

Kurs:DA1063 Självständigt arbete, 15 hp

2025

Konstnärlig masterexamen i musik,
filmmusikkomposition, 120 hp

Handledare: Erik Peters

Teodor Wolgers

Flow som filmmusikmetod

Sökandet efter resonanta filmmusikprocesser

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör även följande bilagor: *Rötter* (filmskiss),
Tillvarons poesi (filmskiss), *Trisslotten* (filmskiss), *Pannbiff Chicken*
Teriyaki, *En lek för två*, Kort sekvens med musik.

Konst rymmer inte *en* tolkning, och en sådan ensidig tolkning ligger inte förborgad i konstverket. En mening kan uppstå mellan ett konstverk och en betraktare, och en betraktare som står bredvid kan uppleva en annan mening. Det handlar inte om rätt eller fel, det handlar om mening, insikt, inspiration. Det finns alltid mer i ett konstverk än vad varje enskild tolkning kan bära. En ensidig, färdig, bokstavlig tolkning som är låst till konstverket skulle betyda konstens död.¹

K. G. Hammar

¹ K. G. Hammar, Bokstaven dödar men Anden ger liv: om religion som konststart eller tillvarons poesi. (Katedralakademin, Stockholm, 2023), s18

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1. Vad berättar musiken	5
2. Samtidsutblick	5
2.1. Det omätbara	5
2.2. Resonans	6
2.3. Flow	7
3. Flow som filmmusikmetod	8
3.1. En flowkarta	8
3.2. Intuitionen som ledsagare mot flow	9
3.3. En modulär filmmusikmetod	9
4. Filmprojekt	11
4.1. <i>En lek för två</i> – Ett projekt med traditionell kompositörsroll.....	12
4.2. <i>Verket</i> – Verket - utforskande av filmmediet som samskapande konstnärer.....	13
4.3. <i>Rötter</i> – en improviserad filmisk duett	14
4.4. <i>Tillvarons poesi</i> – En intervju med KG Hammar.....	15
4.5. <i>Trisslotten</i> – Ett skådespelarjam	16
5. Reflektioner	18
5.1. Om kompositörens roller och arbetssätt	18
5.2. Tankar om regirollen	21
6. Referenslista	23
7. Bilagor	24

1. Inledning

Att mitt konstnärliga sökande skulle leda till en essä om flow och resonans var oväntat. Ursprungligen ville jag utforska filmmusikens väsen genom att djupdyka inom musikpsykologi, musikteori och filosofi, med frågor som ”Hur berättar filmmusik?” och ”Vad berättar den?”. Inspirerad av bland annat Johnny Wingstedt sökte jag en metod för att systematiskt analysera filmmusikens betydelsepotentialer.² Hela det första året ägnade jag åt att läsa och fundera över hur jag intellektuellt kunde tänka mig fram till den ”bästa filmmusiken”.

Men i det praktiska arbetet stötte jag på problem. Ingen del av mig ville följa den perfektionistiskt utarbetade analysmetoden. Trots flera försök att tillämpa det analytiska tänkandet under komponerandet kände jag mig låst. Det analytiska tänkandet skapade kreativa låsningar och jag kände mig distanserad från det klingande materialet. När jag istället släppte behovet av kontroll och satte min icke-verbala kompositionspraktik i centrum upplevde jag en befriande lättnad. Min goda relation till musiken återvände och min kreativitet flödade fritt igen.

I efterhand har jag insett att min egen konflikt mellan verbal intellektualisering och intuitivt skapande varit central i mitt utforskande. Strävan att kontrollera, förutse och systematisera musiken gjorde att jag gick miste om själva händelsen av skapandet. Jag behövde finna det den tyske sociologen Hartmut Rosa kallar *öförfogbarhet* — ett område som vi inte kan förfoga över, utan där musiken får vara i ett blivande, i ständig rörelse.³

Problemet låg i min egen jakt på säkerhet och objektivitet. Musiken glider för mig alltid undan till något oförklarligt, bortom språket, där den som erfarenhet kan säga mer om existensen än en hel bok. Samtidigt söker vi som språkvarer ser trygghet genom att klä erfarenhet i språkdräkt. Mitt sökande har därför handlat om att omförhandla relationen till mitt eget tänkande, att lära mig förhålla mig till horisonter av ovetande, men samtidigt söka ett språk som kan förhålla sig till den omätbara och okontrollerade värld som filmmusiken är en del av.

Efter det första årets analyserande ägnade jag det andra året åt att sätta det musikaliska görandet i fokus. Detta ledde till experimenterande med olika typer av filmprocesser och till att jag identifierade två skilda roller som filmkompositör:

- **Den traditionella kompositörsrollen**, där jag arbetar med musiken som en del av det större filmbygget. Här handlar det om att hitta musiken i relation till regissörens vision och den musikaliska plats jag befinner mig i vid ett givet ögonblick – att vara en av filmarbetarna. Inom denna roll har jag använt flow som mitt kreativa verktyg för att komma igång och komponera.⁴

² Gunnar Ternhag och Johnny Wingstedt (red.), *På tal om musikproduktion: elva bidrag till ett nytt kunskapsområde* (Göteborg: Bo Ejeby, 2012), s. 160–196

³ *Filosofiska rummet*, Sveriges Radio P1, 19 oktober 2024.

⁴ Mihály Csikszentmihályi, *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*, 4:e pocketutg. (Stockholm: Natur & Kultur, 2016).

- **Den samskapande, konstnärliga rollen**, där hierarkierna mellan olika funktioner suddas ut och processen mer liknar ett jazzband som jammar tillsammans. I dessa processer har flow-begreppet varit närvarande som en metodologisk grund till hela filmprocessen, och jag har blivit en av *jamledarna*.

Mycket av mitt sökande inom den samskapande och konstnärliga rollen har handlat om att undersöka och utmana kontroll inom filmproduktion samt att på olika sätt bryta upp det ibland stela sättet att göra film på. Detta sprang ur min upplevelse av att filmprocesser ofta kan vara trögflytande och fokuserad på att skapa så mycket kontroll som möjligt i förväg. Man strävar efter att genomföra ett manus till punkt och pricka, vilket ibland gör att processen missar det levande mötet mellan kreatörerna. Jag tror att en av orsakerna till detta är att avståndet mellan idé och utförande i fiktionsfilm är långt, vilket gör processen svår att hantera intuitivt. Men i manusrummet, på inspelningsplatsen och i klipprummet kan filmen få liv. Mitt sätt att försöka bryta upp filmprocesser har varit att närma mig film som material på samma sätt som man arbetar med musik – aktivt, direkt och levande.

1.1 Vad berättar musiken?

Frågan kring musikens narrativa potential är något som varje filmkompositör behöver förhålla sig till. Detta tror jag är ett resultat av filmarbetets inre logik ständigt ställer frågan: Vad berättar det här? Oavsett om det handlar om valet av draperi i scenografin eller vilken typ av lins fotografen använder, finns en underförstådd förväntan att det ska finnas ett svar på frågan. I början försökte jag hitta sätt att leverera smarta svar som kunde signalera till mina medskapare att jag satt på kompetens i mitt område. Ju längre tiden på utbildningen har gått, har jag blivit mer och mer blivit okej med att musiken till sin natur, inte är narrativ på samma sätt som till exempel text. Ibland kan musiken vara helt utan narrativ, eller bära ett narrativ som är inneboende i musiken själv – inom musikens egen värld – men som är oöversättligt till något konkret. Däremot är det nog oftare möjligt att översätta musiken till en poetisk mellanrumserfarenhet. Just i viljan att formulera vad musiken berättar, trots filmmusikens svårfångade väsen, ligger mycket av grunden av min inre konflikt mellan kontroll och frihet.

Jag tror att språket här kan vara boven – att något *berättar* någonting behöver inte betyda att det är absolut eller sant. Det är dock helt klart att musiken har stor påverkan på filmen: hur den uppfattas och hur den skapar mening för oss som tar emot den. Enklare uttryckt kanske man skulle kunna säga: *Hur förändrar musiken upplevelsen av helheten av det filmiska berättandet?*

Ju mer man grottar ner sig i det här, desto längre flyger de fasta kategorierna bort och blir svårfångade – och kvar sitter man med sin känsla, sin intuition. Mitt sökande efter *flow* som metod för filmmusik har till stor del handlat om att lära mig lita på och söka mig till den filmmusik som känns rätt i magen, snarare än i huvudet. För ju mer jag är i huvudet, desto mer förvirrad blir jag. Jag behöver ett öppet språk för filmmusik – ett språk som öppnar upp för en mångfald av tolkningar, i stället för att låsa fast i kategorier.

Innehåll

Jag kommer att inleda med att blicka ut i samtiden genom filosofin hos Jonna Bornemark, sociologin hos Hartmut Rosa och psykologin hos Mihaly Csikszentmihalyi. Dessa teoretiska perspektiv ramar in och kontextualiserar det jag kallar för *flow som filmmusikmetod*.

Därefter kommer jag att beskriva metoden i mer generella termer och koppla den till musik i de projekt där jag arbetade i en mer traditionell kompositörsroll. Jag kommer att analysera hur dessa insikter kan tillämpas på filmmusikens skapandeprocess i relation till filmen *En lek för två*.

Fokus kommer sedan att ligga på fyra specifika projekt – *Verket*, *Rötter*, *Tillvarons poesi* och *Trisslotten* – där jag aktivt försökte utmana de konventionella sätten att skapa film tillsammans med mina medskapare. Genom dessa projekt undersökte jag alternativa arbetsmetoder där vi närmade oss processen genom ett musikaliskt språk, där jammet låg i fokus.

Slutligen kommer jag att reflektera över de insikter jag fått genom detta utforskande och ge en framåtblick på hur dessa erfarenheter kan ligga till grund för vidare arbete och utforskande efter utbildningen.

2. Samtidsutblick

2.1. Det omätbara

Att tala om kunskap i relation till filmmusik – och det estetiska fältet i stort – är en utmaning. En stor del av den konstnärliga erfarenheten är bortomspråklig, och när jag försöker analysera erfarenheten finns en tendens att vilja kontrollera och kategorisera den. För mig är dock denna känsla av kontroll alltid en illusion. Jag kan aldrig med ord fullt ut förklara vad filmmusik är; jag kan endast beskriva min subjektiva upplevelse av den. Ofta kan denna upplevelse delas med andra, men hur vi tolkar musiken beror på en rad faktorer – hur vi lyssnar, i vilken kontext vi befinner oss, vilka referensramar vi har.

Inom akademiska sammanhang, där reflektion och analys är centrala, får språket en särskild makt. Flera gånger under min utbildning har jag upplevt en intellektuell kullerbytta; jag har börjat tro att analysen är detsamma som filmmusiken själv. Men analys kan aldrig ersätta den klingande verkligheten. Det viktiga blir därför att inte fastna i orden, att inte tro att en språklig beskrivning kan fånga det som filmmusiken i sig uttrycker. För att närma mig filmmusikens djupare innebörd behövde jag utveckla ett sätt att tänka som inte försökte reducera musiken till det rationella och mätbara.

I det här sammanhanget har filosofen Jonna Bornemark varit ett bra bollplank för mitt tänkande. I *Det omätbaras renässans* riktar hon skarp kritik mot det hon kallar *pedanternas världsherravälde* – en samtid där det mätbara och rationella dominerar och där vi riskerar att förlora de värden som inte låter sig kvantifieras.⁵ Även om Bornemarks analys främst riktar sig mot new public management, så träffar det i mitt tycke rakt in i samtidens förnuftiga tänkande som tenderar att avförtrolla hela världen.

Bornemark återupplivar två medeltida begrepp från renässansfilosofen Nicholas Cusanus: ratio och intellectus. Ratio representerar den delen av sinnet som organiserar intrycken i begripliga kategorier, som i sin tur skapar en sammanhängande ordning som skapar strukturerade system, medan intellectus står för ett kunskapande som bygger på omdöme, intuition och en öppenhet inför det okända.⁶ I mitt fall bygger mitt intellectus på mitt 20-åriga liv av musikerfarenheter som sitter i kroppen. För mig blir *ratio*, där jag ägnar mig åt analys med språket över musiken, och intellectus alla dessa intuitiva erfarenheter som sker av sig själv, när jag flyter med i musikens kraft. Mitt problem under komponerandet har varit när det uppstår en övertro på *ratio*. Mitt utforskande betonar i stället en riktning där filmmusikpraktiken får präglas av *intellectus* – en praktik för det anande.

Bornemark beskriver även hur ny förståelse uppstår genom det hon kallar *vadheter* – det som ännu inte är fullt begripligt men som anas.⁷ Genom att ifrågasätta vårt befintliga rationella tänkande konfronteras vi med nya horisonter av ovetande, vilket driver oss mot en djupare insikt. Men denna process är aldrig avslutad – varje ny förståelse öppnar upp för fler frågor och nya aningar. Att komponera filmmusik följer en liknande

⁵ Jonna Bornemark, *Det omätbaras renässans: en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*, 1:a uppl. (Stockholm: Volante, 2018).

⁶ *Ibid* 34–51

⁷ *Ibid* 42–47

dynamik. Man börjar med en impuls i form av en aning om vilken musik en film kallar på och försöker sedan konkretisera detta, ibland genom språk, men oftast genom att skapa musikaliskt material. Genom att lyssna på detta material uppstår nya vadheter – man hör nya möjligheter, nya riktningar att utforska – och därefter inordnas det i en växande förståelse av den musikaliska helheten.

En insikt som växte fram i mig när jag lät Bornemarks tankar speglas mot min egen praktik, var att den kunskapen jag skapar genom att tränga djupare ner i min process, är kunskapen om hur mitt verk ska bli. Men den kunskapen är oöversättlig, kunskapen är inom verket. Verket får en egen grammatik, olik något redan existerande, och sakta upptäcker man det nya språket inom detta verk. Kunskapen man erfar inom verkets grammatik spelar inte eller vilar på någon objektivet, utan via intellectus anar jag mig fram till just vad det här verket borde bli beroende på vad jag står just nu i i relation till det jag möter.

Därav besitter den slutgiltiga filmmusiken ingen berättarmässig sanning eller att den är entydigt "rätt". Tvärtom är filmmusik alltid öppen för en mångfald av tolkningar, och att bejaka detta har varit ledande för mitt arbete med flow som filmmusikmetod. Att skapa filmmusik handlar därför om att balansera mellan intuition (intellectus) och analys (ratio), mellan att ana och att strukturera, och framför allt, acceptera att det omätbara alltid är en del av processen.

2.2. Resonans

En viktig vändpunkt för att närma mig en mer improvisationsbaserad filmmusikmetod var mötet med Hartmut Rosas tänkande. Rosa, en tysk sociolog, är framstående inom fältet med sina begrepp *social acceleration* och *resonans*. Social acceleration beskriver samhällets ökande tempo, som leder till en känsla av alienation från livets centrala områden — platser, relationer och arbete. Resonans blir motsatsen till denna accelererade tillvaro och fungerar som ett botemedel mot alienationen. Rosa lånar termen från fysiken: när ett objekt vibrerar på samma våglängd som ett annat, börjar det andra objektet också vibrera. Överfört till mänskliga erfarenheter beskriver resonans en kvalitet i relationen mellan individen och världen. Resonans handlar om att lyssna till världen och låta sig förändras av det som talar till en — platser, objekt, människor, idéer eller den egna kroppen.⁸

Under en kurs i dokumentärfilm, ledd av Erik Gandini och Carolina Jinde, utforskade jag begreppet Resonans tillsammans med Johan Arrias och Mira Campau. Under två intensiva veckor skapade vi en metod för att aktivt söka resonanta relationer där vi sökte bilder och musik som vi kände oss kallade av. Vi experimenterade ute på stan, filmade olika scener och satte ihop en ny film nästa dag. Processen präglades av lekfullhet och improvisation. Jag insåg snabbt att detta sätt att arbeta passade mig perfekt: snabbt, associativt, med ett ramverk men fortfarande öppet och fritt. Efter den här upplevelsen blev resonans ett centralt begrepp för mig — en kompass för att navigera i sökandet efter meningsfulla kreativa processer. För att påminna mig om denna riktning satte jag upp några förhållningssätt i början av mitt andra år. Dessa punkter hjälpte mig att hålla kvar vid en arbetsmetod präglad av öppenhet, lyssnande och ett aktivt sökande efter resonans:

⁸ Läsarpodden, "Sommarpecial del 1: Hartmut Rosa om tillvarons acceleration"

- Jag ska lyssna till konstnärliga anrop och gå dom till mötes
- Jag ska inte föröka kontrollera det kreativa flödet, eller konstverket, utan att fokusera på att se det mellanrummet mellan mig och ideérna, och söka mig till där det vibrerar
- Jag ska vara vaksam mot saker som gör att jag känner ett främlingskap mot mitt skapande
- Jag kan inte tvinga mig in i resonanstillståndet då det inte går att styra över, men pröva att aktivt lyssna mot det
- Jag ska tillåta ideér att vara rörliga och skiftande

2.3. Flow

Ett tillstånd som ligger nära resonans är det psykologiska begreppet flow. Flow introducerades av psykologen Mihaly Csíkszentmihályi i hans bok *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*.⁹ Kortfattat kan flow beskrivas som en riktad ordning av uppmärksamheten i medvetandet, i kontrast till den oordning som ofta förknippas med tillstånd som ångest, smärta, raseri eller depression. Begreppet flow har fått stor spridning inom kreativa fält. Exempelvis återkommer ordet ofta i titlar på kompositionsarbeten från Kungliga Musikhögskolan.¹⁰ Jag upptäckte att flow, kunde vara ytterligare en nyckel för att hitta in i levande filmmusikprocesser. Flow gav mig dessutom riktning åt min egen rörelse mot ett mer resonansbaserat och improvisatoriskt förhållningssätt i skapandet. Csíkszentmihályi skriver: ”Målet i sig är vanligtvis inte viktigt; det som betyder något är att det koncentrerar en människas uppmärksamhet och engagerar denna i en hanterbar, njutbar aktivitet.”¹¹

En annan fördel med flow är att medvetandet och handlingarna smälter samman. Vi tappar uppfattningen om självet och slutar kritisera våra val. När vi uppslukas av en handling och förenas med den, försvinner självtvivel och självkritik. För mig handlar självkritiken ofta om förväntningar jag själv har målat upp – förväntningar som sällan är sanna och förmedlade av den inre kritikern. Om jag blickar tillbaka mot var jag började mitt sökande inom filmmusiken fanns känslan av att inte besitta tillräckligt kompetenta svar på vad min musik berättar. Då fastnade jag i ett passivt tillstånd, där jag försökte föreställa mig all musik innan det aktiva skapandet ens hade börjat. Jag letade efter ett språkligt svar som skulle rättfärdiga mina musikaliska val – val jag ännu inte hade gjort – och ge dem mening i förväg

Flow som process erbjuder ett annat sätt för mig att närma mig narrativ musik, ett sätt där jag inte behöver ”veta” exakt vad den betyder. Ett sätt att lära sig att förhålla sig till den osäkerhet som alltid är en del av en musikalisk process. Om jag kan släppa självkritiken och rädslan, kan jag stället skapa utifrån ett tillstånd där ideérna får flöda fritt och där själva aktiviteten är sin egen belöning. Jag tror detta kan var en nyckel även för mer originella ideér, där man tillåter sig själv att ana olika ideér och följa dom, utan att värdera.

⁹ Csíkszentmihályi, *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*

¹⁰ Se t.ex. Johan Blixt, *Stegvist komponerande: strategier för att skapa flow* (Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, 2017).

¹¹ Csíkszentmihályi, *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*, s. 257.

3. Flow som filmmusikmetod

När mina tankar kring det omätbara, resonans och flow sammanfogades, insåg jag att dessa begrepp kunde bilda en metod för mitt filmmusikskapande. Flow befriar mig från de kreativa låsningar som det analytiska språkbehovet kan skapa, och när jag befinner mig i flow skapas en naturlig dialog mellan mig och det klingande materialet – en process som jag känner igen i den erfarenheten som är *resonans*. Det blir ett sätt att ana sig fram och låta verket veckla ut sig själv genom att lyssna på vad som finns i det faktiska materialet. Detta ledde till två olika arbetssätt beroende på vilken roll jag tog i produktionen.

- **Flow som en generativ motor i skapandet av filmmusik i den traditionella kompositörsrollen.**
- **Flow som en metod för att utmana och lösa upp den ibland stelnade filmprocessen** – och därigenom öppna upp nya kreativa möjligheter för samskapande konstnärer som gör film.

I vissa projekt använde jag flow för att skapa min del av filmarbetet med musiken. I andra projekt applicerades flow på hela arbetsgruppen, och i dom projekten hade vi ingen regissör som arbetade på traditionellt sätt, vilket öppnade upp för att utmana och bryta upp sättet att göra film på. Det jag menar med traditionellt sätt är en process, där regissören äger den kreativa visionen och alla andra i teamet blir underordnande. Värt att nämna är att jag tycker att sådana processer är väldigt kul och värdefulla. Men begränsningen för mig som kompositör gör att manöverutrymmet blir mindre för ett djupare utforskande.

3.1. En flowlista

För att kunna skapa någon form av metod för att hamna i flowtillståndet har jag sammanfogat rubriker från Csíkszentmihályis bok till en kronologisk lista.¹²

Förutsättningar för flow

- En aktivitet som är en utmaning och kräver färdighet.
- Tydliga mål och feedback.
- Koncentration på uppgiften.

Under flow

- Sammanställning av handling och medvetande
- Frigjord från rädslan för kontrollförlust
- Förlusten av självmedvetande
- Förändrad tidsupplevelse

¹² ¹² Csíkszentmihályi, *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*

- En känsla av upptäckt.
- Uppgiften i sig själv blir tillräcklig, inget mer behövs för att motivera den.

Efter en flowaktivitet

- Ett växande själv som blir mer komplext.
- Ens kompetenser blir mer vässade och unika samtidigt som du känner dig mer integrerad med världen.

Med denna lista som utgångspunkt har jag experimenterat med att strukturera mina dagar och arbetspass för att skapa de bästa förutsättningarna för att uppnå flow. Det handlar om att bli medveten om en uppgifts potential att skapa flow och att sedan justera den så att dessa förutsättningar får utrymme att utvecklas.

Ett sätt att göra detta är att skapa tydliga ramar, till exempel genom att sätta en bestämd tidslängd och en konkret startpunkt. För mig uppstår det bästa flowskapande tillståndet när jag arbetar tillsammans med någon annan. Enligt Mihaly Csikszentmihalyi är samtalet en utmanande och stimulerande miljö som kan underlätta flow. Därför valde jag, i arbetet med filmmusiken, att sitta tillsammans med filmens regissör – som till exempel i arbetet med musiken till *Pannbiff*, *Chicken Teriyaki*, där all musik skapades tillsammans med regissören Matti Johansson i studion. Mot slutet av postproduktionen bokar jag därför alltid in sessioner med regissören, så att vi kan kommunicera genom musiken snarare än med ord. En stor fördel är att regissören alltid bär berättelsens ärende inom sig, medan jag i ett musikaliskt flow lätt kan tappa bort det och istället följa musikens egen logik. Kanske var det just detta jag hade svårt att hantera när jag tidigare försökte analysera samtidigt som jag skapade. Därför är dessa sessioner ovärderliga.

3.2. Intuitionen som ledsagare mot flow

En nyckel till flow för min del är att följa intuitionen. I min studiomiljö arbetar jag med många instrument, som synthar och stränginstrument, som ligger nära till hands för skapandet. Jag börjar ofta med att improvisera på något av dem. När jag känner att jag har landat i något som liknar min inre vision, spelar jag in det. Därefter processar och editerar jag musiken, om jag vill, även detta via improvisation. Där har min första improvisation blivit en frusen gest istället för en levande, men den fortsätter vara levande eftersom den direkt börjar samtala med nästa stämma i musiken, som även den improviseras fram. I bästa fall sker allt detta under flow, och jag blir ett med aktiviteten. De frusna gesterna blir fler och fler, och ofta kastas de runt och editeras huller om buller. Kompositionen växer fram genom en längre studioimprovisation. Vad och hur musiken blir, är väldigt olika beroende på vilken ingång jag har eller vad jag hittar under jammet. Det kan hända att ett litet felpspel startas om och görs till en loop eftersom det väckte mig med sitt ljud. Eller så inspireras jag av ett annat musikaliskt verk, eller att jag lånar en former från en utommusikalisk källa – en tändande gnista.

3.3. En modulär filmmusikmetod

Med alla nya insikter upplevde jag en stor kreativ frihet. Det var förlösande att inte veta svaret på musiken innan jag skapade den – att istället fokusera på att ha kul. Detta mer naturliga flöde blev till en metod som kom att genomsyra allt mitt arbete med filmmusik, både vid Stockholms Konstnärliga Högskola och i andra projekt. Jag kallar denna metod en *modulär filmmusikmetod*, efter att ha snappat upp termen någonstans, även om jag inte minns var.

Metoden bygger på en dynamisk och iterativ process där musiken växer fram organiskt i samspel med filmens utveckling. En ungefärlig process kan se ut på detta sätt:

1. Skissarbetet – skapa en musikalisk grund

Efter ett första möte med teamet skissar jag fritt utifrån en övergripande ram. I den redan nämnda filmen Pannbiff Chicken Teriyaki av Matti Johansson utgick vi från att huvudkaraktären skulle lyssna på ett techno DJ-set i bilen och därav började vi skissa på hur det skulle kunna låta. På liknande sätt skapade jag skissmusik till *En lek för två* baserat på manus, ton och estetiska samtal med regissören Theodor Solin.¹³ Denna skissmusik fungerar som en musikalisk grundstruktur och används ofta under grovklippningen för att ge filmen en känslomässig riktning.

2. Interaktivt arbete under klippningen

Under klippningsfasen sker en dialog mellan mig och filmteamet, där musiken anpassas efter det klippta materialet och filmens utveckling. Här blir musiken ofta en vägvisare för klipparbetet, snarare än något som följer efter det färdiga klippet. Ett vanligt problem i traditionell filmklippning är att temp music, så kallad tillfällig musik används som placeholder, vilket kan göra det svårt att byta ut den i senare skeden. Genom att arbeta modulärt och involvera musiken tidigt i processen undviks detta problem, samtidigt som det öppnar för en mer levande interaktion mellan ljud och bild.

3. Musikens slutfix

Den här fasen motsvarar den punkt i processen där en kompositör traditionellt kliver in – men vid det här laget har jag redan kommit långt i min musikaliska gestaltning.

Här tar jag mina skisser och exporterar dem som *stems*, vilket innebär att musiken delas upp i mindre beståndsdelar. Detta gör det möjligt att testa, omarrangera och laborera med det befintliga musikaliska materialet. På så sätt blir själva filmmusikarbetet mer likt filmklipparens process; först samlas en mängd material, och sedan redigeras och arrangeras det utifrån filmens slutliga form.

Denna metod gör processen lekfull och öppen, med utrymme att både forma och omforma materialet.

4. Filmprojekt

4.1. *En lek för två* - Ett projekt med traditionell kompositörsroll

I filmen *En lek för två*, som utvecklades inom Team Master på Stockholms konstnärliga högskola, använde jag flowmetoden som en generativ motor för musiken och min roll här var den traditionella kompositörsrollen.

En lek för två är en thriller med absurda inslag som utspelar sig på ett äldreboende. De gamla börjar trakasseras av en apa på natten. Först tror ingen på dem, men det visar sig att apan faktiskt är verklig – eller snarare att en av huvudpersonerna, Nico, tar på sig en apmask på kvällarna för att skrämmas. Samtidigt spelar Nico ett spel tillsammans med en annan av de anställda, Kira. I deras egna lilla värld reduceras de äldre till objekt i deras hänsynslösa lek.

Jag hade lyxen att vara involverad redan innan produktionen och fick arbeta nära alla dom ledande positionerna i teamet, (foto, regi, manus, producent, produktionsdesigner och klippare). Det innebar att jag kunde ta del av filmen redan i manusstadiet och diskutera musikalisk gestaltning tidigt. Vi pratade tidigt om en mörk elektronisk ton inspirerad av thriller- och skräckestetik. Utifrån denna tändande gnista skapade jag snabbt och intuitivt tre musikaliska skisser.

Efter dessa första skisser bjöd jag in regissören Theodor Solin till studion. Tillsammans skapade vi ytterligare musik i en mer jammig process – vi satt i rummet tillsammans och jag lät mig ledas av regissören genom att lyssna på vilka ljud och material han reagerade på. På så sätt fick han en roll likt en dirigent, och vi kunde utforska musiken i realtid. När vi gick in i postproduktionen hade vi sex stycken skisser att testa mot bild. Dessa skisser var elektroniska, ambienta och transparenta i sin form, med fokus på stämningar snarare än melodier.

Mina musikaliska skisser användes sedan under grovklippningen av filmen. Det visade sig att framför allt två av dem passade bra. Men eftersom klippningen förändrades över tid kunde skisserna bytas ut och anpassas efter behov. Det här blev en skön process för mig som kompositör – även om jag inte var fysiskt närvarande i klipprummet fungerade min musik som en vägvisare för berättandet.

När klippningen började landa skedde en förskjutning i berättandet – fokus låg ännu mer på de två huvudkaraktärerna och deras lek med varandra. Musikaliskt innebar det att vi började söka efter ett mer nedskalat och koncentrerat uttryck. Vi hittade detta i en bakomliggande synth, inspelad med ett flytande uttryck och små dissonanser som skapade en subtil spänning. Det gjorde att vi lyfte fram just detta ljud och utgick från samma musikaliska material i alla tre musikaliska insatser men med olika variationer.

I en scen la vi till en puls i botten för att förstärka spänningen, medan vi i en annan – där bildspråket var större och mer suggestivt – adderade en luftigare synth för att fördjupa känslan. Vi landade i att berätta med små medel, och kunskapen om vilken musik filmen skulle ha växte fram precis på det organiska sätt det borde.

Det viktiga här var att möta berättelsen och regissörens vision tillsammans. Många sessioner gjordes gemensamt, vilket var oerhört givande. Jag kunde fördjupa mig i musikens flow medan Theodor höll den narrativa visionen vid liv – likt en dirigent som guidade mitt skapande.

Denna process liknar det övriga arbete jag har gjort under året, där jag har verkat i en mer traditionell kompositörsroll.¹⁴ Jag upplevde att jag hade landat i en metod som fungerade väl.

4.2. *Verket* - utforskande av filmmediet som samskapande konstnärer

Verket grundades spontant genom ett SMS jag skickade till fotografen Viktor Envall: "Ska vi jamma ihop en film?" Viktor, som redan hade erfarenhet av att utforska improvisation, svarade genast ja. Snart satt vi över en kopp kaffe och började planera. Vår ambition med *Verket* var att skapa tillsammans på ett sätt där vi släppte vårt kontrollbehov. Vi ville lyssna till det unika i varje inspelningssituation och söka efter vad som finns i människorna i just det konstnärliga mötet som sker. Alltså att jobba i motsats till att komma in med ett färdigt manus och en vision där de andra medverkande mer blir till verktyg för en förutbestämd idé. Målet var att utforska vad som händer när olika konstnärliga roller möts och improviserar – som ett jam i en gemensam intuition. Fotografen improviserar med kameran, jag med musiken, klipparen med sina verktyg i postproduktionen, och så vidare. Det handlade om att bygga något där alla bidrar med sitt unika uttryck, men där vi också delar samma flow och resonans.

Vi diskuterade vilka komponenter som behövs för att jamma fram en film. För att testa detta bestämde vi oss för att bygga en värld av bild och musik och genomföra ett retreat på en plats som kändes rätt för improvisation och utforskande. Jag skrev 7–8 låtar intuitivt utifrån bilder Viktor skickade, och denna musik låg sedan till grund för improvisationen under inspelningarna.

En idé med filmskapandet var att arbeta på ett dokumentärt sätt. Vi skulle forma material, titta på det och sedan söka vidare – hela tiden låta postproduktion, produktion och förproduktion samverka. Det blev en process som på många sätt liknade en musikalisk studioinspelning, där steget mellan idé och färdigt material är kort. Vår plan var att ha musiken klar först, sedan spela in scener. Efter en dags inspelning skulle vi klippa ihop materialet till en liten skissfilm. Därefter var tanken att vi skulle titta och vara med det material vi hade format och använda det för att fundera vidare på vart processen skulle ta vägen. Det handlade alltså betona att vara i ett konstant blivande.

Vår grupp växte snabbt och snart anslöt sig Kristina Westgren (klippare), John Wahl (producent) och Annaklara Rehn (scenkonstproduktion). Vi arbetade med ledord som flow, improvisation och resonans. Efter ett tag döpte vi oss till *Verket* – en metod och ett konstnärligt kollektiv där processen alltid är i rörelse och själva görandet står i centrum.

Verket blev också namnet på retreatet, och vi började leka med att samma ledord som formade vår grupp också formade vår konst. Vi funderade på vilka regler som gäller inne i ett konstverk. Vi bestämde oss för att

¹⁴Med "traditionell" menar jag att jag som kompositör är hierarkiskt underställd regissörens vision.

resultatet aldrig skulle vara det viktiga, utan att själva görandet – det gemensamma skapandet – skulle vara konstverket.

Retreatet och inspelningsdagarna

Eftersom görandet var i fokus sökte vi professionella skådespelare för att spela en retreatledare och några deltagare. Vi fick med oss Johan Jan Johansson som retreatledare, och Emma Brommé och Jessica Liedberg som deltagare. Vår ambition var att karaktärerna skulle få växa in i sina roller snarare än att bli regisserade. Jag ville själv utforska vad som händer när jag släpper kontrollen och ser inspelningsdagarna som en tom skål där allt kan uppstå spontant.

Två improvisationsdagar i en studio blev en central del av processen. Skådespelarna fick först lyssna på musiken jag hade komponerat och sedan låta samtal och scener växa fram ur den. Det visade sig vara både lärorikt och inspirerande. Vi filmade mycket material, men vår ambition att klippa ihop något direkt efter varje inspelningsdag fick pausas, då klipparna inte hade tillräckligt med tid. Detta gjorde att vår gnista började själv dö – en insikt om vikten av att balansera öppenhet med struktur.

Samtidigt började Verket utvecklas bortom själva filmen, mot något som liknade ett filmkollektiv med en snabb och intuitiv arbetsmetod. Vi genomförde bland annat en inspelning där en dansare improviserade på en plats under några timmar.

Verket upplöses

Efter en höst av intensivt fokus på Verket märkte vi att projektet höll på att bli övermäktigt. Det var för stort, kanske för ambitiöst, och jag ryggade tillbaka. Den frihet jag tidigare upplevt – flowet och resonansen – hade varit ögonöppnande, men när projektet saknade tillräcklig struktur började meningsfullheten kännas tunn.

Jag kände ett nytt behov av att utöva någon slags kontroll – att söka världen med riktad öppenhet. Kanske är frihet, som Nina Björk skriver i *Medan vi lever*, att välja sin egen ofrihet.¹⁵ Även inom tanken om flow såg jag en syntes mellan det öppna och det strukturerade, och det var just det rummet jag ville utforska under min sista termin.

Förutom projekten där jag arbetade som traditionell kompositör, hittade jag tre projekt där improvisation fortfarande var en central del – men där den hade en tydligare form.

4.3 Rötter - En improviserad filmisk duett

Just när mitt intresse för att utforska vad som händer med filmprocesser som i ännu högre grad använde ett musikaliskt språk för att öppna upp för samskapande. Mitt i detta kom en mycket passande kurs där vi, under två och en halv vecka, skulle samarbeta med dokumentärregissörer från den norska filmskolan.

Jag hamnade i ett team med den norska regissören Azar Eberhami, och vi bestämde oss snabbt för att utforska vårt samarbete som en musikalisk duett. Ett verk som präglas av båda oss som personer, våra röster

¹⁵ Nina Björk, *Medan vi lever: tankar om existensen* (Stockholm: [Wahlstrand Wistrand, 2024]).

och våra konstnärliga uttryck. Lyckosamt var också flow ett ledande begrepp även i Azars processer. Därav kunde vi samtala tillsammans och låta vårt gemensamma flow vara den generativa motorn för ideér.

Uppgiften vi hade var att skapa en film med minst en karaktär, tre platser samt ett samspel mellan ljud och musik under inspelningen. Vi fastnade snabbt för att undersöka begrepp som flow, improvisation och öppna, sökande processer. Tematiskt befann vi oss båda i ett utforskande av vår relation till vårt arv och ett sökande efter våra identiteter i förhållande till detta arv. Samtidigt delade vi en viss ambivalens inför att placera oss själva som karaktärer i vår konst, men vi ville utmana och utforska detta vidare.

För min del handlade det om att försöka lära känna min farfar Beppe Wolgers, som gick bort sju år innan jag föddes. Ändå har han varit närvarande i mitt liv genom sitt konstnärskap. Jag har till exempel komponerat skivan *Episod i Vikens kapell* där jag tonsätter hans poesi för att skapa en egen mötesplats mellan honom och mig.¹⁶ Azar, å sin sida, utforskade sitt arv i relation till det mellanförskap hon upplever som uppvuxen i Norge med iransk familjebakgrund – en känsla av att aldrig riktigt höra hemma någonstans. Vår idé blev att låta våra berättelser samspela och kanske tillsammans berätta något större. Något om vårt förhållande till våra rötter, men också om sorgen som kan uppstå när dessa rötter rycks bort för tidigt. Vår förhoppning var att kunna berätta om något allmängiltigt.

Vi filmade på tre platser som hade en på något sätt hade en koppling till oss och bestämde oss för att förutbestämma en aktion per plats, medan resten fick vara öppet:

- **Ett träd vid vattnet i en norsk skogsdunge** – Här lyssnade Azar på en ljudinspelning som hennes mormor hade skickat till hennes mamma. Platsen blev en symbol för trygghet och för mötet med hennes arv. Vi tog ljud av trädets rötter och filmade abstrakta bilder.
- **Ett kapell** – För mig en trygg plats, eftersom det var i ett kapell där jag spelade in och skrev musiken till skivan med tonsättningarna av min farfars dikter. I kapellet läste vi dikter, jag från min farfar och Azar från hennes pappa, och samtalande sedan om dem. Därefter spelade vi in en 15 minuter lång pianoimprovisation, medan Azar lät kameran fånga det som talade till henne i stunden.
- **En skulpturpark i Oslo** – I en stor ljusskulptur med vackra hängde ljusbollar mitt i parken satte vi oss för att utforska våra tankar var för sig. Vi spelade in varsin tankeström i ljudform på 6–7 minuter efter upplevelsen och filmade abstrakta bilder av ljusskulpturen och skulpturparken.

Vid varje plats inledde vi med en meditation av Pauline Oliveros, där vi lyssnade in platsens ljud i 5–10 minuter.¹⁷ Vi filmade även dessa meditationer, och under klippningen visade det sig att de blev filmens inledning. Meditationen påverkade också formen på filmen, då den leds av våra egna inre tankar och därmed gestaltas som en meditativ upplevelse.

Under klippningen fortsatte vi att arbeta i flow och sökte oss fram till det material som fungerade bäst. Det visade sig att våra personliga tankeströmmar blev betydligt starkare än den dialog vi hade spelat in i kapellet.

¹⁶ Teodor Wolgers. *Episod i Vikens kapell*. [CD]. (Pias, 2024)

¹⁷ Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (iUniverse, Lincoln, 2005) s. 13.

All musik i filmen hämtades från pianoimprovisationen, även om jag i vissa partier bearbetade ljudet, exempelvis genom att sakta ner det för att ge musiken mer djup. Det blev en påminnelse om hur mycket material som kan växa fram bara man tvingar sig in i ett görande. En av de mest fascinerande insikterna var hur min pianoimprovisation flöt ihop med Azars mormors sång, – så pass att dessa två blev filmmusiken. Det var också denna sång som Azar lyssnade till i skogen. Tillsammans med arkivbilder skapade de en berättelse om hur våra rötter är sammanflätade.

Projektet blev en fin balans mellan det utformade och det improviserade. Det fanns en öppenhet och ett sökande, men med ett djupare utforskande än tidigare för min del. Kanske berodde det på att vi möttes som två konstnärer med våra respektive praktiker och berättelser. Tanken om att skapa en duett med två röster som rör sig samstämmigt fungerade väl.

En annan insikt var vikten av att skapa ett ramverk där det öppna och improviserade kan komma till sin rätt. Att befinna sig i en feedbackloop, där vi hade en deadline för att visa upp något, gjorde att vi verkligen arbetade igenom filmen. Samtidigt blev vi uppmuntrade att inte sträva efter något färdigt, utan att istället dela med oss av en skiss – som en dagboksanteckning.

Kanske var detta de två och en halv viktigaste veckorna under hela utbildningen.

4.4. Tillvarons poesi - En intervju med KG Hammar

När jag började formulera ett språk för mitt fria och lyhörda arbetssätt fann jag inspiration i KG Hammar, den tidigare svenska ärkebiskopen och religionsfilosofen. Jag såg en parallell mellan musik, kreativt skapande och det mystiska tänkandet och ville utforska dessa kopplingar vidare – kanske i form av en film.

Så som jag förstår det innebär det mystiska tänkandet att Gud inte är ett ting bland andra ting, utan en bortomspråklig erfarenhet. En sådan erfarenhet kan vara något så enkelt som känslan av att vara en del av något större, en del av världen bortom jaget. Som att gud är ett ständigt närvarande mysterium som nås i form av erfarenheter som kan drabba oss. Detta innebär inte något som kan bevisas med vetenskapen heller, om jag tolkar det hela korrekt.¹⁸ Jag såg en koppling till det omätbara, till resonans och flow.

För att fördjupa dessa tankar tog jag kontakt med KG Hammar och frågade om han ville ställa upp på en intervju – vilket han ville! Vi diskuterade mystikens förhållande till konsten och undersökte hur vi kan närma oss skapandet på ett mer tillitsfullt och öppet sätt.

Vi var tre personer på plats: fotografen Victor Envall från Verket, kompositören Johan Arrias, som ansvarade för ljudet, och jag. Efter samtalet var vi alla uppfyllda och sugna på att veckla ut materialet och se om det kunde bli någon form av film. Vi ville utforska en dokumentärprocess utan färdiga ramar och såg intervjun som vårt första material. Därefter bestämde vi oss för att skapa varsitt nytt material i relation till intervjun och sedan mötas igen för att se vart det kunde ta oss. När denna text skrivs har vi ännu inte sammanstrålat med vårt nya material, men förhoppningen är att vi kan fortsätta jamma vidare som en trio.

¹⁸ K. G. Hammar, *Släpp fången loss!: Gud bland metaforer och apofatiska provisorier* (Stockholm: Verbum, 2015).

Med erfarenhet av öppna processer som ibland riskerar att strandas i riktninglöshet, tog jag på mig rollen i det materialet som jag skapade att grovklippa intervjun och kombinera det med bilder från tidigare strandade projekt med Verket. Till det använde jag egen musik som jag hade komponerat till den skivan med tonstättningar av min farfars dikter, vilket kändes rätt då båda var processer som sökte sig mot erfarenheten av att känna sig sammankopplad med världen. En spännande upptäckt var att musiken fick en helt annan kraft när den blev en del av min klippprocess, snarare än att jag enbart arbetade som kompositör. Jag lyssnade på musiken på ett nytt sätt när jag hade narrativet framför mig – en insikt som hade varit svår att nå om jag bara hade fokuserat på musiken isolerat. Och jag kände av den stora makten musiken hade över hur bilderna upplevs.

Min första klippning av filmen blev ett försök att utforska en nyvunnen förståelse av religion – att se den genom nya glasögon, som en levande, okontrollerbar kraft snarare än en samling dogmer. Samtidigt ville jag behålla den inre konflikt jag fortfarande kände gentemot religionen och begreppet Gud. KG Hammar citerade två dikter i intervjun: en från Dag Hammarskjölds *Vägmärken* och en från Tomas Tranströmers *Romanska bågar*. Dessa fick rama in min filmskiss, i dess början och slut.

När filmen började ta form insåg jag att titeln *Tillvarons poesi* var den som resonerade mest med mig.¹⁹

4.5. Tre på miljonen - Ett skådespelarjam

Mitt senaste utforskande av att göra film i en samskapande roll, där jag lånar begrepp och metodologiska idéer från en musikalisk process, utgick från en mycket konkret idé. Jag ville skapa en tydlig ram som samtidigt lämnade utrymme för öppenhet. Hela idén var också anpassad till flowlistan – med målet att skapa optimala förutsättningar för flow på plats.

När man spelar musik i ett jam sammanhang brukar man spela tillsammans i ett par timmar, söka en gemensam rytm, ton och uttryck. Därefter lyssnar man på materialet, klipper ihop det bästa och gör en ny, mer strukturerad tagning baserad på det materialet. Denna typ av process upplevde jag ofta saknades i fiktionfilm, där det mesta är strikt manusstyrt. Tidigare försök att arbeta mer öppet hade strandat – ofta på grund av för lösa ramar. Därför föddes idén att utforska improvisation utifrån en konkret, laddad situation:

Idén uppstod när jag och två klasskompisar var på en afterwork. Vid det bord vi satte oss vid låg det två redan skrapade trisslotter. Det fick oss att börja prata om vad vi hade gjort om någon av dem visat sig vara en vinstlott – tänk om det hade varit en miljon! Hur skulle vi ha reagerat? Det samtalet väckte tanken på att utforska det absurda i vårt begär efter pengar, och vad som händer när man plötsligt kastas in i en oförutsägbart situation där mycket står på spel.

I filmens scenario blev den: Tre personer på en after work. En av dem delar ut varsin trisslott till alla runt bordet – och en av lotterna visar sig vara en vinstlott på en miljon kronor. När de andra två vännerna återvänder uppstår frågan: Ska vinsten delas – och i så fall hur? Girigheten börjar snart gro

Jag, Adam Arbinge (klippare) och John Wahl (producent) bestämde oss för att arbeta med tre skådespelare och lät dem genomföra sju improvisationer. Därefter var planen att klippa ihop materialet till en film, som sedan skulle fungera som ett slags manus inför en eventuell slutgiltig version. Ambitionen var att låta filmen växa fram ur materialet – att lyssna till vad som faktiskt uppstod i situationen. Vi ville också se vilken version som skulle kännas mest levande: den improviserade eller den regisserade. Målet var att skapa en process där intuition och improvisation fick stå i centrum. Kunde en sådan metod bidra till att hålla processen mer levande?

För att ge skådespelarna ett starkt avstamp i improvisationen ville vi hitta personer som vågade spela sig själva. Och som tur var lyckades vi få med Arvin Kananian, Nina Mårshagen och Kalled Mustonen – tre vänner som redan kände varandra väl och var nyfikna på att pröva detta format.

För att öka graden av slump och samtidigt ge skådespelarna mer input skapade vi så kallade *regikort*, som vi använde mellan tagningarna. Kortens instruktioner kunde till exempel vara: “*Avbryt kamraten åt höger frekvent*” eller “*Säg: 'Men jag betalade ju notan i Köpenhamn, jag ska minst ha 1300 kronor extra av vinsten!'*”

I skrivande stund har vi precis genomfört inspelningen – och den blev mycket lyckad. Så pass lyckad att vi nu överväger att inte göra någon ny tagning. I stället diskuterar vi att fördjupa metoden ytterligare genom att utveckla ett nytt scenario tillsammans med skådespelarna.

5.5 Reflektion

5.1. Om kompositörens roller och arbetssätt

Denna utbildning har, liksom många kreativa processer, formats genom en växelverkan mellan att bryta upp, upptäcka något nytt och sedan blanda tidigare erfarenheter. Om man applicerar tes–antites–syntes kan man säga att dessa processer har pågått samtidigt:

- **Skapandets struktur och frihet**
Från en systematiserad analysmodell → till helt improviserat skapande → till att söka strukturerade ramar som ändå lämnar utrymme för öppenhet inom ramen för flow-parametrar.
- **Kompositörens roll i filmskapandet**
Från att utforska den traditionella kompositörsrollen på ett djupare plan → till att använda "flow" som verktyg → till en acceptans av att vara en del av filmteamet och lyssna till vad som blir bäst för den faktiska filmprocessen.
- **Språket kring filmmusik**
Från försök att formulera färdiga svar på musikalisk gestaltning i film → till att undvika att beskriva filmmusik med ord överhuvudtaget → till att närma sig ett mer poetiskt och öppet språk som möjliggör en mångfald av tolkningar.
- **Omdefiniering av kompositörsrollen**
Från en traditionell kompositörsroll → till att bryta upp genom att se filmskapande som ett band → till att bli bandleddare och inta en slags regiroll i egna projekt.

Trots att utbildningen har varit inriktad på filmmusik, har det mesta jag lärt mig varit högst applicerbart på mitt konstnärskap i stort – och inom film i synnerhet. Att få utforska och pröva olika typer av processer har varit oerhört givande. En av de mest värdefulla insikterna har varit möjligheten att arbeta i en skapandeprocess med fokus på just utforskande. Något som är svårare i den frilansande verkligheten, där den ekonomiska osäkerheten lätt styr en mot "säkra" vägar och en tendens att reproducera det som redan fungerar. När impulsen från början riktas mot marknaden tror jag att möjligheten till verkligt nyskapande begränsas.

Samtidigt har jag insett att även om man strävar efter säkra processer, är konsten i sig svår att kontrollera. Genom att istället vara lyhörd för de idéer och visioner som uppstår i stunden, tycker jag mig ha hittat en mer hållbar väg framåt – en väg jag hoppas att jag vågar fortsätta på.

En fråga jag har ställt mig under utbildningen är om flow-metoden egentligen är ett uttryck för lathet. Det är lätt att falla in i invanda mönster när man går in i studion och därmed utmana musiken mindre. Och visst ligger det något i det – men det intressanta är att det ändå har fungerat bra. Mitt fokus under utbildningen har heller inte varit att bli bättre på musik eller att utveckla nya musikaliska verktyg, utan snarare att integrera

det jag redan kan i film. Att söka och förstå min roll inom film och fördjupa min förståelse av filmspråket har varit min stora musikaliska resa under utbildningen. Att också hitta den modulära filmmusikmetoden har varit väldigt givande, och jag känner mig förberedd om nya jobb och utmaningar skulle dyka upp.

Framåt är jag intresserad av att avsätta mer tid för musikalisk research innan den fas där jag "flowar" fram musik. Jag ser det som att skapandet rör sig mellan olika tidszoner: en inläringstid och en utförandetid. Inläringstiden kan bestå av att öva, sätta sig in i nytt material eller undersöka nya kompositionstekniker. Utförandetiden handlar sedan om att släppa inläringen och arbeta med de verktyg man redan har. Inom film har min inläringstid ofta bestått av möten med regissören och manusläsning, följt av en direkt övergång till att skissa fram idéer och genom skisserna hitta ett sound. Däremot har jag sällan tagit mig tid att utforska en ny kompositionsteknik specifikt för en film – jag har snarare utgått från det jag redan kan.

Fördelen med den modulära filmmusikmetoden var att den gjorde processen lustfylld och höll musiken levande i varje steg. Men i sin helhet tog arbetet med varje kortfilm sällan mer än en vecka i anspråk. Dessutom blev arbetet mycket av ett hantverk – något som kunde vara väldigt roligt, men som sällan gav känslan av att jag på djupet utforskade något nytt. Vilket var något jag längtade efter under utbildningen. Kanske var det också därför jag från början skapade en så komplex analysmetod – i brist på tillräckligt mycket musikaliskt arbete framför mig konstruerade jag en omständlig och perfektionistisk process, som egentligen inte alls speglar mitt vanliga sätt att arbeta. Men detta öppnade samtidigt upp ett nytt utrymme att utforska under mina sista två terminer, vilket ledde till att jag engagerade mig i egna projekt – något jag är väldigt glad över.

I och med projekten *Verket*, *Rötter*, *Tillvarons poesi* och *Trisslotten* har jag fått se filmen från nästan alla olika perspektiv. Jag har klippt själv, samtalat med skådespelare, diskuterat filmfoto och utforskat ljudberättandet mer ingående. Även här låg fokus inte främst på musiken, men att lära mig om film i stort har varit ovärderligt för att skaffa mig ett sunt perspektiv på musikens roll i film. Samtidigt är det oklart om jag kommer fortsätta driva filmprojekt på samma sätt. Jag tror att många av dessa idéer föddes ur en frustration över att vi hade alla möjligheter att göra film, men att dessa inte riktigt togs tillvara på. Det fanns en känsla av att regissörerna var de enda som kunde driva film, trots att alla i klassen hade stor filmskaparpotential. Detta var synd, men därför är jag väldigt glad att jag förutsättningslöst kastade mig in i en mängd olika projekt.

En annan återkommande fråga är ju varför jag var tvungen att gå in i dom olika projekten med medvetet olika roller. Är man inte en samskapande konstnär även när man arbetar med film som kompositör och gör musiken? Jo, det stämmer. Men jag har insett att det handlar om vilket konstnärligt utrymme man ges och tar. Har man agens att vara med och påverka den övergripande idén om vad filmen är och kan bli? Eller är man till slut ändå någon som med sin kompetens gör klart en regissörs beställning. Det är här den stora skillnaden ligger. I den traditionella kompositörsrollen kan man påverka filmen genom det musikaliska gestaltandet, vilket självklart har stor betydelse. Men i den andra rollen, som samskapande, är man med och bidrar till att skapa både den konkreta, filmiska idén och den generella metoden.

5.2. Tankar om regirollen

En fråga som har dykt upp i den fortsatta reflektionen kring mina år under utbildningen är mitt förhållande till regirollen – en roll som jag faktiskt har intagit i både *Trisslotten* och *Tillvarons poesi*, men som jag av någon anledning haft svårt att fullt ut erkänna. Har jag egentligen velat regissera film, men förklätt det i den så kallade "samskapande konstnärsrollen"?

Jag tror att svaret är dubbelt. Precis som många andra på utbildningen har jag haft ett starkt behov av att få utrymme för mina idéer och att utforska dem i olika projekt. Ibland har det utrymmet känts begränsat av den klassiskt definierade regissörsrollen. När vi har valt att arbeta utan en uttalad regissör, har ansvaret istället ofta fördelats – och i dessa fall har rollen som regissör fallit på mig.

Det blev särskilt tydligt under inspelningen av *Trisslotten*, där det faktiskt var jag som sa "Tystnad, tagning, varsågod" – och där de andra på plats uppfattade mig som regissören. En bidragande faktor var att vi arbetade tillsammans med fyra personer som inte går på skolan, och i det mötet uppstod en mer traditionell hierarki nästan per automatik. Att jag dessutom hade castat skådespelarna själv, förstärkte bilden av mig som regissör i deras ögon.

En lärdom i det här sammanhanget är att den kreativa ledaren inom film ofta, nästan oundvikligen, blir regissör – även när man försöker bryta upp de traditionella rollerna eller kalla det något annat.

Trisslotten blev den sista inspelningen i ett längre utforskande av hur långt man kan ta samskapandet inom film. Flera val av metod skilde sig från traditionell filmproduktion: vi arbetade utan manus, med några få hållpunkter som utgångspunkt för improvisationen. Det gav skådespelarna möjlighet att, tillsammans, upptäcka vad som uppstod i stunden – i rummet, i situationen. Eftersom de spelade sig själva, växte ett slags manus fram med en närvaro och ett djup som hade varit svårt att skriva fram på förhand.

Nu när vi har gått in i klipprummet fortsätter jammandet – där vi, jag, John Wahl (producent) och Adam Arbinge (klippare), tillsammans utforskar materialet och plockar ut våra favoritbitar från de sju olika tagningarna. Även där ser vi allt som gemensamt – något vi formar som en trio, på ett lekfullt och nyfiket sätt.

En fråga som väcks i detta arbete är också: vad är egentligen en regissör? Min klasskamrat André Vaara, som studerar fiktionsregi, uttryckte att det handlar om att hålla ihop den kreativa visionen. Det kan göras på många sätt – och i mitt fall har det handlat om att hålla fast vid en metod som är rörlig, lyssnande och tillåtande. Kanske krävs det trots allt någon som leder med tydlighet – inte för att styra innehållet, utan för att skapa ramar och förutsättningar för flow och gemensamt skapande.

Jag tror att själva titeln *regissör* är laddad med mycket. Den bär ofta med sig idéer om hierarki, där regissörens ord är lag. Det är en föreställning som jag tror riskerar att hämma möjligheten till kreativt flöde för andra roller i en filmproduktion. Genom att utmana detta synsätt, och öppna upp för mer samskapande processer, uppstår nya sätt att arbeta – och nya uttryck.

En viktig lärdom från *Trisslotten* är att hela inspelningen präglades av just det: öppenhet, lekfullhet och närvaro. Det var roligt att spela in, och känslan av liv i processen speglas i materialet vi skapade. Det hade varit spännande att fortsätta utforska denna metod vidare – och kanske i ännu högre grad pröva vad som händer om man lånar in ett musikaliskt språkbruk till filmarbetet. Vad sker när vi börjar tänka på filmen som ett jam? Eller när filmteamet är ett band och jag agerar bandledare.

Efter utbildningen hoppas kunna jag hålla fast vid min experimentlust och fortsätta söka mig till projekt som inte fokuserar på färdiga resultat, utan på själva processen. Och i dessa processer fortsätta utveckla mina verktyg inom flow och resonans.

6. Referenslista

Litteratur

Blixt, Johan. *Stegvist komponerande: strategier för att skapa flow*. (Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, 2017).

Bornemark, Jonna. *Det omätbaras renässans: en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. (Första upplagan, Volante, Stockholm, 2018).

Björk, Nina. *Medan vi lever: tankar om existensen*. (Wahlström & Widstrand, [Stockholm], 2024).

Csikszentmihályi, Mihály. *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*, Fjärde pocketutgåvan. (Natur & Kultur, Stockholm, 2021).

Hammar, K. G. *Bokstaven dödar men Anden ger liv: om religion som konst eller tillvarons poesi*. (Katedralakademin, Stockholm, 2023).

Hammar, K. G. *Släpp fången loss!: »Gud« bland metaforer och apofatiska provisorier*. (Verbum, Stockholm, 2015).

Oliveros, Pauline. *Deep listening: a composer's sound practice*. (iUniverse, Lincoln, 2005).

Ternhag, Gunnar & Wingstedt, Johnny (red.). *På tal om musikproduktion: elva bidrag till ett nytt kunskapsområde*. (Bo Ejeby, Göteborg, 2012).

Podcast/Radio

Filosofiska rummet, 'Om det oförfogbara', Sveriges Radio P1, 19 oktober 2024. <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/sjalvhelp-kan-det-vara-daligt-att-forsoka-bli-bättre>.

Läsarpodden, 'Sommarpecial del 1: Hartmut Rosa om tillvarons acceleration', 2021. <https://lasarpodden.libsyn.com/sommarpecial-del-1-hartmut-rosa-om-tillvarons-acceleration>

Musik

Wolgers, Teodor. (2025) *Episod i Vikens Kapell* [CD] PIAS, 16 maj 2025. <https://open.spotify.com/prerelease/7A8XtprZP8IEofruqJcTUm?si=883619875cb34acf>

7. Bilagor

7.1 Solin, Theodor (regi) (2025). *En lek för två*, Kort sekvens med musik.

7.2 Johansson, Matti (regi) (2025). *Pannbiff Chicken Teriyaki* Filmen som bilaga

7.3 Eberhami, Azar (regi) (2025). *Rötter* (filmskiss) Filmen i sin första helhetsversion. Ljudläggning, ljudmix och färgkorrigering är ännu inte färdigställda.

7.4 Wolgers, Teodor (regi) (2025). *Tillvarons poesi* (filmskiss) En kort skiss på början av ett dokumentärt utforskande.

7.5 Wolgers, Teodor, Arbinge Adam, Wahl John, (regi) (2025). *Tre på miljonen* (filmskiss) Ett work in progress

