

SOMETHING LIKE THIS BUT NOT THIS

EN BETRÄKTELSE ÖVER DET KREATIVA SPRÅKET

KANDIDATUPPSATS

MALIN NYQVIST

AALTO-UNIVERSITETET HÖGSKOLAN FÖR KONST, DESIGN OCH ARKITEKTUR

INSTITUTIONEN FÖR FILMKONST OCH SCENOGRAFI / FILMREGI

2016

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

BEGREPPSFÖRKLARINGAR	4
INLEDNING	5
1. FINNS DET ETT KREATIVT SPRÅK?	7
2. TEORI	9
2.1 KREATIVITET	10
2.2 RETORIK	10
3. DET KREATIVA SPRÅKETS RETORISKA OCH KREATIVA FÄLLOR	12
3.1 FORMALISM	12
3.2 OMOTIVERADE VISUELLA REFERENSER	13
3.3 TOLKNINGSFÖRETRÄDE	14
3.4 DEN NORMATIVA VÄRDESKALAN	15
3.5 KONTRAPRODUKTIV SNÄLLHET	16
4. DEN KREATIVA REGISSÖREN	17
4.1 ATT BYGGA UPP TILLIT	18
4.2. ATT PITCHA IDÉER	20
4.3 ATT UNDVIKA SKITPRAT	21
4.4 ATT FÖRMEDLA BRÄNNPUNKTER	22
4.5. ATT INTE TVINGA MEDKREATÖRER TILL KREATIVITET	23
5. KONSTEN ATT LYSSNA	24
6. DEN ICKEVERBALA KOMMUNIKATIONEN	26
6.1 KARISMA	26
6.2 SJÄLVFÖRTROENDETS INVERKAN PÅ DET KREATIVA SPRÅKET	28
6.2.1 GRUPPENS STATUS	28
6.2.2 INRE STRUKTURER	29
6.2.3 YTTRE STRUKTURER	30
7. ATT KÖNA DET KREATIVA SPRÅKET	30
AVSLUTNING	31
KÄLLOR	33

BEGREPPSFÖRKLARINGAR

Det kreativa språket

Ett samlingsnamn för den retorik, jargong och det hantverk en kreatör borde inneha, allt enligt min egen subjektiva åsikt. Benämningen är påhittad av mig, inte själva idén. Det kreativa språket underlättar ett mer processartad arbetsmetod, men kräver det inte.

Kreatör

En individ som jobbar med något kreativt. I denna text även synonym med regissör.

Medkreatör

En individ som jobbar med något kreativt men inte bär huvudansvaret för den kreativa slutprodukten. I denna text även synonym till HODs, förkortningen av samtliga (Head of Departments) en branschslang som är vanlig i det finska Finland men sällan förekommer i svensk text.

Something like this but not this

En mening som via spridning på nätet, framför allt på Tumblr, blivit synonymt med en kreativ prokrastinering. Meningen har en dubbelkaraktär av att delvis handla om kreativ osäkerhet och oförmåga till kreativa beslut men kan samtidigt ses som en nonchalant förklaring av något abstrakt.

I denna essä har jag valt att inte förkovra mig i varken i det *Creative Leadership* som förekommer i affärsvärlden, ej heller i dess nordiska pseudovetenskapliga dito *kommunikologi*. Även traditionell pitchning, hierarkisk kritik samt gruppdynamik har jag valt att välja bort eftersom de mer hör hemma i företagssvärlden och är endast vagt kopplade till den kreativa diskursen.

Jag har även valt att inte ta upp olika myter om hur en bra regissör bör vara, då jag anser dem både förlegade och kontraproduktiva.

INLEDNING

Something like this but not this

En visualiserad tanke som via spridning på nätet, framför allt inspirationsplattformen Tumblr, blivit synonymt med en kreativ prokrastinering. Meningen har en dubbelkaraktär av att delvis handla om kreativ osäkerhet och beslutsimpotens samtidigt som den kan ses som en *laissez faire*-aktigt förklaring av något abstrakt. Det är en mening som hävdar lika mycket som den avsäger sig ansvar. Precis som den kreativa processen i sig, och precis som oerfarna regissörer ofta låter då de med en osäker säkerhet försöker förklara och inspirera sin arbetsgrupp. *Something like this but not this* är den postmodernistiska konstnärsversionen av Sokrates *Det enda jag vet är att jag inget vet*. *Something like this but not this* är även ett verk av fotografen och konceptuella konstnären Keith Arnatt.¹

Something like this but not this känns också som en parafra på min regissörsidentitet efter fyra år av studier vid Aalto-universitetet. Därför har jag valt att kalla denna essäistiska kandidatuppsatt för just *something like this but not this*, eller *typ såhär men inte det här* enligt mitt eget mer pragmatiska och svenska ordbruk.

Det finns hur mycket material och litteratur som helst om hur en regissör ska tilltala sina skådespelare men knappt något om hur det är för en regissör att verka som kreativ chef inom arbetsgruppen. Att fördjupa mig i åtskilliga självhjälpsböcker om kreativt ledarskap inom företagsvärldens kändes föga tilltalande. Men jag skulle verkligen ha behövt en bok i hur en för sig i en arbetsgrupp. Då jag började studera regi fann jag den största utmaningen i hur jag borde förmedla och kommunicera med mina medstuderaende, det vill säga mina kommande arbetspartners.

Först trodde jag att det berodde på att de flesta jag samarbetade med talade finska och att vi då inte delade samma känslspråk. Min första lösning på den bristfälliga kommunikationen var alltså en egoistisk projicering: att problemet låg utanför mig. Efter att ha ordposerat mig fram i ett par år med en okontrollerbar respons av lika delar ljummet samförstånd som totala kommunikationsfloppar som resulterat insåg jag detta är något jag måste jobba på. Efter en period av anomi och en oskriven kandidatessä vid namn *Regissör – världens dumaste yrke*, beslöt jag mig för att på ett pseudoakademiskt sätt skapa en dialektik över mitt muntliga

¹ Keith Arnatt (1930-2008), mest känd för verket *Keith Arnatt is an artist. Something like this but not this* är ett verk bestående av den nämnda texten målade på en vit vägg i ett vitt rum.

regissörskap. Som mental utgångspunkt använder jag mig av mina erfarenheter som regissör och kreativ ledare under kandidatfilmsprocessen. Essän *Something like this but not this* är de slutsatser mina färdigheter och erfarenheter kan dra just nu. Essän kan även ses som mitt testamente över och eftermäle av kandidatfilmens gemensamma kreativa process, dess segrar och förluster. Detta är en text som skriven utgående från den idealistiska uppfattningen att alla inom filmens kärngrupp, på finsk branchslang HOD-teamet, har en viktig kreativ input. Att alla blommor ska få blomma är min banala paroll och då är det min, det vill säga regissörens roll att få alla att blomma ut. Jag opererar alltså inte alls utgående från den mer mytomspunna demonregissör, som likt Mao gör ett politiskt lappkast och tar den imaginära gräsklipparen i form av kulturrevolutionen och kör över alla de spirande blommorna. Det kan kanske bli *stor konst* då en leker landsortsnapoleon, men vidare kreativt är det inte om alla andra hela tiden endast uppfyller en persons order.

Jag kommer inte med lösningar utan vill belysa problem. Jag sysslar inte med objektiva sanninger då de, enligt min subjektiva åsikt, inte existerar. Jag vill inte skriva om *hur* en ska göra för att nå resultat, det har jag inte mandat till. Det här är mer en diskussionsöppnare om ledarskap än en tiostegs-guide och *quick fix* till bättre slutresultat eller en bruksanvisning för hur det kreativa ledarskapet bör se ut. Framför allt är denna essä en betraktelse över hurudan min framtida idealretorik kunde vara, både som aktiv talare och åhörare, kreatör som medkreatör. En betraktelse främst därför att detta ämne är så oerhört brett. Jag har mer strävat efter att vara övergripande, inte forskande.

Mycket av det som tas upp i denna essä är inga nya rön utan mer en tvärvetenskaplig godispåse av olika teorier: att helt enkelt sammanställa adekvat material från olika källor till något jag själv hade velat läsa som ny registuderande.

1. FINNS DET ETT KREATIVT SPRÅK?

Först och främst, det finns en markant skillnad mellan *det kreativa språket* och ett kreativt språkbruk. Detta är en essä om det kreativa språket; ett lingvistiskt tanke-embryo vars primära mål är att skapa ramar för ett kollektivt idéande. Ett kreativt språkbruk är mer ett sätt att experimentera med ett redan befintligt språk och är mer något exempelvis författare eller ståuppkomiker försöker sig på. Det kreativa språket handlar alltså inte om värtalighet, då det ofta innefattar att talaren förväntas skapa retoriska utsmyckningar och auditiva krusiduller.

Det kreativa språket är i denna essä mer ett hjälpmedel för att som regissör klara av att sätta sina åhörare, och tillika medkreatörer, i en *kreativ trans*. Med trans menas då inte en negativt klingande hypnotisk förmåga som ofta inom fiktion tillskrivs mystiker. Det handlar inte om hjärntvätt eller på ett konspiratoriskt sätt komma åt makt, likt den bild folkloren målat upp av Rasputin. Den kreativa transen kräver en mer dialogisk verksamhet, under vilken även lyssnaren bär ansvar. Det kan jämföras med att utöva yoga; instruktören vägleder sina yogis samtidigt som de själva ideligen måste vara ärliga mot sina egna fysiska och mentala begränsningar. Med andra ord kan trans även likställas med det för några år sedan så trendiga ordet *flow*; ett samlingsbegrepp för ett önskat mentalt tillstånd av kreativ genomströmning. [Csikszentmihalyi, 1975:36]

För att återknyta till yogareferenser torde idealretoriken för en regissör vara en perfekt symbios mellan att våga ge sig hän andra samtidigt som en inte tummar på sin egen kreativa vilja och konstnärliga vision. I vidare association är det kreativa språket då en individuell och medveten linjedragning mellan det förberedda och det spontana. I karikerade drag skiljer sig alltså det kreativa språket inte så mycket från hur värtaliga personer talar privat, då de inte är beroende av att upprätthålla en yrkesstatus eller överröses av arbetsrealiterad prestationsångest. Med andra ord: den bästa retorikern låter inte som en retoriker liksom den bästa regissören inte låter som en regissör utan som en människa.

Det kreativa språket har alltså i sig inget kreativt självändamål och för därför ingen *l'art pour l'art*-agenda.² Samtidigt ska ändå *konsten* eller *det kreativa* vara det drivande i processen. Det handlar om att hitta en balans i det konkreta och praktiska i den gemensamma diskussionen och parallellt upprätthålla en bredare, konstnärlig diskurs. Att medvetet hålla dessa två diskurser isär är essentiellt för att undvika att det blir *för mycket konst* i diskussion

² L'art pour l'art, eller konst för konstens skull, är ett citat av journalisten Théophile Gautier och myntades på 1830-talet. Citatet har ofta används för att försvara konstens oberoende frihet. Källa: Hellsing, Hellquist & Hallengren, *Bevingat* (Albert Bonniers Förlag 2000)

och då med ens vagt och diffust. [Rydstedt 1993:10] Redan den klassiska retorikens stora sammanfattare Quintilius påpekade detta dilemma:

”Om konsten blir för påträngande tilltros den ingen sanning”.³

För att minimera den luddighet som uppstår vid konstutövning är det viktigt att känna till hantverket, både inom kreativitet, retorik och på regiarbetet adapterad kreativt ledarskap.

Det finns hur mycket material och litteratur som helst om hur en regissör ska tilltala sina skådespelare men knappt något om hur en regissör ska verka som kreativ chef inom arbetsgruppen. Ett motargument till att det inte finns så mycket tillgänglig information om regissörens kreativa diskurs inom arbetsgruppen kan vara att det inte behövs, vill en som regissör lära sig om kreativt ledarskap kan hen vända sig till de i affärsvärlden skrivna teser om ämnet. Problemet är ändå att det som i affärsvärlden går under benämningen kreativt ledarskap handlar om *övertygelse och salesment* medan en regissörs kreativa ledarskap mer grundar sig på att förmedla känslor.⁴ En regissör har inte heller ett företags trygghet och att falla tillbaka på eller en maktepitet att gömma sig bakom, utan är helt beroende av sig själv, sin röst och sitt kroppspråk som arbetsredskap. Den retorik som i böcker om regissörens och skådespelarens gemensamma retorik går i viss mån att applicera även på regissörens och arbetsgruppens retorik men det finns en markant skillnad: där regissören för skådespelaren är just en regissör, är regissören för arbetsgruppen mer en instruktör.⁵

Betyder det att en regissör konstant måste vara personlig och blödig när hen utför sitt arbete? Som ofta är svaret både ja och nej. Det gäller för en regissör att bära ansvar för och vara närvarande i processen men utan att förgås i översvallande känslouttryck. Författaren August Strindberg har en gång svarat i ett brev till en förläggare, vars önskan var att Strindberg skulle precisera sinnenaste bok:

”Jag är anträffbar i mina skrifter, ej personligen.”⁶

Detta citat är på många sätt en alldeles utomordentlig modell för hurudan inställning en som kreatör borde ha gentemot det personliga kontra det offentliga, det vill säga det privata personliga och det inspirationsbejakande personliga. Det finns lysande konstnärer som går sönder i processen på grund av att de inte hanterar hantverket, men de som bemästrar den

³ Citat av Marcus Fabius Quintilianus, ur *Institutio Oratoria VIII – IX* (ca 30 – 95 e.Kr.)

⁴ Källa: Jacobsen & Thorsvik: Hur moderna organisationer fungerar (Studentlitteratur 2008)

⁵ Källa: <http://sciencenordic.com/teamwork-brought-danish-films-top> läst 29.3.2016. Ursprungligen publicerat 4.12.2012 <http://videnskab.dk/kultur-samfund/dansk-films-succes-bygger-pa-samarbejde>

⁶ Citat ur brevväxlingen mellan August Strindberg och René Schickele den 2 augusti 1908. Källa: *August Strindbergs brev 17* (utgivet av Björn Meidal, Strindbergssällskapet 1991)

utöver de kreativa hjärnimpulserna är de som har kvar sin karriär längst. Därför är teori viktigt.

2. TEORI

Det kreativa språkets teoretiska grund återfinns både inom retoriken och kreativiteten. Både retoriken och kreativiteten har ett krav på både en hantverkarmässig och konstnärligt kunskap och ligger därför mycket nära varandra rent idémässigt. Både retoriken och den teoretiska kreativiteten har även samma avigsidor: de måste båda ses som teorier och inte som en konstnärlig metod.

2.1 KREATIVITET

Kreativitet, detta modeord i det postmodernistiska samhället är jämte innovation, en form av konstnärlig problemlösning som lanserades som svenskt ord först 1959.⁷ Kreativitet är alltså den process som krävs för ett konstnärligt resultat och är inte samma sak som fantasi. Alla som jobbar med något kreativt har en utvecklad fantasiförmåga, men det betyder inte att en utvecklad fantasiförmåga direkt förutsätter kreativitet. Där fantasi endast kräver att frambringa idéer kräver kreativitet även kunskap inom området, med andra ord *ett konstnärligt forskarsinne*, kunskap om kreativa processer, det vill säga *metoder för nytänkande* och *inre motivation*. Kreativitet, till skillnad från fantasi, kräver att idéerna inte bara uppkommer utan även kunskap i att genomföra och bearbeta dem samt i slutändan uppvisa ett resultat. Det här torde vara en självklarhet, men kreativitet och framför allt kreativitet i grupp vilket är denna essäs kärnfokus, tenderar att både stagnera eller påverkas destruktivt av känslottringar. [Amabile 1996:4]

Under den kreativa tankeverksamheten och processen samspelar det medvetna och rationella med det subjektiva och irrationella på ett omedvetet plan, vilket leder till en fruktsam idéfusion. Oftast finner en de gemensamma lösningarna på ett överraskande eller orationellt sätt så att tankeflödet är omöjligt att strukturera och granska i efterhand.; den

⁷ Källa: Liedman: *I skuggan av framtiden* (Bonnier 1997)

kreativa problemlösningen har skett utanför våra konventionella tankeramar. [Bergström Sauvala 1985:240]

2.2 RETORIK

Retorikens något föråldrade svenska översättning är vältalighet. [Hägg 1998:9]

Det kreativa språket har däremot ingenting med vältalighet att göra, men för att förstå varför en borde tala som en gör vid ett kreativt anförande måste en känna till vältaligheten, eller som vi kallar den idag, den klassiska retoriken.

Ett antagande för texten är att läsaren känner till grunderna i den klassiska retoriken: Den går inte närmare in på Cicero eller hur ett gott tal ska innehålla både etos, logos som pathos. Det här är ingen text om hur ett gott retorisk tal ska byggas upp, det här är en text om att förstå det verbala talet i sig och då är det nödvändigt att ta avstamp i den klassiska retoriken. Ta avstamp, inte kopiera. Det här är trots allt en text ur en regissörs synvinkel, inte en talares.

Likt en skicklig musiker inom det vida begreppet populärmusik ofta är väl bevandrad i den klassiska musikens grunder och teorier, är det bra att som utövare av ett yrke uppbyggd av talets förmåga förstå sig på klassisk retorik. Den klassiska retoriken blir då på samma sätt en ramkunskap som kunskapen att läsa noter blir för en musiker, eller

”Retoriken är ett försök att summera vad en skicklig talare bör kunna”.

[Rydstedt 1993:7]

Retoriken som kunskap är inget en kan läsa sig till, vara boksmart i, utan kräver sina existensiella kriser och sitt förnedrande praktiserande via den klassiska *försök och misstag-självpedagogiken*⁸. På denna punkt är både retoriken och kreativiteten väldigt nära varandra. Det finns inga absoluta sanningar, inget är mätbart. Det enda en vill är att bli förstådd, och just det är det svåra.

Trots att retoriken i sig är en erkänd lära rör sig den ändå hela tiden i gränslandet mellan konstform och pseudovetenskap. Retoriken i sig talar inte om varför någon säger som den gör, ännu mindre yrkar den på något anständighetsideal. Retoriken är mer en teori om vilken sorts respons en kan förvänta sig på ett antaget muntligt spörsmål och har därmed tydliga psykologiska drag. [Hägg 1998:10] I överförd mening på en regissörs retorik kan grundtanken

⁸ försök och misstag, *trial and error*, en term inom inlärning som utvecklades av Edward Thorndike och Ivan Pavlov.

i det sagda ha en psykologiserande avsikt, men det uttalade ska aldrig självt bli psykologiserande. Det psykologiserande är mer än bakomliggande analys i regissörens huvud; en tes färdig att bemöta utomstående antiteser men utan en psykologiserande retorik. Trots sin psykologiska usp är den retoriska analysen trots allt hos en regissör fysisk.

Retorikens psykologiserande infallsvinkel är en mer modern härledning från den klassiska retorikens, eftersom det i modern forskning inte endast räcker med att få svar på frågan *hur* utan att också ska besvara frågan *varför*. Den moderna retorikkunskapen har då även tydliga drag av pedagogik; retoriken handlar även om att lära ut på ett slående sätt. [Hägg 1998:10] När det gäller regissörens verbala uttryck kan ordet lärande vid en första anblick verka stötande, som om regissören har för avsikt att lära de andra i arbetsgruppen om vad som är konstnärligt rätt och fel. Att överhuvudtaget använda sig av terminologin rätt och fel under en kreativ process är förödande och därför avses med uttrycket *lära ut på ett slående sätt* mer om att sälja sina egna mentala bilder och idéer på ett lärande och pedagogiskt sätt.

Ett vanligt missförstånd är att god retorik är detsamma som att hela tiden vara steget före mottagaren, i detta fall de andra som genomgår samma kreativa process. Detta leder ofta till att ingen lyssnar på den andra; då den ena talar tänker den andra ut sitt nästa retoriska drag. Detta resulterar i en så kallad tvåvägsmonolog⁹ och inget samförstånd, än mindre en kreativ diskussion. En kan tänka det lite som en fäktningsduell: om de båda kombatanterna endast fokuserar på att överrumpla den andra, blir det ingen nämnvärd match utan endast aggressiva hugg mot motståndaren. Om kombatanterna istället lyssnar in varandra, iakttar och är vaken i stunden blir duellen den duell den ska vara.

”Retoriken uppfattar visserligen sig själv som en stridsteknik, men retoriskt övertygande är något mycket större än att bara platta till motståndare i orddueller. Du ska få din publik att förstå dig rätt. Att vara rapp i käften ingår inte bland talarens plikter. Speciellt farligt är att försöka övertya personer genom att triumfatoriskt slå deras argument i småbitar; vid närmare eftertanke gillar du nog inte heller att bli förödmjukad.” [Rydstedt 1993, 27]

Vad Rydstedt och fäktningsmetaforen antyder är att den bästa retorikern inte låter som en retoriker. Det är inte det fina anförandet i det fina anförandets kulturhistoriska pidestalnostalgi som är essensen, utan att få fram den bäst anpassade retorik för situationen.

⁹ tvåvägsmonolog, jämför engelskans *two way monologue*, en i vardagsspråk använd term på en diskussion där de båda parterna är oförmögna till att lyssna till den andra. Ursprungligen kommer termen från poplåten *Two Way Monologue* (Sondre Lerche, Astralwerks 2004)

3. DET KREATIVA SPRÅKETS RETORISKA OCH KREATIVA FÄLLOR

Det kreativa språket är en kombination av kunskap, spontanitet och eftertanke.

Ett vanligt fel, speciellt för oerfarna kreatörer och i skolproduktioner, är att spontaniteten och kunskapen hamnar i obalans. Detta beror ofta på att en inte hanterar det retoriska eller kreativa hantverket på det personliga planet, än mindre i grupp.

En överdriven spontanitet gentemot arbetet är naturligtvis acceptabelt i en kreatörs första regiövningar; denna valpiga attityd till arbetet är ofta nödvändigt för att en kreatör ska våga utforska sin egen kreativitet. I längden är spontanitet utan teoretisk grund mer ett uttryck för nonchalans och i vidare bemärkelse en produkt av ett visst konstnärshybris.¹⁰ Detta kan te sig i minskad lyssningskapacitet, opreciserad retorik och formalism.

En överfokusering på *kunskap* ter sig ofta kontraproduktivt och beror ofta på tesen *kunskap ökar smärta*¹¹ som i sin tur kan leda till prokastriering.¹² Detta leder i sin tur till beslutsångest: en kan inte ta beslut då det upplevs skrämmande. Denna beslutsångest hänger även ihop med rädslan för att verka dum eller ha dåliga idéer (*rädslan för att ha fel*), rädslan för att bli ertappad (*bluffsyndrom*¹³) vilket i sin tur kan leda till underkastelse, konflikträdsla (*överdriven snällhet*) samt även här formalism.

3.1 FORMALISM

Formalism¹⁴ är en lätt fälla att falla i då den kommersiella filmen i sig är djupt präglad av formalism. Det finns tydliga normer hur en film ska vara uppbyggd och hur ett manus konkret ser ut, den så kallade *Aristoteliska dramatiska kurvan*¹⁵.

¹⁰ En vardaglig version av Sigmund Freud och Edmund Berglers psykologiska term *megalomani*.

¹¹ Kunskap ökar smärta, *Difficultatem facit doctrina*, mer känt på finska som *Tieto lisää tuskaa*. Citat av Marcus Fabius Quintilianus ur *Institutio Oratoria XIII* ca 95 e.Kr.

¹² En psykologisk term för uppskjutningsbeteende. Källa: Rozental & Carlbring
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3841370/> läst 29.3.2016

¹³ Bluffsyndrom, *impostor syndrome*, en psykologisk term av Pauline R. Clance och Suzanne A. Imes 1978 som beskriver vissa personers svårighet med att internalisera sina förmågor och prestationer.

¹⁴ Från början en matematikfilosofisk term av David Hilbert men har som term överförd till estetiken fått konnotationen om den strävan att bevara formen på konsten för formens skull.

¹⁵ Källa: Aristoteles: Om diktkonsten (ca 335 f.Kr., översättning av Jan Stolpe, Anamma 1994)

De enskilda kreatörernas kreativitet vid ett grupparbete hänger mycket på gruppens stabilitet och välmående. Om gruppens arbetsmiljö eller arbetssätt stagnerar, både på ett bekvämt eller obekvämt sätt för en längre tid, är det fullt möjligt att gruppens arbetskultur under en lång tid står sig oförändrad. [Bergström Sauvala 1985:239] Denna oförändrade arbetskultur kan lätt övergå i en sorts omedveten formalism, vilket i det långa loppet hämmar kreativiteten.

Det är helt adekvat att slutproduktionen innehar en viss sorts formalism, framför allt om en inte vill skrämja bort sina potentiella tittare, men under processen ska formalism undvikas till etthundra procent. Därför kan formalism vara en lätt fälla för en regissör även på det retoriska planet. Att stödja sig på redan befintligt material eller ta för givet alla medkreatörer har en någorlunda homogen bakgrund bidrar till regissörens retoriska formalism.

3.2 OMOTIVERADE VISUELLA REFERENSER

Eftersom det kreativa språket som idé grundar sig på en fysiskt närvarande muntlig kommunikation, bör även det muntliga anförandet inneha en spontanitet. [Hägg 1998:123] Färdig innövad monolog är alltså inget att rekommendera.

Visuella referenser är bra för att understryka vad en som kreatör vill få fram. Illustrera det sagda, inte vara det primära fokuset. Att förlita sig alltför mycket på de visuella verktygen gör ofta att en inte tänker igenom sina argument ordentligt. Här menas framför allt sådant visuellt material som inte är producerat av anföraren själv utan är referensmaterial från en oftast okänd källa. Då uppstår just denna essäs titelsituation, där exempelvis en regissör visar för sina medkreatörer en referensbild med tesen:

”Lite såhär men inte det här.”

Som redan konstaterats är den tesen konfys och skapar mer kreativitetst frustration än dess egentliga syfte som inspirationstriggare. Som åhörare är det oftast lättare att ta till sig visuella idéer framom muntliga och därför blir referensbilder ofta *lag*; en sorts kreativ ram en som kreatör och medkreatör inte ens ifrågasätter.

Det är en enkel lösning för en regissör att pitcha sina idéer med stöd av visuellt material men är inte materialet exakt det hen har tänkt sig, är de visuella referenserna ändå i slutändan lika med noll. Istället för att illustrera sina tankar blir det en påklistrad pastich.

3.3 TOLKNINGSFÖRETRÄDE

Varje individs begreppsvärld är unik likaså personen uppfattningsförmåga och informationsprocessering.¹⁶ En persons yttranden är dels ett symptom på hans personlighet och känslor och dels hans relation till omvärlden. Varje uttalad tes har alltså både en expressiv och informerande funktion och innefattar ofta signaler till lyssnaren hur han ska uppfatta det sagda. Varje tes en person säger har alltså en kontaktregerande funktion; personens tes kan liknas vid en magnetisk pol som söker efter sin motpol i åhöraren. En persons yttrandet är i grunden alltså en social produkt och därför får det sagda först sin innebörd i ett socialt sammanhang. [Backlund 1991:17]

Trots att kolleger känner varandra sedan tidigare och kommer bra överens garanterar det ändå inte att de delar samma referens- och begreppsvärld. Även personer från samma geografiska område och socioekonomiska bakgrund kan ha förvånansvärt stora skillnader i respektive sociala arv. Det är inte endast kunskap och uppväxtmiljö som formar en persons världsbild utan även exempelvis kön, språk, dialekt, tidigare och nutida status utanför arbetsjagets, klasstillhörighet samt hans relation till klassbegreppet i sig. Att både som informationssändare och –mottagare inte beakta detta leder ofta till missförstånd. Med beakta menas inte att en först måste gå igenom allas bakgrund, värdegrunder och världsliga trosföreställningar innan det kreativa arbetet sätter igång. Det är både onödigt tidskrävande och kan uppfattas som kränkande. Med beakta menas här mer om att inte *anta* hur medkreatörens begreppsvärld ser ut, vilket kan leda till att talaren projicera sina egna värderingar på den andra för att i slutändan grunda sin retorik på för snäva referensramar.

Det handlar helt enkelt om att som regissör inte utsätta sina medkreatörer för *tolkningsföreträde*. Trots att tolkningsföreträdet i situationer som denna ofta sker omedvetet och utan värdering är det viktigt att beakta detta faktum då en väljer sina verbala referenser.

Det betyder inte att arbetsgruppen måste undvika så kallade insideskämt, men samtliga medlemmar av gruppen måste bära ansvaret för att en diskussion inte blir för exkluderar någon.

¹⁶ Begreppsvärld eller *alternation* är ett sociologiskt begrepp lanserat av Peter L Berger och Thomas Luckmann i *The Social Construction of Reality* 1966.

3.4 DEN NORMATIVA VÄRDESKALAN

I och med att retoriken inte mer kallas för *vältalighet* har den som idé förflyttat sig från att vara en mer praktisk och uppfostrande kunskap till en mer pragmatisk och kökpsykologiserande pseudovetenskap. Namnförändringen har medfört en mer individuell inställning till den verbala förmågan; det är inte sakkunskap i retorik som är viktigast, utan talarens helhetsintryck hos lyssnaren. Retoriken har alltså gått från att vara instruerande till att vara upplysande. Retoriken i sig har alltså slopat sitt eget rättspatos och tillåter därför vilka regelbrott som helst om de gör det muntliga spørsmålet mer övertygande. [Rydstedt 1993:10]

”Om du vinner med dåligt språk och dåliga argument, så är det bra språk och bra argument retoriskt sätt.” [Hägg 1998:10]

På det teoretiska planet är detta i allmänhet en självklarhet, men överfört till det praktiska arbetet en sanning med modifikation. *Rätt och fel* maskeras ofta till orden *god och dålig smak*, en subjektiv åsiktmarkör som reproduceras som en allmängiltig kvalitetsstämpel. Detta leder i sin tur till en kreativ blockad i huvudet då ens kreativitet måste inrättas på en linjär skala mellan rätt och fel, god eller dålig smak, i stället för inom det *kaosartade cirkelresonemang*¹⁷ som är tillskriven kreativiteten. Med andra ord är hjärnans primärreaktion då den inleder sin tankeverksamhet att gripa tag i något redan etablerat då den kreativa tankens urcell alltid är *tabula rasa*, det skrämmande tillståndet av *det vita papprets förbannelse*¹⁸. Att det etablerade ofta påträffas på en värdeskala är inte underligt; det finska skolsystemet bygger på prestationsinriktade bedömningskriterier liksom, för denna essä viktigt att påpeka, diskursen för konst- och filmkritik. Som kreatör är det lätt, i den vaga start ett kreativt tänkande kräver, att drabbas av ett resultatnriktat tunnelseende i stället för att särskåda alla alternativ och möjligheter ens hjärna är kapabel till att producera.

Det idédysfunktionella vid ett resultatnriktat tunnelseende är att påhitt som inte genast går att kategorisera på en linjär värdeskala omedvetet förkastas utan närmare kreativ forskning. Detta bidrar i sin tur till en mer konventionell slutprodukt då de mest kreativa lösningarna inte grundar sig på akademisk kunskap utan på praktisk erfarenhet som kräver en känslomässig öppenhet. [Weston 1999:121]

¹⁷ Socialpsykologisk tes av Graham Wallas i verket *Art of Thought* 1929

¹⁸ Bevingat uttryck från okänd källa som beskriver skrivblockering, ett psykiskt fenomen nära besläktat med prokrastinering.

3.5 DEN KONTRAPRODUKTIVA SNÄLLHETEN

Att propagera för ett öppet arbetsklimat på ett trevligt sätt är inte det samma som att vara snäll. Allmän trevlighet bidrar på alla sätt till något positivt, där en *överhängande snällhet* istället kan skada det kreativa flödet. Detta på grund av att snällhet ofta, liksom så mycket annat, är ett symptom på konflikträdsla. Att vara snäll hör ihop med tanken om att det finns något rätt och fel. Här menas inte det etiska och humanistiska rätta sätt en bemöter sina medkreatörer på utan att underkasta sig ett kategoriskt rätt och fel. En snäll retorik är tillåtande till en sådan punkt att det blir likgiltigt, eller för att citera den svenska proggartisten Turids örhänge *Om snällhet*:

”Snällhet är att bara lyda lagen och aldrig ens ifrågasätta den [...] Snällhet är en form av likgiltighet, att vägra varandra individualitet.” [Turid Om snällhet 1975, Silence Records]

Snällhet är då en metod för att undvika det ansvar en regissör har gentemot sig själv, sina medkreatörer och den gemensamma processen. Snällhet är från en regissörs sida oftast ett misslyckat pedagogiskt försök och en produkt av regissörens egna ångestkänslor. Eftersom det kreativa språket mer ska ha en undersökande karaktär än en överslätande är påklistrad snällhet bara destruktivt.

Den snälla retoriken uttrycker sig oftast i en strävan till att hålla sig till *det passande*. Det passande är i sin tur en modern adaptation av den svenska översättningen av den klassiska retorikens och poetikens *decorum*, det vill säga *det trevligas princip*. Termen det passande kan även likställas med det en i vanligt tal uttrycker med ordet *anständighet*. [Hägg 1998:45] Då anständighet är något som bygger på konventioner är det en naturlig kreativitetdödare.

Snällhetens ansvarslöshet kan hos en regissör även utmynna i att på ett skitnödigt sätt felaktigt likställa en gemensam kreativ process med en påtvingad dysfunktionell demokratitanke: att alla medkreatörer måste vara med i alla beslutsprocesser. Det leder ofta till att inga beslut görs eftersom ingen tar ansvar och all planering stagnerar i det *vita papprets förbannelse*. Snällhet leder med andra ord även till att det inte finns ramar. Ramar inom ett kreativt arbete ska alltså inte vara orsakade av konflikträdsla maskerad till snällhet, utan yttre ramar såsom budget och tillgång: ramar som underlättar beslutsprocesser samtidigt som de tillåter oändliga kreativa möjligheter. Under planeringsprocessen av en film kan de idéer som på grund av resursbrister vid en första anblick kan te sig ogenomförbara, oftast lösas på ett annat men lika bra sätt efter en kreativ genomgång. Ett annat exempelvis är att det för

vissa medkreatörer i en filmprocess kan vara mer matnyttigt att börja sitt kreativa arbetsflöde först då manuset är färdigt och då naturligt fungerar som en ram.

Den kontraproduktiva snällheten har naturligtvis även en motpol i en kontraproduktiv elakhet. Naturligtvis är elakhet alltid kontraproduktivt då det gäller kommunikation, men för att åtskilja den privata och den yrkessrelaterade jargongen, har elakheten som ord i denna essä tilldelats epitetet kontraproduktiv. Även här handlar det inte om en kreatörs elakhet per sé, utan om den jargong en kreatör använder sig av gentemot sina medkreatörer. Precis som med snällhet är denna opreciserade elakhet ofta en produkt av osäkerhet och konflikträdsla, och då använder kreatören en elak retorik för att höja sin egen status. I ytterst enstaka fall kan den kontraproduktiva elakheten även vara ett utfall av konstnärshybris, det vill säga den brist på empati som gör att vissa kreatörer anser sig själv ha mer värde än andra. Denna elakhet är svår att korrigera med hjälp av det kreativa språket samt hänger mer ihop med demonregissörsmytten och diskuteras därför inte mer ingående i denna essä.

4. *DEN KREATIVA REGISSÖREN*

Det finns alltså inga regler inom retorik eller kreativt arbete, endast riktlinjer. För att åter hänvisa till musiken: det räcker inte med att kunna läsa noter för att bli en bra musiker, en måste också kunna tolka och lägga sig själv i blöt. Utan personligt engagemang förblir stycket bara ett referat av vad tonsättaren har velat förmedla. Likväl är alla talares och regissörers retorik olika, och ska så förbli. Det som skiljer dålig retorik från bra är att utövaren känner till bra retorik; om en känner till alla regler och förordningar, det vill säga hantverket, är det också enklare att bemästra eller bryta konventionerna. När det gäller en regissörs retorik är det viktigt att då alltså inte stagnera vid en och samma retorik, utan hela tiden försöka utveckla sin förmåga samt anpassade den till situationen. Stagnation beror ofta på att en inte vågar utveckla sitt språkbruk, eller helt enkelt är rädd för att ha fel språkbruk. Den kausala följderna blir att talaren låter inövad och stel och att åhöraren har svårt att ta till sig innehållet. Trots välgrundade och sakliga argument från regissörens sida kan åhöraren ändå höra dem som inövade, retoriska knep. [Rydstedt 1993:27]

Ett vanligt fel hos nya och unga regissörer är att de talar för mycket. Långt handlar det om att med tal kompensera en potentiell osäkerhet inför situationen. Talet fungerar då alltså som

en sorts defensmekanism¹⁹ och ger i motsatts till talarens agenda inte ett ökat förtroende hos åhöraren. För mycket information ger istället åhöraren svårt att följa med och understryker det nervösa i situationen.

Att som regissör undvika för mycket opreciserat tal är därför viktigt. Detta är ett vanligt råd i böcker om hur en som regissör ska instruera skådespelare²⁰, men kan likväl appliceras på den kreativa diskurs som förs mellan regissören och hans medkreatörer.

Motsatsen till att tala för mycket är naturligtvis inte heller att rekommendera. De informationsluckor som skapas hos åhöraren då en regissör av rädsla för att tala för mycket inte delger sig tillräckligt med information är svåra att fylla i senare. Detta på grund av att åhöraren naturligtvis inte vet eller kan gissa sig till den osagda informationen. Frågeställningar som ”Får jag fram det jag vill?” och ”Hur kan jag bli bättre på att få fram det jag vill säga?” borde vara ständigt närvarande i en regissörs retorik, men det betyder inte att svaren ska grunda sig på hur noga en som regissör följer retorikens klassiska regler. Mest handlar det om att regissören måste övervinna sin egen rädsla samtidigt som hen ständigt är lyhörd inför situationen. En lyhörd regissör för inte en akademisk retorik, utan är praktisk och sinnlig. [Weston 1999:121] Den praktiska och sinnliga retoriken är också grunden till att kunna bygga upp tillit.

4.1 ATT BYGGA UPP TILLIT

Att bygga upp tillit är primärt för att som regissör kunna skapa ett välfungerande arbetsklimat.

Ett välfungerande och tillitsfullt arbetsklimat betyder inte att en regissör ska *curla* sina medkreatörer. Positiv stress²¹ är exempelvis en viktig komponent för de flesta som är sysselsatta inom ett kreativt arbete, och vid alltför mycket curlande kan den positiva stressen utebli.

Har en regissör misslyckats med att bygga upp tilliten till sina medkreatörer märks det oftast då det redan är för sent att åtgärdas. Vanligtvis tar det sig i uttryck av en motvilja att samarbeta; att överlämna allt ansvar eller att vägra testa något utan tillstymmelse till försök. Det handlar alltså om en *kreativ blockad* som utkristalliseras i en *defensmekanism*.

¹⁹ En psykologisk teori av Sigmund och Anna Freud som förfinats av Melanie Klein i verket *The Collected Writings of Melanie Klein 1921-1945*

²⁰ bland annat i Judith Westons bok *Directing Actors* (Michael Weise Productions 1996)

²¹ Källa: <http://stress.se/positiva-stresseffekter/> läst 29.3.2016

Karikerat finns det tre olika sätt defensmekanismerna kan ta sig i uttryck i konstellationen regissör – medkreatör och belyses här med tre autentiska situationer²²:

Den första är att medkreatören helt enkelt passiviserar sin egen kreativa förmåga: då en regissör exempelvis ber en fotograf eller en editör att testa något, oftast en ny idé, påpekar medkreatören helt sonika att det inte går utan att varken fundera igenom idén eller testa den. Att detta beror på tillitsproblem parterna emellan är självklart, men att det även kan ligga i att de båda parterna inte visar ett genuint intresse för den andras idévärld. Oftast maskeras detta sedan i en diskussion om olika smak, vilket egentligen är en diskussion om rätt och fel. Vid en väldigt inflammerad konflikt kan detta utkristalliseras i en maktkamp om vem som har mer *rätt till att ha rätt*. Detta exempel kan även bero på brist på stimuli, både den stimuli som regissören borde ge sina medkreatörer och den stimuli som spontant uppstår vid ett kreativt samarbete. Om den ömsesidiga respekten för varandra inte uppstår är den kausala följden nästan uteslutande passivitet.

Ändå är det viktigt att i en kreativ process våga ge nej som svar utan att såra någon. Inom improvisationsteatern är kutymen att en aldrig får säga nej åt en annan persons idéer. En rådande faktoid är att denna samtalsstruktur även ska appliceras på ett gemensamt kreativt idéande. Så är det inte, utan den misstolkningen grundar sig oftast på konflikträdsla. Problemet handlar här om motviljan att precisera sitt nej, inte om ordet nej i sig.

Det andra sättet en defensmekanism kan uttrycka sig på är att medkreatören yrkar på att hans jobb är färdigt. Oftast vägrar medkreatören att ändra, eller i värsta fall till och med visa, sina planer: exempelvis kan en fotograf vägra visa sitt slutliga bildmanus eller så kan en editör hävda att filmen är färdigklippt oberoende av vad regissören säger. Detta problem ska inte likställas med då en medkreatör i en positiv ton till regissören anser att något är färdigt eller genomarbetat, utan här menas explicit den negativa maktanvändning av att hävda sin rätt.

I motsats till de första två exempel kan även en defensmekanism leda till att medkreatören avsäger sig all makt och förminska sin roll från medkreatör till medlöpare. Exempelvis kan en fotograf möta regissören med kommentaren ”*säg vad jag ska filma så filmar jag*”. Trots att fotografens kommentar har en fernissa av tilltro gentemot regissörens idéer är den sprungen ur en negativ upplevelse hos medkreatören. Likt de två första situationerna, är detta en maskerad maktstruktur liksom ett symptom på ett misslyckat kreativt engagemang från regissörens sida.

²² De har dels skett denna essäs författare, dels åt personer i författarens bekantskapskrets. Något riktig akademisk eller empirisk undersökning i detta finns inte att tillgå.

4.2 ATT PITCHA IDÉER

Det är eoner mellan den pitch som görs till finansiärer och beställare och den pitch med vilken en regissör inleder det kreativa samtalet med sina medkreatörer på. Att även kalla regissörens inledande inspirationssamtal till arbetsgruppen *pitch* känns aningen kontroversiellt. Där en pitch till exempelvis finansiärer, det vill säga *personer utanför den kreativa arbetsgruppen*, långt handlar om att övertyga och imponera, är den inledande idépitchen till arbetsgruppen mer en diskussionsöppnare. Där pitchen för utomstående handlar om att visa sin yrkeskunnighet och behörighet som kreatör, är behörighet det sista en som regissör ska yrka på framför arbetsgruppen. Här menas med behörighet som placerar regissören på en annan våglängd än den övriga arbetsgruppen och inte den behörighet som krävs för att genomföra hela processen till dess slutmål som färdig produkt. Det som förenar de båda är ändå att anföraren, regissören, ska tro på det hen säger samt även visa det. Båda handlar om ändå i slutändan om att *sälja sina idéer* och därför kan ordet pitch användas för de båda situationerna trots de fundamentala skillnaderna.

När det som regissör gäller att sälja in sina idéer till arbetsgruppen är det starkaste argumenten känslobaserade. Det är viktigt att regissören själv visar att hen är intresserad och ivrig på sina egna idéer. Då brukar även ivern smitta av sig på åhörarna och således upphöjas till en kollektiv upplevelse. Denna positiva kollektivistiska innovationskänsla är en bra grogrund för ett gemensamt idéande. Detta ska inte jämföras med den myt om att de bästa idéerna ska pitchas så att åhöraren själv tror sig ha kommit på dem.²³ I slutändan kan en sådan pitchningskultur i efterhand skapa en känsla av att ha blivit lurad, en så kallad *idémorkkis*.²⁴

Ett bättre sätt är att kollektivt erbjuda varandra idéer, det som inom företagsvärlden och self help-litteraturen kallas för *bollplank*. Bollplanksmetodens negativa sida är att den ibland inte når upp till den fria associationsnivå den är ämnad för utan istället stagnerar på en nivå där varje idé ses som direktiv. Bollplanksmetodens andra fälla är att den förväxlas med en retorisk maktkamp. Istället för att medkreatörerna bollar idéer sinsemellan köpslår de om idéerna.

Den känslobaserade idépitchingen kräver också en enkelhet. Enkelhet betyder inte att idéerna bör vara enkla, utan formuleringarna. Att som regissör lyckas med att vara både känslöeggande och enkel kräver att hen är välplanerad och vet vad hen vill. Med välplanerad

²³ Psykoanalytikern Robert Langs antites till Sigmund Freuds begrepp *överföring*.

²⁴ Ett ännu inte godkänt Finlandssvenskt ord, främst förekommande i muntlig form.

menas ändå inte innantilläsning, som redan tidigare konstaterats i denna essä. Det handlar mer om att förenkla till den grad som inom retoriken benämns som att tala till en seven yearold mind.

”Att tala till *the seven yearold* mind är en intellektuell prestation som kräver betydligt mer hjärnkapacitet än att tråka ut mer avancerade församlingar. I onda och goda syften bör du vara ännu enklare än du trodde var möjligt. Om inte annat blir du själv väldigt klok av att försöka.”
[Hägg 1998:138]

4.3 ATT UNDVIKA SKITPRAT

En regissör är ingen politiker, men de båda yrkestitlar har gemensamt en förhoppning om att på så kort tid som möjligt förmedla åhöraren sitt budskap. Den stora skillnaden är att där en politiker tillåts att vara agiterande och nästan teatralisk i sina retoriska utspel, är de verbala metoder en regissör helst ska hålla sig undan, såvida de inte naturligt är en del av regissörens persona. För att gynna det kreativa språket är det viktigt att en regissör är lättillgänglig.

En annan stor skillnad mellan en politikers och en regissörs retorik är att en det är okej för en regissör att inte ha alla svaren färdigt serverade medan det är just det som *förväntas* av en politiker. Som regissör är det mer än välkommet att svara ”*jag vet inte ännu, men jag ska ta reda på det*”.²⁵ Problemet är bara att en medkreatör kan uppfatta detta som en svaghet hos regissören, om det inte finns en tillit mellan de båda parterna.

Grundat på Platons försvarstal i Gästabudet har den klassiska retoriken ofta liknats vid konsten att kunna tala sig ur liv och död. [Rydstedt 1993:9] Den positiva konnotationen med denna liknelse är retorikens kraft att rädda liv och kan likställas med det bevingade orden *pennan är vassare än svärdet*.²⁶ Vid en negativ tolkning av retorikens förmåga att hjälpa talaren ur liv och död är det just benämningen *tala ur* som skapar problem. Att tala sig ur något kan likställas med att lura åhöraren; istället för att lägga värde på innebörden i det sagda förflyttas fokus till att listigt tala sig ur en knipa. I en överförd bemärkelse på att som regissör framför arbetsgruppen, sina medkreatörer, tala sig ur något en inte själv kan eller orkar förklara. Detta kan likställas med att ljuga eller att snabbt komma vidare i diskussionen istället för att uppmärksamma sina medkreatören på att regissören inte vet eller orkar forska i var problemet egentligen ligger.

²⁵ Ur Judith Westons bok *Directing Actors* (Michael Weise Productions 1996)

²⁶ Bevingat uttryck ur Edward Bulwer-Lyttons pjäs *Richelieu: Or the conspiracy* från 1839

Om en regissör från arbetsgruppen känner en motvilja till att inte genast veta allt kan regissören försöka dölja det faktumet med att vilseleda åhöraren. Detta leder ofta till missförstånd och i slutändan måste regissören ändå medge att hen gått fram med osanning (om hen ens då vågar medge felet). Naturligtvis leder detta i slutändan till tillitsproblem gentemot regissören. Detta kan jämföras med då president Bill Clinton i den numera legendariska presskonferensen angående fallet Monica Lewinsky sa: *I did not have sex with that woman.*²⁷

Det är ändå få regissören som medvetet går med osanning framför sina medkreatörer, men den mer lindriga versionen av lögn, *skitpratet*, kan ske omedvetet och är lika svårt att rätta till. Skitprat kan jämföras med att tala om något en inte har förstånd till, det vill säga improvisera ihop fakta i stunden och samtidigt förmedla den till åhöraren som förberedd information. Skitprat blir alltså oundvikligt för en regissör då hen är oförberedd men vägrar medge det i tron om att på så sätt upprätthålla någonsorts auktoritet. [Frankfurt 2007:65] I sig är improvisation inte fel som arbetsmetod, den är till och med ett krav för det kreativa språket. Improvisation, eller fri association, måste bara presenteras som som den är: i stunden påhittade idéer och inte som direktiv.

4.4 ATT FÖRMEDLA BRÄNNPUNKTER

Den bästa kreativa källan är en blandning av det en sett, upplevt och hört samt det där odefinierbara, luddigt okonkreta som är svårt att sätta fingret på. Dessa emotionella skärningspunkter brukar kallas *brännpunkter*²⁸. Att brännpunkterna är så svåra att sätta fingret på, än mindre förklara för någon annan är just orsaken till att de är de som en kreatör ska dela med sig. Motsatsen till brännpunkt är känsloplastisch, en urvattnad och plagierad känsla. Känsloplastischer kan vara både medvetet eller omedvetet plagierade och har sin grund i antingen lättja eller rädsla.

Det svåra med att delge en historia, ett manus eller en tilltänkt films brännpunkter är just för att de är skärningspunkter. Likt hur brännpunktens namn²⁹ inom optiken är den exakta matematiska punkten där de med varandra parallella ljustrålar infaller sig på en spegel eller

²⁷ Bill Clinton: *Response to the Lewinsky Allegations, January 26, 1998* Källa: <http://millercenter.org/president/speeches/speech-3930> läst 29.3.2016

²⁸ Brännpunkt är en term ur optiken som i överförd benämning kommit att betyda en imaginär punkt där känslor divergerar inom konst. Termen används främst inom litteraturteori och är språkligt inte officiell, det vill säga den överförda betydelsen är inte upptagen i SAOB.

²⁹ Fokalpunkt eller fokus

en lins efter reflektionen³⁰, är de känslomässiga brännpunkterna endast sanna vid en viss friktionsyta. Brännpunkter är alltså en historias vibrerande tematik; en stämning det inte går att sätta ord för men är essentiell för slutresultatet och för att skapa en emotionell friktion hos mottagaren, i detta fall filmkonsumenten.

Brännpunkter är inget en som kreatör kan planera. Ju intensivare en persons subjektiva idévärld och brännpunkter är, desto svårare är det att delge mottagaren dem. Det beror på att språkkulturen individer emellan ofta är pragmatisk och därmed inte räcker till att beskriva de subjektiva innovationsimpulserna och brännpunkterna. Att flytta diskursen från det praktiska till det mer symboliska kräver därför en omstrukturering, inte bara hos sändaren utan även hos mottagaren. [Bergström Sauvala 1985:245]

Brännpunkt kan här också likställas med en *magkänsla*; en personlig känslokompass varje kreativt verksam individ navigerar efter. [Weston 1999:22] Magkänslan kan också kallas den ytterst ansvariga experten för en kreatörs val. Om inte brännpunkterna stämmer och magkänslan indikerar på att något är fel, är det viktigt som kreatör att stanna upp för att syna processen.

Trots brännpunkternas ostruktrelle karaktär kan de ändå tolkas på ett intellektuellt plan. Vilka konnotationer skapar produktens tematik, känslouttryckningar och teser? För att dra en parallell till den diskurs regissören för med skådespelaren: regissören och skådespelaren ska ha förmågan att tala om en repliks mening, inte endast om dess retoriska utformning eller sceniska slutresultat. [Weston 1999:37] På samma sätt ska regissören försöka förmedla brännpunkter till sina medkreatörer. Detta ter sig som en självklarhet, men inom det kreativa grupparbetet faller just diskussionen om brännpunkter bort då det ses som både svåra att förmedla och svåra att förstå. Ofta beror detta på att regissören blir för psykologiserande och svårförståelig eller för att brännpunkterna står på ett personligt plan för nära regissören.

4.5 ATT INTE TVINGA MEDKREATÖRER TILL KREATIVITET

Det kreativa språket är en metod för att förlösa kreativitet. Därför är det också viktigt som regissör att inte tvinga en medkreatör till onödigt idéande. Att tvinga alla i processens kärngrupp att ta ställning till precis alla beslut är både tidskrävande och frustrerande för

³⁰ Ljusets divergering vid möte av ytan på en spegel eller lins.

samtliga. Eftersom kreativitet är subjektivt³¹ kan en inte som regissör tvinga alla andra i arbetsgruppen att jobba enligt sina egna premisser.

Det är ändå inte något fel hos en kreatör eller medkreatör att vilja utgå från mer bestämda ramar, utan kan hos vissa istället öka kreativiteten. Allt handlar om att vara medvetna om varandras förhoppningar på hur arbetsmetoderna ska utformas.

5. KONSTEN ATT LYSSNA

Handlar egentligen god retorik om hur bra mottagaren är? Om god retorik mäts av hur väl budskapet når fram är det väl egentligen inte talaren utan lyssnaren som har bollen? I princip kan talaren säga vad för skit som helt men om lyssnaren är mottaglig är det ändå bra retorik?

Ja och nej. Talaren måste ändå först ha kontroll och skapa ett kreativt, tolerant och bekvämt klimat för att göra lyssnaren redo för vad som komma skall (kroppsspråk, naturlighet, sakkunnighet, känslöbalans). Talaren måste känna till lyssnaren så pass mycket att hen hänvisar till de rätta referensramarna och håller den jargong och diskussionsnivå tillfället kräver. [Hägg 1998:175] Om du som anförare inte kan poängtera det viktiga för mottagaren, kommer hen i slutskedet mest ihåg det som hen uppfattade som underhållande eller negativt, det vill säga det hen inte håller med om. För att citera pessimisten och filosofen Schopenhauer:

”En grovhet besegrar alla argument”³².

En god lyssnare är inte endast en mottagare. Inom ett kreativt arbete krävs ett aktivt ansvar, inte endast att vara en ändstation eller transitkanal för den inkommande informationen. Det är en sak att ta emot information som order, men något helt annat att aktivt mottaga information, omforma och relatera den till sin egen begreppsvärld och sedan dessutom kunna reagera på det sagda; en process som är outhärlig för ett lyckat kreativt språk. Lyssnarens viktigaste ansvar är att inte godta information hen inte förstår. En lyssnare som kommer med konstruktiva frågor och opponerar sig mot ogenomtänkta idéer skapar inte bara en bra diskussionsplattform utan kan även hjälpa sändaren att precisera sina egna tankar. Framför allt är det viktigt att lyssnaren inte tar all information som order, speciellt inte om regissören använder sig av skitpratsmetoden *att kasta ur sig halvdåliga diskussionsöppnare*.

Likt inom den filosofiska diskursen fungerar även det kreativa språket genom modellen

³¹ Källa: Liedman: *I skuggan av framtiden* (Bonnier 1997)

³² Citat ur Schopenhauers bok *Eristische Dialektik: Die Kunst, Recht zu behalten* från 1831.

tes – antites – syntes³³. Som åhörare, här mottagare av idé, kan dålig självkänsla leda till att åhöraren tar alla idéer som direktiv och order och inte som en startskottet för en diskussion.

Frågor motverkar även situationer då sändaren och mottagaren tror sig ha förstått varandra då de i själva verket talat förbi varandra: *att den ena talar om gärdesgården och den andra om prästgården*³⁴. Detta sker ofta om de inblandade parterna i informationsdiskussionen har förutfattade (i detta fall oftast positiva) meningar om vad den andra menar och omformar informationen i sitt eget huvud till en trosföreställning en tror den andra potentiellt kan ha menat. Med andra ord, de båda parterna tar varandra för givet och, ofta på grund av lättja, inte engagerar sig i att verkligen förstå varandra. Detta fenomen uppstår ofta då de inblandade i informationsflödet redan har en bakgrund i ett gemensamt kreativt arbete; informationssändaren och –mottagaren lyssnar på varandra utgående från tidigare gemensamma konventioner. Eftersom detta uppstår omedvetet, är följderna ofta att problemet inte rättas till innan det är försent, vilket i sin tur försämrar den gemensamma slutprodukten. Om detta missförståndsfenomen sker ett flertal gånger är det ofta ett tecken på konflikträdsla eller nonchalans mot den andra partens idéutveckling och kan i slutändan leda till att parterna är oförmögna till ett vidare kreativt arbete. Att ständigt utsättas för ett kreativt tolkningsföreträde och inte ett aktivt lyssnande kan likställas med att sätta fenomenet *att lägga ord i den andras mun*.

Som redan konstaterats har osäkra och oerfarna kreatörer en förmåga att tala för mycket och därmed också förmedla för mycket opreciserad information. Som åhörare är det viktigt att i en sådan situation inse att mängden information ofta beror på underbyggande psykologiska rädslor och inte enbart på att talaren är dålig. Förståelsen för talarens situation motverkar att informationssändaren och –mottagaren hamnar i en dissonans. Denna motreaktion ger sig ofta i uttryck i en pubertal vilja av att göra precis tvärtom vad än talaren föreslår.

Det viktigaste för en god lyssnare är ändå ansvar: att inte bara ta ansvar för vad en säger utan också för vad en hör.

³³ En filosofisk utvecklingsprocess utarbetad av Friedrich Hegel i verket *Wissenschaft der Logik* från 1812–1816

³⁴ Västnyländsk ordstäv för tvåvägsmonolog.

6. DEN ICKEVERBALA KOMMUNIKATIONEN

Den muntliga kommunikationen innefattar inte enbart just den muntliga kommunikationen, något som redan tidigare konstaterats i denna essä. Mottagaren lyssnar och tolkar hela talaren och då uppstår en situation en kunde beskriva som *listening with your eyes*.³⁵ Mottagaren lyssnar alltså inte enbart till den sagda utan avläser även information ur talarens kroppsspråk och mimik.

I och med att det inte finns några allmängiltiga regler för att garanterat lyckas som talare ligger fokuset på ett bra muntligt anförande inte enbart i själva talet, utan i talarens hela fysik. Många forskare anser att upp till 70% av den talade kommunikationen består av kroppssignaler.³⁶ Dessa kroppssignaler kan grovt delas in i två grupper: *de extralingvistiska*, dvs den tysta kommunikationen, talarens yttre attribut och rörelsemönster och *de paralingvistiska*, vilka innefattar sättet att behandla rösten samt talarens satsmelodi, tempo, betoningar, artikulation, pauser och pausutfyllnader. [Backlund 1991:18]

Den holistiska retoriken är essentiell för en regissör. Både de paralingvistiska och de extralingvistiska kroppssignalerna bidrar utöver en regissörs muntliga retorik till hans karisma och auktoritet. De är alltså de egenskaper som hos åhöraren, i detta fall medkreatörerna, skapar förtoendet för regissören. [Hägg 1998:228]

6.1 KARISMA

Mycket av den moderna kommunikationen grundar sig på *self branding*, det vill säga skapande av ett eget varumärke.³⁷ Som kreatör förväntas du ha ett relaterbart brand och utgående från detta brand tolkas kreatören av sina medkreatörer. Detta brand är ofta synonymt med kreatörens karisma, ett ord som introducerades under 1960-talet och som ofta idag ses som en tilläggskomponent till den moderna retoriken. Ordet härstammar från grekiskan och kan etymologiskt härledas till det som på svenska kan översättas till *nådegåvor*. Med denna,

³⁵ Bevingat uttryck vars ursprung ligger i poeten Myung Mi Kims citat *Listen with your eyes because here you cannot decipher what is said out of the effort of mouths*.

³⁶ Enligt Ray L. Birdwhistells *Kinesics and Context* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1970) består diskussionen personer emellan av 10 % ord, 20 % tonfall och betoningar samt 70 % kroppsspråk medan enligt Albert Mehrabians *Silent Message: Implicit Communication of Emotions and Attitudes* (Belmont CA: Wadsworth 1981) är diskussion uppbyggd av 7 % ord, 38 % tonfall och betoningar samt 55 % ansiktsuttryck. Dessa två forskningarna är de ledande inom kroppsspråk.

³⁷ Ett begrepp som myntades i artikeln *The Brand Called You* av Tom Peters 1997.

ursprungligt teologiska term, menas speciella magiska gåvor medlemmar i de första kristna församlingarna *fick* genom den heliga anden. Den moderna konnotationen är då att människor föds med en viss sorts karisma, en faktoid som ofta påstås bidra till att vissa människor redan vid födseln är mer ämnade för att vara ledare än andra. [Hägg 1998:239]

Att tolka karisma ur ett mer världslig synvinkel föds människor inte med förutbestämda egenskaper utan mer som *oskrivna blad*.³⁸

En person föds inte med en viss sorts karisma, eftersom det skulle betyda att en person föds med en viss talang. Talang är i sig ingen magisk egenskap som en bara har, allt handlar om uppväxt och vilka egenskaper en som person har velat förkovra sig i och utveckla. Det betyder att karisma är något en medvetet kan bygga upp.

Utöver en persons retorik är en stor del av ens karisma att veta vilka egenskaper en ska lyfta fram och vilka ej. [Hägg 1998:239] Speciellt inom den finska matchokulturen är detta en välbeprövad metod: det är inte vad en säger som skapar karisma utan närmare hur en håller tyst som skapar ens utstrålning. Ett annat exempel är Hans Rosling, professorn i internationell hälsa, som trots en förvånandsvårt barnlig framtoning på sin retorik ändå under 2015 blev något av en nationell hjälte i Sverige. I fallet Rosling var det kombinationen av kunskap, empati och oförväntad retorik som skapade hans karisma. Rosling är även ett bra exempel på hur status och karisma går hand i hand.

En regissör *förväntas* vara karismatisk och tillåts även vara karismatisk på ett otrevligt sätt under parollen: *Om du gör bra konst får du bete dig som en skit*. Det resulterar i att en regissör samtidigt både kan vara karismatisk och okarismatisk.

Även det omdiskuterade *auktoritet* hör starkt ihop med karisma. Auktoritet är den roll som gruppen eller åhörarna ger en person och inte det självstyrda maktredskapet *auktoritär*.³⁹ Auktoritet består delvis av en persons kunskap och karisma och delvis av imaginära egenskaper såsom (platonisk) attraktion, personlig smak och det mystiska fenomen *när någon klickar med en annan*.⁴⁰ Auktoritet kräver alltså, precis som karisma, en utomstående part som tillskriver en vissa färdigheter. Den vanligaste och mest renodlade form av auktoritet är just expertrollen. [Hägg 1998:230] En regissör är på många sätt en expert och ändå inte. Regissören har i bästa fall full koll på vad hen vill berätta: för vem och på vilket sätt. En

³⁸ Som ett oskrivet blad, eller *tabula rasa*, är en filosofisk människosyn John Locke presenterar i sitt verk *An Essay Concerning Human Understanding* från 1689.

³⁹ En omskrivning på individen som kommer från styrelseskicket auktoritarianism.

⁴⁰ När det klickar är ursprungligen det kung Carl XVI Gustav sade att det skett mellan honom och Silvia Sommerlath då de förälskat sig. Nuförtiden används benämningen i vardagligt för då allting faller på plats vid ett möte mellan två personer, oberoende av romantiskt inslag.

fullfjädrar expert är hen ändå inte och behöver därför sina medkreatörer. Därför är också filmarbete ett samarbete.

6.2 SJÄLVFÖRTROENDETS INVERKAN PÅ DET KREATIVA SPRÅKET

Finessen i det kreativa språket löper parallellt med mottagarens och sändarens självkänsla. Med dålig självkänsla anses i denna essä personens jobbrelaterade självkänsla, ej överhängande syn på det egna jaget.

Hantverket i att bolla idéer: att själv ge förslag samt att lyssna på andras förslag både på ett objektivt plan (*”vad är bäst för slutprodukten”*) och subjektivt (*”vad vill jag forska i/föra fram/förkovra mig i inom ramarna för slutprodukten”*) är direkt kopplade med självkänslan både hos varje enskild gruppmedlem och gruppens allmänna självkänsla.

Viljan av att ha *rätt* och rädslan för att ha *fel* kan bli mentala ok som i det långa loppet förärrar den kreativa diskussionen.

Dåligt självförtroende kan också leda till projicering⁴¹: att skylla ifrån sig sina egna (negativa) känslor på de andra i gruppen. Exempelvis, om en själv uppfattar stor ångest och osäkerhet men inte har mekanismerna till att förstå och bearbeta känslan kan en föra över det på en annan individ, vilket naturligtvis leder till en försvagad retorisk förmåga.

6.2.1 GRUPPENS STATUS

Strävan efter ett kreativt språk samt att kalla HOD-teamet för regissörens medkreatörer är inte samma sak som en demokratisk arbetsgrupp. Den demokratiska arbetsgruppen existens och icke-existens grundar sig på en misstolkning av en platt hierarki. Där den demokratiska arbetsgruppen liknar anarkisternas idealstat Nattväktarstaten⁴² kräver det kreativa språket inte en platt hierarki men yrkar på en öppen diskussionskultur. Eftersom den demokratiska gruppen grundar sig på kompromisser är den inte adekvat som diskussionsplattform vid

⁴¹ Psykologisk teori ursprungligen av Sigmund Freud men moderniserad av Leonard Newman, Kimberley Duff och Roy Baumeister i verket *Journal of Personality and Social Psychology* från 1997.

⁴² Politisk filosofi och statskick som myntades bland 1800-talets liberalister.

kreativt arbete, då kompromisser ofta leder till formalism och därmed också till en medioker slutprodukt.

Gruppens status har trots det en inverkan på det kreativa språket, eftersom den individuella kreativiteten garanteras av hur stabil dess omgivning är. [Bergström Juvala 1985:239] Hur väl varje enskild gruppmedlem kan hantverket för sig, kan det gemensamma arbetet ändå falera.

6.2.2 *INRE STRUKTURER*

Den gemensamma jargong kreatörerna använder sinsemellan fungerar som en katalysator för gruppens självkänsla. En bra jargong byggs upp med hjälp av tillit och en inkluderande retorik. Gruppens välmående har även en viktig inverkan på slutprodukten. Det betyder inte att en god stämning automatiskt leder till ett genialt slutresultat, men ett gott arbetsklimat underlättar slutförandet av processen. Om slutresultatet inte blev helt och fullt som önskat bidrar också ett gott arbetsklimat till att, trots besvikelse, förmå sig att reflektera över vad som gick snett i processen och hur liknande problem kan undvikas i framtiden. Denna postproduktionella reflektion är i princip den viktigaste kreativa diskurs en kreatör för. Därför är det också viktigt att den förs med de en fullföljt processen med, och inte förblir en inre monolog och självreflektion.

Ett vanligt missförstånd är att en grupp mår bra av att ventilera alla problem. Det kan vara bra i en grupp att kunna identifiera problem och dess bakomliggande faktorer. Däremot är det inte adekvat att frotera sig i illamående. För utfläkande känslodiskussioner gör ofta att små, helt naturliga osäkerhetskänslor gemensamt i gruppen hetsas till oöverkomliga, känslomässiga hinder. Gemensamt kreativt arbete är inte en gruppterapiesession.

Överdriven känslomässig blödighet är däremot inte samma sak som att vara personlig. Att vara närvarande i processen är essentiellt och kan motverka en inre maktkamp i gruppen.

6.2.3 *YTTRE FAKTORER*

Även yttre faktorer kan påverka gruppkonstallationens självkänsla. Med yttre faktorer menas exempelvis den gemensamma tidtabellen, budgeten och de kollektiva förväntningarna. Precis som vid alla stressutlösande situationer reagerar alla individer på olika sätt men vid en gemensam stressituation kan stressen istället bli sporrande för gruppen som enhet. Att ha ett

gemensamt hot kan stärka gruppmedlemmarna och underlätta att de allierar sig med varandra och då samtidigt med processen. En grupp med *underdogsyndrom*⁴³ som inte ständigt måste behaga yttre förväntningar kan ha lättare för att gå in i ett kreativt idéande utanför konventioner då de inte har något att förlora.

Naturligtvis kan även yttre hot leda till slitningar inom gruppen, speciellt om de olika gruppmedlemmarna allierar sig med olika utomstående aktörer. Exempelvis om regissören tänker för mycket på vad publiken vill se och inte på vad den kreativa gruppen är kapabel till att åstadkomma, skapar det inre tillitsproblem på grund av en yttre omständighet. Detta exempel kan förlikas med det så kallade *Stockholmssyndromet*,⁴⁴ där regissören har allierat sig med en utomstående faktor vars vilja inte är ändamålsenlig för det kreativa språket.

7. ATT KÖNA DET KREATIVA SPRÅKET

”Finns det kvinnlig retorik? Det enklaste svaret på frågan är: Nej!” [Hägg 1998:247]

Det finns varken manlig eller kvinnlig retorik. Att tillskriva en person egenskaper utgående från hans kön är en maktstruktur som styrs mer av spontanitet än kunskap och leder likt att inte kunna sitt hantverk till minskad lyssningskapacitet, opresicerad retorik, underkastelse samt formalism och är en produkt av de rådande patriarkala strukturerna.⁴⁵

I den bästa av världar skulle ett kapitel som detta vara överflödigt 2016. Tyvärr florerar det fortfarande myter om skillnader i hur de olika könen pratar: ordval, intensitet, känslspråk, röstläge samt yttre attribut. Dessa vandringsägner om könenas olikheter är precis lika kontraproduktiva som konstnär- och regissörsmyster och handlar om att utöva makt på någon annans bekostnad. Det som skiljer konstnärsmyster ifrån könsbundna myter är att en person gärna tillskriver sig själv en konstnärsmyt och då tar åt sig en identitet för att sedan kunna utöva makt. Vid könsrelaterade myter handlar det mer om att tillskriva någon annan en epitet, det vill säga objektifierar individen mot hans vilja.

⁴³ Källa: Keinan, Avery & Paharia: *Capitalizing on the underdog Effect* (Harvard Business Review 2010) <https://hbr.org/2010/11/capitalizing-on-the-underdog-effect> läst 29.3.16

⁴⁴ Även Norrmalmstorgssyndromet, ett psykologiskt tillstånd där kindnappade utvecklar en relation till sin föröväre.

⁴⁵ Alternativt könsmaktsordningen, en feministisk tes som grundar sig på att motverka i samhället normaliserade härskartekniker.

AVSLUTNING

Att lära sig och förstå det kreativa språket är precis som att lära sig vilket annat språk som helst. Först känns det exotiskt och intressant, liksom en upptäcktfärd där en försöker skapa paralleller mellan det nya och den för en själv redan etablerade informationen. Därefter inser en hur mycket en inte kan och då blir det frustrerande och ångestframkallande och efter otaliga praktiserade försök kontra misstag är en till sist färdig att hantera språkbruket på en nivå högre än medioker. Och, precis som med vilket språk som helst kan en aldrig vara fullärd. Det kreativa språket konkretiserar processen och skapar en egen konst av själva idéandet.

Samtidigt känns det både som att gräva upp en gammal egoistisk konstnärsmyt att påstå att processen intresserar mig som kreatör mer än slutresultatet. Det är ju som att ställa sig upp och pissa filmkonsumenten rakt i linsen. Speciellt då film per sé inte är konst, utan en industri med förhoppningar om att gå med vinst. Varför då analysera sönder en påhittad dialektik som mest består av filosofiska och psykologiska teser av döda gubbar samt redan konstaterad fakta?

Jag skrev i inledningen till denna essä att jag ser den här betraktelsen ”som mitt testamente över och eftermäle av kandidatfilmens gemensamma kreativa process, dess segrar och förluster.” Både segrarna och förlusterna i min kandidatfilm berodde på att jag i någon sorts stressrelaterat pseudovarande muttrat *something like this but not this* framför mina medkreatörer. Efter ett sådant verbalt och retoriskt misslyckande är det helt adekvat att återgå till grunderna i mänsklig kommunikation och döda gubbar. Jag hävdade i inledningen att den här essäns mål är något jag skulle ha velat läsa som ny registuderande. Det målet anser jag att jag uppnått. Däremot kan jag inte hävda att det skulle intressera andra, eftersom de som inleder sina studier på regilinjen inte bara har olika färdigheter utan också svårigheter. Essän *Something like this but not this* känns ändå som en adekvat avrundning av de problem jag tampats med under min kandidatutbildning. De flesta problemen har fortfarande ingen lösning men en idéhistorisk eller psykologisk kontext ur vilken det är lättare att så småningom förstå sig på yrket regissör och mig själv som potentiell yrkesutövare.

Den här essän är också en tydlig indikation på att skolans produktionssystem för kandidatfilmen inte passade mig. Mest beror det på att kandidatfilmen inte är en film per sé, utan ett socialt experiment. Jag var inte mentalt färdig för ett antropologiskt performativt experiment där flest kompromisser vinner. För att en regissör ska ha rätt till att kunna välja

det som känns rätt och undvika dåliga kompromisser krävs att filmens slutresultat ska ha ett egenvärde som produkt: att bli så bra som möjligt. Det låter som en enkel sak att uppnå och därför bedöms också slutproduktionen i skolan utgående från slutresultatet. Problemet är att en kandidatfilm inte är en film, utan flera olika individers slutarbete. Varje enskild HOD har rätt till att i sitt slutarbete få visa sina kunskaper och personliga stil. Detta skapar problem för regissören som då antingen är tvungen att upphöja sig själv till någonsorts illa omtyckt åsiktsnazist eller reducera sig själv till en modern monark likt Sveriges Carl XVI Gustav – en person med noll inflytande men som är kul att ha med på ett hörn som galjonsfigur.

En annan frågeställning som ständigt pockat på min uppmärksamhet under denna skrivprocess är om essän *Something like this but not this* skapar fler problem än de retoriska missöden i sig? Det känns som om jag med denna essä, på grund av en konstig ofrekvent linjedragning mellan ytliga referenser djupst själsliga omskrivningar, skapat problem där det inte finns några. Att jag, drabbad av någon plötslig kreativ forskariver psykologiserat sönder och skapat pseudoteoretiska scenarion. Som grund ligger trots allt någon sorts empirisk undersökning, tyvärr helt oakademisk och främst utgående från mig själv. Är den här essän egentligen bara ett analt navelskåderi, ett nöje för överklassen och en ursäkt för kontrollbehov? Framförallt är den här kandidatessän en sann beskrivning av mitt varande som kreatör just nu, typ lite så här men absolut inte det här.

KÄLLOR

Teresa M. Amabile, *Creativity in Context*
(Westview Press 1996:4)

Britt Backlund, *Inte bara ord – en bok om talad kommunikation*
(Studentlitteratur 1991:17, 18)

Matti Bergström & Jorma Sauvala, *Aivot ja evoluutio*
(WSOY 1985:239, 240, 245)

Mihaly Csikszentmihalyi, *Beyond Boredom and Anxiety*
(Jossey-Bass Publishers 1975:36)

Harry G. Frankfurt, *Bullshit*
(Santérus Förlag 2007 översättning Joachim Retzlaff:65)

Göran Hägg, *Praktisk retorik*
(Wahlström & Widstrand 1998:9,10, 45, 123, 138, 175, 228, 230, 239, 247)

Rudolf Rydstedt, *Retorik*
(Rudolf Rydstedt och Studentlitteratur 1993:7, 9, 10, 27)

Judith Weston, *Näyttelijän ohjaaminen*
(Nemo 1999 översättning Päivi Hartzell:22, 37, 121)