetar konkret

i sitt yrke, det vill säga hur skådespelare faktiskt gör när de arbetar med en roll. Här ingår inte minst det sociala elementet i yrkesarbetet. Detta är viktigt eftersom en skådespelare så gott som alltid arbetar i grupp med många olika medarbetare som hon skall förhålla sig till.

Forskning kring yrkeskunnande i konstnärliga verksamheter är således ett eftersatt område, vilket kan ha flera förklaringar. En orsak kan vara att ett sådant yrkeskunnande inte så lätt låter sig undersökas eller definieras. När det gäller till exempel läkarens kompetens så består den

till stor del av mätbara kunskaper och förmågor, såsom att känna till människans kroppsliga funktioner och att kunna ställa olika slags diagnoser och rekommendera en på "vetenskap och beprövad erfarenhet" grundad behandling.

Förmågan att vara em-

patisk, lyhörd och kreativ i arbetet bedöms ofta som viktig men som en "konst", och kanske som en gåva. Man har inte tillägnat sig den genom systematisk övning och den går inte att närmre förstå eller analysera. Om då just "konsten", till exempel skådespelarkonsten, är det som skall undersökas, kan svårigheterna te sig oöverstigliga. Denna syn på konstnärlig verksamhet som något ogripbart och icke tillgängligt för forskning har också underblåsts av de som arbetar inom de konstnärliga yrkena.<sup>1</sup> Det kan vara en av anledningarna till att politiska satsningar inte har ansetts effektiva inom området.<sup>2</sup>

I skådespelaryrket finns inte den kontrast mellan teoretisk utbildning och praktik som gäller för till exempel läkare, sjuksköterskor och många andra yrken. Utbildningen är till största delen praktisk. Teorilektioner går ut på att lära känna de pjäser eller epoker som skall gestaltas, någon "spelteori" står inte på schemat. Yrkeslivsträningen sammanfaller med utbildningen, som är praktiskt utformad; lektioner i tal, sång, rörelse varvas med olika typer av scenträning.<sup>3</sup>

Syftet med arbetet är att med en fenomenologisk ansats identifiera och beskriva teaterskådespelarens yrkeskunskaper utifrån aktiva skådespelares redogörelser och reflektioner kring sitt yrkesutövande. Detta sker genom intervjuer med sex skådespelare där följande frågor fokuseras: Finns det specifika aspekter av skådespelarens kompetens i arbetet med en teateruppsättning som skådespelaren anger som fundamentala inslag i sitt yrkesutövande? Vilka är i så fall dessa och vad karakteriserar dem? Studien fokuserar yrkesutövande under repetitionsarbete och på scenen men utelämnar samspelet till exempel i fikarummet och bakom scenen. Detta är omständigheter som kan ha betydelse för att ge en mer heltäckande bild av yrkesutövandet, men som ligger utom fokus i detta arbete. I det följande utvecklas de bakomliggande teoretiska ramarna där den fenomenologiska ansatsen, yrkeskunnande och olika aspekter av kunskap diskuteras.

I ett vidare sammanhang finns det klara beröringspunkter mellan skådespelarens och andra yrkesgruppers yrkeskunskaper. Arkitektens och designerns skissande kan liknas vid skådespelarens repetitioner. Konsultens ständiga press

---

*... i början arbetar många – ofta mot sin egen vilja – för att tillfredsställa regissörens förväntningar på resultat*

---

att i mötet med varje kund prestera på topp har likheter med skådespelarens möte med ny publik. Produkterna — ritningen, designen, den gestaltade rollfiguren — betecknade som hantverk, konsthantverk eller konst är resultatet av yrkeskunnande som kan beskrivas och jämföras både utifrån inbördes släktskap och särart. Det vore därför värdefullt att i det fortsatta arbetet vidga perspektivet till att omfatta ett bredare spektrum av yrken än de som behandlas här.

Studien syftar till att beskriva yrkeskunnande som ett generaliserat, om än subjektivt, fenomen, det vill säga det gemensamma i enskilda individers yrkeskunnande. Yrkeskunskap hos skådespelare avser då de transempiriska enheter som Husserl hävdade både är något generellt och något som kan erfaras av den enskilda människan, den generaliserade subjektiva värld som är målet för fenomenologisk reduktion. Schütz poängterade denna såväl subjektiva som objektiva kunskap vilken kan nås i en reduktion av upplevda erfarenheter av ett fenomen:

*It should be stressed that this transcendental intersubjectivity exists purely in me, the meditating ego. It is constituted purely from the sources of my intentionality, but in such a manner that it is the same transcendental intersubjectivity in every single human being (only in other subjective manners of appearance) in his intentional experiences (Schütz 1962:126).*

Han menade att förståelsen av en människa innebär att förstå vad människan ifråga menar (Schütz 1996:127). Språket är vårt främsta redskap att uttrycka oss med. Eftersom språket, för att kunna förstås av alla, är uppbyggt av en objektiv struktur, är även vårt medvetande, eller subjektiva liv, till viss del objektivt strukturerat av språket. Vi

har en egen unik förståelse av världen omkring oss, men för att kunna fungera socialt hittar vi bryggor till andra människors förståelse genom att skapa uttryck och sätt att tala på inom de sociala sammanhang vi lever i.

För att kunna förstå och begripliggöra skådespelares yrkesliv måste forskaren följaktligen lära sig de koder och uttryckssätt som sammanfogar världen för just detta skrä, ”first order constructs”, enligt Schütz. Reduktion och jämförelser av flera olika personers ”first order construct” kommer att avslöja gemensamma drag, som alltså fortfarande kommer från subjektiva beskrivningar men ändå är gemensamma för skräet. Forskaren konstruerar på detta sätt en ”idealtyp” eller vad Schütz kallar ”puppet”. Begreppet ”puppet” är att föredra framför idealtyp, eftersom det inte är frågan om någon slags skådespelar-Stålmannen, utan en beskrivning som alla skådespelare kan känna igen sig i, eftersom denna ”second order construct” har hämtat sina begrepp från enskilda subjektiva beskrivningar.<sup>4</sup>

## Vad är yrkeskunnande?

Yrkeskunnande kan lätt ses statiskt; en skomakare kan sula en sko, en sjuksköterska kan ge sprutor och en skådespelare kan framföra en text. En utgångspunkt är att yrkeskunnande kommer till uttryck i handlingssekvenser. Det kan antas att sådana sekvenser till stor del består av delmoment, som är kodade i motiv, känslor och handlingar, och som kanske inte alltid är tillgängliga för individens egen reflektion. Vilket innehåll har sådana sekvenser eller processer? För att de skall kunna studeras måste de på något sätt

”rullas upp”, det vill säga aktualiseras. Om detta sker konkret, ”in vivo”, kan de undersökas av en betraktare, till exempel av en forskare som gör systematiska iakttagelser. En annan möjlighet är att undersöka dem i reflekterad form, till exempel i samtal med den som besitter kunskapen. Det innebär att den som innehar kunskapen deltar i undersökningen. En sak att observera är då att det inte går att utgå ifrån att den på så sätt återberättade kunskapen är identisk med den som gestaltas när yrket utövas. Detta är både en metodfråga och en fråga om hur yrkeskunskap bäst kan beskrivas och förklaras teoretiskt.

En annan aspekt av yrkeskunnande är var den tar sin början. Schütz beskriver hur en pianist som läser noterna till ett för honom okänt verk ändå genom sin musikaliska skolning har förkunskaper om hur detta verk kommer att gestalta sig (Schütz 1964:168). Denna förkunskap kan jämföras med skådespelarens situation vid första genomläsningen av en pjäs. En van skådespelare har läst många pjäser och läser, till skillnad från lekmannen, med ett tränat öga. Även om hon inte läst just denna pjäs tidigare, har hon kunskap om den typ av pjäs hon har framför sig och har därför olika förväntningar beroende på om det är ett verk av Shakespeare eller av en nutida författare.

### **Det praktiska kunskapsbegreppet**

De fenomenologiskt orienterade filosoferna Hubert och Stuart Dreyfus' (1986) definition av praktisk kunskap i fem utvecklingsstadier: nybörjare, avancerad nybörjare, kompetent utövare, skicklig utövare och expert, poängterar hur ny-

börjaren följer en knippe instruktioner till punkt och pricka. Den avancerade nybörjaren litat mer till egna erfarenheter. En kompetent utövare ser situationen som en helhet. Den skicklige utövaren reflekterar sällan över vad hon gör utan agerar med intuition eller know-how. Här ser Dreyfus och Dreyfus både till exempel konsertpianistens kunnande och den förmåga vi alla använder när vi utför för oss själva välkända och vardagliga sysslor. Expertens kunskaper har blivit så mycket en del av henne att hon är medveten om dem på samma sätt som hon är medveten om sin kropp; den finns där, men det är inget hon vanligen funderar över.

Dreyfus och Dreyfus betoning av de omedvetna dragen hos experternas kunskap har kritiserats. Molander (1996) framhåller att kunskap karakteriseras av en mycket komplicerad relation mellan direkt handling och reflektion och att ett viktigt drag hos experten är det fortsatta lärandet. Detta är svårt att passa in i Dreyfus och Dreyfus schema.

Allan Janik (1996:30) definierar ”*praktisk* (i motsats till teoretisk) *kunskap* [som] kunskap som *endast* kan erhållas genom upprepad handling”. Ju längre tid en person utövar sitt yrke desto bättre kan hon det. Mot detta kan dock invändas att de mest erfarna yrkesutövarna inte alltid är de bästa. Janik påpekar också angående tyst kunskap (se vidare nedan) betydelsen av ”naturlig fallenhet”; alla har inte den förmåga till koordination som krävs för att bli balettdansör (Janik 1996). Det kan tilläggas att här ryms också en tidsdimension; den person som från början har god koordinationsförmåga arbetar sedan kanske flera år för att utveckla sin naturliga fallenhet.

Tidsdimensionen har självklart betydelse även inom konstnärliga yrken. Upprepning och träning leder i regel till större säkerhet, men alla aspekter av yrkeskunnande är inte beroende av tid. I Dreyfus och Dreyfus utvecklingsschema finns inget utrymme för den betydelse begåvning eller motivation har för framgång. De påpekar visserligen att vem som helst inte kan bli expert på schack, men för inte resonemanget vidare. Även om begåvning kan växa fram eller hittas med åren, krävs ett visst mått av talang, fallenhet för yrket, redan i inledningen av karriären i skådespelaryrket. Detta speglas i skillnader i hur man bedömer sökande till konstnärliga och andra utbildningar där praktiska prov respektive betyg tillmätts störst betydelse.

Grundläggande för praktisk kunskap är förmågan att hantera sin energi. Konstkritikern Ulf Linde ser "kunnande som en form av uppmärksamhet" (i ett radioprogram citerat av Molander 1996). Enligt Linde går det inte att "utbilda fram" mästerverk, men det går att lära sig uppmärksamhet som rutin. I Stanislavskijs termer måste en skådespelare lära sig att utnyttja sin energi så effektivt så möjligt (1936/1961). Energi kan omvandlas. En vital skådespelare kan således spela en tragisk eller en komisk scen genom att omvandla den energi hon redan har tillgänglig. Att hålla uppmärksamheten vid liv kan följaktligen ses som en viktig förmåga inom konstnärliga yrken.

## **Tyst kunskap**

För den teoretiska kunskapen är språket det viktigaste redskapet, vilket inte behöver vara fallet

för den praktiska kunskapen. Med sitt begrepp 'tacit knowing' betonade Polanyi (1966) det aktiva knowing istället för knowledge, och påpekade att vi kan ha kunskaper utöver vad som går att uttrycka i ord. Praktisk kunskap är således alltid tyst i den bemärkelse att den kommer till uttryck i handling och inte i ord. Därmed inte sagt att den inte går att tala om. Polanyis diskussioner fick genomslag i Sverige först i början av 1980-talet. Det explosiva genombrottet för datorer på arbetsplatser och utvecklingen av expertsystem, som skulle datorisera människors yrkeskunskap, gav upphov till forskning kring yrkeskunskaps olika uttryck och egenskaper (Göranzon 1984). Det gick att visa att överföringen av yrkeskunnande till datorn fungerade så länge det handlade om regelverk och strategier för arbete. Den enskildes yrkeskunnande gick dock inte att bryta ner till kodbara algoritmer.

Josefson (1988) har i sin forskning om sjuksköterskor beskrivit spänningen mellan den teoretiska utbildningens fokus på typfall och praktikerns sökande efter det atypiska, det som inte stämmer, för att kunna ställa rätt diagnos. Praktisk kunskap kan en sjuksköterska endast få genom att studera mer erfarna sjuksköterskor och genom egen erfarenhet/förtrogenhet med yrket. Detta är ett exempel på tyst kunskap. Tre facetter av kunskap kan urskiljas. Påståendekunskap representerar den utsagda kunskapen medan färdighetskunskap och förtrogenhetskunskap är exempel på tyst kunskap. Molander har påpekat att det är viktigt att inte se dessa tre facetter som olika slags kunskap utan snarare som olika aspekter av kunskap, "kunskap betraktad från olika håll" (Molander 1996:40).

## Utöver kunskap

---

Det bör noteras att det i begreppet yrkeskunnande implicit ingår mer än kunskap i sig. För att yrkeskunnandet skall komma till sin rätt behöver det kompletteras med en mängd egenskaper hos utövaren (Molander 1990). Personligt engagemang, att få rätt sak gjord vid rätt tillfälle, säkerhet och omdöme är några viktiga egenskaper, som inte direkt behöver ha med yrkesutövarens kunskaper att göra.

Ibland kan det vara svårt att sätta en tydlig gräns mellan vad som är kunnande i yrket och vad som hör till privatlivet. Att ett sjukvårdsbiträde kan lyfta patienter på rätt sätt för att spara sin (privata) rygg är ovedersägligt en del av hennes yrkeskunnande, men gäller detta även en skådespelares förmåga att hantera de känslor som hon använder sig av på scenen så att de inte läcker ut i hennes privatliv?

## Arbetsprocessen

---

För att läsaren ska få en bild av de olika moment som ingår i en skådespelares arbete beskrivs kortfattat de olika stegen från manus till färdig produktion. Skeendet kan givetvis variera från gång till gång beroende på om det finns ett färdigt manus att tillgå eller om det arbetas fram under repetitionernas gång. Här beskrivs den vanligaste, konventionella arbetsgången.<sup>5</sup>

Efter det att regissör och producent har bestämt sig för och tillfrågat de skådespelare som ska delta i produktionen skickas manus ut till de berörda. Skådespelaren läser texten och får eventuellt en första idé om hur rollen ska tolkas. Repetitionsarbetet börjar med en kollationering,

där alla som ska arbeta med produktionen deltar. Mötet avslutas med att skådespelarna läser igenom pjäsen högt för första gången. Sedan börjar repetitionstiden. Manuset är uppdelat i scener vilka regissör och skådespelare arbetar sig igenom, inte nödvändigtvis i rätt scenordning. Efter fyra veckor, eller mer, genomförs det första genomdraget då en hel akt eller hela pjäsen spelas igenom beroende på föreställningens längd. Nu inleds en intensiv period av repetitioner av enskilda scener, större sjok och av hela pjäsen. Samtidigt börjar kostymer, scenografi och rekvisita komma på plats. Slutligen, efter två månaders repetitioner, genomförs genomdrag för publik de sista kvällarna innan premiär. Efter premiär har uppsättningen olika lång spelperiod beroende på teaterns schema och vilket publiktryck det blir. För skådespelarna fortsätter arbetet varje kväll. Regissören har lämnat produktionen, men brukar komma tillbaka då och då för att se att föreställningen håller formen.

Den fenomenologiska ansatsen i detta arbete innebär att skådespelarens yrkeskunnande definieras utifrån hennes levda och refererade erfarenheter av sitt yrkesutövande i dess olika faser. En utgångspunkt är att det är möjligt att med utsagor från ett litet antal informanter med olika slags erfarenheter av skådespelaryrket identifiera aspekter av yrkeskunnande som har en både för individen och för yrket generell giltighet. Intentionen är att frilägga och tydliggöra åtminstone några av de aspekter av yrkeskunnandet som — i fenomenologisk mening — är såväl subjektivt som intersubjektivt giltiga. Konstnärligt kunnande, här representerat av skådespelaryrket, antas vara särskilt lämpligt

att undersöka med fenomenologisk reduktion eftersom en sådan gör det möjligt att identifiera det gemensamma i det individuella. Till skillnad från yrken där objektivet mätbara manualkunskaper omfattar en större del av yrkeskunskaper bygger en stor del av skådespelarens yrkesutövande just på det unika.<sup>6</sup>

### **Metod och genomförande**

Arbetsprocessen i skådespelaryrket är inte lätt-tillgänglig. Skådespelaren använder sig själv som redskap för att uttrycka ofta svåra mänskliga dilemman och repetitionerna är därför endast öppna för dem som verkligen behöver delta, såsom regissör, regiassistent och eventuellt dramaturg. För att få insyn i denna process krävs följaktligen antingen ett aktivt deltagande i en teaterproduktion och/eller samtal med till exempel skådespelare för att på så sätt ta del av förloppet genom deras berättelser.<sup>7</sup> Sådana samtal underlättas av att personen som ställer frågor har ett visst hum om hur processen ser ut.<sup>8</sup>

Sex skådespelare som alla arbetar med vuxenteater har intervjuats: två som är relativt nyetablerade, där en har genomgått teaterhögskola och en inte har gjort det; två skådespelare som har arbetat ca 15 år, en med och en utan teaterhögskola i ryggen; samt två mycket erfarna skådespelare som har arbetat över 30 år i branschen och där båda utbildats vid teaterhögskola. I varje kategori ingår en man och en kvinna. Urvalet gjordes för att få ett så rikt och mångfacetterat material som möjligt. I tabell 1 redovisas kön, ålder, utbildning, anställningsform samt arbetsplats för informanterna ordnade efter antal år i yrket. I resultatdelen anges kön respektive år i yrket när en viss person refereras (exempelvis kvinna, 20)<sup>9</sup>.

Sedan jag kort presenterat mig, min bakgrund och syftet med intervjun ombads informanterna att beskriva de olika steg och viktiga händelser som skådespelaren genomgår från första genomläsningen av en pjäs till sista föreställningen är spelad. För att göra uppgiften mer konkret fick de beskriva arbetet med den senaste uppsättningen

**Tabell 1. Bakgrundsinformation om skådespelarna ordnade efter antal år i yrket**

Kön	År i yrket	Utbildning	Anställning	Teater
Man	7 år	Scenskola	Frilans	Både S/K och Ku
Kvinna	8 år	Ej scenskola	Frilans	Både S/K och Ku
Man	15 år	Scenskola	Frilans	Både S/K och Ku
Kvinna	20 år	Ej scenskola	Frilans	Både S/K och Ku
Kvinna	+30 år fri grupp	Scenskola	Fast	S/K
Man	+50 år	Föregångare till scenskola	Fast	S/K

S/K: Stads/kommunalt understödd teater (Stadsteatrar, Länsteatrar, Riksteatern, Dramaten)  
Ku: Teater med stöd av bidrag från kulturrådet (Fria grupper)

som de medverkat i. De ombads också jämföra sina erfarenheter med denna uppsättning med hur det var i början av karriären och hur det kan vara när det inte går lika bra eller lika dåligt. Förutom denna genomgång ställdes ytterligare några frågor om utbildning och vilken roll talang spelar för yrkesutövandet. Under den första intervjun framkom en del nya aspekter som användes i de efterföljande intervjuerna. Intervjuerna spelades in på ljudband som sedan skrevs ut ordagrant. För att underlätta förståelsen har enklare redigeringar utförts av de utdrag som redovisas.

Reduktionen av intervjuerna inleddes med att varje intervju lästes flera gånger. Därefter sammanfördes materialet från samtliga intervjuer utifrån de olika faserna i och förutsättningarna för arbetsprocessen: manuskriptläsning; kollationering och repetition; samarbete med regissör och medspelare; genomdrag; premiär, speltid och publik; att levandegöra en roll; begåvning och tur; samt nybörjare och vad man lär sig med tiden. Materialet från respektive fas genomlästes därefter på nytt och sammanfattades i teman som beskrevs med ett eller ett par nyckelord. Som ett exempel sammanfattades det material som erhöles under fasen manuskriptläsning i två teman: "Vara förutsättningslös och öppen för intryck" samt "Få tillgång till sin fantasi". Visst material sorterades också bort. Det inbegrep sådant som inte representerade yrkeskunnande, som bara togs upp av någon enda informant, eller som representerade sådan yrkesverksamhet som endast förekommer vid vissa uppsättningar, eller metoder, som enskilda skådespelare arbetar efter. På så sätt begränsades och fokuserades

materialet till de teman som aktualiseras i alla typer av uppsättningar och utgör de gemensamma nämnarna i dessa skådespelares arbete. Sammanfattningsvis är detta första steg i reduktionen av beskrivande, snarare än av tolkande, karaktär (jämför "first order construct"). Sedan materialet koncentrerats på detta sätt, lästes det på nytt i ljuset av de teman som identifierats. Fokus lades nu på de aspekter av yrkeskunnande som alla de intervjuade hade tagit upp, om än i olika sammanhang och med olika förhållningssätt, det vill säga det allmänna i det subjektiva, det intersubjektiva. Materialet tolkades med syftet att upptäcka vad som utgjorde såväl generellt giltiga som essentiella aspekter av yrkeskunnande (jämför "second order construct").

I tabell 2 redovisas de teman som identifierades. De representerar således ett koncentrat, de minsta gemensamma nämnarna i de aspekter av yrkeskunnande som berördes under samtalen.<sup>10</sup> I det andra, tolkande steget i reduktionen framkom sex intersubjektiva och essentiella aspekter av yrkeskunnande. Dessa är förankrade i tidigare identifierade teman, men representerar en mer övergripande förståelsenivå. De karakteriseras av att de fanns rikt representerade, om än i varierande skepnader, i intervjumaterialet från samtliga informanter. De var också alla relaterade till samma mål: de kretsade kring och fick sin mening genom att skapa förutsättningar för eller underlätta arbetet med att levandegöra en roll. Skådespelarens arbete går ut på att levandegöra en roll, som till en början bara finns på pappret. De ska bygga upp ett helt liv kring denna roll, för att sedan kunna "leva i denna skapade värld" (man, 8 års erfarenhet) under speltiden.



**Tabell 2. Teman som aktualiseras under yrkesutövningen fördelade på faserna i och förutsättningarna för arbetsprocessen, samt på skådespelarnas grad av erfarenhet respektive kön.**

Arbetets faser och förutsättningar		Kvinna	Man
<b>Manusläsning</b>	Vara förutsättningslös och öppen för intryck Få tillgång till sin fantasi		
<b>Kollationering och repetitioner</b>	Känna press att prestera <i>eller</i> uppleva helhetskänsla		
		Improvisation för att levandegöra texten	Improvisation bra under utbildning
	Hantera frustrationen över att ej vara bra i början		
<b>Samarbete med regissör och medspelare</b>	Idealt om regissören skapar en kuvös i vilken skådespelarna vågar arbeta fritt Ta eget ansvar över sin prestation och inte försvinna i kollektivet Mötet med medspelare essensen i yrket		
<b>Premiär, speltid och publik</b>	Premiärer lättare med åren Avslappning och koncentration för att hålla föreställningen levande Hitna energi oavsett publik		
<b>Att levandegöra en roll</b>	Ställa frågor som skapar känslor Bygga upp ett helt liv kring rollen Använda egna känslor men skapa situationen i fantasin		
		Känslomässigt språk	Instrumentellt språk
<b>Begåvning och tur</b>	Tekniska färdigheter; bra röst, smidig kropp etc går att kompensera Uthållighet fundamental i så konkurrensutsatt yrke Förmågan att kommunicera med sig själv är viktigast Bemästrar olika stort register av roller		
<b>Nybörjare och</b>	Svårt att ta in medspelare i början Vill ej ta in medspelare: "allt ljus på mig" Blir störd av småfel på scen		
<b>"vad man lär sig med tiden"</b>	Hålla distans till arbetet och sitt privatliv Mindre rädd med tiden		

Att levandegöra en roll framstår som essensen i skådespelarens arbete. Det kan ses som det nav i skådespelarens yrkeskunnande som får sin stadga av ett antal associerade kunskaper och förmågor av vilka sex är representerade i detta material. En möjlig analogi här är en hjulmodell där navet representerar kärnan i yrkeskunskapen och ek-rarna olika delkunskaper eller förmågor som bär upp och utgör dess förutsättningar. Tillsammans bildar de det hjul som gör det möjligt att praktiskt utöva yrkeskunskapen, sätta den i rörelse. Dessa delkunskaper är: att kunna det tekniska hantverket; att våga söka sig fram; att fungera i kollektivet; att kunna vara på topp varje kväll; att kunna vara empatisk och att kunna sätta gränser mellan yrke och privatliv.

### **Det tekniska hantverket**

Det tekniska hantverket kan delas upp i två aspekter: att hantera sin kropp och sin röst, och att bygga ”en struktur att hänga känslor på”. Det står klart att den som väl har lärt sig hantera röst, tal och kropp har en kunskap som, liksom att kunna cykla, sitter i om den får komma till användning. Att ha en bra röst, tillgång till kroppen, musikalitet, rytmkänsla med mera gör det lättare att stå på scen. Det var dock inte dessa sidor av yrket som skådespelarna fokuserade på när de talade om talang. De som inte har dessa färdigheter kan ofta genom hårt arbete klara sig i alla fall.

Denna tekniska sida av yrket finns i större eller mindre grad i alla yrken; en kirurg kan operera och en undersköterska vet hur en patient ska lyftas på rätt sätt. Att kunna behärska sin röst

och styra sitt rörelsemönster är också en del av många offentliga personers yrkeskunnande som går att tillägna sig genom utbildning. Givetvis är skådespelarens kunnande i detta avseende mer mångsidigt och nyanserat än till exempel lärarens eller bolagsdirektörens i gemen, men det är snarare fråga om en grad- än en artskillnad. Den andra aspekten av hantverket handlar om att skapa en metod för att kunna levandegöra en roll. Denna aspekt är svårare att fånga eftersom många skådespelare arbetar mer eller mindre intuitivt (se vidare under ”Att kunna vara empatisk”).

De ”verktyg” en skådespelare använder sig av för att få tillgång till sin fantasi, och därmed till rollen, kan ses som en del av hantverket; de kan vara mycket konkreta. Skådespelaren ställer frågor om sin rollfigur och dennes värld. Svaren på dessa frågor öppnar upp fantasin och ger rollen liv. Andra hantverksyrken resulterar i slutänden i en produkt; en keramikere drejar en skål och en skomakare skär till ett skoläder. En skådespelare skapar en roll, men denna roll blir aldrig färdig på samma sätt som en skål eller en sko. Rollen ska återskapas, levandegöras varje kväll. Produkten skapas framför åskådarens ögon av och i skådespelaren som därmed övergår från att vara hantverkare till att bli konstnär.

### **Att våga söka sig fram**

I en avhandling om yrkeskunnande (Alsterdal 2002) beskrivs förmågan ”att erkänna ovisshet och att vara öppen för att söka sig fram” (2002:165) som väsentliga, och kanske oväntade, aspekter av kunnande. Flera av skådespelarna refererade

till att de i inledningsfasen av en produktion måste våga vara nybörjare, våga vara dåliga. För att kunna skapa en roll utan att fastna i klichéer krävs att skådespelaren i varje nytt rollarbete börjar med ett oskrivet blad, utan förutfattade meningar. I början arbetar många — ofta mot sin egen vilja — för att omedelbart prestera bra eller tillfredsställa regissörens förväntningar på att se resultat. Det krävs både yrkeskunnande och självförtroende för att våga visa upp det ofärdiga, det som är ofullbordat, i sökandet efter rollgestalten och de uttrycksmedel som ger den liv.

Scenskräck är ett vedertaget uttryck och det är inte överraskande att skådespelare kan vara nervösa inför en föreställning, men det är inte främst framträdandena som skådespelarna nämner när de talar om rädsla och mod, utan repetitionerna. De måste lära sig att hantera den rädsla de känner under repetitionsfasen. I Erving Goffmans klassiska bok ”Jaget och maskerna” (1959/1991) beskriver han vardagslivet utifrån ett dramaturgiskt perspektiv. Vi antar och agerar olika roller beroende på vilken situation vi befinner oss i och med vem. Liksom i teaterns värld finns det i Goffmans termer både främre (scenen) och bakre (kulisserna) regioner. I de främre regionerna spelas de roller som har övats in bakom scenen upp. Lindgren beskriver i en studie av en vårdklinik (1992) hur Goffmans dramaturgiska perspektiv kan appliceras på de olika yrkesgrupperna på kliniken. I den bakersta av alla regioner skildrar hon den ensamme nakna individen i sitt badrum; där kan hon vara sig själv utan att fundera över hur hon ser ut i andras ögon. Men, tillägger Lindgren ”detta

hindrar dock inte att man kan prova några masker framför spegeln och med Meads terminologi låta ’me’ bedöma resultatet”<sup>11</sup> (1992:54). I livet utanför teatern övas således framträdanden in i avskildhet, utan insyn. På teatern, å andra sidan, sker repetitionerna inför andras bedömande ögon; skådespelaren ska, för att parafrasera Lindgren, vara naken och prova sig fram medan andra ser på. Skådespelarnas återkommande tal om mod och trygghet för att våga söka sig fram blir tydligare i ett sådant perspektiv.

### **Det kollektiva arbetet**

---

En viktig grund för att våga söka sig fram är förmågan att fungera i det kollektiva arbetet med resten av ensemblen och alla andra medarbetare. Det handlar både om konflikthantering och om anpassning. Har en skådespelare nyligen genomgått sin utbildning och där hittat ett sätt att arbeta på, kan det till en början vara svårt när situationen inte alltid lämnar rum för detta arbetssätt. Det var tydligt att de äldre skådespelarna hade accepterat och lärt sig att anpassa sig efter olika arbetssätt. De visste vad de behövde och såg till att få utrymme för det, i övrigt var de öppna för att arbeta olika beroende på sammanhanget. De hade också hittat ett sätt att lösa konflikter på. Antingen genom list; som den äldre skådespelaren som inte tar konflikter med regissören, utan bejakar förslagen, men sedan ändå gör på sitt eget vis.<sup>12</sup> Eller genom att våga ta en konfrontation där det kan behövas. Förutom att få plats för det egna arbetet, och anpassa sig efter olika regissörer, behöver skådespelaren också vara öppen och anpassa

sig efter andra medspelares arbetssätt. Spelet skapas i samarbete med alla på scenen och det är viktigt att kunna samarbeta med skådespelare med helt andra metoder och behov.

### **På topp vid varje föreställning**

En skådespelare bedöms av en ny publik varje kväll och förväntas således vara på topp vid varje föreställning. Förvånande nog såg ingen av de intervjuade detta som ett problem. Rädslan för att misslyckas hos de yngre och yrkestekniken hos de äldre gjorde att det sågs som självklart att alltid prestera sitt bästa. I situationer när andra yrkesgrupper kan tänkas ha svårt att fungera bra på jobbet, till exempel på grund av privata problem, kunde skådespelaren se det som en befrielse att få komma bort från det privata och gå in i rollens värld. I de fall då föreställningen inleds på rutin in finner sig oftast gnistan efter en stund på scen, då medspelare, publik och eget arbete sugit in skådespelaren i rollens värld. Några drog paralleller till professionella idrottsutövare, som ju självklart gör sitt bästa varje gång de tävlar och som har tränat länge för en kort stund i rampljuset.

### **Att kunna vara empatisk**

För att kunna levandegöra en roll krävs en förmåga att sätta sig in i en annan människas situation; känna empati. Empati inbegriper både förmågan att förstå innebörden i andras känslouttryck och att själv i viss mån uppleva dem (Holm 1985). Från denna utgångspunkt tar skådespelaren ännu ett steg när hon ger uttryck

för — genom att självständigt gestalta — den andres känslotillstånd. På teaterscenen möter människorna ofta sina mörka sidor och skådespelaren måste således även möta dessa sidor hos sig själv. Hon behöver förstå och känna empati både för de trevliga och de mindre smickrande dragen i sina karaktärer.

Det förefaller finnas två ingångar till rollfiguren som först utifrån upplevd och därifrån inifrån levd gestalt. Antingen skapar skådespelaren en tankevärld där rollen lever och dessa hennes föreställningar väcker i sin tur känslan till liv. Alternativt är denna del av arbetet mer intuitivt och känslomässigt präglat; genom att prova sig fram och ”känna” (på) olika sidor av karaktären så beskriver skådespelaren hur det efter ett tag ”bara kommer”. I en studie om läkarens yrkeskunnande (Josefson 1998) talar läkarna om sin intuition med viss skepsis. De företräder ett naturvetenskapligt förhållningssätt som har sin bas i fakta, inte i känsla.

Samtidigt kan de, efter år av erfarenhet, ibland bara genom att se på en patient, veta vad som är fel (1998:26). På samma sätt kan arbetet för en yngre skådespelare vara mycket mer av ”grov-  
arbete” än för den mer erfarne som efter årtal av träning både har sina ”verktyg” lättillgängliga och, inte mindre viktigt, litar till att hon har det. En intressant iakttagelse är att när skådespelarna talade om denna del av arbetet var det stora skillnader i sättet att uttrycka sig mellan männen och kvinnorna.

Männen talade mer konkret och instrumentellt kring arbetet:

...man besvarar för sig själv en fråga om varför man säger en replik, varför man förflyt-

tar sig hit och dit och så vidare. Och sen ger dom där tankarna, dom ger associationer, dom skapar känslor. (man, 50)

Kvinnorna använde ett mer känslomässigt och relationellt språk:

Jag vet bara att allt som jag varit med om och allt som gjort ont och varit roligt det finns här inne. Sen kommer det när jag improviserar. Det kommer. Jag är aldrig orolig för att det inte kommer, för jag vet att det kommer. (kvinna, 8)

Av detta material om sex informanter går det naturligtvis inte att avgöra om skillnaderna mellan män och kvinnor är representativa eller om de ger uttryck för det faktiska arbetssättet, eller enbart sättet att beskriva det på. Det ligger ändå nära till hands att se dem som tecken på könsskillnader som så att säga överlevt utbildningen och som speglar skillnader i socialiseringen av män och kvinnor (Lytton och Romney 1991).

### **Gräns mellan privatliv och yrkesliv**

Under arbetsprocessen befinner sig skådespelaren i ett gränsland mellan det privata och yrkesrollen. Hon ska använda sig själv och sin kropp för att gestalta en roll och därmed söka i privata kammare inför andras ögon. Även om arbetet flyter och den trygghet som krävs finns att tillgå, kan det vara svårt att hantera denna, ibland suddiga, gräns mellan privatliv och yrkesliv.

Ett exempel är att bli förälskad i motspelaren "på riktigt", utanför yrkesrollen. Detta beskrev skådespelarna som ungdomsproblem, något som förekommer innan den personliga integritet har uppnåtts som krävs för att kunna leva med yrket. Förmågan att upprätthålla den

personliga integriteten behövs för att skydda den privata sfären från andra människor, men det kan vara svårare att skydda sig mot sig själv; de känslor och tankar som rollen väcker har ju en grund i egna erfarenheter. Att kväll efter kväll väcka den sorg eller det hat som finns inom en till liv kan vara nog så prövande.

I skådespelarnas redogörelser gick att finna två olika synsätt eller infallsvinklar på detta predikament. Antingen beskrevs det som befriande att få utlopp för dessa känslor (likt åskådare på en fotbollsmatch som fritt kan få utlopp för sina känslor i den anonyma massan får skådespelaren skydd av rollen); eller så påverkar det ens vardag och resulterar till exempel i ett större sömnbehov, eller en större alkoholkonsumtion än vanligt.

### **Resultatens trovärdighet**

Hur tillförlitliga är de resultat som erhållits i denna undersökning?

Den fenomenologiska ansats som tillämpats innebär att informanternas utsagor grupperas i allt mer abstrakta kategorier i sökandet efter fundamentala konstituenten av deras yrkeskunnande. Det vill säga sådana generellt giltiga och samtidigt essentiella aspekter som Schutz (1962) benämner "second order construct". Sådana "constructs" skall ha en tydlig referens i de konkreta beskrivningar de bygger på och ha en deskriptiv-empirisk giltighet. Därutöver ska de tillföra något som går utöver innehållet i de enskilda beskrivningarna, det vill säga vara giltiga i en tolkande mening. De ska även ha en begriplig relation till övriga "constructs" och

tillsammans med dessa utgöra en helhet på nästa abstraktionsnivå. Valet av denna ansats utgick från antagandet att det inte finns något sådant som ”den fenomenologiska metoden” utan att varje frågeställning kräver sin kombination av tillvägagångssätt som kan hämtas från såväl deskriptiva-reducerande (enligt Husserl) som tolkande (enligt Heidegger) ansatser (Allwood 2002; se också Hein och Austin 2001).

Svaret på frågan om tillförlitligheten i de resultat som erhöles kan därför sökas på flera sätt: dels med utgångspunkt från det material som presenteras här och dels genom fortsatta studier. Resultatets bärighet är större om de har ”inre konsistens” (Kvale 1996), främst genom att de aspekter av yrkeskunnande som framkom finns representerade i samtliga intervjuer och genom att de alla kan sägas ge förutsättningar för förmågan att gestalta en roll, vilket framkom som essensen i skådespelarens yrkeskunnande. Dessa kriterier har tillämpats i reduktionen av intervjuaterialet.

Det kan möjligen invändas att resultatet är trivialt och inte tillför något utöver vad vi redan vet, nämligen att skådespelaren skall kunna spela teater. Invändningen kan dock lätt vändas mot den som formulerar den. Syftet med undersökningen är just att komma bakom en sådan etikett, inte att uppfinna en ny. ”Att kunna spela teater” har genom undersökningen fått en tydligare och mer nyanserad innebörd. I fortsatta studier kan resultatens generaliserbarhet, deras empiriska räckvidd, prövas genom att de presenteras för de intervjuade skådespelarna och/eller andra skådespelare (Colaizzi 1978; Molander 1996). Vidare reflexion kan då leda fram till tillägg och

nyanseringar av de resultat som presenterats här. Ytterligare ett sätt att pröva resultaten vore att observera skådespelare i arbete eventuellt i kombination med samtal (Göranzon 1990, Osborne 1990).

### **Från nybörjare till expert**

Skådespelarna i studien är alla professionella utövare av sitt yrke, men de har olika grad av erfarenhet och de ombads dessutom att beskriva skillnader mellan de kunskaper de har nu och då de var nybörjare. En jämförelse med Dreyfus och Dreyfus utvecklingsstadier från nybörjare till expert är därför relevant. Vid en första betraktelse är det endast de tekniska aspekterna av yrket som kan sägas följa utvecklingsstadierna. Röst, tal och kroppsmedvetenhet är något som den oskolade ägnar mycket tanke och följer mallar för att hantera, medan den tränade skådespelaren, i enlighet med Dreyfus schema, arbetar mer intuitivt.

Under intervjuerna framkom även att den oerfarna skådespelaren är så upptagen av det egna arbetet under repetitionerna att hon har svårt att bortse från småfel på scenen och kan ha svårigheter att ta in medspelarna till fullo. Det kan jämföras med Dreyfus och Dreyfus beskrivning av den kompetente schackspelaren, som har förmågan att väga olika alternativ för att göra en attack, men då ignorerar de svagheter i den egna positionen som en sådan attack medför. Den nytexaminerade skådespelaren skulle då vara en kompetent utövare och nå expertstatus efter några år i yrket. Beskrivningen av experten i Dreyfus och Dreyfus terminologi (1986) är dock

alltför förenklad med sin intuitiva helhetssyn. Deras exempel tar ofta fasta på kunskaper som förmågan att cykla eller köra bil, där de säkert har relevans, men för att beskriva de kunskaper som behövs för att utöva ett yrke räcker de inte till. De snuddar vid andra ingångar här och var, som när de skriver att:

Much of what passes for creativity is actually unconventional and unexpected interpretations of past events. (1986:40-41)

För att kunna göra sådana oväntade tolkningar behövs dock modet att våga vara nybörjare och att kunna hantera den rädsla som tränger sig på vid sökandet efter det delvis okända.

### **Tyst respektive uttalad kunskap**

I intervjuerna redovisar skådespelarna i första hand för dem omedelbart tillgängliga aspekter av sitt kunnande. Metoden har gett liknande erfarenheter inom andra yrkesområden. Som ett resultat av sina intervjuer med körkarlar har Ryd (1991) i detalj kunnat beskriva en mängd olika tillrop och tömmanövrer med vars hjälp de kommunicerar med sin medarbetare, hästen. Det framgår att på frågor om hur man kör timmer med häst är det initiala svaret ofta ett korthugget avfärdande. Först när det står klart att intervjuaren vill ha mer nyanserad information, börjar körkarlen tänka efter och kan då ibland bli mer medveten om sin egen yrkeskunskap än han var innan. Hans tidigare aktiva ”knowing” (Polyani 1996) blir medveten och därigenom tillgänglig för reflexion.

Kanske är Ingemar Stenmarks klassiska svar på frågan om hur han bar sig åt för att vinna

den ena slalomtävlingen efter den andra — ”det är bar´och åk” — ett exempel på samma tysta kunskap. Det bör tilläggas att tyst kunskap enligt detta resonemang inte är väsensskild från ”(ut)talad” kunskap; det handlar snarare om ett kontinuum från det omedelbart tillgängliga och medvetna till det allt mindre näbara, det som kanske bara finns i kroppen, som pianistens fingermotorik, eller i känslan av vad som skall göras. Det är heller inte i första hand kunskap om något annat än det man kan redovisa med ord, utan snarare, som Molander (1996) framhåller, kunskap från en annan utgångspunkt.

Essensen i skådespelarens yrkeskunskap, att kunna gestalta en rollkaraktär, är i ett visst avseende alltid tyst i betydelsen omedelbar ochoreflekterad, eftersom den inte aktualiseras genom eftertanke. Den har tvärtom en utpräglad ”här och nu” karaktär. Detta torde gälla all gestaltande konst. En dirigent som står framför sin orkester följer och leder samtidigt musiken i det ögonblick den spelas. Dirigenten visar inte lite i förväg vad som komma skall. Musikerna måste följa dirigenten i samma stund taktslagen kommer vilket förutsätter att båda parter samtidigt befinner sig i en musikalisk gestalt(ning) som rymmer men också sträcker sig bortom det omedelbara nuet. För att liv skall uppstå på scenen är det lika nödvändigt för skådespelaren att vara i nuet.

För att locka publiken att helhjärtat, det vill säga känslomässigt, ta del av pjäsen, att vara i nuet, måste också skådespelaren vara där. Publikens roll kan knappast underskattas eftersom skådespel förutsätter åskådare — ”Den icke mottagna handlingen är en *dödfödd* handling”

(Asplund 1987:46 i Molander 1996). En stor del av skådespelarens arbete handlar därför om att tillägna sig förmågan att vara i nuet. ”Att lära sig uppmärksamhet på rutin” (Molander 1996) som nämndes tidigare, hjälper den tränade skådespelaren att spela samma föreställning kväll efter kväll med ett varje gång nyskat nu i behåll.

Varje föreställning bygger på de förutsättningar som skapats och stabiliserats under instuderingen av pjäsen då texten analyserats och det rum skapats där rollgestalten lever. Under detta arbete får karaktären liv genom att skådespelaren väcker egna känslotråk till liv och ser medspelarnas på samma sätt skapade karaktärer som levande (Ekman 1996:155). Uppmärksamhet på rutin kräver följaktligen både mod och öppenhet för det egna under repetitionsfasen. Först då kan hon skapa ett nu att vara i på scenen.

### **Unikt yrkeskunnande?**

I en fältstudie av undersköterskor drar Alsterdal (2002:102) parallellen till skådespelarens yrke. Hon beskriver en situation där en undersköterska arbetar med en svårt sjuk människa som inte litar på henne och hela tiden går till personangrepp. Efter det att sköterskan lärt sig alla handgrepp, och kan agera som patienten vill, slappnar patienten av och är i fortsättningen helt nöjd. Sköterskan har dock blivit så illa berörd av alla tidigare angrepp att hon inte kan slappna av i situationen, hon ”spelar en roll” av trevlig sköterska. När det utanför teatern refereras till att ”spela en roll” menas ofta att ”göra sig till”. En skådespelares rollgestaltning ligger dock på ett djupare plan och innebär att identifiera sig

med rollfiguren, göra sig till en annan. Detta kan möta motstånd. En av skådespelarna berättade hur hon i mötet med en otrevlig rollkaraktär ofta inte får några fantasier alls — ”inte kan jag identifiera mig med en sån person” (kvinna 20), men att hon, efter att ha arbetat ett tag, hittar alla möjliga beröringspunkter med sig själv som hon kan använda sig av.

Att på detta sätt bryta ner sitt eget motstånd mot att möta mörka sidor hos sig själv är något som karakteriserar skådespelarens arbete även om samma förmåga krävs, eller åtminstone är en stor fördel att ha, även i andra yrken som inbegriper möten med människor, kanske i farliga eller utsatta lägen. Som ett exempel kan nämnas polisen (Bohman och Waldetoft 1993) som bör ha en sådan inlevelseförmåga att hon i någon mån kan förstå till exempel en utslagen knarkares situation för att kunna bemöta henne på ett konstruktivt sätt eller kunna ”läsa” och förutsäga en aggressiv persons handlingsmönster.

Även psykoterapeuten möter i sitt arbete människors brister och mörka sidor som hon skall uppfatta och möta och tillsammans med patienten arbeta med för att öka patientens självinsikt. Samarbetet förutsätter en förmåga hos terapeuten att vara känslomässigt närvarande, ofta så att en överföringsrelation uppstår där patienten upplever henne som ”den andre” i en tidig(are) relation (Breutler med flera 1994). Detta är dock något annat än att aktivt och trovärdigt gestalta den andre, essensen i skådespelarens yrke.



## Abstract

---

Six theatre actors of both sexes differing in education and length of experience were interviewed individually on their professional competence. Phenomenological reduction generated six fundamental constituents of the actors' professional competence interpreted in terms of a "wheel model": mastery of technical skills such as being able to control one's voice and one's body; daring to approach each new role with an open mind; being able to work effectively with co-actors in an ensemble; having a capacity for a high degree of empathy; being able to keep one's professional and private life separate; doing one's best at each performance.

Each constituent was seen as contributing to the essence of an actor's skill - the ability to make a role figure come alive. Similarities and differences compared with other professions are pointed out. The significance of daring to have an open mind, that is of encountering personal emotions, such as early experiences of emotional significance, in the "front region", when studying a new role together with the director and with co-actors, is emphasized.

★

Nyckelord: Profession, Competence, Theatre, Phenomenology.

## ★ Noter

---

Jag vill tacka de medverkande skådespelarna för deras generositet och öppenhet. Patrik Aspers, Karin Helmersson Bergmark, Olof Rydén, Mari Ann Schager samt två anonyma lektörer tackas för konstruktiv kritik.

<sup>1</sup> I konstnärliga yrkesgrupper kan det ibland finnas en misstänksamhet att politiker och forskare skall ges makt att bedöma vad som skall räknas som konst överhuvudtaget eller vad som är bra eller dålig konst.

<sup>2</sup> Som ett undantag från denna inställning kan nämnas Vetenskapsrådets satsning på ett projekt där de konstnärliga processerna skall undersökas i ett samarbete mellan Dramatiska institutet, Södertörns högskola och Teaterhögskolan i Stockholm. Det är dock värt att notera att fokus i denna studie ligger på att konstnärerna själva skall undersöka de konstnärliga processerna. Detta aktualiserar den större frågan om på vilka villkor forskning kan bedrivas.

<sup>3</sup> Sedan den ryske teaterregissören Konstantin Stanislavskij (1863-1938) pedagogik började spridas på 40-50-talet har hans idéer om hur en skådespelare skall arbeta och utvecklas lagt grunden för hela den västerländska teatersynen och de utgör fortfarande en bas för dagens utbildningar av skådespelare (Järleby 2001). De fyra teaterhögskolorna

har alla omfattande intagningsprov i fyra steg, varefter de som antas följer utbildningen i fyra år där det ingår praktik på en teater under en termin. Det krävs inga specifika förkunskaper inom skådespeleri för att bli antagen, men de allra flesta har ändå tidigare erfarenhet av någon form av förberedande utbildning innan de blir antagna. Stanislavskijs skrifter (1936, 1949, 1958, 1961) speglar det kunnande som skådespelarutbildningar syftar till att bibringa sina elever. Enligt Stanislavskijs pedagogik skall skådespelaren hela tiden utgå från sig själv och med hjälp av sin fantasi utveckla rollen utan att bryta kontakten med sina egna unika förutsättningar och erfarenheter. Stanislavskijs centrala maxim är "be truthful!" Skådespelaren skall inte spela, utan vara på scen. En roll är inte bara gester och mimik utan skall engagera skådespelarens inre person. Grundtanken i Stanislavskijs teori går följaktligen ut på den till synes paradoxala uppgiften att samtidigt vara naturlig och spela en roll. Stanislavskij betonar också att drama är handling. Skådespelaren är ständigt aktiv, handlar oavbrutet, på scen. Det betyder inte att skådespelaren ständigt är i rörelse; orörlighet innebär ofta intensiv inre aktivitet, en skådespelare kan aldrig ta en paus från rollen. Stanislavskij har skapat ett nätverk av paroller och principer för att täcka in allt som en skådespelare behöver för att kunna agera

på scen. I modern teater finns flera olika spelstilar representerade. I mer fysisk och stiliserad teater finns en förhöjning i spelstilen som inte ryms inom Stanislavskijs teori. I många fall använder sig skådespelarna av en naturalistisk grund att förankra rollen i, för att sedan kunna gå vidare och hitta mer stiliserade övertoner, men det finns också spelstilar som clown, mim och nycirkus som inte alls grundar sig på psykologisk realism och som eleverna på scenskolorna får prova på, men som till största delen lärs ut på egna teaterskolor (Mimlinjen på Teaterhögskolan i Stockholm, CirkusCirkörs nycirkusskola och flera utländska skolor).

<sup>4</sup> Se även Asperts 2001.

<sup>5</sup> Teatern är oftast en arbetsplats med många aktörer. När skådespelaren första gången träffar resten av ensemblen har redan den största delen lärs ut på egna teaterskolor och kostymör arbetat länge med produktionen. Parallellt med repetitionsarbetet byggs scenografi, framskaffas rekvisita, sys kostymer och planeras mask. Maskörer, kostymörer, scenografer och ljussättare är också konstnärer med egna visioner om hur föreställningen skall presenteras, vilket gör ett väl fungerande samarbete mellan dem och skådespelarna väsentligt. Under själva repetitionerna deltar, förutom regissör och skådespelare, ibland en sufflör, en regiassistent och kanske en dramaturg. Någon vecka innan premiär sätts ljuset och en ljudtekniker ser till att alla ljud effekter och musik kommer där det skall.

<sup>6</sup> Skådespelarutbildningen på teaterhögskolorna är uppbyggd kring små klasser med mycket individuell undervisning där varje elev skall komma fram till sitt eget sätt att närma sig "yrkesrollen".

<sup>7</sup> Även om det förekommer att åskådare, såsom forskare och journalister får närvara vid repetitioner, finns det allid

tillfällen då de måste lämna lokalen då arbetet är särskilt känsligt eller konfliktladdat. Som ett exempel kan nämnas att i en studie på Stockholms Stadsteater fick forskaren agera sufflör för att hon skulle få möjlighet att studera repetitionerna av en uppsättning (Lagercrantz 1995).

<sup>8</sup> Min förståelse för ämnet grundar sig på ettårig skådespelarutbildning utomlands, därefter viss professionell erfarenhet av skådespeleri samt uppdrag som regiassistent på flera olika teatrar 1994-1998 i vilken egenskap jag deltagit i ett otal repetitioner. Eftersom jag inte har önskemål att göra karriär som skådespelare har jag inte heller behov av att hävda mig eller rädsla för att verka inkompetent och kan därför fokusera på skådespelarnas egna upplevelser av sitt yrkeskunnande och, i möjligaste mån sätta min egen relation till fenomenet inom parentes (i enlighet med Husserl 1962).

<sup>9</sup> Antal år i yrket är något flytande eftersom många har gjort amatörinsatser innan de fått professionella jobb och gränsen mellan amatör och professionell inte är helt skarp.

<sup>10</sup> För att ge en överblick över materialet och underlätta förståelsen av tolkningen redovisas ett stadium av reduktionen i tabellform (Colaizzi 1978, Osborne 1990).

<sup>11</sup> Mead gör i *Mind, Self and Society* (1934/1972) skillnad på "I" och "me", där "I" representerar det agerande jaget och me det reflekterande.

<sup>12</sup> Att se list som en del av yrkeskunnande har tidigare uppmärksammats i en studie av undersköterskor, som i förhållande till överordnade använder sig av list för att få igenom för sig själv viktiga förslag (Alsterdal 2002).

## ★ Referenser

Allwood, C. M. (2002) "On the nature of the qualitative research approach", i L.R.M. Hallberg (red) *Qualitative Methods in Public Health Research. Theoretical Foundations and Practical Examples*. Lund: Studentlitteratur.

Alsterdal, L. (2002) *Hertig av ovisshet – aspekter på yrkeskunnande*. Stockholm: Arbetslivsinstitutet.

Aspers, P. (2001) *Markets in Fashion; a Phenomenological Approach*. Stockholm: City University Press.

Bergman, Å. (1987) *Smedens återkomst; och andra reportage om det nya arbetet*. Stockholm: Tidens förlag.

Bohman, S. & Waldetoff, D. (1993) *Här är polisen...poliser skriver om sitt liv och arbete*. Stockholm: Nordiska Museet.

Breutler, L.E., Machado, P.P.P. & Allstetter Neufeldt, S. (1994) "Therapist variables", i A. E. Bergin och S.L. Garfield (red) *Handbook of Psychotherapy and Behavior Change*, 4:e uppl. New York: John Wiley & Sons.

Camauër, L. (2002) *Cultural Work and Cultural Production: An Attempt to Survey a Seemingly Unending Field*. Stockholm: Arbetslivsinstitutet.

Colaizzi, P.F. (1978) "Psychological research as the phenomenologist views it" i Valle, R.S. & King, M. (red) *Existential Phenomenological Alternatives for Psychology*. New York: Oxford Press.

Dreyfus, H. och Dreyfus, S. (1986) *Mind over Machine: the Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. New York: The Free Press.

- Ekman, A. (1996) "Att vara skådespelare", s 153-158 i Florin, M. & Göransson, B. (red) *Den inre teatern. Filosofiska dialoger 1986-1996*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Evertsson, L. & Johansson, S. (1995) *Hemtjänst och hemsjukvård: en kunskapsöversikt*. Stockholm: Arbetsmiljöfonden.
- Goffman, E. (1991/1959) *Jaget och maskerna; en studie i vardagslivets dramatik*, Andra uppl. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Gullberg, B. (1990) *Samtal med 12 skådespelare. Anders Ahlbom, Margareta Byström, Marie Göransson, Lena T. Hansson, Krister Henriksson, Ernst-Hugo Järegård, Per Myrberg, Lena Olin, Johan Rabæus, Jan-Olof Strandberg, Liv Ullman, Philip Zandén*. Stockholm: Trevi.
- Göransson, B. (1984) *Datautvecklingens filosofi: tyst kunskap och ny teknik*. Stockholm: Carlsson & Jönsson.
- Göransson, B. (1990) *Det praktiska intellektet. Datoranvändning och yrkeskunnande*. Stockholm: Carlssons.
- Hein, S.F. & Austin, W.J. (2001) "Empirical and hermeneutic approaches to phenomenological research in psychology: a comparison", *Psychological Methods*, 6 (1): 3-17.
- Holm, U. (1985) *Empati i läkar-patient relationen, en empirisk och teoretisk analys*. Stockholm: Almqvist & Wicksell.
- Holmberg, H. (2000) *En sorts skådespelare*. Stockholm: Bonnier.
- Husserl, E. (1962) *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. New York: Humanities Press.
- Isacson, M. (1990) *Verkstadsindustrins arbetsmiljö: Hedemora Verkstäder under 1900-talet*. Stockholm: Arkiv förlag.
- Janik, A. (1996) *Kunskapsbegreppet i praktisk filosofi*. Stockholm: Symposion.
- Josefson, I. (1988) *Från lärling till mästare : om kunskap i vården*. Lund : Studentlitteratur.
- Josefson, I. (1998) *Läkarens yrkeskunnande*. Lund : Studentlitteratur.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (1995) *Mona, Elsa, Ulla*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (1996) *Kafébönan och hennes systrar*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (1997) *Vredens duvor*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (1998) *Slavar rebeller och gifta fröknar*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (1999) *Kvinnor i butik, kvinnor på fabrik*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josefson, I. & Palm, G. (red) (2000) *Lust, list och envishet*, Serie om kvinnors arbetsliv. Stockholm: PM Bäckström: Föreningen Liv i Sverige.
- Josephsson, E. (1989) *Rollen. Antecknat på turné med Körbärsträdgården 24/2 - 15/5 1989*. Stockholm: Bromberg.
- Järleby, A. (2001) *Från lärling till skådespelarstudent : skådespelarens grundutbildning*. Stockholm : Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier. Theatron-serien.
- Kvale, S. (1996) *Interviews: an introduction to qualitative research interviewing*. London: Sage Publications.
- Lagercrantz, M. (1995) *Den andra rollen: Ett fältarbete bland skådespelare, regissörer och roller*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Lindén, J. & Torkelson, E. (1991) *Yrke: Skådespelare – Kritiska moment i arbetslivet*. Lund: Psykologiska Institutionen, Lunds Universitet.
- Lindgren, G. (1992) *Doktorer systrar och flickor; om informell makt*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Lytton, H. & Ramney, D.M. (1991) "Parent's sex-related differential socialization of Boys and Girls: A Meta Analysis", *Psychological Bulletin*, 119: 267-296.
- Mead, G.H. (1972/1934) *Mind, Self and Society; from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molander, B. (1990) "Kunskapers tysta och tystade sidor – ett försök till översikt", *Nordisk Pedagogik* 3/1 1990: 99-114.
- Molander, B. (2000/1996) *Kunskap i handling*, Andra Uppl. Göteborg: Daidalos AB.
- Nyberg, D. (red) (1984) *Yrkesarbete i förändring: Om reparatörsarbete inom civilförsvaret*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Osborne, J.W. (1990) "Some basic existential-phenomenological research methodology for counsellors", *Canadian Journal of Counselling* 40: 79-91.
- Pingel, B. & Robertsson, H. (1998) *Yrkesidentitet i sjukvård – position, person och kön*. Solna: Arbetslivsinstitutet.
- Polanyi, M. (1966) *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Keagan Paul.
- Rosberg, S. (1990) *Hur handskas den psykosomatiskt orienterade sjukgymnasten med patientens regression i den sjukgymnastiska behandlingsprocessen?* (Stencil: Projektarbete, Forskningsförberedande grundkurs.) Stockholm: Karolinska Institutet.

Ryd, Y. (1991) *Timmerhästens bok*. Hedemora: Gidlund.

Sanne, J. (2001) *Arbete, arbetsorganisation och arbetsmarknad för kultur- och medieverksamma: översikt över forskning och utredning*. Stockholm: Arbetslivsinstitutet.

Schütz, A. (1962) *Collected Papers I, The Problem of Social Reality*. The Hague: Nijhoff.

Schütz, A. (1964) "Making Music Together", s. 159-179 i *Collected Papers II, Studies in Social Theory*. The Hague: Nijhoff.

Schütz, A. (1996) *Collected Papers IV*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Stanislavski, C. (1961/1936) *An Actor Prepares*. New York: Theatre Arts Books.

Stanislavski, C. (1978/1949) *Building a Character*. New York: Theatre Arts Books.

Stanislavski, C. (1958) *Stanislavski's Legacy*. New York: Theatre Arts Books.

Stanislavski, C. (1983/1961) *Creating a Role*. New York: Theatre Arts Books.

Tempte, T. (1982) *Arbetets ära. Om hantverk, arbete, några rekonstruerade verktyg och maskiner*. Stockholm: Arbetslivscentrum.



## NY LITTERATUR

SOM INKOMMIT TILL REDAKTIONEN



Björklund, Anders m fl (2003) *Den svenska skolan. Välfärdspolitiska rådets rapport*. Stockholm: SNS.

Hjort, Katrin (red) (2004) *De professionelle — Forskning i professioner og professionsuddannelser*. Frederiksberg: Roskilde Universitets Forlag.

JMK (2003) *JMK Conference Contributions 2002*. Stockholm Media Studies 2003: 1. Stockholms Universitet.

Johansson, Thomas (2004) *Socialpsykologi*. Lund: Studentlitteratur.

Norström, Eva (2004) *I väntan på asyl. Retorik och praktik i svensk flyktingpolitik*. Umeå: Boréa.

