

*Skådespelarens arbete med kroppen  
och dramatisk text*

*KONSTNÄRLIGT UTVECKLINGSPROJEKT*

*TEATERHÖGSKOLAN I STOCKHOLM*

*2009-2010*

*Projektledare: Aleksandra Czarnecki Plaude,  
lektor i rörelse och rytmik*



RÖRELSE OCH RÖRLIGHET .....	5
VIEWPOINTS.....	9
VIEWPOINTS SOM TEKNIK FÖR PRAKTISK REFLEKTION .....	11
MYCKET NÄRA OCH LÅNGT IFRÅN – OM KROPPSLIG GENANS OCH IDENTITET.....	15
PROBLEM OCH LÅSNINGAR ELLER KREATIVA KRISER? .....	18
EPILOG.....	22
POST SKRIPTUM.....	24
DELTAGARE I PROJEKTET.....	25
LITTERATUR - OCH KÄLLFÖRTECKNING .....	26



## RÖRELSE OCH RÖRLIGHET

*Newark flygplatsen 20 februari 2010.*

*Jag sitter vid ett panoramafönster med utsikt över flygbanan. Bortanför den ser jag fortfarande Manhattan. Jag tittar på flygplan vilka ömsom landar ömsom startar som på löpande band. Eftersom jag är flygrädd beundrar jag detta skådespel med skräck och förtjusning. Om två timmar lyfter mitt plan och i och med det avslutas resan hit. En ny resa börjar. Jag ska ta med mig erfarenheter gjorda här, de ska omvandlas, användas.*

*Det har varit fem intensiva veckor på SITI Company, fyllda med hård skådespelarträning, fysiskt och mentalt. Jag känner mig uppfylld av alla intryck och upplevelser, alla möten med andra människor, skådespelare/deltagare som hade kommit till workshopen från olika världsdelar, medlemmar av kompaniet med deras olika konstnärliga smak och pedagogiska förhållningssätt. Det jag minns i denna stund sitter inte bara i mitt huvud. Den lagom behagliga träningsvärk som jag känner i princip i hela min kropp låter mig minnas den fysiska träningen, positionerna i rummet, ställningar som utmanat kroppens bekväma lägen. Kvar på näthinnan finns bilder av ensemblespel, form och fria improvisationer, orden från texter av Tjeckov och Shakespeare klingar kvar och går runt i mitt huvud.*

*Jag lämnar NYC och Manhattan uppfylld och inspirerad. Bakom mig har jag erfarenhet av en skådespelarträning som har krävt arbete med hela mig – kroppsligt, mentalt och emotionellt. Framför mig har jag en ny utmaning: att låta det landa, koppla samman det med mitt arbete, mitt projekt, att beskriva, dela med mig av min erfarenhet. Att undervisa är som att ständigt vara på väg. Det som var en absolut sanning igår kanske helt omkullkastats nästa dag. Att stå på golvet bland studenter och undervisa är lite som att flyga. Det är pirrigt och häftigt och kräver till och med mod. Det är att balansera mellan att både ha och släppa kontrollen, mellan att styra riktningen och överlämna sig, ge sig hän åt resan. Man måste veta vart man är på väg, fast man kanske tar flera oförutsedda omvägar och till och med byter riktning. Man måste vara ständigt alert, vaken och närvarande trots att vissa moment går på autopilot. Man måste vara både medveten och lita på sin intuition, lita på att det går att landa rätt fast man kanske har fått både byta kurs och hamnat på nya platser. Nya landskap på vägen är spännande att upptäcka men det finns en mening i att känna igen sig på kartan. Att det är*

*turbulent ibland ingår i själva resan. Rädslan övervinns om det finns tillit. Det är lustfyllt, spännande och framför allt är varje resa en ny resa. Det kan hända vad som helst på vägen.<sup>1</sup>*

Jag kom till Teaterhögskolan i Stockholm (TH) hösten 1998. Jag kom ”utifrån”, från musikens värld med en specialkompetens i rytmik och rörelsearbete präglad av tanken om kroppens musikalitet i rummet och i ensemblespel. Den rörelsetradition som jag kom till som nyanställd vid TH var starkt präglad av att ämnet rörelse var ett så kallat ”teknikämne”, som särskildes gentemot huvudämnet ”scenframställning”. Under paraplybegreppet ”rörelse” rymdes tekniker som hållning, dans, akrobatik, kontaktimprovisation, fäktning, mim mm. Jag kom att bidra med ytterligare två tekniker: rytmik och yoga. Dessa olika discipliner av arbete med kroppen på TH fungerade då generellt som fristående spår, vid sidan om huvudämnet. Detta har gjort att jag sedan min start vid TH har sökt möjligheter att överbrygga åtskillnaden mellan teknik och gestaltning inklusive publikperspektiv.

Under årens gång, parallellt med skolans utveckling, har ämnet ”rörelse” utvecklats, förändrats och delvis omformulerats. Studenterna får fortfarande möta olika aspekter av arbete med kroppen och möta flera olika pedagoger och discipliner inom rörelseområdet. Numera finns det dock en större medvetenhet kring kopplingen mellan dels de olika tekniska momenten som rörelse/röst/text, dels kopplingen mellan rörelsearbete och gestaltning. Ämnesspecifika arbeten med kroppen sker också i mycket större utsträckning i förhållande till huvudämnet som idag heter ”scenisk gestaltning”. Vi definierar dessutom delar av rörelseämnet som ”rörelsegestaltning” i syfte att rikta vissa utbildningsmoment mer specifikt mot publikmötet. Det finns dock fortfarande ett glapp mellan arbete med kroppen i ”rörelserummet” och i övergången till scenisk gestaltning av dramatisk text samt skådespeleri. Simon Norrthon, projektets kontinuerliga samarbetspartner och reflektör har uttryckt följande:

*Skådespelaren Keve Hjelmns inflytande är inte lika starkt idag som för tio år sedan, men nu som då har relationen till text ibland en förmåga att paralysera studenterna i deras ambition att hitta en ”sann” impuls. Den impuls som föregår skådespelarens handling, uttryck, känsla. Studenterna blir ofta fokuserade på hur det känns, snarare än hur det ser ut. Detta var ingenting Keve Hjelm avsåg, han sneglade ofta på mimarnas gedigna fysiska träning, men skådespelarutbildningen har hittills inte helt lyckats överbrygga de två kontinenterna. Det är som att den*

---

<sup>1</sup> Metoden för detta projekt har varit aktionsforskning, vilket inneburit direkt praktisk deltagande i workshops med fortlöpande samt efterföljande dokumentation i form av en fältdagbok.

*fysiska träningen och scenframställningen går bredvid varandra istället för i varandra. Vad vill TH med sin fysiska träning? Efter samtal med studenter och lärare ser jag att skådespelarstudenterna idag prioriterar scenframställning framför fysisk träning. Det kan verka logiskt, de vill ju stå på scen, men vad ska de göra där? De ämnen som finns på schemat är väl viktiga för att kunna stå på scen? Det är ju inte valbara kurser vi talar om. Jag menar att TH talar lite med en kluven tunga. Man säger att det är viktigt med grundträning såsom fysisk träning och röstträning men kommunicerar den på ett sätt så att den prioriteras bort av studenterna. Som att inte följa upp hur man arbetar med kroppen och rösten på scenframställningen.<sup>2</sup>*

Utifrån denna problematik har jag våren 2009 startat projektet ”Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text”. Projektets syfte har varit att penetrera problematiken kring den övergången samt att söka rörelsepedagogiska möjligheter att föra samman rörelseundervisning med dramatisk text. Utgångspunkten och den primära frågeställningen har varit att medvetandegöra vad som händer i studentens fysik då hon eller han möter en dramatisk text på kroppsliga och rumsliga villkor.

Under projektets gång har det blivit allt tydligare att glappet mellan rörelse och scenisk gestaltning särskilt uppstår i mötet med den psykologiska realismen som teatertradition. Simon Norrthon reflekterar:

*Skådespelartraditionen i Sverige vilar till stor del på vad vi lite slarvigt brukar benämna som ”naturalism”. På samma sätt som studenten uppmanas brottas med sin text för att hitta ”flödet”, göra den både begriplig och dramatisk, borde studenten tillåtas forska i de fysiska uttrycken för att hitta den form som optimerar den känsla eller tanke han/hon har för avsikt att förmedla. En form som han/hon är medveten om och kan återvända till. Genom att undervisningen alltför sällan lyckas sammanföra kropp och text blir det upp till var och en att efter förmåga klara sig mellan replikerna, istället för att ge dem ett språk som uppmanar till och möjliggör ett fysiskt tänkande på scenen.<sup>3</sup>*

En specificering av genre har för mig, som rörelsepedagog och projektledare, resulterat i insikter om att vi borde närmare titta på olika slags dimensioner av begreppen *rörelse* och *rörlighet*. Frågorna har åter igen aktualiserats: Vad är en relevant rörelseträning för skådespelare? Vad hör till en kroppslig preparation och vad hänger direkt samman med det

---

<sup>2</sup> Simon Norrthon: *Ska vi vara ärliga, eller ska jag vara pedagogisk?*, sid.25

<sup>3</sup> Projektansökan ”Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text”, sid. 3.

ämnesspecifika - skådespeleri? Vad gör vi idag? Vad behöver ytterligare specificering, utveckling? Jag har under projektets gång varit på spaning efter att förtydliga innebörden av uttrycket ”en kroppslig skådespelare” vilket inte nödvändigtvis är det samma som en skådespelare som rör sig mycket på scenen eller har en vältränad kropp. Skådespelarens användning av pausen, stillheten samt en medvetenhet kring kroppen i en specifik form i förhållande till rollarbete, rummet och medspelare är lika viktigt som att göra sig redo genom en fysisk träning med fokus på hållning, styrka, smidighet, kondition eller koordination.

*Att bara ”vara” på en teaterscen bedöms idag som statistiskt. Fördomen mot ”varandet” som något stillastående bidrar till att så få vågar lita på den rörelse i vila som en tänkande skådespelare utför även om han eller hon för tillfället råkar stå eller sitta, säger Keve Hjelm <sup>4</sup>*

*Fysisk teater kan för mig vara att stå fullständigt still, säger Stina Ekblad <sup>5</sup>*

Utifrån dessa tankar och insikter kan *rörlighet* definieras som förmågan att kunna röra sig fritt mellan olika dimensioner av rörelse och kropp på scenen. Med ordet dimensioner menar jag olika aspekter av kroppslig aktivitet, allt från att skapa den inre energi som krävs för att vara sceniskt närvarande i stillheten till att behärska fysiskt krävande eller utmanande aktiviteter. I kraft av sådana insikter och färdigheter kan förmågan att röra sig fritt mellan olika valmöjligheter i kroppsligt gestaltsarbete sägas leda studenten från rörelse till en utvidgad *rörlighet*. En kroppslig kompetens handlar därmed inte enbart om styrka, smidighet, kondition och att behärska flera olika rörelsediscipliner utan dessutom om att kunna identifiera och välja bland möjliga uttryck och fysiska tempi samt ha en medvetenhet kring kroppens form, rumsliga avstånd och kunna göra medvetna val i förhållande till rumslig förflyttning. Att röra sig eller att aktivt avstå från rörelsen är en del av skådespelarens möjliga medvetna val. Utifrån detta resonemang behöver en skådespelarstudent för sin kroppsliga kompetens lägga mer uppmärksamhet på att uppöva teknik för ett aktivt ”varande” på scenen än idag, då en kroppslig närvaro och stillhet är av lika stor betydelse som att vara redo för fysiska utmaningar.

---

<sup>4</sup> Keve Hjelm: *Dionysos och Apollon, Tankar om teater*, Redaktör Hannes Meidal, sid.157.

<sup>5</sup> Karin Helander: *Ämne:Scenisk gestaltning*, sid. 60.



## VIEWPOINTS

Utifrån resonemanget om rörlighet som en kroppslig kompetens som handlar om att känna igen behovet av och därmed utveckla förmågan att medvetet anpassa fysiken efter spelstil, har jag bl. a. varit på spaning efter en metod som skulle kunna fungera som en möjlig brygga i övergången mellan rörelsekompetens och skådespeleri. Ambitionen har varit att uppnå en större medvetenhet om skådespelarprocesser samt vidareutveckla ett språk som skulle kunna förena min specialkompetens som är musikalitet och rörelse med skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text. I syfte att närma mig övergången mellan det ämnesspecifika (rörelse) och det yrkesspecifika (scenisk rörelse och skådespeleri) har jag studerat en improvisationsteknik som heter "Viewpoints". Detta har jag gjort dels genom att anordna och själv delta i workshops på TH tillsammans med yrkesverksamma skådespelare och dansare och dels genom att åka till "källan" för tekniken Viewpoints, dvs. till teaterkompani SITI Company i New York och dess grundare Anne Bogart. Bogart hämtade Viewpoints-konceptet från dansens värld och sedan 1992 har hon tillsammans med sin ensemble vidareutvecklat tekniken och anpassat den specifikt för teater. För en utförligare beskrivning av metodens historik och praxis hänvisar jag till Bogarts *The Viewpoints Book*.<sup>6</sup>

I korthet kan Viewpoints beskrivas som en improvisationsteknik i syfte att närmare undersöka skådespelarens arbete utifrån huvudsakligen två element: tid och rum. Dessa två element är i sin tur uppdelade i mindre enheter, så kallade *viewpoints*. Grunden i tekniken är rörelsearbete utifrån perspektiv av *fysiska viewpoints*. Det finns även *vokala viewpoints* vilka hör till arbete med röst och text. Under projektets gång har jag framförallt närmat mig och arbetat med fysiska viewpoints vilka är följande:

---

<sup>6</sup> Bogart, Anne and Landau, Tina (2005) *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group.

## TID

### Viewpoints of Time

- Tempo (Tempo)
- Duration (Varaktighet)
- Kinaesthetic response (Impulssvar)
- Repetition (Upprepning)

## RUM

### Viewpoints of Space

- Shape (Kroppens form)
- Gesture (Gest)
- Architecture (Arkitektur)
- Spatial relationship (Rumsliga relationer)
- Topography (Färdväg)

Viewpoints-metoden innefattar ensemblebaserade improvisationsetyder som kan användas till att dels medvetandegöra de olika beståndsdelarna av skådespelarens fysiska handlingar i tid och rum, dels hitta ett gemensamt språk för att ta tala om vad som händer på scenen. Utifrån detta språk blir improvisationen till ett verktyg för att nå större medvetenhet och klarhet kring olika aspekter av fysiska aktiviteter. Det improvisatoriska riktas mot att göra medvetna val vilka även ska kunna återupprepas. Dessa medvetna val kreeras i sin tur med hjälp av en uppövad lyhördhet och känslighet för det som uppstår "här och nu" och i samspel med ensemblen. Improvisationerna sker med tanken om att man är iakttagen och riktas därmed mot en publik. Ett vidare steg är att utifrån detta språk jobba mot komposition och så småningom även text- och repetitionsarbete. Det sistnämnda har jag dock inte haft möjlighet att fördjupa mig i inom ramen för detta projekt, men hoppas kunna göra det i framtiden.

## VIEWPOINTS SOM TEKNIK FÖR PRAKTISK REFLEKTION

Jag har blivit mycket intresserad av att närmare undersöka Viewpoints som en möjlig teknik för att överbrygga övergången mellan teknik och gestaltning. Jag har inte haft möjlighet att under projektets gång åstadkomma ett fördjupat textarbete utifrån viewpoints utan snarare ”nosat på” möjligheterna av det. Jag har däremot undersökt gemensamma beröringspunkter för de fält jag berör som pedagog vid Teaterhögskolan: dans/rörelse, teater och musik. Tack vare att tekniken innehåller gemensamma beröringspunkter för de olika konstarterna har jag via det bekanta fått tydligare syn på det specifika, vilket även tillåter specificerade rörelseimprovisationer för teater. Viewpoints-metoden är utvecklad för att jobba specifikt med skådespelare men härstammar från dansen och använder sig dessutom av en del musikaliska element. Därför menar jag att Viewpoints har en större potential och kan användas, riktas och anpassas beroende på vilken av de tre nämnda konstarterna som står i fokus. Några av de centrala begrepp som figurerar i alla dessa tre världar (teater, musik, dans) är rytm, flöde, frasering, tempo, dynamik, artikulation, pausering, form, repetition, improvisation, kontrapunkt, ensemble, etc. Jag har valt att se närmare på olika betydelser av två begrepp *improvisation* och *flöde* i förhållande till rörelse och skådespeleri. Den grundläggande frågan var vad som gör en rörelseimprovisation till en skådespelaruppgift. I min fältdagbok har jag gjort följande anteckningar:

*En dag i september 2009. En reflektion efter att vi har jobbat med en rörelseimprovisation utifrån fysiska viewpoints som impuls, rumslig förflyttning med olika tempoväxlingar (gå, stanna, springa), byte av riktningar i rummet samt nivåväxlingar:*

*När jag jobbar med en rörelseimprovisation fritt från det teatrala rummet tillåter jag mig att hamna i totalflöde. Jag söker ett tillstånd då jag är ett med min kropp, närvarande, lyssnar efter och följer mina impulser vilka föds i nuet. Finns det andra kroppar i rummet relaterar jag till dem på olika sätt. Jag kan ta upp en fras och upprepa den exakt, förändra den, göra den större, snabbare, mindre, med en annan kroppsdel än den ursprungliga, i ett nytt tempo, annan rumslig nivå eller plats i rummet. Jag kan upprepa hela frasen eller bara hämta ett litet motiv som blir till ett nytt tema för mig att utgå ifrån. Jag kan blunda och lyssna, till min kropp, till de andra kropparna i rummet. Jag behöver inte ta ansvar för rörelsens betydelse, vad den uttrycker. Det abstrakta behöver inte tolkas, varken av mig eller publik. Jag behöver*

*inte söka ögonkontakt, kropparnas relationer kan stå för sig själv. Jag kan utforska rörelsens självständighet som en konstnärlig form och uttryck, den kan stå för sig själv och därmed bli suverän.*

*Improvisation utifrån samma viewpoints men med fokus på det teatrala rummet ställer delvis andra krav då överenskommelsen är att dialogen, både den inre och den mellan medspelare, ska leda vidare, den ska riktas till en publik. Tittar vi på en rörelseimprovisation med "teaterglasögon" börjar vi snabbt tolka det som händer i rummet som olika slags händelser, berättelser. Det som uppstår mellan kropparna översätts från rörelser i rum och tid till mänskliga relationer. Med vetskap om publikens teatrala blick har de som improviserar sällan samma tillit till den abstrakta rörelsen och det föds ganska snabbt ett behov av att "psykologisera rörelsen", ge den en innebörd eller en känsla. Blicken blir till ett medvetet och betydelsefullt redskap. Den kroppsliga impulsen börjar styras av tanken. Vetskapen om att improvisationen ska riktas utåt väcker behov av att göra/producera "spännande saker" som publiken kommer att förstå, tycka om eller i bästa fall bli berörd av.*

*Ordet är så dominant. Det händer otvivelaktigt något i oss när vi uttalar eller hör ord. Kroppen blir på ett sätt överflödigt som uttrycksmedel. Improviserar vi texten är kroppen friare, den behöver vi inte ta hänsyn till, utgå ifrån eller landa i något givet. Improvisation kan däremot hämma skådespelaren på ett annat sätt, genom vår ambition att vara originella och duktiga, det är JAG som ska skapa.<sup>7</sup>*

*Det fria flödet äventyras då skådespelaren börjar intellektualisera och till och med censurera sina fysiska val. Utmaningen ligger i att "gifta ihop" kroppens och tankens fantasi, i att våga lämna ifrån sig tolkningsföreträde och samtidigt vara medveten om det som uppstår, våga invänta betydelsen av rörelserna och då kommunicera den/rikta den mot publiken, istället för att skapa dem på förhand. Utmaningen i en ensembleimprovisation ligger i att förena två helt olika och samtidigt pågående aktiviteter. Det gäller att vara fullständigt fokuserad på sin uppgift, till och med vara ett med sin uppgift och samtidigt kunna läsa av det som pågår runt omkring. Först utifrån detta lyssnande kan man välja att antingen hänga på eller avstå sina egna impulser.*

---

<sup>7</sup> Simon Norrthon: email till författaren, 2010-10-13

*Var och en måste koncentrera sig på det hela för att hålla reda på precis vilka moment som beror på honom. Eller också utveckla en kollektiv känsla för ansvar för kvalitén på en improvisation, och koppla om till nya situationer så snart den gemensamma uppfinningsförmågan mattas ut.<sup>8</sup>*

Utifrån detta resonemang blir improvisationsövningarnas mål att medvetandegöra helheten. Rörelsefantasin blir då underordnad förhållandet mellan ”jag-solist” och ”vi-ensemble” i en gemensamt skapande process i nuet. Den primära uppgiften blir att läsa av och stödja den gemensamma berättelsen som uppstår i nuet. Lära sig att läsa av vad som är det starkaste budet i rummet för att förstärka det och förtydliga det utåt mot en publik. Ibland avstå, ibland föreslå en ny tanke/handling/impuls. I en kollektiv rörelseimprovisation, med flera skådespelare samtidigt på golvet, är det fråga om att utveckla en teknik för att snabbt läsa av yem eller vilka som har huvudfokus, vad berättas nu, vilket motiv är starkast. Det är också viktigt att lägga fokus på att öva sig i att avgöra hur länge en handling håller som helhet och när den ska brytas för att avlösas med något nytt. Ibland fungerar det att hålla flera parallella spår samtidigt men även i detta fall är det frågan om att kunna balansera mellan att ta eget initiativ och underordna sig helheten.

Utifrån dessa parametrar blir rörelseimprovisationens mål inte primärt den egna rörelsefantasin. Här kommer jag tillbaka till tanken att rörelsen inte alltid är detsamma som att faktiskt förflytta sig. Att avstå, dvs. en aktiv stillhet, en ”klingande paus”, att ”bara” vara närvarande i det som pågår är alltså lika med rörelse. Det är frågan om att utöva lyhördhet och känsla för timing – en slags kroppslig musikalitet.

Jag ser tydligt att Viewpoints förenar tänkandet mellan musik, dans och teater. Övningarna gör det möjligt att se det gemensamma för dessa tre konstarter. De gemensamma beröringspunkterna öppnar samtidigt för att medvetandegöra och fokusera på det specifika för varje konstart. En del av skådespelarens kompetens handlar om kroppslig och mental medvetenhet som i förlängningen tillåter att röra sig fritt bland uttryck och fysiska handlingar i förhållande till rummet, tiden, medspelare och publik. Det är här det blir lika betydelsebärande att röra sig eller att aktivt avstå från rörelsen som en del av skådespelarens möjliga medvetna val. Min upplevelse av att hamna i flöde under Viewpoints-improvisationer har inte alla gånger inneburit att jag och mina medspelare har hittat flöde i fysiska rörelser. Det har snarare handlat om att improvisationer inte har stoppats upp av självcensurering.

---

<sup>8</sup> Peter Brook: *Den tomma spelplatsen*, sid. 114

Detta är en aktivitet som innebär en blandning av att både tänka och inte tänka, att ”bara gå på flöde”. Det har med andra ord inneburit en känsla av frihet då jag har kunnat röra mig fritt mellan de olika valmöjligheterna – som exempelvis att välja eller välja bort min impuls, avstå från en rörelse, eller hänga på en annans rörelse.

Viewpoints-metoden kan följaktligen användas som verktyg för att på ett konkret sätt först göra och sedan reflektera kring det som uppstår på scenen. En stor del av projektets arbete har inneburit att titta på varandras improvisationer och därefter diskutera förloppet utifrån viewpointselement. Därmed kan alla deltagare i projektets workshops sägas ha varit inbegripna i aktionsforskningen, även om just min roll som projektledare har låtit diskussioner spilla över i skrivna reflektioner. Den fysiska uppgiften blir inte endast ett mål utan även ett medel till att blottlägga viktiga frågor i förhållande till arbete med rörelse, improvisation och skådespelaruppgift.

## MYCKET NÄRA OCH LÅNGT IFRÅN – OM KROPPSLIG GENANS OCH IDENTITET

*En dag i augusti 2009.*

*Uppgift:*

*Gå i rummet – vimla, korsa – vika av. Se varandra.*

*Stanna till ibland - möte två och två - se i ögonen – hälsa – ge varandra en kram - ge en örfil.*

*Vi går och blandar fritt mellan ovanstående element. Det tar en bra stund innan jag samlar modet och ger örfilen. Jag får tillbaka en, det svider på kinden. Jag känner mig överraskad av att det känns så mycket i mig.*

Detta ögonblick fick mig att reflektera kring frågan om genans och integritet. I ett rörelserum arbetar studenter ofta väldigt nära varandra rent fysiskt. Den fysiska kontakten väcker sällan känslan av privat genans då det kroppsliga arbetet i en daglig träning inte nödvändigtvis behöver kopplas till medmänskliga relationer. Den teatrala överenskommelsen handlar om att på olika sätt gestalta mänskliga relationer i olika situationer.

När vi, som en rörelseetyd, arbetar exempelvis med kontaktimprovisation bygger den på en överenskommelse om ett kroppsligt lyssnande och mycket nära fysisk kontakt. Vi separerar den kroppsliga kontakten från både relation och situation och avpersonifierar därmed det fysiska mötet. Det är kroppar som rullar, lyfts, glider hud mot hud. Det är kroppar som tränar och kanske till och med, utifrån sett, kan hamna i mycket intima positioner. För en åskådare kan dessa improvisatoriska etyder väcka teatrala bilder medan skådespelaren i träningsögonblicket under en kontaktimprovisationsövning håller fokus på kroppsligt lyssnande. Det kan exempelvis innebära att undersöka tyngd och rytm eller hur man ska anpassa sin kroppsform till sin partners kropp. Min erfarenhet säger att det mycket sällan uppstår en känsla av genans kring fysiskt intima möten då dessa är ”rent tekniska” och bortom emotioner. Man behöver därmed inte konfronteras med frågan om gränser i det fysiska mötet. Det blir, ur den emotionella aspekten, problemfritt.

I arbete med dramatisk text och situation kan ett väldigt enkelt möte mellan två skådespelare/människokroppar bli emotionellt mycket laddat. Om den fysiska preparationen, som kan utgöras av exempelvis arbete med kontaktimprovisationstekniken, alltid är

frikopplad från problematiken om emotionellt laddade eller obekväma lägen uppstår det ett glapp mellan rörelseträningen och skådespeleri. Då räcker inte den fysiska preparationen till för att skapa den beredskap som en skådespelare behöver. Den fysiska träningen sker ofta fritt från tanken om publik då rörelseträningen i första hand syftar till att göra skådespelarkroppen redo för gestaltning. En stor del av denna beredskap är att frigöra kroppen från onödiga spänningar, utveckla smidighet, styrka, kondition, uthållighet, kroppsmedvetenhet, kroppsligt lyssnande mm. Projektet har lyft problemkomplexet om en fysisk beredskap till en ytterligare dimension och ställt frågan: *vad händer i kroppen "när kroppen blir människa" i ett fysiskt möte med en annan kropp/ människa.* Om rörelsearbete ska ses som en del av en fysisk, mental och emotionell preparation inför gestaltning inför publik måste träningen inkludera även etyder kopplade till problematiken kring genans och kroppslig integritet.

Örfilsetyden har fått mig att inse att genansen kan infinna sig trots att det finns ett mångsidigt fysiskt preparationsarbete inför gestaltning. Övningen har också fått mig att identifiera och specificera ett av flera glapp i övergången mellan rörelseträning och "när det blir på riktigt" då rörelseträningen ofta syftar till att bli av med eventuella fysiska hämningar samtidigt som skådespelarstudenter behöver konfronteras med sin känsla av obekvämheter och genans.

Under projektets gång och utifrån Viewpoints-metoden har jag erfarit att min egen genans uppstår i den teatrala överenskommelsen om att kroppen och rörelsen alltid berättar något om mänskliga relationer, oavsett om det sker via en vardaglig gest eller abstrakta rörelser. En viktig aspekt i viewpointsmetoden är medvetenheten om att man är iakttagen. De fysiska skeenden som uppstår i en viewpointsimprovisation bygger på en kombination av lyhördhet för nuet (lyssnandet på vad som uppstår här och nu), förmågan till att kunna göra medvetna val (följa/avstå/föreslå nya impulser) och viljan att kommunicera (ge och ta fokus samt rikta improvisationen mot en publik). Viewpoints som metod ger därför möjlighet till att gå mellan praktiska, fysiska övningar blandat med att iaktta det pågående arbetet och kan därmed bilda en plattform för reflektioner kring paradoxer vilka lever hand i hand i förhållande till gestaltning och skådespeleri. Sådana paradoxer rör blottläggandet av inre processer vilka sker parallellt med vetskapen om att man är iakttagen. En tydlig utmaning är att balansera mellan att hämta mening och uttryck inifrån sig själv, konfronteras med det emotionella, ibland obekväma och samtidigt "hänga på" det som finns utanför mig, bortom känslor och värderingar. Det är fråga om att bygga upp en stark kroppslig öppenhet och integritet. Jag ser ett behov av att tydliggöra, medvetandegöra och systematisera rörelsegestaltningsarbetet i



problematiken som uppstår i genanta och på andra sätt obekväma situationer och ser viewpoints som ett möjligt redskap i riktning mot en sådan utveckling.

Övningen med örfilen kan härledas till en av de rumsliga viewpoints-elementen som är *gesten*. *Gesten* kan i denna metod betraktas på två olika sätt: antingen som en igenkännbar/"vardaglig" rörelse, i detta fall en örfile, eller på en mer abstrakt/förhöjd/poetisk nivå. I en viewpointsetyd kan man med andra ord använda sig av *gesten* som en igenkänn – och tolkningsbar rörelse kopplad till mänskliga situationer och därmed ladda den med en känsla/emotionell intention. Man kan också välja att utgå från en *gest* som en "ren rörelseform" dvs. som en rörelse sprungen utifrån rumsliga/spatiala element. Själva möjligheten att kunna prova och undersöka båda varianterna gör Viewpoints till en teknik som kan belysa och penetrera frågan om övergången mellan yttre fysik och inre tillstånd. Detta kombinerat med att metoden har en tydlig koppling till publikperspektiv ger möjligheter till att länka ihop arbete med gestaltning på kroppsliga/rumsliga villkor med skådespeleri.

## PROBLEM OCH LÅSNINGAR ELLER KREATIVA KRISER?

Bakgrunden till att starta projektet ”Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text” har varit en reflektion eller, om jag ska vara riktigt ärlig, en yrkesfrustration kring ett ofta återkommande fenomen: att en student som upplever sig själv och uppfattas av andra som fri i kroppen under rörelselektioner inte sällan ställs inför stora problem rörande kroppsmedvetenhet när hon/han arbetar med scenframställning och dramatisk text. Frustration kan lätt uppstå om den fysiska beredskapen som studenten får genom rörelseträning inte räcker till. Förmågan att kroppsligt gestalta teman och situationer, ha tillgång till olika slags dynamik, temperament och lekfullhet, blir sällan densamma i möte med dramatisk text. I ansökan har jag formulerat detta faktum som *ett problem*, vilket jag hoppades kunde penetreras närmare under projektets gång, eller kanske till och med kunde få en lösning när det gäller *låsningen mellan kroppsligt arbete och dramatisk gestaltning*. Under projektets gång, i takt med en gradvis specificering av problematiken och genom mötet med den psykologiska realismen, har denna frågeställning vidarekomplicerats. I min fältdagbok skriver jag följande:

*En dag i december 2009. Jag står mitt på det tomma golvet i en undervisningssal på Teaterhögskolan. Utanpå mina träningskläder har jag en kavaj, på fötterna ett par skor. Ändå känner jag mig fullständigt blottad, nästan naken. Jag lyssnar till orden från min medspelare, strax är det min tur att svara med ett par repliker. Det är vår första läsning av denna scen ur Strindbergs ”Ett Drömspel”. Jag står med ett manus i handen och försöker bara ta det lugnt, andas. Trots denna intention, att bara vara och läsa så enkelt som överenskommet, väcks det impulser till att göra något mer. Jag hör min egen röst läsa de första orden på min replik och jag förstår inte varför jag låter så onaturlig. Jag förstår inte heller varför jag tänker så mycket. Ingen förväntar sig någonting av mig, ingen ställer några krav. Jag kämpar ändå med tanken att prestera en bra första läsning. Jag är fullt medveten om att jag med hela min kropp uttrycker en känsla av obekvämlighet. Jag upplever dessutom något märkligt: rummet har krympt, jag står på det tomma golvet som en jätte. Samtidigt som jag läser vidare hinner jag tänka att jag inte ska tänka på något annat än texten. Jag hinner tänka att jag tänker för mycket! Den kroppsliga genansen är ett faktum. Jag är glad över att jag i alla fall har fått hålla i ett manus så jag vet vad jag ska göra med mina händer. Intentionen att bara vara närvarande, avspänd, grundad och enkel är på väg att totalt misslyckas. Varför händer detta?*

Genom denna erfarenhet har jag fått en tankeställare kring denna kroppsliga obekvämheter eller stelhet som ofta infinner sig i övergången från rörelselektioner till huvudämnet. Jag har sett mina studenter i liknande situationer så många gånger: stående på det tomma golvet med en ny text, tomma och generade. Detta återupprepas trots den kroppsliga beredskapen som studenterna har med sig från rörelselektionerna och från den egna fysiska träningen utanför skolan. Under projektets gång har jag börjat fundera i fall detta fenomen verkligen ska definieras som ett ”problem”, en ”låsning” eller ”blockering”. Jag har ställt mig frågan i fall detta ögonblick av total tomhet och privat rädsla inte snarare ska kallas ”ett led” i arbetet, ett motstånd och tomrum vilket är en fas som man måste ta sig igenom. Peter Brook skriver följande:

*An untrained body is like an untuned musical instrument – its sounding box is filled with a confusing and ugly jangle of useless noises that prevent the true melody from being heard. When the actor's instrument, his body, is tuned by exercises, the wasteful tension and habits vanish. He is now ready to open himself to the unlimited possibilities of emptiness. But there is a price to pay: in front of this unfamiliar void there is, naturally, fear.<sup>9</sup>*

Vi pratar ofta om kroppen som instrument. På skolan får studenterna jobba med olika slags tekniker och metoder för att ”stämma” detta instrument, befria det från fysiska onödiga spänningar, ladda det med energi, medvetandegöra och utmana begränsningar, etc. Övergången till arbete med dramatisk text blir trots allt till ett glapp. Den kompetente studenten med vältränad, medveten kropp och alla sinnen öppna kommer kanske inte ifrån läget av genans, tomhet eller till och med rädsla? Arbetsvana och yrkeserfarenhet ger nycklar till att göra läget mindre plågsamt, kanske till och med osynligt för någon utomstående, men de finns där som en del av den inre processen. Simon Norrthon reflekterar:

*I en ny situation, som till exempel varje möte med en ny text, en ny ensemble, en ny regissör, söker vi skapa trygghet. Att förvänta sig att studenten/skådespelaren här ska kasta sig ut och plötsligt använda sig av sin kropp i mötet med en text – att våga tänka/affantisera så att det syns – är att bygga in en konflikt i den kreativa processen som borde präglas av lust. En kollega till mig fick under en filminspelning höra av regissören, efter en tagning som regissören inte var nöjd med: ”Fan! Du är ju rädd för kameran!” Blev nästa tagning bättre? Var han verkligen rädd för kameran? Självklart inte, men regissören hade inte verktyg för att leda in min kollega i vad han förväntades, och kollegan i sin tur saknade medel att skapa trots detta.<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> Peter Brook: *The Open Door*, sid.24

<sup>10</sup> Simon Norrthon: email till författaren, 2009-11-14

Simon nämner ”verktyg”. Dessa är användbara, nyttiga, nödvändiga. De kan vi ge studenten, eller söka dem tillsammans med henne/honom. Vi kan vägleda, ställa frågor, prova olika vägar för att ta oss igenom inre motstånd som ofta kan dyrkas upp med hjälp av pedagogiska verktyg. Projektet har dock visat att trots mängder av erfarenheter och verktyg så visar det sig att många ögonblick av tomhet infinner sig som ett led i det experimenterande och undersökande arbetet.

*Jag tänker på varför det är sånt flyt och sån lek när vi i improvisation arbetar med kroppen, jämfört när vi arbetar med skriven text. Varför hejdar sig kroppen i mötet med texten? Pågår det här flytet istället inne i kroppen när vi arbetar med text?*

*Jag tänker att texten kanske är för skådespelaren vad koreografin är för dansaren. Vad gäller dansarens behandling av rörelsen skiljer sig rörelseimprovisation och koreografi åt. I koreografin finns en given förutsättning, den givna förutsättningen kräver uppmärksamhet, en sorts försiktighet. För skådespelaren är texten en sådan förutsättning. Mötet kan uppfattas som en låsning i skådespelarens kropp, men det kanske snarare är en försiktighet, en noggrannhet för att inte missa något.<sup>11</sup>*

Projektet har visat att försiktighet och tomhet är ofrånkomliga delar/lägen i en så komplex process som kroppsligt medvetet gestaltungsarbete på teatern. Projektet har också visat att den beredskap som uppnås genom tillämpningen av metoder såsom Viewpoints kan stimulera konstruktiva utmaningar och erbjuda nycklar i dylika situationer och tillstånd. Att inte våga umgås med en skapande kris i ögonblicket, såsom en plötsligt infunnen tomhet eller stelhet, innebär att skådespelarutbildningen riskerar att bara handla om givna tekniker snarare än en uppsättning flexibla metoder, i enlighet med otaliga situationer som kräver oförutsägbara kreativa val. Projektet har därmed närmat sig utmaningen att lära sig känna igen, bejaka och samspela med krislägen, att umgås med rädslan. Vad som annars kan hända är att man hamnar i verkliga låsningar till följd av rädsla inför gestaltningen, eller att man tar till klichéartade manér.

I frågan om verktyg är det dags att avslöja att projektet delvis har misslyckats. Jag har inte kommit fram till direkta eller säkra verktyg som kan formuleras gentemot den diskuterade svårigheten med övergången mellan rörelsearbete och textarbete. Projektet har pågått under ett drygt år och bestått av fyra perioder innehållande praktiska workshops med efterföljande reflektionsarbete. Det var dock först i slutskedet som utmaningen av ”den stora genren” har

---

<sup>11</sup> Simon Norrthon: email till författaren, 2010- 10-13

kommit till mig. På ett sätt har jag alltid vetat att svårigheter gällande arbete med kroppen och dramatisk text främst finns i mötet med den psykologiska realismen som tradition och spelstil, men det är först nu som jag kan formulera det i ord och i handling som lärare och scenkonstnär. Först nu kan jag också se och konstatera att vi under projektets gång har arbetat med rörelse och text men att vi inte har arbetat med dessa båda element på lika villkor. Vi har undersökt rörelsens möjliga funktioner i förhållande till en text, som exempelvis rörelse som undertext, förstärkning av en känsla, poetisk förhöjning, etc. Vi har ägnat tid åt att söka vägar in i texter genom att arbeta först med kroppen (exempelvis genom arbete med mask, karaktär, rörelseimprovisationer) och sedan i mötet med texten. Vi har dock inte läst eller analyserat text lika mycket som vi har utforskat och analyserat kroppen och rörelsen.

Projektet kan även sägas ha delvis lyckats, nämligen genom att föra mig till en punkt där jag mer specifikt kan formulera behov av och har nått en pedagogisk insikt och beredskap som inför ett kroppsligt medvetet arbete med dramatiska texter och särskilt i förhållande till realism som spelstil och tradition. Den arbetsprocess som gör anspråk på att överbrygga och göra djupdykningar i text och rörelse förutsätter ett arbetsklimat av samförstånd kring komplexiteten av arbete med dessa två gestaltningselement. Jag avslutar detta projekt med en tanke om att initiera planer på ett kommande KU-projekt genom att specificera frågan: Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text i förhållande till realism som spelstil och tradition – hur gör man?

## EPILOG

Under projektet ”Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text” har jag i flera månaders tid och i samarbete med de yrkesverksamma fått möjlighet att ge mig hän och utforska en del av skådespelarens processer. Denna erfarenhet har gett nytt ljus på mitt arbete som pedagog och gett en större inblick i den yrkesspecifika komplexiteten som skådespelarkonsten innebär. Mitt arbete som pedagog har alltid präglats av ett brinnande intresse för och en kärlek till teatern och till skådespelaren – yrkesmänniskan. Efter att ha genomfört projektet har jag mött de processer som en skådespelare faktiskt utsätter sig för i och med sitt yrkesval. De nya insikterna har förstärkt min beundran för alla som dedicerar sitt yrkesliv åt skådespeleri. Mitt eget konstnärliga arbete tar avstamp i musik, rörelse och poesi. Jag väljer därför att avsluta denna reflekterande text med en poetisk hyllning till skådespelarens arbete och låter min landsmaninna Wislawa Szymborska och hennes dikt sätta punkt för denna reflekterande text kring skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text.

### Intryck från teatern<sup>12</sup>

För mig är tragedins största akt den sjätte:  
återuppståndelserna från scenens slagfält,  
tillrättandet av peruker, skrudar,  
utdragandet av kniven ur bröstet,  
avtagandet av snaran från halsen,  
uppställningen på rad bland de levande,  
vända mot salongen.

Bugningen en och en, alla tillsammans:  
den vita handen över det blödande hjärtat,  
självmörderskan som niger,  
det avhuggna huvudet som bockar.

---

<sup>12</sup> Wislawa Szymborska: *Dikter 1945-2002*, översättning Anders Bodegård, sid. 168-169

Bugningar i par:

raseriet arm i arm med saktmodet,  
offret ger bödeln lycksaliga blickar,  
den upproriske går vänsäll fram bredvid tyrannen.

Evigheten trampas ner av spetsen på en guldsko.  
Moralen viftas bort med en bredbrättad hatt.  
Den oförbätterliga driften att i morgon börja om igen.

Intåget i gåsmarsch av dem som dött i förväg,  
i tredje, fjärde akten, eller mellan akterna.  
De spårlöst försvunnas mirakulösa återkomst.

Tanken på att de tåligt väntat i kulisserna,  
inte tagit av kostymerna,  
inte tvättat av sig sminket,  
griper mig starkare än tragedins tirader.

Men upphöjdast av allt är ridån som faller,  
och det som ännu skymtar under nederkanten:  
en hand som hastigt plockar åt sig en bukett,  
en annan som fattar ett nedlagt vapen.  
Och först då den tredje, osynliga handen,  
som gör vad den ska:  
tar tag om min strupe.

## POST SKRIPTUM

I skrivande stund, efter att projektet har avslutats och efter att ha arbetat några månader med studenterna på grundutbildningen under det pågående läsåret 2010/2011, kan jag med glädje konstatera att nya dörrar har öppnats mellan ämnena rörelse/rörelsegestaltning och huvudämnet scenisk gestaltning på TH.

Det finns redan några pågående studentarbeten och flera inplanerade till våren, vilka i sin ambition och form tar vara på de nya erfarenheter som gjorts under projektets gång. I nuläget vet vi inte vad detta kommer att landa i men det finns, förutom en nyfikenhet, en ny riktning när det gäller att överbygga skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text.



## **DELTAGARE I PROJEKTET**

**Simon Norrthon**, projektets kontinuerliga samarbets- och samtalspartner/”reflektör”

**Hedda Krausz Sjögren**, workshopsledare (4 – 8 maj 2009)

**Ulla Tylén**, workshopsledare (17 augusti – 4 september 2009 samt 7 – 18 december 2009)

**Kajsa Giertz**, workshopsledare (6 – 23 april 2010)

**Janina Rolfart**, masktillverkning

**Ola Johansson**, handledare för skrivarbetet

**Birgitta Prejborn**, skrivstöd

### DELTAGARE I WORKSHOPS:

**Agneta Ahlin**

**Catharina Allvin**

**Filip Alexandersson**

**Karin Bengtsson**

**Malin Cederblad**

**Anna-Lena Efverman**

**Mads Korsgaard**

**Johan Forslund**

**Petra Frank**

**Daniel Goldman**

**Jessica Gustafsson**

**Peter Jankert**

**Thomas Jankert**

**Emelie Jonsson**

**Francoise Joyce**

**Victoria Kahn**

**Jennie Lindström**

**Sanna I. Nilsson**

**Simon Norrthon**

**Anna Pehrsson**

**Sylvia Rauan**

**Anna Rosén**

**Josef Säterhagen**

**Ulla Tylén**

**Åsa N. Åström**

**Alexander Örstrand**

Rekrytering av de yrkesverksamma deltagarna i projektet har skett i samarbete med

**Teater Alliansen** och **Dansalliansen**

## LITTERATUR - OCH KÄLLFÖRTECKNING

### Litteratur

Bogart, Anne & Landau, Tina, *The Viewpoints Book*, Theatre Communications Group, New York 2005

Brook, Peter, *The Open Door*, Anchor Books 2005

Helander, Karin, *Ämne: Scenisk gestaltning*, Carlsson Bokförlag 2009

Hjelm, Keve, *Dionysos och Apollon, tankar om teater*, redaktör Hannes Meidal, Carlsson Bokförlag 2004

Szyborska, Wislawa, *Dikter 1945-2002*, översättning Anders Bodegård, FIB:s Lyrikklubb, ScandBook, Smedjebacken 2003

### Opublicerat material

Czarnecki Plaude, Aleksandra: Projektansökan, "Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text"

Norrthon, Simon: Rapport inför bildandet av Stockholms dramatiska högskola, "Ska vi vara ärliga, eller ska jag vara pedagogisk?"

Norrthon, Simon: E-mails till författaren