



# X Position 20

Fenomenet inhopp  
– om ersättarens roll

Niklas Hald

STOCKHOLM | STOCKHOLMS  
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA  
OF THE ARTS | HÖGSKOLA



# Fenomenet inhopp – om ersättarens roll

Niklas Hald

**Fenomenet inbopp – om ersättarens roll**

Niklas Hald

Publikationsserien X Position  
ISSN 2002-603X  
© Niklas Hald och  
Stockholms konstnärliga högskola, 2022  
[www.uniarts.se](http://www.uniarts.se)

Formgivning och mall: Our Polite Society  
Layout: Fräulein Design  
Omslag illustration: Fibben Hald  
ISBN 978-91-88407-33-7

Ingår i SKH:s publikationsserie  
X Position som nr. 20.

Fler publikationer ur SKH:s X Position-  
serie ges via LIBRIS katalog  
(<http://libris.kb.se/>)

## Innehållsförteckning

Förord	5
Inledning	7
Uppgiften i sig	11
Praktiska exempel: Jag följer repetitioner av <i>Henrik den femte</i> , Mittiprickteatern, oktober 2017	13
Att börja agera	17
Tid att älta	21
Samspel	23
Att kunna se det specifika	25
Något om härmandet	27
Gunnar Björnstrand härmar Gösta Ekman d.ä.	29
Att vara den nye	31
Gruppdynamik	33
Kopplingen till hermeneutiken	35
Att möta en ung publik	37
Hjältesagan	39
En odlad myt?	41
Understudy	43
Ytterligare utmaningar och swings	45
Motivation	47
Mer om swings	51

Fler perspektiv	53
Det produktionsmässiga	55
Besluten	57
Utbytbarhet?	59
Vilka blir kvar?	61
Försök till summering	63
Några saker för skådespelaren att tänka på inför ett inlägg:	65
Tack!	67
Referenser	69

# Förord

Denna text bygger på den slutrapport gällande forskningsprojektet *Om in hopp i teater för unga*, som jag genomförde vid Stockholms konstnärliga högskola, finansierat med interna medel, under 2018–2020.<sup>1</sup> Delar av den texten hade i sin tur sitt ursprung i en artikel i *Teatertidningen* nr 186–187 (2–3/2018). Inför publiceringen har jag redigerat texten, skrivit om vissa partier och framför allt lagt till ett avsnitt om att arbeta som understudy och swing.

<sup>1</sup> Finns att läsa i sin helhet på [https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=9284&pid=diva2%3A1526137&c=4&searchType=SIMPLE&language=sv&query=in hopp&af=%5B%5D&aq=%5B%5B%5D%5D&aq2=%5B%5B%5D%5D&aqe=%5B%5D&noOfRows=50&sortOrder=author\\_sort\\_asc&sortOrder2=title\\_sort\\_asc&onlyFullText=false&sf=all](https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=9284&pid=diva2%3A1526137&c=4&searchType=SIMPLE&language=sv&query=in hopp&af=%5B%5D&aq=%5B%5B%5D%5D&aq2=%5B%5B%5D%5D&aqe=%5B%5D&noOfRows=50&sortOrder=author_sort_asc&sortOrder2=title_sort_asc&onlyFullText=false&sf=all)  
Hämtdatum 2021-12-28.





# Inledning

När jag var elva år gjorde jag mitt första inlägg. Då ersatte jag min storebror i en ungdomsuppsättning av *Macbeth* på Vår teater Medborgarplatsen i Stockholm.<sup>2</sup> Två saker var speciella, ålderfaktorn – de andra i gruppen var tre år äldre, mycket i ett sådant sammanhang – och det faktum att jag skulle ersätta min storebror i hans paradroll som portvakten. Det fanns något skrämmande och samtidigt lockande i att kliva upp till de äldre. I de åldrarna är varje åldersmarkering av stor betydelse, och att få vara med i samma gäng som min storebror var alltid speciellt och lite heligt i all sin ouppnåelighet. De hade spelat föreställningen några gånger när frågan kom. Min bror hade gjort portvakten och några andra småroller. Nu hoppade ”Macbeth” av och den bästa lösningen ansågs vara att min bror tog över. Men vem skulle då spela hans roll? Någon föreslog att jag skulle hoppa in. Misstänker att tanken bakom var att det skulle vara lätt att förhålla sig till, eftersom min bror och jag är rätt lika. Det skulle med andra ord bli en ny version som till många delar ändå var den samma. Och jag fanns i ”huset” eftersom jag höll på med en annan av grupperna.

Jag tyckte det var roligt, men också lite pressande, särskilt som portvakten är det enda humoristiska inslaget i en annars konsekvent mörk pjäs. Det som är tydligast i efterhand är känslan av förtroende. Den rockad som gruppen gjorde inom sin egen konstellation var baserad på vilka som överhuvudtaget ingick där. Men för att få ihop rollistan var de också tvungna att leta utanför gruppen och därmed fanns det många fler som hade kunnat bli påtänkta. Den känslan var viktig. Jag kände mig utvald och växte förhoppningsvis med uppgiften.

Tolv år senare gör jag mitt första professionella inlägg som skådespelare genom att hoppa in för Thomas Hanzon, som i sin tur ersatt Samuel Fröler, i *Fröken Rosita*, på Stockholms Stadsteater. Den gången var förutsättningarna helt annorlunda. När jag kom in var känslan av ett stort maskineri påtaglig. Inte bara för att det var en institutionsteater, utan också beroende av att *Fröken Rosita* var en stor

<sup>2</sup> Vår Teater var en Stockholmsbaserad barn- och ungdomsteaterverksamhet som etablerades av Elsa Olenius under 1940-talet. Barnens/ungdomarnas egna skapande och uttrycksätt stod i fokus. 1996 slogs verksamheten ihop med Stockholms kommunala musikskola och blev Kulturskolan Stockholm. Läs mer i Kent Hägglund, *Vår teater: de första 60 åren* (Kulturskolan Stockholm, Stockholms kulturförvaltning, Stockholm 2002).

uppsättning som blivit en kritiker- och publiksuccé och därmed fått sin spelperiod förlängd. Jag var en i raden av inhoppare som anlätades i olika roller för att hålla föreställningen vid liv.

Inhopp är inte bara ett regelbundet återkommande inslag i en skådespelares arbete, det är också en av grundförutsättningarna för teaterns existens. Inhoppet har en del i den mytologiska dramaturgin genom det spektakulära att ”The Show must go on!” till nästan vilket pris som helst, och möjliggör samtidigt det mest vardagliga i att en eftertraktad uppsättning kan leva vidare och fortsätta spelas.

Även om förutsättningarna för de båda tillfällena var radikalt olika var de ändå väldigt lika till sin funktion. Mekanismerna för inhopp var de samma som i de flesta andra fall jag varit inblandad i, någon skall ersättas och någon skall in i en roll och ett sammanhang. Jag minns i båda fallen känslan av att vara den nye, den som kommer utifrån. Samtidigt fanns där en medvetenhet om att jag inte bara förväntades göra bra ifrån mig, utan på ett sätt också att göra rätt. För här fanns det ett facit. En rolltolkning och gestaltning som jag hade att förhålla mig till, att jämföras med.

Under de drygt trettio år jag har verkat som professionell skådespelare har jag med jämna mellanrum varit i en inhoppssituation. Antingen som den som hoppar in eller som en i en ensemble där någon lämnar och en annan kommer in. När jag pratar med mina kollegor delar alla denna erfarenhet. Inhopp är något som är ständigt förekommande, scensverige vimlar av ersättare. Ändå upplever jag att det är alltför sällan som vi, kollegor emellan, talar om inhopp annat än som skrönor.

När jag började fundera på ett forskningsprojekt om inhopp var det framför allt två berättelsevarianter som intresserade mig. Den ena är den om den klassiska skådespelarmardrömmen där jag mer eller mindre knuffas upp mot en scen utan förberedelser och där ingen annan än jag verkar tycka det är ett problem. Kallsvetten rinner och jag vaknar med ett ryck! Ändå är det på olika sätt en situation som mycket liknar den som jag och mängder av kollegor frivilligt utsätter oss för i vaket tillstånd. Den andra varianten är den om hjältedådet, där jag gör det otroliga, trotsar de mentala naturlagarna och levererar en fullgod rollprestation med minimal förberedelse. Succé!

Dessa båda bitvis motsägelsefulla varianter fascinerar mig och när jag väl bestämde mig för att forska vidare om inhopp tänkte jag att fokus skulle ligga på den inhopande skådespelaren och relationen mellan förberedelsetid och ”resultat”. Men efterhand insåg jag att det hela är mycket mer komplext än så.

Vad jag är intresserad av är dels den skådespelarmässiga utmaningen i att ta över en redan utmejslad uppgift och att på kort tid göra det som alla vet kräver långa förberedelser. Dels de sociala strukturer som inhopp skapar och förutsätter, samt de konstnärliga och praktiska konsekvenser som inhopp får för uppsättningarna i sig.

Jag har letat i texter om och av skådespelare för att hitta något skrivet om det tyvärr sällan beskrivna ämnet inhopp. Jag har också stuttit på KB och lyssnat i Svensk mediadatabas, SMBD, och där hittat lite intervjuer och annat intressant. För att ge mig själv en grund har jag skrivit om mina egna erfarenheter av inhopp, egna och andras, och de tankar som kommit fram där har legat till grund för de intervjuer med skådespelarkollegor som jag gjort.

I den här essän är fokus på inhoppet, det planerade och det oplanerade. Min utgångspunkt är inhopp i teater för barn och unga, men jag har också valt att ta med skildringar av händelser från teater för vuxna, samt andra konstformer, genom andras nedtecknade erfarenheter, samtal med kollegor samt händelser skildrade i media. Allt för att kunna ge en så komplex bild av fenomenet inhopp som möjligt.

Kort begreppslista:

- Inhopp – För mig som skådespelare signalerar ordet inhopp att en eller flera skådespelare ersätter en eller flera skådespelare i en produktionsprocess som redan är igång. Oftast sker inhoppet under en spelperiod, men ibland redan under repetitionsperioden. Det kan ske planerat eller oplanerat i olika varianter från det plötsliga där någon mer eller mindre kastas in på scen för att ”rädda” föreställningen, ibland med manus i hand, till mer planerade inhopp där tid att repetera finns.<sup>3</sup> De planerade inhoppen där en skådespelare tar över en annans rolluppgifter permanent borde kanske egentligen benämnas ”ersättning”, ”ersättare” eller ”att ersätta”. Men kollegor emellan pratar vi ändå om inhopp, så det kommer vara det begrepp jag använder genomgående här.
- Understudy – en som repeterar in en specifik rolluppgift parallellt med den ordinarie skådespelaren och finns tillgänglig ifall denna blir sjuk eller på andra sätt inte kan genomföra föreställningen.<sup>4</sup> (Ingår ofta i föreställningen i en mindre roll, som då i sin tur måste ersättas...)
- Swing – vanligast inom musikalvärlden, där en person har som uppgift att lära sig ett antal olika mindre roller/funktioner/spår i framför allt koreograferade ensemblenummer med

<sup>3</sup> Dramatikern, regissören och teaterchefen Bengt Ahlfors skriver i sin teaterroman *Personerna* om en bakomkulissernaförhandling kring vad ett kommande inhopp skall rubriceras som, då benämningen kommer styra lönepåslaget. Inhopp i en roll eller inläsning av en roll? Det blir tydligt att teaterns ledning gentemot fackrepresentanten föredrar att rubricera det hela som inläsning eftersom det ger en lägre ersättning i jämförelse med inhopp som genererar dubbelt så mycket. Som läsare får vi inte reda på vad det så småningom blir, men vi anar... Bengt Ahlfors, *Personerna: En teaterroman* (Söderström, Helsingfors 1984), s. 117 f.

<sup>4</sup> Vilka praktiska möjligheter till parallella repetitioner som finns varierar givetvis från uppsättning till uppsättning. Här räknar jag heller inte in det i operasammanhang vanliga systemet att ha olika sånglag. Där finns en mer likvärdig princip som bygger på att roller delas av flera och att detta även är tydligt för publiken.

sång och dans. Har dock börjat dyka upp även i mer traditionella teatersammanhang. En musikalswing kan ha upp till ett tiotal (och i vissa fall ännu fler) roller/funktioner/spår som den ska täcka upp för vid behov.

# Uppgiften i sig

Som skådespelare är det alltid fascinerande att det är möjligt att ersätta en traditionell uppsättningsrepetitionsperiod på kanske åtta veckor, med en inhopsrepetition på endast ett par dagar. Forskaren i mig är fascinerad av att identifiera de mekanismer som omgärdar inhoppet och att problematisera dem. Som skådespelare vet jag att det inte är möjligt att på kort tid fullt ut tillgodogöra mig all den kunskap jag behöver för att kunna spela en fullödig karaktär i en uppsättning, om den skall spelas en längre period. Det är helt okej och kan kännas fantastiskt att ta sig till premiär på bara ett par dagar, stöttad av skådespelare och team som kan föreställningen sedan tidigare. På premiären känner jag mig som en hjälte som gjort en bragd och kollegornas ryggdunkningar och berömmet stärker egot. Jag gjorde det! Men om jag skall göra fler föreställningar så fungerar det inte lika lätt. Då finns inte längre den dramatiska uppbyggnaden av omöjlighet, adrenalinet har lagt sig. Kollegorna har sett att jag kan och klarar av situationen och kan nu luta sig tillbaka och spela på i tryggheten av att de har gjort allt förut. De kan ta det ”nya” som en krydda. Samtidigt har jag inte hunnit erövra den grundade känsla och erfarenhet som krävs för att veta vart jag skall ta vägen på scen. Nu måste jag hitta in i föreställningen på nytt, inte bara utföra handlingar och ha koll på vad som skall göras och sägas utan också försöka ta reda på varför karaktären agerar som den gör i den givna situationen. Skådespelaren Kjell Bergqvist skriver så här i sina memoarer apropå den komprimerade repetitionstidens konsekvenser:

Det märkliga med sådana där inhopp, jag har gjort några genom åren, är att man lyckas hålla en otrolig koncentration fram till premiären, men sedan kommer problemen med texten och nerverna. Det blir några veckors inkörning innan man är på banan riktigt. Det är när man börjar få tid att känna efter.<sup>5</sup>

Det är då känslan av en ny repetitionsperiod infinner sig. En inför publik, i skarpt läge. Detta kan också beskrivas som en omvänd förståelseprocess. När jag

<sup>5</sup> Kjell Bergqvist & Hans Christiansen, *Kjelle Berka från Högdalen* (Norstedt, Stockholm 2015), s. 93.

repeterar i vanliga fall utgår jag från ett öppet läge av att undersöka för att förstå. Så småningom smalnar jag av undersökandet, blir mer och mer fokuserad och driver mot en form, en gestaltning som jag sedan presenterar för publiken. Vid ett inlägg startar jag i det formmässiga genom att jag härmar eller åtminstone kopierar den lämnande skådespelarens handlingar och aktivitetsmönster så som de presenterats. Först efter ett par föreställningar hinner jag med att på allvar försöka förstå varför saker och ting görs på just det här sättet. Utifrån den förståelsen kan jag sedan öppna upp och undersöka om det finns alternativ inom den ram som uppsättningen och kollegorna utgör.

För mig visar detta hur starkt vårt behov är av att förkroppsliga kunskap. En gång gjorde jag ett inlägg i en föreställning utan en enda repetition. Att det var genomförbart byggde på att jag regisserat föreställningen och då på ett sätt redan hade den i kroppen eftersom utgångspunkten för mitt regiperspektiv är att jag är skådespelare. Jag hade en ingående kunskap om och förståelse för föreställningens inneboende rytmer och möjligheter till variation. Från min regiposition hade jag andats igenom varje replik, varje sceneri. Att göra det i praktiken, inför publik, innebär vare sig eufori eller panik. Mer som att förflytta min egen position en liten bit.

# Praktiska exempel: Jag följer repetitioner av *Henrik den femte*, Mittiprickteatern, oktober 2017

Här är förutsättningarna: Två skådespelare skall ersätta två som lämnat, i en ensemble på fyra. Skådespelarna har fått manus och en avfilmad föreställning att titta på. De har sedan fått en vecka på sig för förberedelser. Under den veckan har de setts gemensamt under en dag för kostymprov och pjäsläsning. Övrig tid har de fått arbeta fritt på egen hand. Förväntan är att de skall kunna texten och ha koll på scenerier när de kommer till repetitionsstart. Under en och en halv dag går alla "gamla" scenerier igenom och därefter görs ett första genomdrag. Sedan börjar en repetitionsdel där förändring är möjlig. Samtidigt är det inget speciellt som regissören har planerat att göra om i uppsättningen. Det som eventuellt blir är det som uppstår i mötet med de nya skådespelarna och deras energier. Efter en och en halv vecka är det dags för publikmöte och sedan spelperiod.

Jag har nu sett andra dagens repetitioner och de har redan tagit sig igenom hela pjäsen. Det är som alltid imponerande att se vad skådespelare mäktar med att omfatta av information. Här blir det extra intensivt i och med att så mycket redan är lagt, och repetitionerna får då ett mycket högre tempo. Det innebär att skådespelarna samtidigt måste hantera text, karaktärsarbete, fysisk gestaltning och placering i rummet, tekniska förutsättningar, ljus, ljud, musik, kostym och samtidigt vara beredda att komma ihåg mikrodetaljer som: När sätter jag mig? Vrider jag på huvudet där? Regissören matar också på med undertexter i farlig fart.

En annan sak som blir synlig är hur svårt sökandet är i rummet efter ens egen kroppslighet. Hur rör jag mig? Hur tar jag mig från punkt A till punkt B? Här blir de nya härmande istället för sökande. Eller kanske snarare sökande efter hur härmandet känns i deras egna kroppar. Det är först nu som det realiserar i rätt rum, under rätt förutsättningar. Allt det som provats hemma får nu en annan påtaglighet. Det märks då genast när någon inte är fysiskt kompatibel med det som tidigare gjorts eller när regin i sig är statisk och inte tar hänsyn till de nya gestaltningsmöjligheter som finns i rummet genom de nya skådespelarna, vad gäller status, relationer, vändpunkter osv. Kanske kommer den undersökningen senare. Kanske kommer den inte alls. De grundläggande överenskommelser angående hur vi gestaltar/berättar som förhandlas fram gemensamt under en vanlig repetition, är nu redan

gjorda. De ingår i ett paket som inhopparna accepterar. Det gör också att deras manöverutrymme minskar.

En traditionell tanke är att vi repeterar teater noggrant för en lång spelperiod. Här blir allt komprimerat, även om spelperioden som följer är normal. Det är också olika förutsättningar för de nya och de "gamla" skådespelarna. De som varit med från början har gjort ett trettiotal föreställningar. Nu är det ett halvår sedan de spelade, så de har inte uppsättningen i kroppen på samma sätt som om de kommit direkt från en spelperiod. Även för dem krävs det ett rejält arbete med att komma ihåg och väcka till liv. Skillnaden i energi är dock tydlig, framför allt under starten av dagen. De nya kommer in med energi och fart medan de gamla mest vankar runt som om de letar efter något avlägset.

Inhopparna accepterar regin hela tiden. Säger "Ja!", "Ok!" utan betänketid, medvetna om att de på det här stadiet endast fyller i en färdig form. De frågar ibland vad de gör vid ett speciellt tillfälle, "När?" är också viktigt. Däremot hör jag aldrig frågan "Varför?". Min egen erfarenhet av repetitioner säger mig att vi skådespelare oftast är positiva och säger ja till förslag men att det ändå, och framför allt så här tidigt i en repetitionsfas, finns ett mått av avvaktande, ett; "Hur menar du nu?", inbyggt. Som att det är en grundläggande överenskommelse att; "Visst testar vi nu, men vi måste testa olika saker och de definitiva valen skjuter vi på!". Här finns inte det utrymmet. Repetitionerna påbörjas och avslutas inom loppet av några dagar. Ändå upplever jag ingen stress hos ensemble eller regissör. De arbetar lugnt och målmedvetet och jag känner igen koncentrationen. Alla har ett tydligt mål framför ögonen – den färdiga föreställningen. Även detta skiljer inhoppetsrepetitionen från en traditionell längre repetitionsperiod. Vanligtvis moduleras och laboreras en uppsättning fram utifrån en mer eller mindre tydlig idé. Här vet alla på ett plan hur det kommer att bli, redan innan de börjar repetera.

På ett detaljplan blir vändpunkter svåra eftersom skådespelarna ännu inte grundat anledningen till att vända/byta riktning kroppsligt och mentalt. När regissören matar på med undertexter så är de redan färdigformulerade av de förra skådespelarna eller av regissören. Jag tänker att de nya har att ta till sig det de sett de andra göra på filmversionen, men de har inte hunnit underbygga varför det görs på just det sättet. Alltså tolkar de uttrycken de sett och försöker replikera dem. Men tolkningen kanske missar målet, eller så är det deras återskapande som missar och därmed måste "korrigeras". Det är det regissören gör. Samtidigt blir detta vanligare längre fram på dagen. Kanske för att skådespelarna då är trötta och inte återskapar lika bra som i början, kanske för att det är svårare scener rent karaktärslogiskt. Men kanske också för att regissören då upplever att skådespelarna kan ta emot regi eftersom de börjar bli ordentligt uppvärmda.

Textproblem uppstår när det är snabba puckar med replikväxlingar. Här utmanas de nya skådespelarna rejält! Och de gamla, alla kommer av sig samtidigt. Tror att det egentligen handlar om att de som varit med förr vant sig vid en viss rytm och när tempot dras upp blir det tydligare att de nyas replikrytm inte helt överens-



stämmer med den som varit förr, därav förvirringen. Dessutom känner jag igen fenomenet vid upprepetitioner att scenerierna sitter, men texten är svårare. Den kräver gammalt hederligt pluggande och det bär ofta emot.

Mot slutet av dagen är de nya så trötta! Slutscenen blir flamsig på ett sätt som inget annat varit hittills, antagligen på grund av mental överbelastning. Och i de delar som i sig inte har en självklar och tydlig logik försvinner en stor del av textmemoreringsen baserat på utebliven textförståelse (min tolkning). Dessutom måste inhopparen pumpa känslor på ett annat sätt än under en klassisk repetition, där de (ofta i alla fall) tillåts bygga från grunden, ytterligare en orsak till varför de nya skådespelarna blir så trötta under slutet av dagen. Parallellt har de gamla nu vaknat till liv. Deras långsamma återinträde i karaktärerna börjar ge frukt. Det som i början av dagen verkade lite somnambult och förvirrat är nu fyllt med mer stadga och riktning. Något som paradoxalt nog både inspirerar och komplicerar det för de nytillkomna. De vacklar mellan den positiva upplevelsen av att få ett tydligare motspel från kollegorna och av att på det här stadiet få för många intryck.

Ytterligare en sak som kommer till för inhopparna är allt runt omkring som också är nytt för dem. Lokalerna, människorna och framför allt det praktiska som ingår i en uppsättning. Det finns en fördel att kliva in i en existerande scenografi med full kostym från dag ett. Det hjälper mig som skådespelare att komma in i illusionen, i känslan av teatral situation. Men det balanseras också av att det också från början innebär att vara en del i scenbyten, i att också ansvara för vissa ljus- och ljudcuer och veta vilken handrekvisita som hör till vilken scen. Allt det som normalt kan upptäckas och processas över tid presenteras här på ett färdigt bräde.



# Att börja agera

En av de fenomen som inhoppet sätter i rörelse är svårigheten att börja agera. När skall jag börja "spela"? Den brittiska skådespelaren Harriet Walter beskriver det så här i sin bok *Other People's Shoes*:

One of the hardest things for an actor to do in play rehearsals is to start, to take that first step into the space, script in hand. /.../ In most situations, you simply have to jump in, simulating emotions you have not explored yet, taking premature decisions about character and the meaning of a scene, just to have something to show.<sup>6</sup>

Jag tolkar Walters ord som att det inte bara är svårt för skådespelaren att komma igång, att börja påstå med sin kropp som ett instrument i det gemensamma rummet, utan att det också kan vara vanskligt att göra för snabba val och påståenden innan jag har hunnit undersöka vad som verkligen står på spel. Men inhopparen har inget val, det är bara att sätta igång. Jag måste påstå direkt, vad än min kropp och mina vanor säger. Vi är alla olika i vårt sätt att närma oss en karaktärs-gestaltning under en repetitionsprocess. Vissa skissar med snabba drag medan andra mest markerar. Några startar i den kroppsliga gestaltningen medan andra gräver in sig i texten. Detta är en av de mest komplexa utmaningarna för en ensemble under repetitionerna, att hitta ett sätt att förhålla sig till varandra som både tar hänsyn till individuella behov och den gemensamma processen. I inhoppets värld reduceras den individuella processen avsevärt. Vill jag processa långsamt får jag göra det hemma, om nu tid finns till det. I blixthinoppets värld är det just metaforen av att hoppa som gäller. Där är det bara att vara så färdig som det går från start. Då handlar det om att jag för tillfället måste acceptera att jag endast fyller en funktion. Inget av det som pågår handlar om eller utgår från mig som person. I blixthinoppet är min uppgift att garantera att den "konstruktion" som en uppsättning utgör, kan förevisas under så "normala" omständigheter som möjligt. Men även det planerade inhoppet kräver att jag tar en tydlig plats på scen från början. En fråga blir då vad som är möjligt att uppnå på kort tid. En av de mest inflytelse-

<sup>6</sup> Harriet Walter, *Other People's Shoes: Thoughts on Acting* (Nick Hern Books, London 2009), s. 87.

rika tänkarna inom teater de senaste hundra åren, Konstantin Stanislavskij, har höga krav på skådespelarna och han skriver i *Att vara äkta på scen*: ”Målet för den upplevande skådespelarkonsten är att på scenen skapa den mänskliga andens liv och återge detta liv i en konstnärlig scenisk form.”<sup>7</sup> Han fortsätter:

I varje roll och under varje föreställning måste skådespelaren skapa inte bara den medvetna utan också den omedvetna delen av den mänskliga andens liv i rollen. Den är den viktigaste, djupaste och mest övertygande delen i såväl vårt verkliga liv som i livet på scenen.<sup>8</sup>

Tanken om och kravet på att skapa och representera den mänskliga andens liv känns svindlande under vilka omständigheter som helst. Som inhoppare kan de bli ett oöverstigit hinder om det är dit jag strävar. Jag gjorde ett in hopp i en roll som bäst kan beskrivas som demonisk och drivande både gentemot de övriga rollerna och mot publiken. Efter två dagars repetition hade vi ett första genomdrag av hela pjäsen, två timmar. En kollega kom och såg och prisade min insats. Han upplevde det demoniska och kände drivet och jag gick styrkt därifrån. Efter ett par veckor av föreställningar kom han och såg föreställningen igen. Nu var han inte lika imponerad. Nu ansåg han att jag hade tappat drivet och istället för att utmana publiken försökte få dem att tycka om min karaktär. Inget mänskligt andeliv så långt ögat kunde nå. Tuff kritik, men rättmätig. I efterhand är det lätt att se att det han upplevt under det första genomdraget var min personliga ångest och adrenalinnivå som jag lyckades kanalisera in i karaktären. Men efter ett par föreställningar var jag ”ångestbefriad” och hade inte heller tillgång till skjutsen av adrenalin, samtidigt som jag inte till fullo hade hunnit erövra rollkaraktärens inneboende drivkrafter och låta dem leva fullt ut.

Jag ser repetitioner som ett sätt att gemensamt konstruera en byggnad. Vi har alla olika uppgifter och funktioner och vi hjälps under föreställningsperioden åt att hålla byggnaden i bra och presentabelt skick. För att vi skådespelare skall kunna hålla en nyfikenhet vid liv är det också viktigt att vi tillåts utmana föreställningen/byggnaden och oss själva i den. Helt enkelt testa hur långt jag kan dra vissa situationer, hur mycket jag kan modulera med individuella repliker och handlingar på scen utan att byggnaden kollapsar. Jag behöver med andra ord veta vilka väggar som är bärande, vilka fönster som går att öppna och i vilka rum det är möjligt att hänga in en lampa eller byta tapeter. I ovan beskrivna in hopp hade jag uppenbarligen ännu inte tillräcklig koll på bygget som helhet för att fortsätta utmana det, och därmed mig själv. Kollegans ord blev en viktig påminnelse och uppmaning.

<sup>7</sup> Konstantin Stanislavskij, *Att vara äkta på scen* (Gidlund i samarbete med Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1986), s. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 62.

På frågan om vad som är realistiskt att uppnå gestaltningmässigt på kortare tid än vanligt, finns det inte någon lösning hos Stanislavskij, men ändå ett möjligt tips om vagen. En av hans elever, Vasilij Toporkov, formulerar det så här:

Stanislavskij brukade säga: ”Bygg nu upp det enklaste schemat för rollens fysiska handlingar. Gör denna handlingslinje obruten och ni behärskar rollen åtminstone till 35 procent.”<sup>9</sup>

Och Stanislavskij själv fyller i:

Men det är inte formen som skall fixeras utan handlingens logik. Det måste man lära sig. Det måste bli ens andra natur. Skådespelaren måste alltid vara tydlig i sin handling. För detta ändamål måste han känna alla beståndsdelarna i en given handling.<sup>10</sup>

Så enligt den teorin har jag minst en tredjedel av jobbet i hamn om jag har koll på rollens handlingslinje och håller mig till den. Detta ligger i linje med det klassiska filmstjärnecitatet från skådespelaren Spencer Tracy om hur övervärderat skådespeleri är: ”All you need to do is know your lines and don't bump into the furniture.”<sup>11</sup> Men även om denna tredjedel utgör en stor del av grunden till en rollgestaltning, vilket känns betryggande för en inhoppare, så räcker den inte för att garantera ett lyckat resultat.

Det jag ser som poängen i det här sammanhanget är att den inhopande skådespelaren inte har tid att vänta in impulser, inspiration eller för den delen känslor. Om jag ska tro Stanislavskij, så gäller detta med känslor under alla omständigheter, oavsett längd på repetitioner:

.../ låt oss säga att ni spelat en roll bra i dag, upplevt den riktigt, och jag säger: ”Anteckna detta och fixera det” så kommer ni inte att kunna göra det, därför att det inte går att fixera en känsla. Därför skall det vara förbjudet att tala om känslan. Handlingens logik och konsekvens kan ni däremot fixera. När ni fixerar handlingen logik och inkonsekvens framträder också den känslolinje, som ni söker.<sup>12</sup>

Även om jag inte fullt ut håller med Spencer Tracy i hans numer klassiska citat, (troligen/förhoppningsvis sagt med rätt mycket glimt i ögat), så ger det ändå en tydlig bild av hur det faktiskt är för många inhoppare. Här finns inte tid att ägna sig åt minutiösa förberedelser och förstudier av mänskligt beteende. Jag har ingen möjlighet att bygga upp vindlande berättelser om karaktärens förmodade

<sup>9</sup> Vasilij Toporkov, *Stanislavskij repeterar Tartuffe* (Cavefors, Lund 1977), s. 85.

<sup>10</sup> Stanislavskij, s. 125.

<sup>11</sup> <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/jun/18/actingistheeeasiestofallarts> hämtdatum 20-12-21

<sup>12</sup> Stanislavskij, s. 125 f.

bakgrund eller att undersöka egna lagrade minnen, det är bara att låtsas i hundraåttio. Vad jag har att göra är att lära mig replikerna, hålla koll på scenerier och sedan ge mig ut för att möta mina skådespelarkollegor på scen. Andas, se dem i ögonen och låta det som sker ske.

# Tid att älta

Utifrån ett textperspektiv är tiden viktig på mer än ett sätt. Jag behöver tid att älta texten rent fysiskt och att hinna fundera över dess olika innebörder och möjligheter snarare än att endast lära mig den utantill. Skådespelaren Henric Holmberg skriver så här om bristfälligt textarbete innan föreställning:

Ibland hör jag skådespelare dra en dialog som inte har knådats tillräckligt /.../. När jag hör deras replikföring ser jag manussidan framför mig, hur den ser ut. På det sätt på vilket de påbörjar en replik hör jag om det är en enmenings- eller en sju meningsreplik som är på väg. Medspelaren som inte lyssnar utan tänker på sin egen kommande replik visar upp manussidan för mig. Jag ser hur han eller hon siktar, om det är kort eller gott om tid, kort- eller långhållsbana.<sup>13</sup>

Harriet Walter är inne på liknande tankar:

If lines are shallowly learned, they can easily flit away. If they are absorbed in a tranquil, unhurried state and sucked deep down with the breath, they will become part of your interior landscape. Breath access the emotions. It is like a channel which can be choked or kept open. Keep the channel open each night and things will happen to you, shift inside you. If things are shifting in you, you stand a chance of shifting the audience.<sup>14</sup>

Och samtidigt kan en publik som bevittnar en inhoppare vara mer tillåtande än vanligt, som dramatikern Bengt Ahlfors beskriver i sin teaterroman *Personerna*. Där får den ofta förbisedde skådespelaren Henrik Lindholm besked om att han måste hoppa in i en uppsättning av *Vildanden*. Hans första fråga är i vilken roll; betjäntens. Andra frågan är när? Svaret är; om tre dagar. Här följer Henriks tankar:

<sup>13</sup> Henric Holmberg, *En sorts skådespelare* (Stockholm, Bonnier 2000), s. 121.

<sup>14</sup> Walter, s. 82.

Jag andas ut. Inte i kväll ändå. Jag har tre dagar på mig. Fast på sätt och vis hade det varit lättare om det varit i kväll. Om man bara går in på scenen med några timmars varsel och räddar en föreställning, då ställer alla upp omkring en med stöd och beundran. Det är något hjältemodigt över det och ingen kräver att man ska vara särskilt bra eller ens kunna replikerna exakt. Bara man klarar av det. Ofta lyckas man då överträffa förväntningarna. Men om man har tre dagar på sig är kraven hårdare. Då måste man vara säker på läxan och rentav komma med en tolkning.<sup>15</sup>

Tiden är viktig för den som skall bygga en roll. Men det är också lätt att fastna i ett fokus på texten som bärare av trygghet i en gestaltning. Om jag kan mina repliker och har koll på karaktärens handlingslinje så är mycket vunnet, men det kommer fortfarande vara i mötet med mina kollegor på scen som gestaltningen uppstår. Det som känns mest, när jag varit med om att en ny skådespelare kommit in i en uppsättning som jag är med i, är att de små detaljerna är det första som försvinner. Texten kommer vara den samma och den nye skådespelaren kommer i princip utföra samma handlingar som den förre. Det mesta kommer vara sig likt men det kommer vara små förskjutningar i tempo och intensitet och jag kommer ha en helt annan människa att förhålla mig till med allt vad det innebär av uteblivna eller tillkommande blickar och gester som riktas, eller inte, mot mig. Det intrikata fenomen vi kallar samspel, som uppstår i de relationer som existerar på scen, kommer förändras beroende på vilka som är med och spelar i föreställningen. Det är också detta samspel som gör det möjligt för oss att hålla en uppsättning vid liv under en hel spelperiod om det tillåts växa.

<sup>15</sup> Ahlfors, s. 153.



# Samspel

Jag ser samspel som en förmåga. En förmåga att möta andra människor, att tillsammans tillvarata de impulser som uppstår oss emellan. Denna förmåga kan jag givetvis ta med mig även om möjligheten till och nivån av samspel förändras beroende vilka vi är och under vilka omständigheter vi möts, från dag till dag, föreställning till föreställning. Om jag kommer till en ensemble som inhoppare har jag givetvis stor nytta av min förmåga till samspel. Förhoppningsvis möts jag av de andras välvilja och support och utifrån det ser vi till att mötas i de sceniska situationer som är givna.

Det är viktigt att lita till samspelet i den bemärkelsen att tillåta mina kollegor styra mina handlingar, att de kommer leda mig rätt när jag själv inte vet. Jag ser det som att mina kunskaper om rollens text och pjäsens helhet kommer vara tillräcklig, om än vid det här stadiet, ytlig. Det är här ett begrepp som närvaro kan krångla till det. Närvarande i vad, till vad? En traditionell repetitionsperiod utgår från en blandning av att upptäcka moment och att nöta in detaljer. Nötandet går inte att snabbspola men utgör en grund för förståelsen av vad som egentligen pågår i en specifik föreställning.

Jag gjorde ett in hopp i en uppsättning som turnerade på bygdegårdar. Dagen efter en nervös, men för min del ändå framgångsrik premiär var det dags för nästa föreställning. Problemet var bara att just den spellokalen var radikalt annorlunda än den där jag hade repeterat och den jag hunnit spela min enda föreställning i. Den var cirka tre meter kortare och minst en meter smalare än vårt standardmått och vi kunde därmed inte använda hela scenografin. Resultatet blev en minst sagt skakig föreställning där vi alla i ensemblen behövde lägga om scenerier under föreställningens gång. För de andra i ensemblen var det ett mindre problem, de hade uppsättningen i kroppen och kunde förhålla sig mer lekfullt till förutsättningarna. För mig som hade fullt sjå med att veta vad jag skulle säga och vart jag skulle ta vägen närmast var det inte lika självklart. Jag hade för lite att utgå ifrån för att kunna improvisera med någon självklarhet. Att jag överhuvudtaget tog mig igenom det hela berodde på att mina kollegor stöttade mig och på min rutin som skådespelare. I allt detta som var nytt för mig kunde jag ändå falla tillbaka på en yrkeser-

farehet. Men även om den yrkeserfareheten och rutinen fanns där, liksom min förmåga till samspel, så var de kunskaperna i situationen alltför allmänna för att göra det till en bra föreställning i den situation där jag också behövde en specifik och erövrad kunskap om uppsättningens ramar och möjligheter.

# Att kunna se det specifika

Teater är onekligen upprepangets konst. Varje föreställning förväntas jag säga samma saker och utföra samma handlingar som gången innan och ändå, inför publiken, ge sken av att det som sker det sker för första gången. Alla skådespelare trivs inte med detta, upprepanget, återskapandet. De tycker det är tråkigt. Det går att hävda att upprepanget skapar en bild av vad som skall göras och att allt detta minskar min upptäckarlust. Jag lallar på i invanda mönster för att det känns tryggt och säkert. På samma sätt går det också att hävda att den som inte vet, den som inte kan reglerna kan tillföra nya fräscha perspektiv just genom sin okunnighet om förutsättningarna och sin fräscha blick: "Varför görs det här momentet alltid på just det här sättet?". Men som med så mycket annat är det beroende av situationen och dess specificitet. Som inhoppare kan jag bidra med nya tankar och möjligheter till något som redan hittat sin form, men det finns också en risk att i de fall då jag tvingas improvisera, att jag blir "allmän" och inte handlar utifrån rollkaraktersens livsrum eller uppsättningens idé, utan från mitt eget personliga tyckande.

Jag stöter på en text om konceptkonst, där en stark vilja beskrivs av att vara fri från hantverkskravet för att inte stelna som konstnär. "När en konstnär kan sitt hantverk alltför bra gör han alltför välslipad konst."<sup>16</sup> Det låter på ett sätt fritt och lockande, men motsägs av tanken om teaterskådespelaren som den som gör om och gör om. Jag förstår citatet som en längtan efter att frigöra sig från konventioner, hitta nya vägar. En ambition jag stödjer. Samtidigt ser jag det som att jag verkligen behöver ha en gedigen kunskap med mig och en tydlig insikt i vad det är som skall utmanas, för att överhuvudtaget kunna fatta aktiva, kreativa val i stunden. För att kunna använda mig av mitt omdöme.

Filosofen Jonna Bornemark skriver om omdöme i sin bok *Horisonten finns alltid kvar*. Där kommer hon in på balansen mellan erfarenhet, kunskap och det unika ögonblicket.

<sup>16</sup> Sol de Witt, ur *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein, (red.) (Raster, Stockholm 2006), s. 54.

När man hittar sina mönster och vanor så kan man också få utrymme för att se detaljerna. Vanorna kan göra att den professionella kunskapen kan utvecklas längre. När baskunskapen sitter som en vana kan den erfarne ge *mer* utrymme åt situationens specificitet.<sup>17</sup>

Jag känner igen det här i min skådespelarkropp. Det gäller i inhoppsituationer, men också under föreställningar som spelas efter ett långt uppehåll, att jag i de stunder då jag behöver ligga före i tanken – när jag ägnar kraft åt att fundera på vad som kommer närmast – då är jag inte öppen för allt som sker i rummet och kan heller inte agera spontant utifrån karaktärens förutsättningar. Bornemark igen.

På ett sätt är det en megaförmåga. Det vill säga inte bara en situationskänslighet som lyssnar till ett här och nu, utan en förmåga att avgöra hur viktigt det är att förhålla detta >>här och nu<< till >>sedan och då<<, liksom till olika generella och abstrakta kunskaper. Omdöme är den levande kraften i att ta in en situation i bred bemärkelse och driva den åt ett visst håll.

Och det är inte bara något vi gör som individer, utan vi gör det tillsammans.<sup>18</sup>

För mig säger ovanstående att omdömet kräver en förmåga att se till både delar och helhet och hur de hänger ihop och vad som kan förändras. Den sista meningen pekar dessutom på att det inte är en isolerad kunskap utan en som kräver sitt sammanhang och intresset för att tänka och handla i relation till mina medskapare och medmänniskor.

<sup>17</sup> Jonna Bornemark, *Horisonten finns alltid kvar – om det bortglömda omdömet* (Volante, Stockholm 2020), s. 61.

<sup>18</sup> Ibid., s. 67.

# Något om härmandet

Som skådespelare siktar jag alltid mot föreställningarna, det är då allt skall stämma. Vid ett inlägg är tanken på publik än mer påtaglig då mötet kommer så tätt in på mina första steg på golvet som den rollkaraktär jag satts att spela. Jag måste vara beredd att komma upp i volym och i tydliga kroppsliga rörelser mer eller mindre direkt, i stället för att gå och dra på det och växa in långsamt i rollen.

Min uppfattning är att begrepp som härma eller kopiera, inte är särskilt populära eller ens använda i skådespelarkretsar. I den skapande konstens anda låter vi oss inspireras av andra, vi kan se och lära och ta till oss olika tekniker som vi använder i vårt sceniska arbete, men vi strävar hela tiden efter att skapa fritt utifrån våra personliga förutsättningar, i mötet med rollkaraktärens i den givna situationen. Även som inläggare vittnar de flesta skådespelare jag pratat med om att regissören under repetitionerna säger att: "Du måste sätta *din* prägel på rollen, göra den på *ditt* sätt!". Samtidigt kvarstår faktum, den stora planen är lagd och med den korta tid som ofta står till förfogande är det bara att kliva in i den tidigare kollegans upptrampade spår och fylla i de färger som den gamle använt.

När en regissör "spelar före" och själv visar hur skådespelaren förväntas gestalta ett specifikt moment, nickar många skådespelare lätt instämmande samtidigt som de endast betraktar det hela ur ögonvrån för att inte färgas för mycket av de gestaltungsval som visas fram. För att inte tala om ifall någon av kollegorna vill hjälpa till och förklara eller visa en lösning i en specifik scen. Här är vi lättkränkta och våra konstnärssjälar kan gå i baklås: "Är det du eller jag som skall spela den här rollen?". Undantaget är just inlägget, där skådespelare verkligen "spelar efter", men ändå inte knotar. Många skådespelare vittnar om det lustfyllda i att hoppa in, just för att jag är befriad från ansvar. "Jag behöver inte tänka ut och hitta på. Det är bara att spela på!" För att kunna göra detta fullt ut behöver jag släppa mitt ego och inse att det här och nu inte i första hand handlar om mig som skapande konstnär. Samtidigt så kommer faktiskt allt handla om mig, eller kretsa kring min person och mina prestationer. Nu är det jag som utgör den sista pusselbiten och därmed riktas för en stund all uppmärksamhet från teamet runt omkring mot just mig, något som kan vara både skönt, förvirrande och stressande.

Här finns också behov av en diskussion om smak och teatersyn då jag som inhoppare inte har förmånen att välja de uttryck som min rollfigur har. Men det är inte endast härmandet i sig som är en utmaning utan också min egen relation till originalets uttryck. Vad tycker jag om den gestaltning som jag sett framföras? Vad tycker jag om den spelstil, teatertradition och slutligen den uppsättning som jag nu är satt att delta i? Det kommer påverka hur jag förhåller mig till helhetsgestaltningen men också till detaljer. Jag kanske är förtjust i helhetstanken men har problem med, eller förstår inte, vissa av de gestaltsval som gjorts. Under en traditionell repetition kan jag hamna i situationer där jag behöver göra saker jag ännu inte förstår, men oftast (eller förhoppningsvis) har jag då tid på mig att "knäcka nöten" innan uppsättningen sätts. Som inhoppare finns inte den tiden. Att en regissör som svar på en undran säger: "Det ser bra ut härifrån!", kan inte ifrågasättas på samma sätt av inhopparen.

# Gunnar Björnstrand härmar Gösta Ekman d.ä.

Ett av de få exempel jag stött på när det gäller att se härmandet som en hyllning till en specifik skådespelare, utanför inhoppssgenren, är när Gunnar Björnstrand skulle göra en roll som den legendariske Gösta Ekman d.ä. tidigare gjort med stor bravur i en annan uppsättning. Skådespelarparet Gunnar Björnstrand och hans fru Lillie Björnstrand arbetar på svenska teatern i Vasa, sent 1930-tal, och spelar också tillsammans i *Kanske en diktare*. Lillie beskriver det så här:

Gunnars största och kanske svåraste roll blev Filip i Ragnar Josephsons "Kanske en diktare". Han hade sett Gösta Ekman gestalta den av livet hunsade rockvaktmästaren så äkta och gripande, att han fann det nästan omöjligt att ta itu med rollen. Efter några deppiga dagar sa han: "I den här rollen kan jag inte ha någon egen uppfattning. Göstas påverkan är för stark. Jag ska i stället spela rollen så likt honom som möjligt. En god kopia av ett mästerverk är bättre än ett halvdant original. Och förresten är det på tiden att Vasaborna får se hur vår största aktör kan forma en roll."<sup>19</sup>

Ännu mer intrikat blir det när det visar sig att Gösta Ekman själv har planer på att komma och spela i uppsättningen för en kväll. Han var inplanerad att spela den i Helsingfors (i en annan uppsättning som pågick där), men ville också komma till Vasa. Lillie som då skulle få spela mot Ekman som hon beskriver som "den tidens största teatergeni", var eld och lågor.<sup>20</sup> Vad Gunnar tyckte står inte. I Wikipedia står följande angående Gösta Ekmans roll som Filip:

Ragnar Josephsons *Kanske en diktare*, en roll som han även spelade på film 1933. Rollen som den drömmande rockvaktmästaren och diktaren Filip i *Kanske en diktare* var en av hans mest uppskattade tolkningar.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Lillie Björnstrand, "Inte bara applåder" (Tidens förlag, Stockholm 1975), s. 73 f.

<sup>20</sup> Ibid., s. 75.

<sup>21</sup> [https://sv.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sta\\_Ekman\\_den\\_%C3%A4ldre#Sjukdom\\_och\\_d%C3%B6d](https://sv.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sta_Ekman_den_%C3%A4ldre#Sjukdom_och_d%C3%B6d). Hämtdatum 2019-01-31.

Tyvärr för historieskrivningen blev gästspelet aldrig av. Ekman var för sjuk och plågad av sitt kokainmissbruk och var tvungen att åka hem till Sverige för vård och avled kort senare.<sup>22</sup> Det skulle i så fall blivit ett sorts inhopp där originalet ersätts av en kopia som i sin tur är ursprunget till originalet...

<sup>22</sup> Björnstrand, s. 75.



# Att vara den nye

Det är alltid speciellt att komma in i ett sammanhang som redan är etablerat. Där alla utom jag har en position och förståelse för vad som sker, även om positionerna och förståelsen givetvis kan skifta från person till person och från dag till dag. Det är lätt att känna sig ensam i en stor grupp. Att komma till en inhoppss repetition innebär att jag måste introducera mig till de jag inte möjligtvis känner sedan innan, och sedan är det bara att sätta igång och arbeta. Den klassiska repetitionsperioden inleds med diskussioner och beskrivningar av visionerna kring uppsättnings idé och möjliga färdiga format. Det pratas om arbetsmetoder och görs kanske studiebesök eller lyssnas till inbjudna föreläsare. Allt för att de inblandade skall få en så gemensam bild som möjligt av vad som är på gång och vad som står på spel. Det kan handla om tematiska saker som finns i föreställningen, eller praktiska fakta som alla behöver känna till för att kunna lösa gestaltungsfrågorna så smidigt och tydligt som möjligt. Där finns ambitioner och viljor att skapa något specifikt och den gemensamma energin syftar mot detta ännu inte realiserade.

För mig som hoppar in är bordet redan dukad. Måltiden har lagats och serverats ett antal gånger och alla de andra vet sin uppgift i tillagningsprocessen. Det innebär att förhandlandet kring form och uttryck redan är avklarat. Min uppgift är inte att ifrågasätta, utan att se hur jag kan passa in. Dessutom har alla de etiska, filosofiska, politiska, sociologiska etc. samtalen redan ägt rum. Om en scen formats på ett specifikt sätt baserat på en diskussion som teamet fört under repetitionen, så har jag som inhoppare endast tillgång till resultatet, inte den underliggande orsaken till att det blev som det blev. Ibland vill någon hjälpa till och upplysa om att: "Vi gör så här för att...", men det blir ändå bara faktainformation, snarare än någonting grundat i en gemensam känsla av förståelse. Samtidigt är det som alltid viktigt att se till vad som är spelbart för mig som skådespelare i allt det som research och diskussioner utgör.

När jag började reflektera över mina erfarenheter av egna och andras in hopp var det just de här aspekterna som jag funderade över. Tidsfaktorn, hur jag skall förhålla mig till uppsättnings idé osv. Först efter ett tag kom bilderna av det mellanmännskliga till mig. Vem är jag i den nya situationen och vad betyder jag för

dem som redan är i den? Ett sätt att förstå den utmaningens komplexitet är att se varför den som lämnade uppsättningen, lämnade uppsättningen.

För ett par år sedan gjorde jag ett inlägg i en uppsättning, i en teatergrupp där alla inblandade hade arbetat tillsammans under många år. Det var ett sammansvetsat gäng, vars sociala struktur ibland liknade en familj mer än en ensemble, och som i de flesta familjer finns det inneboende och långtgående konflikter som då och då bubblar upp till ytan. Jag kom in det skede när en av skådespelarna önskade lämna uppsättningen då han ansåg att den inte höll måttet och jag erbjöd mig att ta hans plats. Den tidigare ensemblen hade spelat och grålat under en lång tid och nu blev jag in i sammanhanget. Jag var delvis en räddare i nöden, eftersom jag kom in med en positiv syn på uppsättningen och kunde därmed bidra till att spelglädjen i ensemblen återställdes. Men jag var också någon som ruckat maktbalansen i gruppen som helhet och vissa av medlemmarna brottades därför med sina lojaliteter gentemot den "gamla" och den "nye". Så småningom blev det också tydligt att den grundläggande orsaken till det önskade avhoppet inte handlade om uppsättningens kvalitet utan om en inbördes konflikt mellan två av skådespelarna. Allt detta bäddade för att den som lämnat, efter en tid tog tillbaka sin rolluppgift. Maktbalansen var återställd.

Men det finns också exempel på när en av de "gamla" blir den "nye". En kollega hade jobbat på en av våra länsteatrar i flera år och var välkänd och omtyckt av publiken, men oftast i en och samma rollkategori av lite "vanlig och bortkommen". Plötsligt blev den manlige huvudrollsinnehavaren i teaterns stora uppsättning det året sjuk, och kollegan var tvungen att tillfälligt hoppa in i rollen som "förste älskare". Detta var en roll som han inte varit tänkbar för tidigare. Nu fanns det inget val och han repeterade in alltihop på två dagar och gjorde, helt enligt manualen, en jättesuccé. Här var den "nye" inte ny, tvärtom, men blev "som" ny i relation till uppdraget. Han växte med uppgiften och fick därmed andra blickar på sig efter inhoppet. Nya perspektiv hade öppnats.

Det är mycket som står på spel när en lämnar och någon ny kommer istället. En kollega berättade hur hen av regissören utöver sceniska instruktioner också gavs ett bakomliggande uppdrag att försöka få ihop ensemblen som grupp betraktat. "De är lite splittrade just nu, men du är ju bra på sånt. Det sociala!" Att vara social är en sak, att ha det som uppdrag är en annan. Framför allt om det gäller människor du inte tidigare haft någon relation till. Då blir det lätt att känna sig som en spion med hemlig agenda. Något som i min mening varken gagnar den sociala eller konstnärliga processen.

# Gruppdynamik

Det kan också vara värt att nämna komplexiteten i de sammanhang som den nye kan komma till. Kjell Bergqvist skriver som ett ytterlighetsexempel i sina memoarer om hur han får hoppa in i en uppsättning då den tidigare skådespelaren skjutit sig ett par dagar innan premiär och omkommit. Eventuellt ett vådaskott, men ingen vet. Vi kan bara ana vad som pågick i ensemblens medvetande under dagarna fram till premiär med ny skådespelare på plats i stället för deras avlidne kollega. Bergqvist ger inga svar på vad som hände.<sup>23</sup> Även om situationer som denna tack och lov är ytterst sällsynta, så ingår i inhoppens uppgift att inte bara klara av det som sker på scen, utan att också förhålla sig till det praktiska runt omkring, bakom och utanför scenen, samtidigt som hen skall hitta in i ett socialt spel som redan etablerats.

Hur mycket av uppsättningen och förhållandena runt omkring som kommer förändras beror på vem som lämnat och vem som kommer, på de inblandades personligheter och gestaltningmässiga kvaliteter, men också vilken funktionen eller plats som den som lämnat haft i gruppen. Det som det innebär i praktiken är att jag som inhoppare kan komma in i en smältdegel av känslor baserade på personligheter, redan gjorda val och var och ens konstnärliga preferenser. När jag då kommer in ser några mig kanske som ett hopp om något nytt, bättre och annorlunda medan några kanske hoppas att inget skall förändras rent föreställningsmässigt. Har det varit en kär vän och medarbetare som lämnat, en social glädjespridare eller någon ingen riktigt känt och som mest hållit sig för sig själv? Högstatus ut – lågstatus in? Högstatus – högstatus? Känner jag någon i ensemblen sedan tidigare och så vidare?

En av de skådespelare jag pratade med om inhopp, tog upp frågan om lojalitet. Vi skådespelare är klassiskt lojala mot föreställningen/publiken/teatern i teorin och oftast också i praktiken. Vi kanske snackar skit om det ena och det andra, vantrivs och så vidare, men när det gäller spelar vi på. Vad händer med lojaliteten när en ny kommer in i gruppen? Vem är då lojal med vem? Eller mot vad?

<sup>23</sup> Bergqvist & Christiansen, s. 102.

När jag kom in i *Fröken Rosita* på Stadsteatern var det som att komma till en stor fabrik med olika avdelningar. Delvis beroende på att det var min första kontakt med en stor institutionsteater, men också för att uppsättningen i sig hade blivit en framgång som förlängts över sin förväntade speltid och skådespelare byttes ut för att schemat skulle fungera. Personligen hade jag tur eftersom jag hade en scen med huvudrollsinnehavaren som dessutom var gift med regissören, så jag fick generöst med repetitionstid. Andra som hoppade in hade inte samma tur utan, enligt deras egna utsagor, kastades in på scen mer eller mindre orepererade.

Och vilken roll är det den nye skall göra? En drivande eller stödjande? Är det en komedi eller fars där den gemensamma rytmen är extra viktig för skrattens skull? Ingår det intimitet? Skall jag ha en öm scen med en kollega som slutar med en kyss? Hur har i så fall diskussionen kring det förts? Eller en brutal scen som slutar med en örfil? Hur ser scenbygget ut och utrymmena bakom scen? Här bör då arbetsetiska och säkerhetsmässiga aspekter komma in i diskussionen. Är arbetsplatsen fortfarande säker med/för den nye/de nya skådespelarna? Och vad händer i de lägen som ofta förekommer i framför allt fria grupper där jag som skådespelare inte bara förväntas lära mig en roll och ingå i en ensemble, jag kommer också vara djupt involverad i turnérandets vedermödor med allt vad det innebär av bussåkande, bära, bygga scenografi, koppla ljud och ljus, prata med arrangörer och publik osv.

När jag frågade kollegor på en fri grupp hur de valde ut de som skulle hoppa in i deras föreställningar kom svaret spontant: "Men, vi har ju P!". I och med att P ofta återkom till teatern visste alla inblandade vad som stod på spel och att de kunde lösa eventuella utmaningar gemensamt. Ett sätt att skaffa sig trygghet i en annars osäker situation.

# Kopplingen till hermeneutiken

Jag är förtjust i den hermeneutiska tanken på förståelse som delar och helheter, där helheten består av delar som definierar helheten, samtidigt som helheten påverkar förståelsen av delarnas innebörd och så vidare i en oändlig cirkelrörelse.<sup>24</sup> Längre ville jag hävda att inhopparen är en aktör i ett sammanhang där hen endast har koll på sin egen del, medan de övriga i ensemblen har koll på både delarna och helheten och därför kan förhålla sig friare till alltihop och tillåta sig ett större manöverutrymme under pågående förställning. De har så att säga testat sig fram till hur mycket de olika momenten tål av de små variationer som utgör en föreställnings livskvalitet och helhet. Men numer har jag insett att den snär-tiga formuleringen inte stämmer helt och hållet. Ofta är nämligen inhopparen den enda av skådespelarna som faktiskt har sett föreställningen som publik, antingen på scen eller i inspelad form. Det innebär att inhopparen är den som har en tydlig bild av hur uppsättningen kommunicerar, hur den "ser ut" och faktiskt fungerar utifrån. Frågan blir då vad vi väljer att definiera som helhet. De skådespelare som varit med från början har en helhetsbild av uppsättningens ramar och utmaningar sett inifrån, medan den nytilkomne skådespelaren har en helhetsbild av uppsättningen sett utifrån men där komplikationen är att hitta sin egen plats i helheten utan att ha tillgång till delarnas uppbyggnad.

Kopplingen till hermeneutik handlar också om hur den nyes närvaro förändrar helheten. Både ur ett rent fysiskt, kroppsligt perspektiv och mer sinnligt utifrån spelstil, personlighet och social förmåga. En fråga blir då på vilket sätt och vilket utrymme den nytilkomne tillåts ta, dvs. hur låst är bilden av den tidigare helhet som de andra tillskansat sig. Vilka möjligheter har de att se/känna/uppskatta det den nye kommer med? Hur undviker vi alla att leta skillnader och likheter och ser det som faktiskt är? I det ligger också inhopparens möjlighet att utveckla en karaktär i en uppsättning där hen inte vet/kan bygget från grunden.

<sup>24</sup> Läs mer om detta i förslagsvis Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod – i urval* (Daidalos, Göteborg 2002), s. 137 ff.

När jag för ett par år sedan regisserade en uppsättning för små barn hade en skådespelare som skulle göra ett planerat inbrott i uppsättningen sett föreställningen tillsammans med sitt barn som var i målgruppsåldern. Det innebar att hen kom in, inte bara med en egen blick på uppsättningens styrkor och svagheter, utan också med en erfarenhet av hur föreställningen klingat an i ett barns medvetande – vad som låg kvar, vad som barnet själv valt att ta upp och prata om. Detta var givetvis erfarenheter som vi ville utnyttja i samband med inhopsrepetitionen. I stort sett var det positivt, men det uppstod också skav. I en av scenerna ville den inhoppande skådespelaren ändra förutsättningarna då; ”Den scenen fungerar inte utifrån sett!”. Vi provade att göra om scenen på olika sätt, men det svängde inte riktigt. Ur mitt regissörsperspektiv ansåg jag att originalidén var den sceniska idé som trots allt fungerade bäst i den helhet vi skapat. Samtidigt behövde jag väga den tillkommande skådespelarens behov av att få sätta sin prägel på uppsättningen och därmed känna ett ökat ”ägandeskap”. Då det här var en tämligen intim föreställning med endast två skådespelare på scen, gjorde jag valet att ändra i scenen enligt inhopparens önskemål, även om jag ur mitt personliga perspektiv inte var helt nöjd.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Symptomatiskt nog återspeglade det sig när jag en tid senare var tvungen att göra ett blixthinne i just den rollen och under pågående föreställning fick brottas med den ”nya” versionen, vilket stärkte mig i min uppfattning att det nya momentet inte löste något problem, utan egentligen bara skapade andra.

# Att möta en ung publik

En skådespelare som skall spela för en ung publik för första gången, står inför en utmaning i sig. Det praktiska jobbet, skådespelandet, gestaltandet av en specifik rollfigur är i sig inte annorlunda än vid teater för vuxna. Alla uppsättningar är olika och de konstnärliga och praktiska val som görs bygger på uppsättningens idé. Det är alla skådespelare vana vid. Skillnaden, när det gäller relationen till den unga publiken, bygger på den dynamik som den unga publiken bidrar med. För mig handlar det i första hand om den unga publikens förkunskaper och förväntningar i kombination med de praktiska och sociala förutsättningar som teater för unga framförs under. Exempelvis när det gäller skolteater, homogena grupper, närheten till publiken, publikens ålder, vissa unga människors behov av att kommentera/påverka pågående föreställning, eller det faktum att publiken med största sannolikhet inte själva valt att se just den här föreställningen just den här dagen och därmed är att betrakta som en icke "frivillig" publik osv.<sup>26</sup>

Den utmaningen blir inte större eller mindre i relation till inhoppets mekanismer, men den blir med största sannolikhet ytterligare ett moment av förvirring i en redan komplex situation. Om jag tidigare har erfarenhet av att spela teater för unga så kommer jag givetvis ha stor nytta av mina tidigare erfarenheter och kunna använda mitt omdöme i relation de händelser som uppstår i mötet mellan skådespelare och publik. Men mitt handlande kommer inte vara baserat på en grundläggande förståelse av de betingelser som just den här uppsättningen verkar under. Den specifika resan kommer oundvikligen att kräva tid och erfarenhetsbaserad prövning innan den klarnar. En effekt av detta är att det blir svårare för individen att fatta kreativa beslut i stunden som utgår från en helhetstanke.

Frågan blir här hur en skådespelare förbereds för mer än det specifikt skådespelarmässiga rollarbetet? Vilka överenskommelser gäller i den här specifika ensemblen i hur publiken bemöts, tas emot innan och efter en föreställning?

<sup>26</sup> För fördjupad läsning kring de utmaningar som väntar i mötet med en ung publik hänvisar jag till min doktorsavhandling: Niklas Hald, *Skådespelaren i barnteatern: utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga* (Dialoger förlag, Stockholm 2015).

Vad händer om något oförutsett inträffar under föreställningens gång, vem bryter, hur tilltalas publiken? Och så vidare. Ovanpå det har vi alla mer eller mindre uttalade överenskommelse; så här repeterar vi på den här teatern, så här förbereder den här ensemblen sig för en föreställning, festar eller har möten? Vad har den här arbetsplatsen för lönepolicys, vilka förväntningar finns på uppställning i aktiviteter utanför det sceniska som exempelvis publikarbete, städning, pedagogiska uppdrag med mera?

En fördel är givetvis möjligheten att den som kommer utifrån kan bidra med ett nytt perspektiv och därmed utgöra en grogrund för kreativ förändring. Det bygger å andra sidan på att den etablerade gruppen är mottaglig för förändring...

En dansare beskrev för mig hur hen gjorde ett inlägg i en dansföreställning som spelades för en ung publik. Här blev erfarenhetsperspektivet snarare det omvända då hen hade större erfarenhet av en ung publik än resten av ensemblen. Som ny i uppsättningen upplevde hen att vissa konstnärliga beslut och överenskommelser i uppsättningen inte fungerade gentemot publiken då de i praktiken utgick från en annan åldersmässig målgrupp. Upplevelsen blev att den här uppsättningen inte nådde fram till sin publik eftersom den inte tog sin utgångspunkt i den livsvärld som huvuddelen av publiken ingick i. På så sätt tog den heller inte sin publik på allvar. Samtidigt var då detta inget som den ordinarie ensemblen var beredda att hålla med om. De var på ett sätt nöjda med sitt, med det de redan gjort. Ingen större utveckling eller förändring skedde.



# Hjältesagan

Ägandeskap är viktigt. Att jag som skådespelare känner att min insats är en viktig del av helheten och att jag har och tar ansvar för uppsättningen i sig. Detta stämmer även för inhopparen, även om inhopet i sig innebär ett visst mått av ansvarsfrihet. I bästa fall leder denna frihet till att jag som skådespelare gör saker jag kanske inte brukar göra, att jag tänjer på mina egna gränser och jobbar utanför mitt bekväma läge. I värsta fall kan jag inte ta till mig, eller kanske helt enkelt inte tycker om, det som den tidigare skådespelaren gjort, och börjar istället markera för att ställa mig utanför situationen.

Inhopparens situation är speciell. Lite tid och ett begränsat tolkningsutrymme borde borga för en negativ inställning, men de flesta skådespelare jag pratar med tycker om att hoppa in. Förutom den kanske mest uppenbara anledningen till positivitet – att jag får jobb! – vill jag tro att det handlar om själva utmaningen.

Till denna utmaning bidrar också mytologin kring inhopet som någon sensationellt, som ett moment i sig. En medial favorit är det plötsliga inhopet. Som exempel valsade följande berättelse runt i svenska medier i slutet av mars 2015. ”Dansare skadad – ersattes av publik”. Med olika variationer beskrevs hur uppsättningen av Don Quijote på finska Nationalbaletten plötsligt tog en oväntad vändning när huvudrollsinnehavaren tvingades avbryta.

Desislava Stoeva, som dansade i huvudrollen, skadade sig mitt under föreställningen och fick avbryta. Men baletten kunde ändå fortsätta sedan en helt annan dansös som behärskade rollen råkade sitta bland publiken, och helt enkelt erbjöd sig att ta över.<sup>27</sup>

Den besökande dansösen Eun-Jin Ha, säger att hon reagerade som i chock.

<sup>27</sup> <https://www.dn.se/kultur-noje/skadad-dansos-ersattes-ur-publiken/> hämtdatum 2020-11-11 Några av citaten kommer från SVT nyheter som skriver lite annorlunda och mer utbyggt om händelsen än DN och övriga tidningar... Ett antal tidningar rapporterade händelsen via en TT-skriven artikel. Har endast papperskopia kvar av SVTs artikel, daterad 2015-03-23.

”Jag kunde inte tänka igenom beslutet så mycket, det fanns ingen tid till det.” Med mindre än en minuts förberedelse avslutade Eun-Jin Ha föreställningen, till publikens stora glädje.

Eller som i ett klassiskt operaexempel. I ett Kulturnytt från 1987 fick lyssnarna som sista inslag i programmet höra följande sannsaga, under rubriken; *Minst sagt en snabbinryckning*:

Den walesiska sopranen Margret Price skall sjunga Norma på Covent Garden, men blir så förkyld att läkaren förbjuder henne. Hennes ersättare är också däckad. Vad göra. Klockan är nu 14:30. Någon kommer på att sopranen Lynn Strow Piccolo finns i Italien. Ett ilsamtal och hon kastar sig på ett flygplan. 5 timmar senare, tio minuter innan ridån går upp når hon fram till Covent garden. Hon får en snabbgenomgång av rollen, sätter på sin peruk och kostym och går in och sjunger. Det blev förstås jubel och stående ovationer för Lynn Strow Piccolo, för det gick förstås bra!<sup>28</sup>

Det är intressant med de dubbla ”förstås” i slutmeningen. Jag tolkar det som ett numer givet moment i hjältesagan. Trots det oväntade, trots den omöjliga situationen gör hon succé. Det oväntade har blivit förväntat. Vad hade hänt om hon hade sjungit helt fel, varit slut i huvudet efter resan, inte hade så bra koll på rollen som hon trott eller inte hunnit värma upp ordentligt? Troligtvis hade nyheten inte nått oss. I det här fallet ger misslyckandet inga rubriker. Det har ett lågt nyhetsvärde och bidrar inte till mytologin.

<sup>28</sup> Kulturnytt, P1, SR (1987-02-24).

# En odlad myt?

Behovet av det mytologiska visar sig när nyheten om att den svenska operasångerskan Erika Sunnegårdh gjort ett bejublat inlägg på Metropolitan når Sverige.<sup>29</sup> New York Times ger Sunnegårdh beröm, insatsen beskrivs som ett väl utfört arbete, men inte som en triumf. Recensenten konstaterar att Sunnegårdh kommer att göra det bättre nästa gång hon får sjunga rollen.<sup>30</sup> Samtidigt beskriver chefen för Metropolitan det som ett genombrott som inte sett sin like sedan Carusos dagar. Att en operachef brister ut i lovord är inget konstigt då det ingår i marknadsföringen och kanske är det för att Sunnegårdh är svensk som nyheten når oss som en succé. Myten och behovet av myten lever vidare.

Men alla inlägg blir inte succé, så var är berättelserna om när det går helt fel? De har ett betydligt lägre nyhetsvärde och vem skriver om dem såvida det inte handlar om att peta ner någon som anses sitta på för höga hästar från sin position? Min tolkning är att de berättelser som inte passar in i hjältesagan blir till fiction.<sup>31</sup> Sen finns det också mängder med berättelser om den onde/a ersättaren. Som den Oscarbelönade filmen *All about Eve* från 1950, där den unga beundraren tar sig in i en stjärnskådespelares liv och så småningom intrigerar bort henne från alla roller. Eller det Simpsonsavsnitt där Homer och Marge spelar i en teateruppsättning av *Macbeth*.<sup>32</sup> Marge gör Lady Macbeth och Homer spelar ett träd, men är nöjd med det. Marge har dock andra planer och övertalar Homer att döda huvudrollsinnehavaren så att han själv skall få huvudrollen. Så sker. Allt slutar med att Homer mördar sig igenom hela rollistan eftersom de fått bättre recensioner än han, något som Marge inte står ut med. För att inte tala om alla vampyrfilmer där huvudrollsinnehavarna blir mystiskt sjuka och ersätts av riktiga vampyrer...

<sup>29</sup> Mitt i musiken, P2, SR (2006-04-06)

<sup>30</sup> <https://www.nytimes.com/2006/04/02/arts/music/pressure-abounds-as-determined-soprano-makes-debut.html>, hämtdatum 2020-10-28.

<sup>31</sup> Ett exempel är David Nicholls *The Understudy* som handlar om en ytterst medioker skådespelare som blir understudy åt en stjärna på uppåtående. Den är fylld med så många pinsamma situationer att jag inte klarade av att läsa ut den... På svenska, *Mitt livs roll* (Norstedt, Stockholm 2007).

<sup>32</sup> The Simpsons, avsnitt 440 *Four great Women and a Manicure*. Gracie Films (2009).

Existerar myterna om inhoppet för att de innehåller korn av sanning? Är myten en stundtals eftertraktad, stundtals obekväm påminnelse om att det är möjligt att göra det omöjliga? Det traditionella är en repetitionsperiod där situationer, repliker och karaktärer undersöks och utmanas medan rummet och tiden utsätts för prövning under en längre tid. Det här är invariant och något som vi numer kräver som ett "minimum" för att kunna få till en uppsättning med kvalitet.<sup>33</sup> Det plötsliga inhoppet påstår att det finns andra sätt – att det förutsatta tidsförloppet för en repetition inte är det enda möjliga. Samtidigt vet alla som gjort inhopp med kort förberedelse att det är möjligt endast till en viss gräns. Det är genomförbart för att det finns en förlaga, för att jag som hoppar in är den enda som inte har full koll på läget. Jag kan göra mitt "succé"-inhopp och upphäva den normala, det omöjliga, en gång. Resten av ensemblen kan redan sin uppsättning annars fungerar det inte. Alternativet är om det rör sig om just en engångshändelse, ett evenemang eller happening där chansningar är en del av förutsättningarna och ingen förväntar sig något annat än just detta tillfälle.

<sup>33</sup> Enligt legenden svarade teatermannen Bertolt Brecht på frågan om hur lång en ideal repetitionsperiod skulle vara med repliken: "En vecka till!".

# Understudy

En betydande del av mytbildningen utgår från understudyn som gör ett plötsligt, oförberett, enstaka inhopp, blir upptäckt och därigenom får en egen karriär som exempelvis Shirley MacLaine. Enligt legenden fick hon som understudy till huvudrollen i musikalen *Pajama Game*, göra ett inhopp på Broadway i maj 1954. I en intervju med Leonard Lopato, 2011, tillfrågas hon om hon fått tillfälle att repetera rollen, och svarar: ” No! No... I didn’t have one rehearsal. No. I didn’t know the show either /.../. I didn’t know what key I sang in, I knew none of the dialogue.”<sup>34</sup> En känd filmproducent sitter i salongen och gör direkt MacLaine till en stjärna!<sup>35</sup> Men att det inte alltid är så enkelt exemplifieras genom den brittiske skådespelaren Michael Simkins exempel:

But while Broadway musicals continue to pedal the image of editions of Variety spinning towards the camera lens with the headline, ‘A Star Is Born’, the reality is different. Far more frequent are the incidents such as the alarming tale attributed to the bluff and baleful Lilian Baylis, doyen of the Old Vic, who, having watched an understudy go on for her major role at short notice in one of her productions, said to the actress afterwards, ‘Well, dear, you had your big chance – and you muffed it.’<sup>36</sup>

Som med allt annat i teaterns underbara värld är understudyns roll präglad av hårt och långvarigt arbete utan garantier för succé.

Den sydafrikansk/brittiske skådespelaren Antony Sher gjorde i början av åttiotalet en bejublade insats som Shakespeares Rickard III i en uppsättning på Royal Shakespeare Company. I sin bok *Year of the King* beskriver han hur han gått till-

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7gAGMbOsdSo>, hämtdatum 2022-01-18

<sup>35</sup> Sen går det alltid att ifrågasätta exakt hur spontant det numer legendariska inhoppet egentligen var och hur lång tid det tog innan hon blev upptäckt. Men det är en annan historia, och stjärna blev hon.

<sup>36</sup> Michael Simkins, *The Rules of Acting* (Ebury Press, London 2013), s. 133

våga i arbetet.<sup>37</sup> Han tillbringar veckor med att läsa pjäsen, med att besöka medicinska kliniker för att iakttä patienter med olika former av ryggbesvär. Han pratar med läkare och försöker hitta en rimlig, medicinsk förklaring till vilken sorts ryggskada som Rickard har och utifrån det hur han sedan ska kunna gestalta den på scen. Eftersom han också är bildkonstnär gör han egna porträttskisser där han leker fram en möjlig karaktär. Resultatet blir både en kroppsgjuten ”puckel” som han bär under sin kostym, samt ett helt eget sätt att ta sig fram med hjälp av kryckor. Allt utifrån en teckning han gjort baserat på att Rickard i pjäsen kallas ”The bottled spider”. Bilden av spindeln leder till ytterligare veckor av träning med kryckor för att hitta rätt sätt att röra sig, samtidigt som kryckorna testas och görs om för att hålla för de ansträngningar som de utsätts för på scen.

Det här är en process som innebär ett aktivt sökande efter och utprovande av specifika detaljer och moment som i sin tur bidrar till att skapa en trovärdig och intressant scenkaraktär. Hans understudy kan bara följa efter i den mån han ges tid. Det finns ingen beskrivning om hur mycket tid han fick lägga ner på att öva med kryckorna eller hur formskapad hans puckel blev. Redan under normala omständigheter är Rickard en stor roll med mängder med text som också tvingar skådespelaren att planera in hur hen ska hushålla med krafterna så att rösten skall hålla hela föreställningen. Lägg då till att de val av gestaltning som Sher gör, ligger utanför det förväntade och tvingar därmed även understudyn att agera och förbereda sig utöver det förväntade.

<sup>37</sup> Antony Sher, *Year of the King* (Methuen, London 1986).

# Ytterligare utmaningar och swings

Understudyns roll är att skugga den ordinarie skådespelaren och studera allt som hen gör för att sedan kunna göra det själv ifall ett inhopp krävs. Det vanligaste är att den ersättande skådespelaren är med i samma uppsättning, men det förekommer även att ersättaren/understudyn inte är med på scen. I det första fallet innebär det att den ersättande skådespelaren har möjlighet att följa inte bara repetitionerna utan även uppsättningens utveckling under spelperioden. I det andra fallet gäller det att skådespelaren själv håller koll på vad som sker för att kunna inkorporera eventuella ändringar i sitt spel. Ibland handlar det om att se föreställningarna regelbundet, i andra fall, beroende på teaterns resurser, kan teatern serva med filmat material eller skriftliga noteringar. Vilken position understudyn än har är det ändå tydligt att teatrarna lämnar över en stor del av ansvaret till den enskilde skådespelaren när det gäller att bedöma hur mycket repetitionstid som krävs och hur hen skall uppdatera sig om uppsättningens utveckling.

För understudyn är utmaningen inte endast att ersätta en annan skådespelare och göra som den gjort, utan också att förbereda sig för ett inhopp utan att veta om eller när det sker. Tanken om inhoppet som en omvänd process där jag tar igen under spelperioden det jag gått miste om i repetitionstid blir svårare att tillämpa här, då det inte är säkert att det blir någon spelperiod alls. Här blir oftast förberedelsetiden längre än under ett traditionellt inhopp, men hur mycket praktisk repetitionstid som ges varierar givetvis. I fallet med Antony Shers Rickard III var det nog ändå tacksamt för ersättaren att han var understudy och fick vara med från början, snarare än att komma in i en sådan fysiskt krävande roll med minimal repetitionstid.

Men även om den mentala förberedelsetiden kan vara lång så är det ändå en utmaning att veta att jag förväntas spela en karaktär som någon annan format utifrån sina förutsättningar utan att jag gets tid att göra den till min egen innan jag skall hoppa in. När jag pratade med några skådespelare som jobbat som swings var de överens om att ett av de moment som framstod som tydligast för dem medan de iakttog de ordinarie skådespelarna, var vilka moment som de själva ansåg var svåra för dem själva att göra. Det kunde handla om rent tekniska saker som

komplexa dansmoment som skulle utföras, där den ordinarie och ersättaren hade helt olika nivåer gällande danskompentens, men det kunde också vara moment som i stort byggde på den ordinarie skådespelarens personlighet.

En av kollegorna beskrev hur den skådespelare som hen var swing för, hade byggt stora delar av sin gestaltning på ett fysiskt rörelsemönster som gav en komisk effekt. När kollegan väl hoppar in efter ett par månader är hen helt inställd på att publiken inte kommer skratta när just *hen* utför karaktärens fysiska handlingar. "Och de skrattade inte heller. Det var dödstyst och jag fick panik – jag måste hitta på en plan!" Efter hand, och några fler inhopp senare, blev det lättare. Men det är helt klart att exempelvis komiska moment är svåra att ersätta rakt av, och att möjligheten att hitta på något eget som fungerar är svårt att göra utan att först få testa dem i sitt sammanhang.

Även om de understudies och swings jag talat med säger att de erbjudits repetitionstid, så är förutsättningarna ändå annorlunda än för den permanente inhopparen. Där ges ett tydligt fokus till den som ersätter eftersom det är just så det kommer vara från och med nu. Understudyn är och förblir en tillfällig lösning från gång till gång, vilket innebär en begränsning i hur mycket som är möjligt att ändra i uppsättningens helhet eller i de andra skådespelarnas relationer till den enskilde inhopparen. För understudyn startar dessutom deras praktiska repetitioner ibland först efter premiär. Stundtals även med endast en regiassistent på plats. Det innebär att ett eventuellt inhopp sker utan särskilt lång tid av att kunna följa hur rollkaraktären arbetats fram och ibland utan att ha fått arbeta med de andra ordinarie skådespelarna innan du träffar dem på scen framför en publik.

Oavsett förberedelsetid så är det mycket som skall tas in och många val som trots allt skall göras. Jag samtalar med en kollega som varit understudy utanför scenen. Hen blev erbjuden jobbet två veckor innan premiär. Eftersom det handlade om en av de bärande rollerna i en uppsättning gick en stor del av arbetet åt till att rent krasst plugga text. Men när kollegan följde repetitioner uppenbarade sig en svårighet att koda av vilken sorts uppsättning det egentligen handlade om. Den upplevdes som vag och ledde till frågan om vilken spelstil hen skulle utgå ifrån. Väl på scen i det enda utlovade inhoppet, kände kollegan att det skavde och valde att "satsa på drama" och därmed delvis byta spelstil gentemot den som den ordinarie skådespelaren valt. Det är inte säkert att publiken upplevde någon större skillnad, men i det läget blev det viktigt för kollegan att göra "sitt" bästa av situationen, med motivationen att det var för publikens bästa: "Om jag inte förstår, kommer inte de förstå!". I valet av lojaliteter valde kollegan här, utifrån sin egen förståelse, att vara lojal mot publiken snarare än med uppsättningens grundform.



# Motivation

Michael Simkins konstaterar att det är viktigt att understudien är aktiv och framför allt att det planeras in understudy-föreställningar där alla understudies vet att de får spela den roll de övat så länge på: "This prospect of a tangible performance can often be the difference between sanity and madness during the long months of inactivity."<sup>38</sup> Samtidigt är utmaningarna inte över med det:

Understudies assure me the worst part is not actually going on, but when the principal actor returns. One moment you're at top table, toe to toe with the other leads, swapping bon mots in the wings, celebrating the triumphs, discussing the woes, and with your own views listened to and your personal stories celebrated – and then suddenly you're back in your dressing room up on the fifth floor, listening to Everton v Wolves on Radio 5 Live and eking out the long hours with yet another cup of tea. As one of Michael Frayn's characters famously says: 'I can take the despair. It's the hope I can't stand.'<sup>39</sup>

Vad som då är viktigt är givetvis kontakten med kollegorna. I de lägen då jag ändå är med på scen i en mindre roll eller som swing, är jag del av ensemblen med allt vad det innebär av samvaro bakom scen. Om jag är understudy eller stand-by utan att behöva vara på plats blir jag betydligt mer ensam. Oavsett behöver jag hålla noga koll på vad den ordinarie skådespelaren gör. Hur sedan relationen mellan den ordinarie och ersättaren ser ut varierar. Exempelvis verkar Tommy Körberg ha haft otur med sina understudys genom åren. I följande stycke beskriver han relationen till en av sina understudies i musikalen *Chess*, i samband med att han själv inte kunde genomföra en föreställning:

Det var till stor glädje för Graham, som var en av två ständigt beredda vikarier. Han stod och hoppades att jag skulle vara nära döden varenda dag. Hostade jag till frågade han med illa dold

<sup>38</sup> Simkins, s. 133.

<sup>39</sup> Ibid., s. 134.

förtjusning om jag var sjuk. föreställningen ställdes bara in om bägge huvudrollsinnehavarna var sjuka, så den här gången fick Graham sin chans.<sup>40</sup>

Och inför *Les Misérables* blev det problematiskt på ett annat sätt:

Repetitionerna var /.../ svåra. Föreställningen är lång och svårsjungen och det gällde att slå i sig en massa text. Dagen efter premiären blev jag tvungen att sjukskriva mig, eftersom Cameron Mackintosh tvingat mig att sjunga sönder rösten under genrep. Min ersättare, vars uppgift var att följa vartenda steg jag tog under repetitionstiden, hade inte gjort sitt jobb. Han kunde ingenting och fick spela med snäcka i örat. Stackars Anders Eljas hade mikrofon och snäcka i örat, och samtidigt som han dirigerade tvingades han sufflera och ge scenanvisningar till ersättaren, som likt en robot stolpade runt på scenen.

Efteråt var folk vansinniga och ville ha pengarna tillbaka. Det var en ren katastrof, och de tog in en annan reservsångare.<sup>41</sup>

Å andra sidan beskriver Antony Sher hur hans understudy kommer till undsättning när Sher börjar få problem med rösten i samband med de slitsamma repetitionerna inför Rickard III:

Tonight's performance is done on three large bottles of mineral water at room temperature instead of gallons of iced coke. Ian MacKenzie (Ratcliffe and understudy Richard) told me that Coke wasn't very good for one, and iced Coke positively very bad. The vocal cords are muscles, and to be constantly doused with icy fluid when they're overworking isn't a good idea. I am grateful but puzzled – I thought understudies were meant to push you down stairwells, not recommend ways of keeping you going.<sup>42</sup>

Teater är och förblir ett kollektivt arbete. Sher beskriver sitt arbete med rollen som Kung Lear i ännu en stor uppsättning på Royal Shakespeare Company i boken *Year of the Mad King*. Han går förbi uppehållsrummet under en repetition och ser hur ett stort gäng skådespelare sitter och pluggar text. Det är de som förutom att ha en ordinarie roll i föreställningen också är understudy åt någon annan. Med andra ord gör de två jobb samtidigt. Sher reflekterar: "I don't think people have any clue how much work goes into this process, and it's boring, repetitive work, it's swotting for school exams."<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Tommy Körberg & Klas Ekman, *Sjung tills du stupar: [memoarer]* (Bonnier, Stockholm 2012), s. 211.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 249.

<sup>42</sup> Sher, (1986), s. 243.

<sup>43</sup> Antony Sher, *Year of the Mad King: The Lear Diaries* (Nick Kern Books, London 2018), s. 199.

Looking round the room today, with them all deeply focused – it was like they were in a choir, singing, or rather, mouthing different tunes – it struck me that, unless I get my act together, these people are going to be thrown into a lot of chaos, and a lot of their hard work could be wasted.

Feeling humbled, I went back into rehearsals.<sup>44</sup>

Behovet av sammanhang är tydligt för alla inblandade, liksom av samarbete. Erland Josephson beskriver i sin bok *Rollen* hur han är med om en understudyrepetition. Han har en av huvudrollerna i en internationell turnéuppsättning av Tjechovs *Körsbärsträdgården* i regi av Peter Brook. Med jämna mellanrum går de som är understudys igenom uppsättningen och medan de är på turné i Japan lovar Josephson att han skall titta in under repetitionen. Han märker att de är nervösa av att ha honom på plats, så han gör det bästa möjliga och går upp på scenen och repeterar sin egen roll tillsammans med dem.

De är mycket ambitiösa, inte av iver att få överta någon roll, utan för att de vill använda varje tillfälle och möjlighet att utvecklas. De är inte ett ögonblick bittra eller lata, inte en sekund verkar de stötta eller förödmjukade. Deras värdighet räcker väl till för att de inte skall skylta med att detta skulle vara under deras värdighet. De är beundransvärda.<sup>45</sup>

I all skönmålning av de ambitiösa skådespelarna kan det vara värt att påminna sig att Josephson betraktar det hela ur ett utifrån- och ett ovanifrånperspektiv. Här är han en internationell stjärna, känd från filmer med Ingmar Bergman och Tarkovskij och innehar en av huvudrollerna i uppsättningen. De eventuella tvivel som de som är understudies har över sin situation kommer med största sannolikhet inte nå hans öron under de här omständigheterna när han dessutom är där och hjälper dem i deras arbete.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Erland Josephson, *Rollen* (Brombergs, Stockholm 1989), s. 134.



# Mer om swings

*Broadway Swings: Covering the ensemble in Musical Theatre* är en handbok för swings som bygger på erfarenheter och berättelser från swings på Broadway. De som citeras i boken sprider givetvis sina lovord om Swings. Det sägs att de är det viktigaste inslaget, de som garanterar showens kvalitet. De är inte där för att de är sämre än den övriga ensemblen, utan för att de är bättre som regissören och koreografen Jerry Mitchell beskriver det: "The best people are the swings, not the worst people."<sup>46</sup> Vad som sedan menas med det är en annan sak och också vilken betydelse det har i en bransch som i grunden är strikt hierarkisk, byggd på att mäta framgång i ekonomiska termer och där vinstkraven hela tiden höjs. Exempelvis, där det förut ingick att respektive swing skulle ta in och memorera upp till tio olika "spår" förväntas de numer i vissa fall ta in upp till 20 olika, och dessutom inkludera fler och fler uppgifter som tidigare tillhörde understudies. Om de nu är så betydelsebärande – de sanna hjältarna på Broadway, som är ett ofta förekommande citat i beskrivningen av deras arbete – hur kommer det sig då att deras arbetsvillkor fortfarande är reducerade till ett absolut minimum av förberedelser?

Osäkerheten i rollen som swing verkar vara inmurad i förutsättningarna. I de fall då någon swing vill ta över en rollposition som blivit "ledig" av olika skäl så är det inte säkert att det konstnärliga teamet accepterar det. Dels måste då någon annan swing repas in, vilket i sig kan vara krångligare, men också för att även om en swing gjort rollen och gjort den bra, så kanske den inte är helt rätt som ordinarie. I det läget kan ens mångsidighet vara negativ.<sup>47</sup> Det utgår från resonemanget att en swings talang bygger på att vara 80–90% av alla de roller som hen täcker upp för, men för den ordinarie krävs 110% och det vågar inte alltid producenterna lita på att ersättaren klarar.

Ju mer jag läser i boken om swings, ju mer övertygad blir jag om att jobbet i sig är omöjligt. Att villkoren är vedervärdiga och uppgiften orimlig. Ändå

<sup>46</sup> J. Austin Eyer och Lyndy Franklin Smith, *Broadway Swings: Covering the ensemble in Musical Theatre* (Bloomsbury, London 2015), s. 182.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 181.

fungerar det. Varför? Hur? En nyckel är som många säger att jag måste acceptera att det inte kan bli perfekt. I uppgiften ingår att fylla ut, göra så att showen inte stannar av, utan kan "Go On"! Men en minst lika viktig sak handlar om det som Janet Saia, en av de intervjuade, säger i en kommentar; att en swing måste vara beredd att underordna sig och ha en positiv "can-do attitude with the desire to make the show the star!"<sup>48</sup>

Om det nu inträffar att den ordinarie skådespelaren av olika anledningar inte kan medverka och inhoppet blir verklighet behöver publiken meddelas. Även här finns det bättre och sämre sätt att närma sig uppgiften. Skådespelaren David Weston berättar i en intervju om när han var understudy till stjärnan Derek Jacobi som blev sjuk och David måste hoppa in i hans huvudroll.

Then the director – whom we all loathed – went onstage and told the audience, "I'm terribly sorry to tell you that tonight we will be deprived of the genius of Derek Jacobi. He is in a nearby hospital and will say a prayer for us at precisely 8 p.m. His role will be played by David Weston."

Jacobi never returned, and Weston did the entire run. The director eventually thanked him for his work, but it did not make the bitter pill any easier to swallow. "It's a thankless job. Your big moment comes and you can hear the collective sigh – because of course they all want to see McKellen or Jacobi, not you. But you just soldier on."<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Ibid., s. 78.

<sup>49</sup> <http://www.theglobeandmail.com/arts/david-weston-and-the-plight-of-the-understudy/article627367/>  
Hämtdatum 2021-12-28.

# Fler perspektiv

När jag besöker Pantomimteatern och frågar vad de tänker på när de först hör ordet inhopp, bekräftar skådespelarna Ulrika och Julia den positiva bilden jag fått hittills. De säger att det visserligen kan vara svårt, men att det oftast är roligt och givande. Verksamhetschefen Veronica har det snabbaste svaret; "Kostnader!". Regissören My Areskoug tänker efter och konstaterar sen att det är intressant, men också en stor ansträngning. Att kostnaderna dyker upp först i verksamhetschefens medvetande är inte konstigt. Även om ett planerat inhopp möjliggör för en föreställning att spela vidare så kräver det ändå extra repetitionstid. Det kan också innebära ny kostym, nya foton, kanske också trycksaker och informationsblad med mera. Att regissören ser det som en stor ansträngning är inte heller överraskande. Här skall en uppsättning som långsamt formats till en helhet, blottläggas och plockas ner på detaljnivå igen. "Som regissör måste jag kunna härbärgera att det som blivit ett konstverk nu framförs dåligt under repetitionsperioden, utan att tappa tilltron."

My Areskoug har nyligen repeterat in en ny skådespelare i det som blivit den tredje versionen av Pantomimteaterns *Hoppet – för jag dog inte!*. Hon säger att utmaningen som regissör är att på kort tid skapa förutsättningar för skådespelarna att nå in till skådespelariets kärna. Att hitta balansen mellan inlevelse och utlevelse.

Skådespelarna måste våga närma sig sin karaktär känslomässigt, annars blir föreställningen bara en redovisning av olika händelser. Men det här blir extra komplicerat under en inhoppssrepetition där tiden och utrymmet för undersökande är så begränsat.

Samtidigt konstaterar hon att det på ett sätt varit lättare för henne som regissör när hon nu gjort en tredje version av uppsättningen. Då fanns erfarenheten av förra inhoppssrepetitionen, vilket gjorde att vissa moment som visade sig svåra att förklara och omvandla i praktiken den gången, nu kunde förberedas på ett annat sätt. Dessutom finns alltid möjligheten att slipa på enskilda moment och därmed förbättra helheten.

Ett lyckat inhopp ställer stora krav på de inblandade skådespelarna. Så vem väljs ut för att hoppa in? Kollegorna bekräftar bilden av att den sociala delen är extra viktig. På de större institutionsteatrarna letas det oftast inom de egna leden. Först efter det vänds blickarna mot förmågor utanför huset. Många av de fria grupperna har återkommande skådespelare som de vänder sig till i första hand: "För då vet vi att det fungerar!". Samtidigt påpekar Sara Myrberg på Teater Tre att ett kortare inhopp också är ett bra tillfälle för en teater och en ny skådespelare att lära känna varandra inför eventuella andra, mer långtgående uppdrag.



# Det produktionsmässiga

Ett avhopp leder ofelbart till en karusell av händelser. Konstnärliga, ekonomiska och sociala hänsyn skall tas. Är det möjligt att fortsätta och är det värt det? Hur många gånger kan en ensemble eller delar av den bytas ut? Ett första beslut är rent praktiskt, skall det överhuvudtaget bli ett inhopp eller ställer vi in? Nästa beslut handlar om vem som kan/bör/skall hoppa in. Om det handlar om ett längre inhopp, som kanske egentligen bör benämnas – ersättning av skådespelare – blir det ytterligare ett antal diskussioner som måste gås igenom. Skall nya föreställningsbilder tas, eventuella affischer göras om? Ibland blir åtagandet vid ett inhopp större än andra beroende på uppsättningens konstnärliga uttryck. Under tiden då Pantomimteatern spelade *Charlies unge*, repeterade de in två inhoppare/ersättare efter den ordinarie skådespelaren. Eftersom det var en komplex uppsättning som byggde på interaktion med filmade avsnitt där skådespelarna även syns i filmsekvenserna, var de vid varje inhoppssrepetition tvungna att filma om och redigera stora delar av det filmade materialet, något som både var tidskrävande och kostsamt för teatern. I ett sådant läge blir de ekonomiska förutsättningarna för en kommande spelperiod extra avgörande för om produktionen skall fortsätta med en ny skådespelare eller om den skall läggas ner.

Att framför allt de fria grupperna jag pratat med vittnar om att de blivit noggrannare med och mer medvetna om inhoppets strukturer handlar också om att det helt enkelt blivit nödvändigt. För en fri grupp är varje ny uppsättning en stor ekonomisk satsning. I dagens kulturklimat så har dessutom beslutsprocesserna för arrangörerna spridits ut. När jag började i fria grupper på åttio- och nittioalet, så kunde vi ibland sälja hela turnéer bara på vårt goda renommé, och en bra säljpitch förstås. Nu vill de flesta arrangörer se den färdiga föreställningen. Vilket leder till att repetitionsperioden kröns av kanske två veckors spelperiod för att visa upp sig men sedan läggs ofta allt i malpåse i väntan på att arrangörerna skall bestämma sig och köpa till nästa termin/säsong. Under tiden kanske någon eller några av skådespelarna gått vidare till annat. Vilket då kräver inhopp även i en relativt ny och ospelad uppsättning. Dessutom verkar det som att den yngre generationen skådespelare rör på sig mer än vad tidigare generationer gjorde. Sex månader på ett ställe är långt för vissa. Verksamhetschefen på Pantomimteatern bekräftar också att de numer ser till att i varje produktions budget ha utrymme för inhopp. En realitet som inte går att undvika.



# Besluten

Att besluten kring inhopp är komplexa har givetvis en grund i alla dessa praktiska, konstnärliga och ekonomiska förutsättningar. Ytterligare en faktor i det hela är frågan om vem det är som fattar beslutet att genomföra ett inhopp. Det kan vara en teaterchef eller en ensemblechef på en större teater. På en mindre teater eller fri grupp kanske besluten fattas mer kollektivt. På våra stora scener blir systemet med understudies och swings allt vanligare som ett sätt att säkra en uppsättnings möjlighet att möta en publik. Men vi måste också ta med i beräkningen att skådespelare är djupt rotade i den klassiska tanken om att alltid spela – ”The show must go on!”. Den engelske skådespelaren Michael Simkins skriver om hur djupt rotad den uppfattningen är till och med i situationer där det finns en understudy.<sup>50</sup> Han gör en liten roll i en uppsättning, men inte ens när hans gamla mamma blir sjuk och inlagd på sjukhus i en annan stad, lämnar han föreställningen. Han säger att han ska komma upp till helgen, men även när samtalen från övrig släkt och läkare blir mer och mer allvarstygda så tänker han inte ens tanken att skippa en föreställning. Trots att han som han själv säger, har en mycket kompetent understudy. Efter veckans sista föreställning beger han sig till sin mor bara för att komma fram några minuter efter att hon avlidit. Han påpekar samtidigt att han ser detta fenomen som något av en generationsfråga, där yngre skådespelare inte samma ”do-or-die attitude” som den äldre generationen.

Att det kan vara komplext i sig att bli utbytt visar följande berättelse där en kollega beskrev en situation där barnskådespelare ingick i ensemblen men där det var en av föräldrarna som motsatte sig ett tillfälligt utbyte när barnet blivit akut sjukt under pågående föreställning. Det fanns en standby redo, men trots det så vägrade föräldern låta sitt barn gå av scenen. Först när det närmade sig slutet och det skulle genomföras en komplicerad personflygning sade skådespelarnas skyddsombud ifrån och krävde utbyte.

Även i situationer när inhopp är välkomnade av alla inblandade finns en komplexitet i vem som ersätter vem. En kollega beskriver hur en av de uppsättning hen

<sup>50</sup> Simkins, s. 256 ff.

spelat i på en fri grupp blev så populär att de kunde/behövde sätta in ytterligare en ensemble för att möta förfrågan på föreställningar. Uppsättningen byggde på två skådespelare och kollegan S beskrev hur de ingående skådespelarnas dynamik påverkade föreställningarna.

S: När X och jag spelar, så är det jag som är den... ja inte den tuffe...men mer drivande. Om Y och Z spelar, så är Z den lugna medan Y har en väldigt tufsigt energi. Det är som att det finns socker och salt i båda versionerna. Men ibland har vi behövt blanda så att X och Z spelat och det blir besvärligt... för där är det socker och socker. Det är inte optimalt. Det behövs en socker och en salt, även om det ser lite olika ut. Y och jag har ju inte samma energi, men vi är båda drivande på scen, mer sälta... Det spännande vore ju om Y och jag spelade. Då vet vi inte vad som händer...

Niklas: Salt och salt...

S: Ja och vem ska avgöra om det är okej eller inte?

Ytterligare en kommentar till diskussionen om hur ett inhopps påverkar en uppsättning är denna beskrivning Antony Sher beskriver hur Royal Shakespeare Companys populära uppsättning av *Tartuffe* skall förlängas och den erkände skådespelaren Nigel Hawthorne skall ersättas i rollen som Orgon.

We're re-rehearsing *Tartuffe* – yet again.

Chris Benjamin is taking over as Orgon and is going to be wonderful, a big baby, a bear ready to chase its shadow. As Dorine says in the play, 'Tartuffe is a man who can spot a victim.' Chris is a natural victim, Nigel never was – his inherent sophistication and wit got in the way. He was a hilarious Orgon, but it was always difficult to believe he could be so thoroughly duped at any rate, by my version of Tartuffe.<sup>51</sup>

I de här exemplen blir det tydligt att det inte handlar om de berörda skådespelarnas individuella skicklighet utan om vilken stor påverkan våra individuella kroppar och personligheter trots allt har på resultatet. I och med att det blir vanligare med inhopps och understudys ökar också känslan av att åka karusell. Ibland repeterar en skådespelare in en roll, med en ersättare som redan är kontrakterad eftersom alla vet att den ordinarie bara kommer gå till premiär och spela två veckor innan ersättaren tar över rollen. I det läget blir det intressant att tala om ägandeskap till en rollgestaltning. Den byggs för en specifik person, men den som sedan kommer att spela rollen under större delen av spelperioden är en annan.

<sup>51</sup> Sher, (1986), s. 121 f.

# Utbytbarhet?

I skrivande stund påverkar den pågående Covid-pandemin de invanda förutsättningarna. Dramatenchefen Mattias Andersson säger i en intervju i DN:

Jag tror inte jag har gjort en premiär någonsin utan att någon har tryckt i sig en alvedon och kört ändå. En skådespelare är så outbytbar. Men nu... man får ju inte gå till jobbet om man är förkyld eller har minsta hosta.<sup>52</sup>

Är vi verkligen outbytbara? För vem och när? Stadsteatern i Stockholm har numer understudies i alla uppsättningar som spelas på stora scenen. För den enskilde skådespelaren är inhoppet visserligen en möjlighet att få jobb och att kunna lämna ett pågående för något annat. Men många frilansande skådespelare ger snarare ett uttryck för en känsla av ökad osäkerhet där inhoppet numer är en utgångspunkterna för det moderna samhällets förväntan på utbytbarhet.

En svårighet är alltid att balansera den specifika uppsättningens konstnärliga kvaliteter gentemot behovet av att kunna ta emot en betalande publik. Populära uppsättningar kan förlängas och förlängas med ambitionen att de skall se likadana ut som när de hade premiär trots att tiden kanske gör att andra konstnärliga val skulle gjorts om den hade satts upp nu. Andra uppsättningar kan å andra sidan förändras "för mycket" beroende på att få eller ingen är kvar från den ursprungliga uppsättningen och är medveten om vilka diskussioner som låg till grund för de gestaltningval som fortfarande skall genomföras. För en fri grupp händer det ibland att en uppsättning blir så populär att den kan hålla sig kvar på repertoaren under flera år, men till priset av att samtliga skådespelare är utbytta. Vad händer då med en uppsättning när ingen är kvar från start och den som varit med längst kanske kom in som ersättare nummer två och den som är sist in representerar en sjätte generation?

En annan risk med en stor rotation av inhoppare, i kombination med allt kortare anställningsperioder för skådespelare, är att den långsiktiga ensemblen som gemen-

<sup>52</sup> <https://www.dn.se/ekonomi/dramatenchefen-om-ledarskap-jag-hatar-konsensus/> hämtdatum 20-12-20

samt utvecklas baserat på tidigare gemensamma erfarenheter blir allt mer sällsynt. I musikalvärlden är inhoppsstandard och understudies en etablerad förutsättning. Där har de bärande rollerna en planerad ersättare, som oftast har en mindre roll i samma uppsättning, och de mindre rollerna täcks upp av den övriga ensemblen när det behövs. När en av huvudrollsinnehavarna inte kan spela startar en lång kedjereaktion av förändringar. Här kan då ett nytt dilemma uppstå. Från teaterhusens sida hörs ofta ståndpunkten att en uppsättning är större än den enskilde skådespelaren, men som publik kanske det är just individen jag kommit för. Har jag betalat för Helen Sjöholm och Tommy Körberg är det dem jag vill se, oavsett hur begåvade deras ersättare är.

Frågan om på vilket sätt en enskild skådespelare påverkar upplevelsen av en uppsättning som helhet blir kanske som tydligast i de sammanhang där kända skådespelare agerar. Där de är affischnamn och därmed också ingår i publikens förväntningar. Men även kollegor inom de turnerande fria grupperna vittnar om hur arrangörer ifrågasatt och stundtals också avbokat uppsättningar där någon av skådespelarna bytts ut.

På individnivå kan känslan av utbytbarhet ta sig rent existentiella former. Skådespelaren Sara Myrberg turnerade i många år med soloföreställningen *Klä på, klä av*. När den blev för efterfrågad beslöts det att teatern skulle ta in ersättare som kunde spela parallellt med Sara. Men hur mycket hon än tyckte om och respekterade de kollegor som tog över upplevde hon hela situationen som komplicerad. "Det kändes rent fysiskt och var påtagligt jobbigt. Som att jag gav bort något som var mitt eget!" Det för oss in på en diskussion om konstnärskap, jämförelse och äganderätt. Sara konstaterar att det både handlar om det faktum att hon i sin kropp varit med om att bygga vartenda moment i föreställningen och att den därmed är som en förlängning av henne själv, och samtidigt känslan av oersättlighet.

Det finns något skönt i att vara oersättlig, unik. Men det är också befriande att allt inte faller om jag eller någon i min familj blir sjuk. Det är ett jätteansvar att jobba med en sådan produktion som spelar så mycket, över så lång tid.

Tanken om jämförelse är intressant eftersom det finns en idé om facit, en färdig form och därmed något att jämföra sig med och bli jämförd med.

# Vilka blir kvar?

Exempelvis bryr sig en ung publik sällan om vem som står på scen. Deras förförståelse är oftast låg när det gäller sådana detaljer som vem som spelar vilken roll. Däremot existerar det hos vuxna och, som påpekats ovan, i relation till arrangörer. De som köper in föreställningar och därmed också vill ha den produkt de betalat för och/eller rekommenderat till andra. Detta kan då bli ett dilemma för den producerande teatern: – ”Skall vi berätta för arrangörerna att X hoppar av till våren...?” Samtidigt är det mer än en personfråga. Vissa föreställningar bygger på personliga erfarenheter hos ensemblen och då blir frågan vad som sker i samband med att en skådespelare ersätter en annan. Skall den nye/a gestalta den gamles originalberättelse eller komma med en egen? Hur påverkar en ny berättelse den dramaturgiska struktur som funnits från början? Vilket också leder in på komplicerade diskussioner om rättigheter, såväl emotionella som praktiska upphovsrättsmässiga? Ibland försvinner skådespelarnas bidrag in under rubriker som: ”Av ensemblen”. Men vilka är då ensemblen om några byts ut? Vem har rättigheter till vad när det gäller en uppsättnings tillblivelse och vidare liv? Vad har jag att säga till om när jag lämnar?<sup>53</sup>

Inför framtiden känns det viktigt att hålla koll på ovanstående fenomen. Skräckscenariot är att teatrar blir fegare rent konstnärligt och inte utnyttjar sina ensembler till fullo. Vad händer ifall någon eller några i en specifik ensemble visar sig vara musikaliskt eller akrobatiskt begåvade? Utnyttjas då den kompetensen, om det gynnar uppsättningen, eller blir det för nervöst ifall skådespelaren måste bytas ut? Vems/vilkas berättelser och talanger tillåts ta plats om vi blir allt för utbytbara?

<sup>53</sup> Ett exempel på solidariskt tänkande var den ensemble som i en uppsättning på Unga Riiks blev juryvalda att spela på nationella scenkonstbiennalen för barn och unga, Bibu. Då en av de medverkande skådespelarna bytts ut under föreställningsperioden, beslöt ensemblen att låta både den ursprunglige och den inhopande skådespelaren spela under festivalen.





# Försök till summering

Var jag än befinner mig i världen ser jag och inspireras av andra skådespelares arbete. I samma stund som jag spelar i en så kallad klassiker är jag och trampar i andras fotspår oavsett hur mycket eller lite präglad jag är av deras upptäckter och resultat i samma roll. I *Year of the King* skriver Antony Sher om hur han närmar sig en av de stora Shakespearerollerna Rickard III. En av de saker han först behöver göra sig fri ifrån är andras skådespelares skugga över rollen och framför allt, i en brittisk kontext, Laurence Oliviers filmversion från 1955 där Olivier både regisserade och spelade huvudrollen. Sher försöker närma sig öppningsmonologen som inleds med den klassiska raden: "Now is the winter of discontent":<sup>54</sup>

God. It seems terribly unfair of Shakespeare to begin his play with such a famous speech. You don't like to put your mouth to it, so many other mouths have been there. Or to be honest, one particularly distinctive mouth. His poised, staccato delivery is imprinted on those words like teeth marks.<sup>55</sup>

Även inhopp ingår i teaterlivets förutsättningar och traditioner. Det skapar möjligheter men givetvis också utmaningar. I utmaningarna ingår att hantera komplexiteten av att under kort tid tillskansa mig tillräckligt mycket information och att kunna omvandla den i en scenisk gestaltningprocess som egentligen behöver en mycket längre tidsperiod. Till det kommer alla de sociala utmaningar som nya sammanhang innebär och dessutom insikten om att mitt konstnärliga uttryck till större del än vanligt kommer vara beroende av och baserat på det min föregångare i rollen skapat utifrån sina förutsättningar. Men det är också viktigt att mitt i denna stress- och kravfyllda profil, påpeka att många skådespelare betonar det lustfyllda i inhoppet. Det handlar inte enbart om utmaningen och möjligheten till jobb, utan också om att jag i bästa fall kan uppleva att jag fått ett "frikort" att gå utanför mina egna ramar. Givetvis är det svårt och komplext att på scen, inför en publik, gestalta en

<sup>54</sup> William Shakespeare, *The Tragedy of Richard III*, ur *The Complete Works of William Shakespeare* (Pordes, London 1984), s. 644.

<sup>55</sup> Sher, (1986), s. 27 f.

karaktär vars handlingsmönster och sceniska val jag kanske inte riktigt hunnit omfatta, inte riktigt förstår eller ens tycker om. Men fördelen som inhoppare är att jag alltid kan skylla på att det inte är jag som hittat på det jag inte trivs med. Det kanske handla om enskilda gestaltningsval eller stildrag i uppsättningen. Inhoppet kan ibland få mig att gå utanför min normala bekvämlighetszon och därmed få mig att göra saker på ett sätt jag inte tidigare gjort. Tvånget att följa en mall kan paradoxalt nog bli en befrielse. Eller som Kjell Bergqvist uttrycker det: "Det kan gå hur som helst och det kan vara skitnervöst. Men man vill inte missa chansen."<sup>56</sup>

Det finns givetvis konstnärliga risker med att bara låta en uppsättning rulla på om det endast är ekonomiska förtecken som styr besluten av att ta in inhoppare efter inhoppare. Men ett in hopp kan också vara positivt för en uppsättning som spelats länge. Om omständigheterna är de rätta. Jag frågade regissören My Areskoug om hon skulle kunna tänka sig att göra en fjärde omgång inhoppssrepetitioner i Pantomimteaterns *Hoppet – för jag dog inte!*, ifall det skulle behövas. Först fick jag en stor suck till svar, men sedan sade hon också att:

Om vi vet i förväg och det kan planeras in, kan det också bli en kick för de "gamla" skådespelarna. De måste då bära föreställningen på ett annat sätt tillsammans med en ny ensemblemedlem. Den energin kan förlänga en uppsättnings livslängd. Då kan det vara värt det.<sup>57</sup>

För en teater är planering och en realistisk framförhållning en förutsättning för lyckade spelperioder, med eller utan in hopp. För den individuella skådespelaren handlar det som vanligt om att ta det som sker i stunden på allvar, att försöka hitta det specifika i just den här situationen. Jag kommer ha nytta av mina ingående kunskaper i skådespeleri genom att betrakta dem som det Jonna Bornemark i ett tidigare citat kallade – en megaförmåga. Förmågan att avgöra hur jag skall använda mig av mitt omdöme här och nu baserat på tidigare erfarenheter. Min egen erfarenhet av in hopp är också att en inhoppssrepetition är fascinerande lik en traditionell period, om än att allt går i raketfart. Jag känner initialt av det läskiga, för att snart gå över i eufori över att det faktiskt bär. Tvivlen kommer att komma och jag kan till och med hinna med att känna mig lite uttråkad och tycka att jag kan det här nu, var är publiken? Processer och känslor som i vanliga fall varar i dagar eller veckor, rusar jag igenom på en timme eller två.

Inhoppet är speciellt genom att det sätter mig under tidspress samtidigt som jag har all uppmärksamhet riktad mot mig och min prestation. Det finns inget att gömma sig bakom, allt jag kan göra är att påstå direkt. Här är det lätt att känna sig ensam trots allas blickar. Men som Bornemark konstaterar, att utöva omdöme ".../är inte bara något vi gör som individer, utan vi gör det tillsammans."<sup>58</sup> Trots allt ingår jag i ett sammanhang och det är som alltid både en utmaning och en trygghet.

<sup>56</sup> Bergqvist & Christiansen, s. 102.

<sup>57</sup> Värt att tillägga är att det blev ytterligare ett inhoppssrep. Denna gången med My själv som inhoppare...

<sup>58</sup> Bornemark, s. 67.

# Några saker för skådespelaren att tänka på inför ett inhopp:

- Jag behöver vara "aktiverad" som skådespelare. Eftersom repetitionstiden är så kort måste jag vara mentalt och fysiskt redo att agera direkt.
- Jag behöver en så noggrann beskrivning av den väntande uppgiften som möjligt. Manus, möjlighet att se uppsättningen i någon form samt ett tydligt upplägg av repetitionstiden. Skall jag spela en längre tid är det också viktigt att få en "egen" kostym och inte något som är snabbanpassat.
- I mötet med regissör och ensemble – vilka speciella sceniska överenskommelser gäller? Både utifrån konstnärliga val som spelstil, förhandlingar kring scenisk intimitet med mera och praktiska frågor rörande repetitioner och föreställningsrutiner.
- Från teaterns sida behöver jag också veta vilka överenskommelser som gäller på den här teatern, inom ensemblen och i relation till publiken. Om jag kommer möta en ung publik, hur förväntas den interaktionen se ut och så vidare?
- Säkerhet är viktigt. Hur ser det ut bakom scen? Vad som händer där är många gånger lika viktigt som det som sker på scen under en föreställning. Enkla saker som var och hur jag kommer in i olika scener har stor betydelse.
- För understudy-/swingfunktioner är det också viktigt att hålla sig uppdaterad. Se föreställningen med jämna mellanrum, alternativt begär filmat material eller anteckningar på ändringar.

- Att komma in i ett sammanhang tar längre tid än att lära sig texten. Jag behöver vara medveten om inhoppets komplexitet när det gäller en hel spelperiod – inte slappna av för tidigt. Det jag missade av den långa repetitionsperioden behöver jag på olika sätt ta till mig under resans gång.
- Fokusera på det kreativa i utmaningen inte på allt som är svårt. Inhopp är speciellt och delvis annorlunda, men som allt teaterarbete – väldigt, väldigt spännande.

# Tack!

Stort tack till skådespelare och regissör på Mittiprickteatern som släppte in mig under deras repetitioner och generöst delade med sig av sina utmaningar i stunden. Stort tack också till alla på Pantomimteatern och Sara Myrberg på Teater Tre för att jag fick komma och prata med er. Utöver dessa namngivna har jag under detta forskningsprojekt haft förmånen att träffa och samtala med en mängd aktörer och teatermänniskor runt om i landet. Ett djupt känt tack till alla er som delat med sig av era erfarenheter, insikter och funderingar kring det fascinerande fenomen som inhopp utgör. Tack också till Lena Hammergren som bidragit med ytterst värdefulla kommentarer i samband med färdigställandet av den här texten.

Som vanligt, tack till Maria Johansson för stöd och forskningsmässig inspiration.



**Tryckt litteratur:**

- Ahlfors, Bengt, Personerna: *En teaterroman* (Söderström, Helsingfors 1984)
- Bergqvist, Kjell, & Christiansen, Hans, *Kjelle Berka från Högdalen* (Norstedt, Stockholm 2015)
- Björnstrand, Lillie, *"Inte bara applåder"* (Tidens förlag, Stockholm 1975)
- Bornemark, Jonna, *Horisonten finns alltid kvar: om det bortglömda omdömet* (Volante, Stockholm 2020)
- de Witt, Sol, ur *Konceptkonst*, Wallenstein, Sven-Olov (red.) (Raster, Stockholm 2006)
- Eyer, J. Austin och Franklin Smith, Lyndy, *Broadway Swings: Covering the ensemble in Musical Theatre* (Bloomsbury, London 2015)
- Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod: i urval* (Daidalos, Göteborg 2002), översättning Arne Melberg.
- Hald, Niklas, *Skådespelaren i barnteatern: utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga* (Dialoger förlag, Stockholm 2015)
- Holmberg, Henric, *En sorts skådespelare* (Bonniers, Stockholm 2000)
- Hägglund, Kent, *Vår teater: de första 60 åren* (Kulturskolan Stockholm, Stockholms kulturförvaltning, Stockholm, 2002)
- Josephson, Erland, *Rollen* (Brombergs, Stockholm 1989)
- Körberg, Tommy & Ekman, Klas, *Sjung tills du stupar: [memoarer]* (Bonnier, Stockholm 2012)
- Nicholls, David, *Mitt livs roll* (Norstedt, Stockholm 2007), översättning Katarina Jansson.
- Shakespeare, William, *The Tragedy of Richard III*, ur *The Complete Works of William Shakespeare* (Pordes, London 1984)
- Sher, Antony, *Year of the King* (Methuen, London 1986)
- Sher, Antony, *Year of the Mad King: The Lear Diaries* (Nick Kern Books, London 2018)
- Simkins, Michael, *The Rules of Acting* (Ebury Press, London 2013)
- Stanislavskij, Konstantin, *Att vara äkta på scen* (Gidlund i samarbete med Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1986), översättning Martin Kurtén. *Teatertidningen*, nr 2-3 2018
- Toporkov, Vasilij, *Stanislavskij repeterar Tartuffe* (Cavefors, Lund 1977), översättning Vera och Julius Rolander.
- Walter, Harriet, *Other People's Shoes: Thoughts on Acting* (Nick Hern Books, London 2009)

**Material från internet:**

- [https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=9284&pid=diva2%3A1526137&c=4&searchType=SIMPLE&language=sv&query=inhopp&af=%5B%5D&aq=%5B%5B%5D%5D&aq2=%5B%5B%5D%5D&aqe=%5B%5D&noOfRows=50&sortOrder=author\\_sort\\_asc&sortOrder2=title\\_sort\\_asc&onlyFullText=false&sf=all](https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=9284&pid=diva2%3A1526137&c=4&searchType=SIMPLE&language=sv&query=inhopp&af=%5B%5D&aq=%5B%5B%5D%5D&aq2=%5B%5B%5D%5D&aqe=%5B%5D&noOfRows=50&sortOrder=author_sort_asc&sortOrder2=title_sort_asc&onlyFullText=false&sf=all)  
Hämtat 2021-12-28
- [https://sv.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sta\\_Ekman\\_den\\_%C3%A4ldre#Sjukdom\\_och\\_d%C3%B6d](https://sv.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sta_Ekman_den_%C3%A4ldre#Sjukdom_och_d%C3%B6d)  
Hämtat 2019-01-31
- <https://www.dn.se/ekonomi/dramatenchefen-om-ledarskap-jag-hatar-konsensus/>  
Hämtat 2020-12-20
- <https://www.dn.se/kultur-noje/skadad-dansos-ersattes-ur-publiken/>  
Hämtat 2022-01-24
- <https://www.nytimes.com/2006/04/02/arts/music/pressure-abounds-as-determined-soprano-makes-debut.html>  
Hämtat 2022-01-24
- <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/jun/18/actingistheeasiestofallrats>  
Hämtat 2020-12-21
- <http://www.theglobeandmail.com/arts/david-weston-and-the-plight-of-the-understudy/article627367/>  
Hämtat 2021-12-28
- <https://www.youtube.com/watch?v=7qAGMbOsdSo>,  
Hämtat 2022-01-18

**Radio och tv:**

- Kulturnytt, P1, SR (1987-02-24).
- Mitt i musiken, P2, SR (2006-04-06)
- The Simpsons, *Four great Women and a Manicure*, tv-serie, avsnitt 440, Gracie Films (2009).









Inhopp är inte bara ett regelbundet återkommande inslag i en skådespelares arbete, det är också en av grundförutsättningarna för teaterns existens. Inhoppet har en del i den mytologiska dramaturgin genom det spektakulära att "The Show must go on!" till nästan vilket pris som helst, och möjliggör samtidigt det mest vardagliga i att en eftertraktad uppsättning kan leva vidare och fortsätta spelas.

Berättelserna om inhopp pendlar mellan mardröms-historier och hjältesagor. Men vad betyder inhoppet för den enskilde skådespelaren? Och för de övriga i ensemblen, de som blev kvar? I den här boken beskrivs inhoppet ur ett flertal perspektiv: skådespelarnas, regissörernas, men också ur teatrarnas, arrangörernas och publikens. Vilka mekanismer står på spel socialt och ekonomiskt och hur kan skådespelaren förbereda sig på bästa sätt inför ett stundande inhopp?

Niklas Hald är skådespelare och har arbetat på scener runt om i landet, ofta på turné. Han har även medverkat i film- och tv-sammanhang, skrivit dramatik och musik samt ett par egna serier för barnradion. Han dispute-rade 2015 med avhandlingen *Skådespelaren i barnteatern – Utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga* och arbetar sedan 2016 som lektor i skådespeleri på Stockholms konstnärliga högskola.

