



#31

X POSITION : #31

KROPPSLIG LÄSNING

Att överbrygga skådespelarens arbete med kroppen som instrument, det undermedvetna och dramatisk text

Aleksandra Czarnecki Plaude





KROPPSLIG LÄSNING

Att överbrygga skådespelarens arbete med kroppen som instrument, det undermedvetna och dramatisk text.

Aleksandra Czarnecki Plaude

Publikationsserien X Position
ISSN 2002-603X:31
© Aleksandra Czarnecki Plaude
Stockholms konstnärliga högskola, 2024
www.uniarts.se

Omslagsfoto: Lia Jacobi
ISBN 978-91-88407-58-0

Ingår i SKH:s publikationsserie
X position som nr. 31

Fler publikationer ur SKH:s X Position
LIBRIS katalog (<http://libris.kb.se/bib/w5lw8x34th8l3vdv>)

Att inte ta något för givet
Ändå våga göra starka påståenden
Att stå kvar i min rot
Som trädet
med sin sköra, böjliga krona
följa de yttre impulserna
Och ändå
Stå i mig
Förankrad
Jordad

Att iaktta
Att ta i akt
Varsamt
Nyfiket
Lekfullt
En kroppslig läsning

Ruinernas topografiska stigar
står kvar
i efterklängen
av det utbrända klostret
Rörelserna bland ruinerna
får mig att minnas



Foto: Unsplash

*En bortglömd dröm om gulsvarta ormar i vattnet
Först en liten, simmande
Sedan den stora som ligger vilande under trappan
Respektera den vilande kraften
Ömsa skinn
Transformation
Trans- form-a(k)tion
Vatten
En symbol för känslor
Det undermedvetna*

En kollektiv handling

Vi ligger på marken

Toner

Skrattrummen

Klostrets regler öppnar örat

för en annan sorts lyssning

Det är som att spela på glas

Med lätthet

Det varsamma anslaget ger desto mer

kraftfulla klanger

De vibrerar starkt i våra kroppar

Jag känner bokstavligen hur hjärtat får massage

Hur bröststrummet får kontakt med tankarna

Genom skrattet rör tankarna vid det lagrade som ligger i kroppen

Andningen

En inre plats öppnar sig

Kroppen fylls av andarnas sång

Det Gudomliga

Det Uttalade är närvarande

Genomträngande

Kroppen som andarnas hem

En plats

En karta

Jag kartlägger kunskapen

Den kroppsliga kunskapen

Tilliten

Att lita på

Det kroppsliga arbetet

Det okända

Det oväntade

Det okontrollerade

Som en källa

Som en kraft

Som ett kärl att ösa ur

Sen rikta

Men först öppna sig för

Undersöka

Underställa sig

Hänge sig

Upptäcka

Att lyssna

Ge tanken frihet

Låta orden flöda fritt

Söka form

Vilken form finns det för den kroppsliga kunskapen?

Kan jag ge vingar till den kunskapen?



Piritas klosterruiner i Tallinn. Foto: Aleksandra Czarnecki Plaude

*Impuls till spring
Jag tar språnget
Provar klättra
En liten bit i taget
Ett steg i taget
Skorna hamnar i smutsen
Jag borstar bort smutsen
Det oförutsedda?
Priset att sikta är högt
Det är att falla
Den fallna forskaren?
Den som misslyckas?*

Hittar lä

Hittar skydd där jag kan lugnt betrakta

Gluggar och sprickor

Genom sprickorna gläntar gamla erfarenheter

Jag kommer ihåg

Mina rötter

Polen

Ett land som en gång inte funnits på Europas karta

över trehundra år

Delat av makter utifrån

Delat

Makter inifrån

Reser sig och faller

Stigmatiserat av det långa traumat

Det duktiga folket

Att bli dömd som det smutsiga, duktiga folket

Det sipprar över till min identitet

Känsligheten

Känsligheten för omdömet utifrån

På andras premisser

*Ett land som reser sig och faller
Min kroppsliga karta bär minnet av dessa erfarenheter
En kropp präglad av det kollektiva minnet
Det kollektiva traumat
Förluster som blir till styrkor
Som blir till mod
Som blir till högmod och övermod?
Som blir till fall?*

*Men jag vågar prova något
Kroppslig läsning
Den speglar dessa inneboende, lagrade erfarenheter
De olika platserna ger mig svar
De lockar till aktioner
Eftertanke
Reflektioner*

Risker

Jag måste våga ta risker

Tilliten

Längtan att uttala kunskapen

Utan att censurera den

Utan att manipulera den

Utan att anpassa den

Utan att förminska den

ur egen fältdagbok¹

¹ Flödeskrivning efter en kroppslig läsning av Piritas klosterruiner med studenter från *Svarta Spegel – konstnärlig praktisk självreflektion*, Tallinn 2019. *Svarta speglar* var en ettårig, tvärdisciplinär magisterutbildning, som jag har varit hudansvarig för och tagit fram i samarbete med Alexander Skantze (lektor i manus SKH). Utbildningen genomfördes på Institutionen för skådespeleri, Stockholms konstnärliga högskola mellan åren 2015–2020 med tre studentkullar från olika konstnärliga yrkesfält som skådespeleri, regi, dans, film, cirkus, manus och text (författare).



Foto: Lia Jacobi

“Action is when all the stages come together
and there is a union that creates a deep somatic experience
from which any creative options are possible.”²

² Amanda Brennan, *The energetic performer*, Singing Dragon, London [etc.], 2016, sid. 210

1.

Andningen

Kroppen fylls av andarnas sång

Det gudomliga

Det outtalade är närvarande³

Mitt första möte med svensk teaterutbildning var via min kollega Cecilia Berefelt.⁴ Hon var den som valde mig som sin samarbetspartner på dåvarande Teaterhögskolan våren 1998. Inför min provlektion fick jag höra att det var i första hand en persons omdöme som var avgörande för min eventuella anställning. Må det låta som en anekdot men jag blev "förvarnad" om att en "gammal räv" skulle fälla utslaget. Jag visste inte vem det var i anställningsgruppen. Jag satte i gång en första övning med en studentgrupp. Först fokus på andning, sen satte jag på musik till nästa moment, Bachs Goldbergsvariationer. "Nu är det väl klart" sade en något introvert dam med energisk röst och intensiva bruna ögon, en knapp kvart efter att jag startade min provlektion, och gick sedan ut. Det var Cecilia Berefelt. Det säger såklart något om den tiden men också om Cecilia. Hon litade alltid starkt på sin intuition. Hon var orädd och kompromisslös.

Örat, att lägga örat till texten, ett absolut gehör för texten – det är de återkommande orden som klingar kvar när jag minns henne tillbaka. Cecilia berättade för mig vid ett senare tillfälle att det avgörande var att jag hade med mig örat, det musikaliska tänkandet i förhållande till kroppen och andningen. Det var det allra viktigaste för henne. "Resten" kunde jag få lära mig, sade hon. Precis som hon hade fått lära sig genom att gå bredvid, assistera och studera sina kollegor Kerstin Forsmark, Ulla Sjöblom och Sif Ruud.⁵

³ ur fältdagbok

⁴ Cecilia Berefelt var lektor i röst och tal på Teaterhögskolan i Stockholm mellan 1970–2005.

⁵ Karin Helander, *Kroppen som det skönaste musikaliska instrumentet: om röstpedagogen Cecilia Berefelts arbete inom svensk teater och teaterutbildning*, Premiss, Stockholm, 2012, sid 18–19.

Breathing is thinking. Det är grunden (...) Andningen är en vind, vi lånar luften så länge vi lever, vi lånar med inandning, lämnar tillbaka med en utandning (...) Kroppen har en sanning. Det hänger ihop med självförståelse, självinsikten (...) det är skådespelarens eget ansvar att känna när det stämmer.⁶



Foto: Therese Dahlberg

⁶ Citat Cecilia Berfeldt, Karin Helander, sid 56–57.

För Cecilia var kroppen och andningen grunden i arbetet med skådespelare. Där möttes vi. Min ingång till teater och arbete med kroppen är genom musik. Jag kom "utifrån" med specialkompetens i klassisk piano, Dalcroze-rytmik och ett rörelsearbete präglad av tanken om andning, kroppens musikalitet i rummet och ensemblespel.⁷ Min bakgrund som musiker har bland annat innefattat studier av rytmik enligt Jaques- Dalcroze metoden.

I kärnan av den metoden finns tanken om att människans lärande sker först och främst genom kroppslig erfarenhet, *lived bodily experiences*.⁸ Och att andningen, som medveten handling förbinder hela människan, dvs kroppen, tanken, själen, det undermedvetna med det intellektuella och våra instinkter. Att ha kontakt med hela sig är nyckeln till ett praktiskt reflekterande och reflekterad kroppslig kunskap. Jag tänker att en stor del av skådespelarens arbete handlar om självkännedom parallellt med det specifika tekniska kunnandet.

Ordet *andning* eller *respiration* kommer från latinets *spiritus* som betyder ande. Andningen förknippas med livsprocesser och med livet självt. En människa möter världen genom ett första andetag. Det är också andningen som är det sista som lämnar kroppen när vi dör.

Andningen är central också i arbetet med yoga. Själv utövar och leder jag huvudsakligen Kundaliniyoga. Denna form är vad man vet minst 5000 år gammal och även om den kan vara fysiskt utmanande har den mindre fokus på själva fysiska aspekten. I stället är träningen koncentrerad kring att genom kroppen fokusera på den mentala närvaron och öva upp kontakten med sin inre energi. Jag ser denna praktik som mycket kraftfull och användbar för skådespelare eftersom den tränar förmågan till självkännedom gällande såväl den fysiska- som den mentala- och emotionella aspekten. De olika andningsteknikerna som ingår i denna form bidrar också till kroppens förmåga till avspänning (och återhämtning) parallellt med den förhöjda lyssningen och närvaron.

⁷ Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950) var schweizisk musiker, dirigent och pedagog, utvecklade under sin livstid den rörelsebaserade musikpedagogiska metod som i dag går under namnet *Rytmik*. I Sverige finns utbildningen i *Rytmik* bland annat på Kungliga Musikhögskolan.

⁸ Marja-Leena Juntunen, *What makes Eurythmics Dalcroze Eurythmics?* Le Rythme 2005. Genève: F.I.E.R. (sid.1)

Ett kundaliniyogapass är uppbyggd av fem grundmoment: två fysiska (ställning och rörelse), två mentala (fokus och mantra) och den femte, sammanlänkande andningen.

Genom regelbundet utövande tränas kroppen men även förmågan till koncentration, närvaro i nuet och lyssning på kroppens signaler. I det sceniska arbetet behöver en skådespelare ha tillgång till samma saker för att kunna ta vara på sina inre impulser och sedan välja att leva ut dem, avstå eller gå emot dem. Den mentala träningen via yogan uppmärksammar lyssnandet på inre processer och med fokus på att observera det som händer utan att bedöma eller värdera. I yogan strävar vi efter att etablera *ett observerande jag*, så att vi kan studera våra tankar och känslor från ett neutralt perspektiv. Min erfarenhet av att arbeta med skådespelare och den sortens träning är att den hjälper konkretisera de inre processerna för att sedan kunna använda sig av dem direkt i det sceniska arbetet. Inte minst i repetitionsarbete som är en undersökande process. En skådespelare behöver vara både medveten om sina impulser och kunna släppa taget om att värdera. Prova, leva ut och praktiskt ompröva i stället för att på förhand analysera eller censurera vad som är möjligt, vad som är rätt eller fel.

Förutom själva träningen använder jag mig av det yogiska perspektivet i samtalet med skådespelarna. De konkreta förnimmelserna av de inre processerna, kontakten med impulserna, energiskiften, tankemönster, andningen, avspänningen i vissa stränga, utmanande fysiska positioner blir en språngbräda för att samtala om de processer som händer under ett repetitionsarbete. I stället för att prata om *hur det kändes* kan vi prata konkret om *vad som händer i kroppen* och även mellan skådespelarna, i deras samspel.

Kroppen är bärare av våra minnen och erfarenheter. På ett filosofiskt plan inspireras jag också av symboler som finns i Kundaliniyogan. Ordet *Kundali* som betyder *spiral* (guldlock) ses symboliskt som människans inre livsenergi och avbildas anatomiskt som en vilande orm kring ryggradens sista kotor, inne i bäckenet. Syftet med yoga och yogisk andning är att ta kontakt med denna vilande kraft för att därifrån komma i kontakt med sina instinkter, hitta styrkan och stabilitet samt förbindelse med det *öppna hjärtat*. Från den aktiverade positionen, dvs att i en samlad, grundad, öppen och avspänd kropp observera de mentala processerna och det undermedvetna. Omfamna de tankar, känslor, stämningar som kommer och går utan att fastna i dem eller värdera dem. Dessa filosofiska tankar ligger nära skådespelarens processer. Inom teater och andra kroppsligt baserade konstnärliga praktiker pratar vi ofta om att all rörelse och även rösten måste ha kontakt med kroppens centrum.

Även de emotionella processerna behöver en skådespelare hantera med både tillit till den egna erfarenheten och självdistans. De fysiska yogiska övningarna ihop med andningen och meditationen hjälper oss att få kontakt med den egna inneboende kraften som vi alla har inom oss. Oavsett form och genre, yttre impulser och tekniker behöver en skådespelare vara i kontakt med hela sig själv. Både på det emotionella planet och fysiskt. Förankrad i sina kroppsliga impulser. Med tillit till sina instinkter, kroppens lagrade minnen och sitt undermedvetna. Från den platsen öppnar sig en ocean av oanade möjligheter i skådespelarens möte med texten, rollarbetet och medspelare.



Foto: iStock, credit: FooTToo

2.

Att iaktta

Att ta i akt

Varsamt

Nyfiket

Lekfullt

En kroppslig läsning⁹

Jag tillhör en tradition som anser *kroppen som instrument*¹⁰ vara en bärande grundpelare för gestaltning av teaterdramatik. Jag är passionerat intresserad av teaterarbete med vibrerande, klingande kroppar i både det textburna och i de tysta partierna utan repliker. Jag identifierar mig som en teaterpraktiker och en sökare. I min yrkespraxis är jag verksam inom konstnärlig utbildning växelvis med arbete i det professionella fältet. Jag är lektor i skådespeleri och rörelsegestaltning på Stockholms konstnärliga högskola. Parallellt med det pedagogiska arbetet är jag verksam som regissör och teaterkoreograf. Genom min praktik är jag förvaltare av andras kunskaper och samtidigt utvecklar jag en egen metod. Den senare kallar för *Kroppslig läsning*.¹¹

Genom mitt arbete hoppas jag kunna länka till den tradition jag kommer ifrån men också själv bidra till utvecklingen av repetitions- och gestaltningsprocesser. Ett arbete, som liksom barnets allvarsamma lekfullhet fyller rummet med den magiska (teater)närvaron. I samarbete med skådespelare söker jag ständigt kontakt med det "inre barnet", allvaret, lättheten och det öppna, naiva skrattet. Jag gör det med ett bultande hjärta. Med intentionen att bygga ett kreativt rum för en skapande- och utforskande teaterprocess.

⁹ ur fältdagbok

¹⁰ Karin Helander

¹¹ Närmare beskrivning av min metod *Kroppslig läsning* för skådespelare kommer under kapitel 8 i denna text.

Jag hänvisar även till mitt tidigare forskningsprojekt "*Kroppsliga iakttagelser*" där jag beskriver en annan del av metoden som då syftade på att kroppsligt läsa rum och platser i tvärdisciplinära sammanhang. Själva begreppet *Kroppslig läsning* har använts tidigare bland annat av skådespelaren Keve Hjelm.

Jag tror att det i sin tur kan ge skådespelarna en förutsättning för att kunna hänge sig fullständigt åt ett sökande efter en förkroppsligad textgestaltning. Med hela sig själv som skådespelare – människa, dvs. med tanken, kroppen och själen.

Jag tror starkt på att en "kärleksfullt krävande" arbetsatmosfär skapar ett tryggt rum där koncentration, självdisciplin och hårt arbete kan gå hand i hand med kroppslig avspänning, mental självdistans, lekfullhet och humor. I detta rum kan den kroppsliga genansen omfamnas som ett led i arbete, likaså den mentala tomheten. Processen kan då, trots sin krävande art, bli en spännande och utforskande resa fram till ett publikmöte och en spelperiod.

Jag är särskilt intresserad av det glapp som uppstår mellan kroppsliga impulser i ett undersökande led/improvisation och när det sen överbryggas till en helhetsgestaltning av dramatisk text, i ett "färdigt" sceniskt verk. Särskilt i förhållande till den så kallade psykologiska realismen som genre och på den svenska teaterscenen. Denna textuella tradition innebär en specifik utmaning för skådespelaren. Jag upplever att just inom denna genre blir glappet som störst. Specifikt i frågan om att kunna följa och omfamna sin kreativa fantasi utan att bortcensurera sina uttryck genom det logiska tänkandet och den speltradition som vi ingår och verkar i.

I min yrkespraktik och i samarbete med skådespelare har jag varit på spaning efter en metod som skulle bättre kunna överbrygga arbete med kroppen som instrument och den dramatiska texten. Det är ett ständigt pågående sökande, en lärandeprocess. Genom denna skrift hoppas jag kunna kommunicera något kring den processen och bidra till reflektionen kring skådespelarens arbete med dramatisk text på kroppsliga villkor.



Foto: Therese Dahlberg

3.

Det okända

Det oväntade

Det okontrollerade

Risker

Jag måste våga ta risker¹²

Under åren 2019–21 genomförde jag ett forskningsprojekt *Att uttala det kroppsliga – på spaning efter att överbrygga skådespelarens arbete med kroppen som instrument, rörelsegestaltning och dramatisk text* (SKH).¹³ Projektet var ett praktiskt samarbete med Teater Västernorrland samt skådespelarna: Kaj Ahlgren, Åke Arvidsson och Gisela Nilsson. Syftet med projektet var att undersöka frågan om fördjupad gestaltsarbete av dramatisk text med och via kroppen som instrument. I samarbete med dessa tre professionella och mycket erfarna skådespelare ville jag specifikt titta på övergången mellan kropp – och textarbete tvärs genom hela processen från förberedelsefas via repetition till färdig föreställning. Min spaning startade från ett dilemma som jag hade observerat både i det professionella fältet och i utbildningssammanhang. Regissörerna efterfrågar kroppsligt kompetenta skådespelare. Under repetitionsarbeten ger man ofta plats för att starta med olika rörelseworkshops och utforskande, kroppsligt baserade improvisationer. Men ofta uppstår senare ett glapp mellan den förberedande fasen och gestaltsarbetet. Utrymmet för det ”kroppsbaserade” och fysisk gestaltning krymper i takt med repetitionsprocessen och när det går mot premiär. Den textuella analysen blir dominant. Min undersökning blev att utforska ett arbetssätt som skulle bättre kunna överbygga det glappet. Projektet bestod av ett flertal undersökande workshops, gemensamma reflektionsperioder och en produktion av August Strindbergs *Dödsdansen* som jag regisserade på Teater Västernorrland år 2021.

¹² ur fältdagbok

¹³ <https://www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/forskningsprojekt/att-uttala-det-kroppsliga>

Jag ser kroppen som en ett kärl, en källa att hämta från och ösa ur. Ett instrument som har förmågan att förbinda de analytiska tankegångarna med det undermedvetna, med instinkterna och det öppna hjärtat. I kroppen lagras våra minnen och erfarenheter, på gott och ont. Den "privata" hållningen och kroppsliga uttrycken kan avslöja de känslor och erfarenheter som vi bär på som människor. Skådespelaren kan genom arbete med kroppen också återbesöka och utforska, förutom sina egna, även andras känslor och minnen. De kroppsliga impulserna tillsammans med de vokala, röstliga klangerna kan ge texten ett liv. När replikerna står i förbindelse med kroppen och sinnena blir karaktärerna och berättelsen levande och ytterst " trovärdiga". Spelet känns "på riktigt". Det är inte alltid detsamma som att skådespelarens gestaltsval nödvändigtvis behöver vara logiska eller hålla sig inom realismen som en genre.

Keve Hjelm lyfter fram hur viktigt det är för skådespelaren att kunna låta sig påverkas av såväl texten som de egna, lagrade minnen och kroppsliga förnimmelserna.¹⁴ Han ger bland annat exempel på hörselminne som ett starkt redskap för att skapa egen, inre bild. Den inre processen ska senare kunna ge publiken en stark och " trovärdig" känsla att skådespelaren hör något "på riktigt". Keve Hjelm skiljer samtidigt mellan den kroppsliga *förnimmelsen* av ljudet och när en skådespelare *spelar* att denne lyssnar på ljudet:

Också hörsel har naturligtvis ett minne. Jag vet till exempel hur en trumpet låter. Låt oss säga att jag sitter på en scen och ska höra en trumpet utan att publiken hör den. Efter en halvminut fordras det av mig att jag ska ställa mig upp och skrika: "Jag står inte ut! Kan ingen tysta ner detta förbannade oljud!" Under denna halvminut – en ganska lång tid förresten – är det absolut nödvändigt att jag hör trumpeteten inom mig. Att den blir outhärdlig för mig. Att jag ser trumpeteten inom mig. Att jag ser trumpetaren accentuera det ena häftiga glissandot efter det andra genom att sakta föra instrumentet uppåt. Jag måste påverkas av denna inbillade retning precis som inför en verklig. Nu kanske någon tänker: "Ja, vad är det med det då? Det där vet vi väl!" Jag tror mig emellertid veta att den största delen av vår skådespelarkår inte arbetar så. I stället spelar de flesta att de lyssnar. Låtsas alltså.¹⁵

¹⁴ Keve Hjelm (1922–2004) skådespelare och regissör, blev Sveriges första professor i scenisk gestaltning på Teaterhögskolan i Stockholm mellan åren 1989 – 1998. I kapitel 6 skriver jag om *Djupläsning*, en metod som Keve Hjelm utarbetade och undervisade i.

¹⁵ Keve Hjelm, *Dionysos och Apollon: tankar om teater*, Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan, Stockholm, 2004, sid. 48

I det dagliga arbetet med teater och skådespeleri använder vi oss ofta av begreppen *(konstnärligt) mod* och *tillit*. Vi pratar också om att dessa två *krafter* står i förbindelse med två andra: *(konstnärlig) rädsla* och *sårbarhet*. Jag reflekterar vidare över att dessa fyra begrepp inte behöver vara varandras motsättningar. Snarare hänger de ihop och säger något viktigt om hur det att vara en människa. En skådespelare gestaltar en karaktär, dess inre liv, yttre handlingar och de komplexa motsättningar som finns inom en och samma människa. I den processen ingår även arbete med *att hämta från sig själv* dvs. tillit till den egna kunskapen och livserfarenheten. Samtidigt krävs modet att våga arbeta från den platsen där jag inte vet något om mig själv.

(...) vi måste lyfta att inslag av ovissheten och mörker är ofrånkomliga i varje skapande process – alltså inom skådespelarkonsten. Betydelsen av att först och främst inte endast gå ut i terrängen, utan också gå vilse i den, kan nog inte betonas för den skådespelare som vill vara med och skapa.¹⁶

Skådespelaren måste alltså också utforska inte bara texten utan även den okända platsen i sig själv för att sen överlämna den nya erfarenheten till sin rollgestaltning. Det är både sårbart och en modig handling. Ett risktagande. Under arbetet med *Dödsdansen* som jag regisserade på Teater Västernorrland samtalade jag med skådespelarna om dessa frågor. I samtalet med Gisela Nilsson och Åke Arvidsson diskuterar vi vad ett risktagande kan innebära. Vi pratar om att skådespelare måste hitta balansen mellan att veta och inte veta, våga låta bli att utgå från den "säkra" platsen och "leverera". Risker är annars att de sceniska uttrycken blir reducerade, förminskade eller konventionella. Publiken kanske kan imponeras av en suveränitet i spel och replikföring men det uppstår också en distansering mellan publik och salong. Man *uppträder* i stället för att leva på scenen.

Det handlar också om arbetsklimatet. Ett repetitionsrum som tillåter skådespelaren använda hela sig själv skapar förutsättningar för att våga ta risker, våga blotta sin sårbarhet, använda sig av sina rädslor och osäkerhet som en del av processen. I stället för att "täcka upp" med "säkra medel" gå in i det obekväma läget som en scenisk kvalité. Det handlar inte om att vara privat, snarare öppen för det oväntade och osäkra som en ny plats att arbeta ifrån.

¹⁶ Keve Hjelm, sid. 133

Gisela Nilsson/Alice¹⁷

Jag tror det är konstnärligt mod att våga utsätta sig för en process som bygger på att inte bara använda din medvetna kunskap och den kontroll du har som hantverkare utan att våga ge sig hän till en process som du inte vet vart den tar dig.

Texten kan ibland upplevas som den står i vägen. När vi tar oss friheten att bryta upp, att inte underordna oss vare sig text eller ambition utan gå på våra impulser, då känner jag att jag släpper huvudet och låter andra rum inom mig få möjlighet att skapa och komma till uttryck. Kroppen bär på så mycket som jag inte kan omfatta eller kontrollera.



Foto: Lia Jacobi

¹⁷ Reflekerande dialog under arbete med Dödsdansen, text av skådespelaren Gisela Nilsson, 2020



Foto: Lia Jacobi

Mod. Tillit.

För mig sitter dessa på många sätt ihop. Det ena förutsätter det andra. Det andra föds ur det ena. Mod – konstnärligt mod – kan vara att spränga nya gränser, finna en ny väg genom ett till synes självklart och självspelande piano. Mod är för mig i ett arbetssammanhang att våga vara svag och okunnig och att våga blotta de sårbara sidorna av en karaktär.

Karaktären är ju en del av mitt eget jag och förutsätter att jag vågar vara modig i att värdera mitt eget sköra personliga inre. Det allra sköraste som jag kanske, i bästa fall, vågar blotta för en själsfrände och ibland kanske bara för mig själv. Och att då våga ta fram det modet i ett arbetssammanhang kräver den tillit vi har i vårt arbete. Mellan regibordet och mig på scenen. Mellan mig och de jag är på scenen med. Det är bara när den tilliten finns hos oss alla, i oss alla, som det verkligt sköra, tunna, bräckliga och innersta vackra eller fula, smärtsamma, kan komma fram och få bli till sceniskt liv.

¹⁸ Reflektterande dialog under arbete med *Dödsdansen*, text Åke Arvidsson, 2020

4.

Att inte ta något för givet

Ändå våga göra starka påståenden

Att stå kvar i min rot

Som trädet

Förankrad

Jordad¹⁹

Jag kastar mig ut och gör ett påstående. Ett påstående är ett risktagande. Jag tar den risken. Det vokabulär som hör till reflekterande om teaterarbete i Sverige är präglad av den sekulariserade synen på människan och även skådespelarkonsten.

Ursprungligen var skådespelarens arbete kopplat till ritens kraft och det holistiska synsättet.²⁰ Själva ritualerna för att sätta i gång skådespelarinstrumentet finns närvarande i vår dagliga praxis, som till exempel den förhöjda andningen, arbetet med att väcka olika röstklanger i en och samma kropp, att gå in i en karaktär. Det är rituella handlingar. Men att med självklarhet prata om dessa processer i termer som *metamorfos*²¹ eller *katharsis*²² hör inte till vår arbetsvardag. Det sekulariserade språkbruket motiveras med att det ska skydda oss från att mystifiera kunskapen. Men utestänger vi då inte en del av kunskapen?

¹⁹ ur fältdagbok, flödeskrivning efter en kroppslig läsning av Piritas klosterruiner i Tallinn 2019

²⁰ "Den holistiska synen innebär att alla delar samverkar till en helhet. Ordet kommer från grekiskan *holos* och betyder att verkligheten inte kan reduceras till egenskaperna hos de mindre enheter som bygger upp helheten.

Den holistiska synen ser till helheten inom människorna – kroppen, själen, tankarna och känslorna – och mellan människorna i samhället. Det är viktigt att utveckla och använda sig av alla våra intelligenser eftersom de beskriver olika delar i vår verklighet. IQ står för "jag vet", EQ för "jag känner", BQ för kroppsmedvetenhet och SQ står för "varför". HQ – vår holistiska intelligens svarar på frågan "hur". Ur boken *HQ – den mänskliga helhetssynen*, skriven av Susanna Edhin (fil. dr. i immunologi) och Martin Ehdin, MånPocket 2004.

²¹ Metamorfos (latin *metamorphōsis*) betyder förvandling

²² Katharsis (grekiska), andlig rensning som enligt filosofen Aristoteles (384 f.Kr. – 322 f.Kr.) kan åstadkommas genom upplevelse och av poetik och tragedi

Mitt dagliga arbete med skådespelare

Söker ett språk

Denna text

Vill gestalta det

Provar därför byta form:

Ritualerna är närvarande

De kroppsliga

Cirkeln

Andningen

Att förvandlas från privatkropp till skådespelarkropp

Från en skådespelarkropp till en karaktär

Det sekulariserade språket är ett hinder

Det tar emot att prata om det andliga perspektivet

Men det tränger sig på

Igenom

Via kroppen

Genom andningen står kroppen i kontakt med det poetiska

Poesin är inte klargörande

I det poetiska språket finns mellanrum

Tid för eftertanken och förundran

En ängel utan ansikte omfamnade mig

och viskade genom hela kroppen:

Skäms inte för att du är människa, var stolt!

Inne i dig öppnar sig valv bakom valv oändligt.²³

²³ Fragment ur dikten *Romanska bågar* av Tomas Tranströmer



Foto: Marek Studzinski

Diafragma, den stora andningsmuskeln

Dia – frahma (genom hinder)

Att ta sig genom hinder

I det arbetssätt jag använder mig av är andningen central

Likaså de rituella handlingarna

Vi börjar med en andningsritual

För att ta kontakt med sitt eget och medspelarens instrument

För att väcka och transformera energin

Från en privat- till en gestaltade skådespelarkropp

Vi börjar liggandes på golvet i en cirkel

Med huvuden riktade mot cirkelns mitt

Iakttar andningen

Skannar kroppen

Observerar vårt *Inre liv*

Utan att fastna i känslor eller stämningar

Erkänner läget, här och nu

Utan att värdera – observerar

Sen *handens princip*²⁴

En lyssnande beröring

Lyssnar och iakttar

Inifrån och utifrån

²⁴ Karin Helander, sid 47

Händerna tar kontakt med kroppens första valv
Det *instinktiva rummet* – magen och bäckenet
Först några andetag i tystnad
Sen rundar vi läpparna och klingar med en ljudande Å-klang
Det hjälper att rikta tonerna utåt
Till den gemensamma ensembleklangen
Ensemblekroppen
Körkroppen

Ett hav av toner vibrerar i våra instrument
Klingar i det stora gemensamma rummet

Efter en stund låter vi det hela klinga ut
Tar kontakt på nytt

Nästa valv, *Känslorummet*
Flyttar händerna till revbenen
Lyssnar hur platsen mellan händerna öppnar sig
Med hjälp av varje andetag
Likt ett dragspel som expanderar och sjunker ihop
Nya vibrationer med Å-klangar från den nya spelplatsen
Vi styr inte tonerna
I stället omfamnar klangerna som de kommer
Varje gång på nytt

När dessa klingar ut vandrar händerna igen
Vi låter de vila på nyckelbenen och brösttrummet
Byter vokal till O
Undersöker huvudklangen med varsammare dynamik
Genom de ljust vibrerande tonerna rör vi vid *Änglarummet*
Ett rum för tankarna och det utomkroppsliga

Tonerna tystnar igen
Vi lyssnar på efterklangerna som fortfarande vibrerar i luften

Sedan förbinder vi dessa tre rum – kroppens kraftfulla spelplatser
Vi låter andningsrörelsen blir ännu större
Söker ny öppning av hela instrumentet
Ny vokal – A och nya toner
Tar kontakt med den *Klingande talrösten*

Kroppen som instrument
Den fysiska kroppen står i kontakt med energin
Vibrerar i mellanrummen
Via det *Öppna Hjärtat* kan en människa förbinda
Det *Instinktiva rummet* med det *Änglalika*
Det utomkroppsliga med våra instinkter
Det undermedvetna kan dansa i kroppen

Vi fortsätter liggandes
Umgås nu med texten
Replikerna uttalas högt
Replikerna kommer och går
De som tränger sig på
Med ett förhöjt lyssnande
Nyfiket

Den förhöjda andningen dansar texten
Utandningens längd styr hur långa tankebågarna blir
Vilka ord lyfts fram
Vilka uppträder mindre viktiga
Vilka faller bort
Vilket temperament de uppträder med
Andningen dansar replikerna

Andningen är som en vågrörelse
Pauserna mellan in- och utandning är en del av vågorna
I mellanrummet
Mellan in- och utandning finns den *Klingande tystnaden*
Här finns det tid för att komma i kontakt
Med impulserna
De inre och de yttre

Toner från olika klangrum
Öppnar kroppen för en större, djupare andning
Hjärtpulsen förändras
Det är *Närvaro*
Det liknar en meditativ handling
Att vara vaken med alla sinnen
Lyssnandet är inte introvert
Avspänning är inte det samma som avslappning
Vi jobbar med riktad energi
I samspel med varandra
För att nå publiken

Den avspända kroppen är starkt riktad
En avsändare
Genom andningen och tonerna rör vi vid
Insidan
Vid Jagets *Inre liv*
Vid andras *Inre liv*

Ett *Inre liv*
Där inne
Inuti skådespelarkroppen finns allt redo för gestaltning
En öppning för gestaltning
En portal
Ett valv bakom valv
Öppnar sig
Det är gudomligt och allmänmänskligt

Ritualen ger en form

Gemensam form

För personlig gestaltning

Att göra sig redo

Beredd

Det öppna hjärtat tar kontakt med tanken och instinkterna

Varsamt och nyfiket

Varje gång på nytt



Foto: Therese Dahlberg

Nästa moment

Öppna ögonen om de hade varit slutna

För handflatorna och fotsulorna ihop, gnugga mot varandra

I ett snabbt tempo

Med intensitet

Som att få fram eldgnistor

Ner med händer och fötter i golvet

Jordad

Nu kan skrattet komma

Vi skrattar från kroppens olika rum

Ett rum i taget

Skrattet och gråten har samma funktion i de rituella handlingarna

Det rör vid våra känslorum

Osentimentalt

Vi tar kontakt, observerar

Sorgen

Vreden

Vemodet

Längtan

Sen tar vi oss upp till stående
Andning
Blickarna möts
Stora ögon
Öppen blick
Energin riktas ut
Texten riktas ut med andningen som ankare

Nu börjar förflyttningar i rummet
Vi provar olika tempi
Avstånd till medspelare och rummet
Provar olika topografiska färdvägar
Något kan upprepas
En gång eller ett flertal gånger
Varaktighet – hur länge lever en impuls?
Undersöker längden på en aktion
Dynamik
Artikulation
Skådespelarna förhåller sig till varandra
Närvaron styr hur replikerna provas i rummet
Med vilken styrka, klang eller temperament de uttalas

Därifrån kan texten undersökas.
Vi gör en *Kroppslig läsning* av texten.

Genom att vara förankrat i den egna roten kan en skådespelare
också *ankra* sig i sin medspelare
Både stå i sin kropp och samtidigt överlämna sig
Genom andningen

Textens och kroppens impulser omfamnas
Levs ut
Impulser inifrån och utifrån
Simultant

Närvaro

Skådespelaren är förankrad
I sitt centrum
I medspelarnas andning och kroppar
Samtidigt

Det öppnar sig
Det uppstår något i mötet
Mellan texten och det mänskliga instrumentet
I mötet med en annan skådespelarkropp
En transformation
Ett karaktärsarbete är i gång



Foto: Aleksandra Czarnecki Plaude

5.

Kroppen

En plats

En karta

Mörka platser, vilda platser, sårbara platser, heliga platser

Platser fyllda med skratt

Platser fyllda med smärta, vrede och skräck

Platser med förträngda minnen

Ett steg i taget

I landskapet finns den lagrade berättelsen

Kunskapen

Erfarenheten

Vi utforskar i kroppen

*Vi utforskar texten genom kroppen*²⁵

Terra incognita.²⁶ En kreativ, fantasifylld gestaltning av utforskade platser och regioner i en större karta. Ett skissartat konstnärligt påstående över terrängen som den resande behöver utforska själv. *Terra incognita* är snarare en lockelse, en inbjudan till ett äventyr än ett detaljerat kartverk. Terrängens markerade platser kan antyda utmaningar inklusive den mäktiga Drakens fäste. Något kan anas men den som följer kartan måste själv uppleva, steg för steg vandra och upptäcka landskapet. Ingenting kan tas för givet. Den som ger sig ut på en resa med en *Terra incognita* i sin hand utsätter sig för ett möte med det okända.

²⁵ ur fältdagbok

²⁶ Terra incognita, från latin "okänt land"

Mod och tillit till "något större" lockar till upptäckfärden. Intuitionen blir den nödvändiga kompassen. Den som reser kan både gå vilse och hitta sina egna vägar. När den kreativa lockelsen är större än rädslan blir sårbarheten en del av den inneboende styrkan. Den personliga resan känns då meningsfull, kraftfull, kreativ.

En stor del av mitt arbete med skådespelare sker via improvisationen som metod. Ett utforskande av *textens* – och *kroppens karta*.

Jag söker arbetbara verktyg tillsammans med skådespelarna. Jag startar med att ge en uppgift som jag förbereder innan. Sedan hämtar jag inspirationen till vidarearbetet från det som kommer från skådespelarna, från deras kroppar och röster. Jag studerar det som händer och speglar det som sker. Det tar tid. Kroppen är långsammare än tanken, den behöver tid och vi behöver tålmod. Att våga hålla på och utforska länge förutsätter en ömsesidig tillit. Den långsamma processens styrka är att den kan tillåta tomheten vara ett led i arbetet. Den intuitiva improvisationen blir ofta som att ta omvägar eller gå vilse i terrängen. En terra incognita, ett arbetbart verktyg.

Under repetitionsprocessen med *Dödsdansen* arbetade vi fritt från det så kallade *konceptet*, dvs. vad uppsättningen/tolkningen av pjäsen skulle fokusera på. Vi bestämde inte heller *spelarten*, dvs. ifall gestaltningen skulle röra sig i något specifik spelgenre.

Jag ville undersöka texten via kroppen och låta dess upptäckter bestämma graden av teatralitet, dramatisk förhöjning och spelform. Det scenografiska rummet bestod av några sparsamma element: tre kuber som kunde flyttas runt och sättas ihop på olika sätt. Skådespelarna kunde förhålla sig till dessa både mer fritt genom att jobba med olika rumsliga nivåer eller prova använda dem mer realistiskt, som ett slags möblemang. Ett par skåp med diverse attribut. Dessa kunde vi använda som både impulsgivande till spel och för att ge publiken olika symbolvärden i förhållande till spelsituationerna. Den enkla scenografin var ett medvetet val för att kunna helt fokusera på skådespelarnas gestaltning och låta deras repetitionsprocess stå i centrum. Parallellt med att bygga fram föreställningen var jag på spaning efter att prova en egen repetitionsteknik, *kroppslig läsning*.²⁷ Med kroppen som en portal till den textuella betydelsen.

²⁷ Jag beskriver närmare Kroppslig läsning i kapitel 8.



Foto: Lia Jacobi

Jag är i Sundsvall, på Teater Västernorrland. Vi repeterar Dödsdansen. En annorlunda skapandeprocess på det sättet att det först var tänkt som ett undersökande arbete/workshop/repetition och även ett forskningsprojekt kopplat till SKH. Det blev också en fullfjädrad produktion och föreställning på lite över två timmar, skapad på fem veckor. Vi skådespelare har förberett oss mycket inför första repetitionsdagen. Vi kan all vår text utantill redan första dagen och har aldrig manus på scenen under repperioden. Visst, vi går och kollar i manus ibland när vi blir osäkra på vissa meningar och "stick", och ordningen i vissa scener, men till stor del kan vi det hela från början. Vi är alltså redo att direkt kasta oss ut i berättelsen, flödet, fantasin och dess underströmmar.

²⁸ Reflekerande dialog, text av skådespelaren Kaj Ahlgren, 2020

Den fjärde dagen i den första repveckan så har vi, vad vår regissör Aleksandra Czarnecki Plaude kallar för, en kroppslig läsning av första akten. Vi har lite publik från teatern – producent, säljare, marknadsavdelningen, kostymör, maskör och några till. En liten publik helt enkelt. Målet med vår kroppsliga läsning är att vi ska spela oss igenom första akten av pjäsen och försöka få med så många scener som möjligt och i rätt ordning. Men vi är fria att improvisera repliker också, och att undersöka mellanrummen mellan varandra, undersöka kroppen i rummet, tystnader, avstånd, rytm osv. Aleksandra spelar även musik då och då som ger ytterligare impulser till berättelsen och gestaltandet.



Foto: Lia Jacobi

Jag upplever ett väldigt flow och att mina medspelare är i samma flöde. Vi är med varandra men spelar för publiken. Vi riktar oss ut, vi "har varandra" men är också i våra egna universum och vi delar upplevelsen med publiken, vi bjuder in dem. Vi lyssnar utåt, inåt, på varandra, på oss själva. Vi tvekar ibland, vilken scen kommer nu – tvekandet blir en kvalitet. Vi är på tårna, vi är respektlösa, vi är fullt ut, vi är "där".



Foto: Lia Jacobi

Vi upptäcker saker för första gången. Vi överraskar oss själva och varandra. Jag tror att improvisationen tog bortåt en och en halv timme. En och en halv timme i en oupptäckt värld.

Senare, några dagar senare, så börjar vi repetera första akten. Scenerna i början när Kurt kommer och triangeldramat mellan Alice, Edgar och Kurt tar sin början. De första scenerna är sprängfyllda med antydningar, underliggande spänningar, sorg, längtan, frustration, och svartsjuka/missunnsamhet.

Vi börjar repetera, undersöka scenerna. Man är omgärdad av sina medspelare, av texten, men har också sitt eget liv, sin egen berättelse, (både vår privata och pjäsens) ensamhet, kamp. Sitt eget universum. Publiken behöver se berättelsen i oss – se vår ensamhet och gemenskap på samma gång. Se rollen men också skådespelaren. Höra våra egna rösters klanger och alla toner och vibrationer av upplevda erfarenheter som de bär på och kan förmedla. Och genom oss ljuder samtidigt Strindbergs ord och tankar i rummet, genom rummet och tiden till nuet.

Att vara i nuet är att vara fri. Att ta sin motspelares tonfall eller tempo – det är att vara fången i ett tillstånd. Att ha sin "egen värld" som skådespelare på scenen, sitt eget tempo eller tillstånd eller "trans" är bra – men i fullkomlig rörlighet till vad som händer, till de andras ton, tempo, rörelse i rummet, och förmågan att när som helst släppa min inslagna linje utifrån vad som händer. Aldrig bli fången i nuet men skapa nuet. Överraska både mig själv och min medspelare. Och inte genom en "snabb plan" utan genom att släppa planen. Var hamnar jag om jag inte planerar? Men agerar!



Foto: Lia Jacobi

I min fältdagbok från denna repetitionsdag noterar jag följande observation som regissör:



Foto: Lia Jacobi

Jag läser skådespelarna, deras kroppar. Med hjälp av min och deras andning. Jag vill minnas ordens betydelse: "andas – andning = inspirare – inspiration. Inspiration betyder något som andas genom en. Mun mot mun. Det är ganska våldsamt. Det drabbar omkull. Man drabbas. Något händer med en. Det kommer utifrån".²⁹

Genom andningen tar skådespelarna kontakt, hämtar inspiration. Från det textmaterial de utforskar och från sina kroppar. Parallellt. Likt två upptäcktsfärder genom en kroppens- och en textens karta. Inte över- eller underordnat.

²⁹ Citat, professor Gertrud Sandqvists, gästföreläsning för magisterprogrammet Svarta Spegel, SKH 2018- 02-01

Jag ser att tankearbete och analys av pjäsen pågår samtidigt som improvisationen fortlöper. Det går hand i hand: att dyka ner i materialet på ren intuition, utforska repliker, sceniska situationer, instinktiva rum, känslorummen, läten, gester, fysiska impulser, relationer mellan karaktärerna.

Skådespelarna upptäcker spelrummets olika möjligheter genom att utforska spatiala relationer – avstånd, närhet, riktningar, rörelse, stillhet. De olika uttrycken provas med tempovariationer, växlingar i temperament. Det finns ett enormt flöde. Ordrika dialoger och tysta passager avläser varandra. I de ordlösa partierna infinner sig tid för eftertanke. Det är som att texten öppnar sig för oändliga möjligheter till tolkning. Jag trodde nog att uppgiften jag gav (kroppslig läsning av hela första akten) skulle snarare skapa kreativt kaos än en sådan intensiv och noggrann lyssning på innehållet av den dramatiska texten. Denna erfarenhet, den fria leken med Dödsdansen måste vi vara rädda om och förvalta vidare i den fortsatta processen.



Foto: Lia Jacobi



Foto: Lia Jacobi

6.

Först öppna sig för

Undersöka

Underställa sig

Hänge sig

Upptäcka

Lyssna³⁰

Sedan mitt första nära möte med den svenska teaterspeltraditionen har jag varit nyfiken på varför de kroppsliga uttrycken är så ofta helt underordnade den textuella analysen. Jag har förundrats över att man pratar om "fysisk teater" och "talteater" som två olika "sorter". Den polska teatertraditionen som jag kommer ifrån särskilde inte på detta sätt. Även om exempelvis Grotowski³¹ blev internationellt erkänd som kroppsligt baserad regissör så för oss i landet var hans konstnärliga och pedagogiska verksamhet teater. "Talteater" kom till mig som ett nytt begrepp i och med arbete i den svenska kontexten. Till saken kanske också hör att den tid jag växte upp i Polen var präglad av politisk censur. Detta i sin tur ledde till att konstnärer alltid sökte olika medel för att parallellt med den textuella betydelsen använda exempelvis bildberättande som ett språk. Den sceniska kroppen och uttrycksfullheten var ett viktigt medel för att ta fram undertext eller det som inte fick uttalas i och med makthavarnas censurering.

Både i undervisning och professionella sammanhang i den svenska kontexten möter jag ofta skådespelarnas ambition till att hitta en "sann impuls" och en tradition att kroppen bör styras av tanken. Jag började undervisa på den dåvarande Teaterhögskolan i Stockholm hösten 1998. Utbildningen var då präglad av en tradition *Djupläsning* genom skådespelaren och tänkaren Keve Hjelm. Det var hans egen metod. Jag har själv aldrig fått möjligheten att träffa Keve Hjelm eller sett honom undervisa. Det jag kom till var ett arv, en slags efterklang

³⁰ ur fältdagbok

³¹ Jerzy Marian Grotowski (1933–1999) var en polsk regissör, teaterkritiker, pedagog och skapare av en metod för skådespelarträning.

efter hans tid som professor och rektor på skolan. *Djupläsningen* som arbetsmetod mötte jag då via Keve Hjelms efterträdare, vilka jag följde kontinuerligt under ett flertal år. Jag upplevde den vara "utomkroppslig". Med det menar jag begränsad till långa, långsamma processer av textläsning, ofta sittandes på en stol. Ibland pågick långsamt gående på golvet, fritt i rummet eller till givna scenerier och med ett manus i handen. Långsamt tempo. Varsamt lyssnande på den egna rösten och medspelarnas repliker. Inkännande, med stor koncentration och allvar. De spontana kroppsliga impulserna kunde jag inte avläsa. De var i alla fall inte välkomna som startpunkt till att upptäcka gestaltningen. Texten var källan. Det var uttalat. "Allt finns i texten", minns jag som återkommande påminnelse.

Det är min tolkning av vad jag minns från den tiden. Arbete med kroppen skedde separat i rörelserummet. Jag kunde inte se spår av det i scenframställningsrummet. Kroppen skulle avvakta. Rumsliga val fick inte bli spontana. De fysiska uttrycken skulle komma senare och endast när dessa kändes *motiverade* genom *Djupläsningen*, den djupa förståelsen av texten. Jag upplevde generellt att skådespelarkropparna blev låsta och spända även om texten kunde låta levande och flyga fritt. Samtidigt pratades mycket om Keve Hjelms kroppsliga kunskap. Den ser jag också vara starkt närvarande i hans reflekterande texter. När jag läser hans tankar stryker jag under många av hans påståenden om teaterarbete. Det paradoxala är att jag känner mig besläktad med hans tankearbete medan det jag minns av hans arv till repetitions- och undervisningsmetod är helt främmande för mig. Jag upplevde hans metod som övervägande intellektuell och dessvärre okroppslig. Keve själv verkade vara lika frustrerad som jag över *ordets övermakt*. I hans reflekterande texter ger han uttryck för att vara motståndare till en stark tradition av överrespekt till det skrivna ordet. Han skriver att den stora respekten stänger tillgången till att *uppleva texten*, låta sig förundras och möjligheten att aktivera sitt undermedvetna i gestaltsarbete.³²

Keve Hjelm skriver återkommande i sina texter att den svenska skådespelaren, under hans tid, står i en alldeles för stark underordning i förhållande till regissörens konceptuella tanke-makt. Detta i sin tur vilar på vår västerländska syn på människan. Redan under antikens tid delas och hierarkiseras människans tanke och kropp som helt olika delar. *Ratio* – förnuftet, utvecklas till det överordnade och blir grunden till en kunskapstradition som kan betrakta det kroppsliga, intuitiva på ett analytiskt sätt och med en distanserad blick. Tanke, kropp och själ separeras. Den intellektuella, analytiska delen av tänkande utvecklas till kunskapsbegäret och så småningom leder till den naturvetenskapliga forskningen som idealet. Vår moderna tid präglas av synen på den materiella ordningen

³² Keve Hjelm, sid. 20

och det mätbara, objektiva blir till de högsta värden. Likaså det individualistiska växer till ett större värde än det kollektiva. "Vårt själsliv liknas av de lärde vid gnisslet från en bromsande bil", skriver Keve Hjelm.³³ Allt detta i sin tur blir förödande för skådespelarkonsten som i grunden vilar på hela människans väsen - med hennes tankar, medvetna val, känslor, instinkter, irrationella drivkrafter, intuition och det undermedvetna.

Jag stannar upp vid ett av Keve Hjelms påståenden: "Det naturvetenskapliga inflytande på teaterkonsten blir aldrig så tydlig som när vi spelar klassiker". Jag tolkar att han menar att den teoretiska analysen blir ofta grunden till de bärande idéerna av gestaltningen. Och att klassikerna tolkas och omtolkas med skärpa, logik och kritiskt tänkande. Att kroppen måste sedan hitta in det konceptuella ramverket. Anpassas. Jag blev själv lockad av tanken om att utmana en klassiker genom att *läsa den med kroppen*. Tillsammans med skådespelarna ville jag upptäcka Strindbergs *Dödsdansen*. Den textens karta, dvs. både orden, replikerna, det dolda, kodade som finns bakom orden och mellan raderna. Det ville jag undersöka parallellt med och genom kropparnas kartor. Jag var nyfiken på hur det skulle påverka läsarten. Vad det skulle landa i genom arbete med andning och meditativa, improvisatoriska rörelseetyder. Jag ville låta skådespelarna parallellt undersöka och fläta samman de oväntade kroppsimpulserna med de medvetna valen och påståenden.



Foto: Lia Jacobi

³³ Keve Hjelm, sid. 20



Foto: Lia Jacobi

Text som kropp och tanke.

En djup förståelse av texten. Att göra texten till sin egen. Ett gediget textarbete. Det räcker sannerligen inte att bara lära sig texten. Det finns ingen undertext. Det finns – att få in texten i kroppen. Det är det som finns. Texten ska bli ord och ord är handling. Få handlingen i kroppen. Vi handlar med orden. Orden är grädden på tankens tårta men tanken är inte ord. Vi kan däremot klä våra tankar i ord. Men tanken är något annat. Tanken är en ocean, eller en damm där vi inte ser botten, en damm där orden spricker ut som näckrosor på ytan och där under – rötterna, nervtrådarna försvinnande i djupet.

³⁴ Reflektterande dialog under arbete med *Dödsdansen*, text av skådespelaren Kaj Ahlgren, 2020

Texten måste upphöra att vara text. Texten behöver bli tanke och handling och rörelse och låte. Texten får inte bli ett synminne, ett sidnummer.

Texten behöver lämna pjässidorna, lämna pjäsen. Få ett oberoende liv. Frigöras ur konstruktionen, skissen, kartan som manuskriptet är. Bli liv. Bli mitt liv. Inte rollens. Det finns ingen roll?! Det finns Jag, det finns mina medspelare, det finns en text, en situation en åskådarläktare, kanske sitter nån där...

Det är det som finns... Varken mer – men heller inte mindre.

Ibland tänker jag; jag vill inte tolka Strindbergs text.

Jag vill att Strindbergs text ska tolka mig.

När ljuset tänds blir mörkret skarpare, skuggorna, kontrasterna.

Allt blir avskilt. Allt träder fram. Den kolsvarta kulissen. I strålkastaren virvlande damm. Röster, sorlet, tystnaden, larmet. Skådespelaren lyfter sitt finger som för att säga "Publik! Märk denna stund, nu är vi här. Nu.

Och nu och nu." Blicken på publiken – laddningen där emellan.

Fingret, blicken, koncentrationen, det inte sagda, pausen, det vibrerande nuet, vad skall komma? Allt är möjligt. Andningen, hållandet av tiden.

Tid och rum i min hand. Mitt lilla pekfinger har blivit solen och i salongen kretsar planeterna. Gravitation. Suggestion. Hybris? Teater!

7.

August Strindbergs Dödsdansen

Ett universum av kunskap om människan

En berättelse som undersöker

De existentiella frågorna

De universella behoven

Paradoxer och dilemman

Olika drivkrafter

I en och samma människa³⁵

En sommardag 2019 har Kaj och jag en träff inför vårt kommande repetitionsarbete av *Dödsdansen* på Teater Västernorrland. Vi för dialog kring den bearbetningen av pjäsen som Kaj gör inför vår gemensamma produktion. Vi pratar både kring texten och gestaltningen. Vi drömmer stort om ett kreativt arbete. Vi vill utmana konventionerna. Vi vill "ta det hela vägen på kroppsliga villkor". Från förberedelse till ett konstnärligt påstående av pjäsen. Jag träffar även de andra skådespelarna, Gisela och Åke. Alla är överens, vi måste våga arbeta med tillit till det förarbete vi har gjort tillsammans tidigare. Våga söka, våga leka, våga ta omvägar, utforska texten på kroppsliga villkor.

Jag längtar till att starta repetitionerna. Men jag funderar också mer och mer på hur vi ska kunna överbrygga de fria improvisationerna i "rörelserummet" in till just denna pjäs utan att det ska kännas som ett "experiment för sakens skull". *Dödsdansen*, denna klassiker känns plötsligt tyngd av minnen, av de många suveränt genomförda versioner som jag tidigare har kunnat ta del av. Det kittlas i magen. Kommer vi misslyckas med våra intentioner? Kommer vi ändå hamna i den traditionella psykologiska realismen som genre där det textuella blir överordnat? Är det rätt val av material för att arbeta med min metod? Eller har jag tagit mig vatten över huvudet? Kommer min rädsla att misslyckas införlivas?

³⁵ Ur fältdagbok, repetitionsprocessen av *Dödsdansen*, 2020

Vi börjar repetera. Texten är fantastisk. Den öppnar direkt vägar till våra emotionella rum. De välskrivna replikerna och vassa dialogerna väcker omedelbar spellust. Jag slås av tanken att den psykologiska analysen kanske blir kreativ nog. Tvivlet är här. Det kanske blir så att vi ändå kommer nöja oss med frånvaron av rörelsegestaltning utan känslan av någon större förlust?

Jag peppar mig själv genom att minnas det Kaj sade till mig under sommarträffen – att jag måste våga vara riktigt krävande. ”Du får inte ge dig, nöja dig med att vi bara levererar texten, det är så lätt att vara skicklig, hamna där, läsa från pappret och spela situationerna. Det är så lätt att man levererar text, hittar på impulser som inte finns där i stället för att jobba från den öppna kroppen. Man måste komma ner i botten av sig själv, låta det sig öppnas, gå ner några skikt, gå ner till *din* botten”.³⁶

Jag bli modigare. Vi kanske inte behöver gå direkt på den textuella förståelsen och tolka texten psykologiskt. Vi kan ta omvägar, utsätta oss för att gå vilse i *terrängen*, textens karta.

Vi börjar varje repetition med våra ritualer: cirkeln, liggandes på golvet, andning, toner, vibrationer, kropparnas olika klangrum möter replikerna. Från de olika klangrummen söker skådespelarna vägar att närma sig texten emotionellt, rumsligt. I de individuella improvisationerna och i möte med varandra. Vi provar att utmana de sarkastiska undertonerna inskrivna i texten. De sårbara sprickorna öppnar sig i karaktärernas gestaltning. Humorn, skrattet gläntar mer och mer för.

Vi utforskar tystanden mellan replikerna, gör många långa ordlösa improvisationer med hjälp av andning, rörelse, stillhet, blickar, beröring.

Vi låter oss överraskas via arbetet med kroppens vibrationer.

Låter oss ta vara på det oväntade genom att utforska pjäsen från kroppen.

³⁶ Ur fältdagbok, förberedelserna inför repetitioner av *Dödsdansen*, 2019



Foto: Lia Jacobi

8.

Kroppslig läsning

Allt börjar med andningen. En aktiv, medveten långsam djupandning (om möjligt cirka två andetag per minut) som försätter kroppen och sinnet i ett meditativt tillstånd. Det vill säga en kroppslig och mental avspänning i kombination med koncentration samt riktad fokus på några valda, specifika områden.

Först liggandes på golvet. Jag ger skådespelarna tid att ta kontakt med kroppen och fokusera på andningsrörelser i olika delar av kroppen. Efter en stund *tonsätter vi andningen*. Rösterna får klinga med fokus på de olika rummen i kroppen – bäckenet, magen, bröstområdet. Inte som en "skön sång" snarare klanger som kommer organiskt från kroppen och andningsrörelsen. Genom klangerna, vibrationerna samspelar skådespelarna med varandra, *öppnar örat* för det yttre rummet och på det sätt tar kontakt med varandra. Det är en slags ritual för att stämma in sitt instrument och ensemblegehör för vidare arbete.

Vi öppnar kroppen för skrattet, instrumentellt – med fokus på andningsrörelse i magen, revbenen, nyckelbenen. Sedan tystnad, efterklang, lyssning. Sinnet öppnar sig för det emotionella, utan att analysera. För att observera, lyssna.

Efter en stund kommer vi upp från golvet. Andningen fortsätter.

Rörelse: från stående position till gången – fotarbete, fokus, kontakt, mötas och skiljas.

Det individuella och det gemensamma.

Tempo, energi, topografi dvs. de rörliga stegen har ett mönster.

Från denna *vakenhet*, denna *närvaro* börjar vi upptäcka rummets olika delar och element – rummets arkitektur. Vi öppnar oss för rummet som en medspelare.

Genom andningen, röstklangernas vibrationer och lyssningen på inre och yttre energi kan uppmärksamheten av rummet ändras. Vi går in i en slags lek. Perceptionen av det befintliga rummet förvandlas från det realistiska till det fantasifulla, kreativa. Kroppen förvaltar olika intryck genom rörelse eller en stillsam, aktiv *närvaro* – genom att iaktta och notera.

Vi öppnar oss för oväntade impulser och för att kunna omtolka vår upplevelse av verkligheten. Rummets olika element kan ge impulser till att utforska fysiska påståenden bortom de logiska, analytiska.

Tekniskt sätt är dessa aktiviteter delvis inspirerade av yogisk andning kombinerat med en teknik med namnet Viewpoints³⁷. På ett filosofiskt plan inspireras jag av Peter Cornells tanke: *"betraktande i ett visst ljus och perspektiv kan tingen förvandla människan och världen, ungefär som de visse sten i alkemin"*.³⁸ Det är en tanke om att i vårt inre kan vi skapa en magisk, spelbar värld som löper parallellt med den faktiska, realistiska. Det hela syftar till ett slags förhöjd närvaro.

Jag skulle kunna likna hela den processen till barnens fantasiförmåga. Genom leken kan vi omvandla den faktiska verkligheten till en verklighet som vi bestämmer existerar här och nu och att den är på riktigt. Psykoanalytikern och barnläkaren Donald W Winnicott³⁹ beskriver leken och lekförmågan som starkt fruktbara för vårt tänkande och något av det allvarligaste vi kan ta oss an.

Så vi leker. Att rummet förvandlar oss. Vi öppnar sinnena för de olika meddelanden som kommer till oss. Vi undersöker tingens väsen, avtäcker dess form och temperament. Ibland i tystnad, ibland till musik. Vi låter replikerna från pjäsens olika delar vara närvarande när de tränger sig på. Till synes ologiska och osammanhängande dialogerna skapar plötsligt nya meningsbärande situationer. Vi upptäcker texten. Vi upptäcker gester, provar uttrycka dem med olika tempi och anslag. I den uppbrutna pjäsens landskap, i den fragmentariska passagen av möten mellan karaktärerna uppstår en frihet. Allt kan ge en impuls till rörelse eller inspirera till olika kroppsliga uttryck. Ett ting i rummet kan bli inspiration till ett oväntad kroppskontur, ge ny förskjutning av tyngden som påverkar gången eller provocera fram en främmande gest som kan plötsligt omfamnas av skådespelaren. Eller bli till en startpunkt till att undersöka karaktärens grundtemperament. Även rösten och replikerna påverkas. De fysiska valen ger i förlängning impuls till olika röstklanger, läten, oväntade register eller artikulation.

³⁷ 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. För vidare information se Anne Bogart and Tina Landau, (2005) *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Groups. Jag vill även hänvisa till min tidigare publicerat skift där jag skriver mer om mina erfarenheter och reflektioner kring Viewpointsmetoden. Aleksandra Czarnecki Plaude, *Skådespelarens arbete med kroppen och dramatisk text*, Stockholms dramatiska högskola, Stockholm, 2012

³⁸ Peter Cornell, *Saker: om tingens synlighet*, [Ny utg.], Gidlund, Hedemora, 1997, sid. 8

³⁹ Donald Woods Winnicott, *Lek och verklighet*, 3. utg., Natur och kultur, Stockholm, 2003

Replikerna som kommer ur de spontana impulserna kan överraska skådespelaren med nya betydelser. Det fysiska blir ingången till att utforska både texten och undertexten.

Genom *Kroppslig läsning* vill jag ge skådespelarna en plattform för att undersöka ett oväntat sätt att gå in i texten. Leken öppnar möjligheter för att upptäcka och omfamna nya gester och rörelsemönster. Det kan i sin tur ge inspiration till att utforska rollens "inre liv". När skådespelaren aktivt omtolkar rummet öppnar sig en inre, kreativ värld. Spontana impulser och aktioner kan överraska och utmana den textuella tolkningen dvs. hur replikerna kan uttalas och tas emot.

I nästa led, när dessa oväntade uttryck förvandlas till medvetna val och påståenden börjar arbete med att transportera erfarenheten av improvisationen vidare till text- och rollarbete.

Med hjälp av den kroppsliga erfarenheten reflekterar vi senare kring vad texten kan innebära, vilka är de inre konflikterna de olika karaktärerna brottas med, dvs deras *undertext*. Det är ett arbete med att binda samman de nyupptäckta fysiska påståendena med en fördjupad textanalys. Leken handlar därmed inte enbart om att sätta i gång den kreativa fantasin. Den öppnar även för ett dialogiskt tänkande mellan text och kropp. På det sätt blir kroppen en slags portal till ett djupt analytisk tänkande.

En av konstnärens viktiga uppgift är att spegla och tolka verkligheten men inte enbart med realistiska medel. Leken är ett kraftfullt instrument då den binder ihop det logiska tänkandet med den fria kreativiteten. Den möjliggör ett utforskande av nya sätt till gestaltning. Under arbetets gång har jag observerat hur *kroppslig läsning* många gånger har hjälpt skådespelarna att lämna sina invanda mönster och i stället prova nya, ofta djärvare ingångar till att utforska sina karaktärer, både kroppsligt och emotionellt. Även om den kroppsliga genansen kanske infinner sig då och då kan den omfamnas. Det logiska tänkandet går då hand i hand med det kroppsliga arbetet. De djärvaste fysiska förslagen på att exempelvis utmejsla en karaktär kan omfamnas av den psykologiska analysen. Utan självzensur, under- eller överordning mellan tanke och kropp. Att arbeta utan självzensur är inte detsamma som att kasta sig utan att tänka. Det är i stället en dialogisk process där leken ger tillträde till det "magiska" inre rum vilket i sin tur ger modet att prova något okänt och bortom konventioner. Det uppstår en känsla av frihet.



Foto: Lia Jacobi

Det som jag längtat efter när man som jag år efter år och lång erfarenhet och ofta återanvänt sig av gamla karaktärer och uttryck är att bli tagen i anspråk som konstnär. Dom stora konstnärerna benämns oftast som regissörer. Det är inte ofta vi talar om skådespelare som stora konstnärer med egna uttryck. Därför är det underbart att den här utmaningen går så djupt. Jag är väldigt tacksam för att jag får vara med om det här. I den här processen söker vi efter andra saker än vi gör i mer traditionella arbeten. Här kommer vi in under huden, här uppstår ett annat språk med andra förtecken.

Jag upplever det fria skapandet där jag är verktygslådan, arbetsplatsen för vad vi ska finna. Det är inte ett sökande efter det färdiga uttrycket, utan efter det som finns i våra djup.

⁴⁰ Reflekerande dialog under arbete med *Dödsdansen*, text av skådespelaren Gisela Nilsson, 2020

Ett sökande efter en skatt som inte alltid är efterfrågad och som vi inte på egen hand i processen kanske kan se eller formulera.

Din öppna sökande blick som regissör är förutsättningen för att jag ska känna att det jag skapar är omhändertaget med stort hjärta och välkomnat som ett nyfött barn.

Vi står på samma sida tillsammans i processen. Jag är tacksam över att få utforska konstnärskapet och vad det kan vara. Vad är det som ryms inom oss och som aldrig haft möjlighet att få utlopp? Den här kreativiteten är inte efterfrågad rent generellt, det är ett arbetssätt som inte matas. Man matar inte den här kreativiteten i ett traditionellt bygge. Här får jag gå in i min egen grotta och leta efter de där guldmynten. Var är dom nånstans och att få se dom glittra. Vad bär jag inom mig som jag inte plockat upp eller som jag inte har haft utrymme eller möjlighet att plocka upp. Det är underbart att vara i en process som har som mål att leta efter det undermedvetna, som vi inte vet eller har kontakt med. Jag skulle aldrig ha kunnat räkna ut hur jag skulle utforma mitt dans-solo. Det kom bara. Det är i den här korsvägen som vi skapar, känner oss fria att följa mig själv och mina impulser. Det som uppstår, det uppstår.



Foto: Lia Jacobi

I arbete med *Dödsdansen* har vi provat att använda *kroppslig läsning* som repetitionsteknik. Både som form för friimprovisation för att utforska texten, spelarten och i övergången till den färdiga föreställningsformen inklusive spelögonblicket. Själva utforskandet har givetvis varit individuell för var och en av skådespelarna men vi har fått en gemensam erfarenhet. Liksom alla andra repetitionsprocesser brottas varje skådespelare med något unikt. Var och en har också en egen unik yrkeserfarenhet och ofta en egen metod för att repetera. Det vi har utforskat tillsammans var en gemensam väg för ett kroppsligt lyssnande av texten. Vi har också sökt efter en vokabulär som vi kunde dela i det samskapande arbetet. Mitt delmål med *kroppslig läsning* var att utveckla ett gemensamt språk i ensemblen för att prata om det som händer på scenen. Genom det kunna överbrygga improvisationens fria världar med den senare föreställningsformen.



Foto: Lia Jacobi



Foto: Lia Jacobi

9.

Speglingar

Replikerna kommer från smärtpunkterna

Dåtid och nutid

Parallella världar

Författarens, skådespelarnas och publikens

Vi skapar tid för eftertanke

Genom rörelse och handlingar i tystnad

Vi söker i våra kroppar efter rum för vibrationer

Vibrationer som möjliggör ett personligt möte

med karaktärernas öden

Deras tankar, tillkortakommanden och känslor blir våra

Vi hoppas att dessa vibrerar i publiken⁴¹

⁴¹ Ur fältdagbok, repetitionsprocessen av *Dödsdansen*, 2020

Kaj Ahlgren/Kapten⁴²

Att vara fysisk är att ta plats med hela sin kropp på scenen, alla sidor av sin kropp. Andningen, alla spänningar, alla känslor som är lagrade i kroppen, alla hinder, all glädje, humor, galenskap, sorg, vrede – allt. Att ta plats i texten är att låta texten silas genom allt detta i kroppen. Alla lägen från den ynkligaste rösten till den kraftfullaste. Det sköraste till det starkaste. Och att inse hur fullständigt sammankopplade röst och kropp är, och att inte separera det utan låta det färga varandra. Då kanske inget blir som man har tänkt, men som det ska.

Att beträda scenen är ett inre rum jag väljer att gå in i. Att kliva ut på scenen är att kliva in i scenrummet. In i mitt inre landskap. Mitt inre blir publikens yttre. Publiken som mitt vittne, mitt överjag, min spegel, mitt samvete... Inför publiken, inför mitt inre. Berättelsen formas av rummet och mötet med mig själv, mötet med mina medspelare – i förhållande till åskådarna. Spänningsfält. Resonans. Det är drömmen i vaket tillstånd. Verkligheten i drömmarnas rum.



Foto: Lia Jacobi

⁴² Reflekerande dialog under arbete med *Dödsdansen*, text Kaj Ahlgren, 2020



Foto: Lia Jacobi

Det ställer krav på en själv att vara fokuserad, öppen, våga vara långsam och repetitiv och hellre lyss till den sträng som brast än aldrig spänna en båge för att citera en känd poet.⁴⁴ Det blir så lätt att spela pjäsen när vi alla har den avslappningen och andningen förankrad i våra kroppar, våra sinnen. Det räcker med en blick in i ögonen på Kaj eller Gisela och då är vi "där", i våra bästa stunder.

⁴³ Reflekterande dialog under arbete med *Dödsdansen*, text Åke Arvidsson, 2020

⁴⁴ Ordspråk efter Verner von Heidenstams dikt "Åkallan" ur diktsvit "Ett folk"

I början av arbetet fick vi från Aleksandra ett papper med musiktermer. En dubbel A4 med begrepp ur musikhjorden. Detta blev så otroligt värdefullt för mig och gjorde det så spännande i kombination med den redan inarbetade arbetsmetoden. Med ett ord kunde jag ringa in en grundkänsla, hitta underliggande drivkrafter osv. Det visade sig också att det gick att hålla sig till dessa ord och dess innebörd under mycket långa perioder. Längre sekvenser än jag trott.

Dessa ord gav mig ett tydligare "tema" och därmed en vila i arbetet. Jag behövde inte skapa och kreera utan kunde vara i min musikalitet och i mitt ledord. Det gav mig också mod att följa impulsen att byta musikalisk term för att anta en annan ton som kunde harmonisera eller disharmonisera med Kapten eller Alice. I huvudsak använde jag mig av orden: con dolore (med smärta), espressivo (uttrycksfull), mobile (rörlig), rubato (fritt tempo), accelerando (snabbare o snabbare) och ritardando (långsammare o långsammare). Men även några till under sekvenser och ögonblick. De musikaliska begreppen och den listan vi fick kommer jag använda framgent. Inte minst när det är sammanhang där det kanske inte stämmer likaväl som nu. Mer pressat. Mer stressat. Mindre tid för utforskande. Mer prestigefyllt. Mindre avspänt. Mer diffust.

Jag kände mig, på ett genomdrag nära premiären, osäker på om vi låg "rätt" i lyssning och temperatur. Samtidigt som jag är utan text i långa stycken av akt ett och därmed upplever att jag inte lika lätt kan driva scenen, höja tempot och temperaturen i den, inte svansa i med repliken eftersom jag inte har någon. Eller väldigt få bitvis. Plötsligt betraktar jag min Kurt utifrån och uppfattar att jag på något sätt inte bidrar, inte hjälper till att putta i gång flödet. Detta övergår till att jag i stället lyssnar än mer på mina kamrater. Andas.

Andningen, som tar mig än djupare in i mina valv⁴⁵ och Kurt börjar leva igen. Blir ännu mer nyfiken på vad som händer i honom. Med honom. När jag/han svävat i ett vakuum under en tid.

⁴⁵ Uttrycket "mina valv" kommer från dikten *Romanska bågar* av Tomas Tranströmer. Vi använder uttrycket som metafor för de olika skikt som skådespelaren kan öppna i sitt instrument, emotioner och uttryck för att fördjupa arbete med sig själv och rollen.

En spännande och rent av fantastisk upptäckt att jag kan använda ett förlorande av lyssning och tempo till att skapa mer utrymme för Kurts inre, i stället för att bli stressad eller irriterad över att vi inte har samma flyt i rörelse, replik och andning tillsammans, som vi så ofta haft. Att fördjupa ett rollarbete genom att hela tiden fördjupa skikten inom mig själv.

Vad som går ut i salongen av detta är svårt att veta.

Kanske ingenting.

Publiken ser ju det vi gör för första gången.

De kanske inte upplever det jag upplever.

I detta arbete med Dödsdansen har vi med kroppslig läsning som ryggsäck och bas arbetat med ett tydligt fokus på Strindbergs text, våra roller, våra repliker. Hittat in bakom orden men varit mer exakta upplever jag. Mindre repetitiva, närmare det djupt mänskliga och pjäsens essens och det som kom att bli föreställningen. Jag upplever att vi kommit ännu längre in mot en fördjupning, mindre form, mera sann, öppna kroppar och öppna hjärtan. Det är som att vi har kvar i oss alla de långa improvisationerna i spelögonblicken.



Foto: Aleksandra Czarnecki Plaude

I ett ständigt pågående sökande efter en kroppslig metod för repetitionsarbete omprövar jag och ibland ifrågasätter det vokabulär som jag själv använder mig av för att kommunicera mitt praktiska arbete och erfarenhet. Genom denna reflekterande text har jag gjort en ansträngning att beskriva min metod som i det dagliga arbetet ofta sker genom ordlösa handlingar, fysiska skeenden och där mina språkliga påståenden är fyllda med öppna, poetiska liknelser och symboler. På golvet vill jag snarare sätta i gång skådespelarnas egen kreativa tolkningsförmåga än ge tydliga beskrivningar. Inspirera inte instruera. Jag vill locka med de öppna poetiska bilderna. Snarare så ett litet frö till en växande förundran än ge klagörande beskrivningar och svar. I det praktiska arbetet är de poetiska bilderna mycket kraftfulla. Tillsammans med den ordlösa kontakten, glimten i ögat och andningen blir de till en skapandemotor. Eller likt kärlekspilens kraft kan träffa oss rakt in i hjärtat.

I en skriven text är det annorlunda. Språket är mer krävande. Den tänkande kroppen är inte synlig för läsaren, inte heller den ordlösa kommunikationen. De i arbetsrummet uttalade men kraftfulla verktygen kan inte avlösas eller tolkas av mottagaren. De måste på något sätt beskrivas med ord.

Genom denna text försöker jag inte påvisa att min metod skulle kunna vara svaret på hur man ska repetera. Jag hoppas i stället på att väcka frågor kring skådespelarens arbete med den dramatiska texten på kroppsliga villkor. Min intention är att lägga fram en pusselbit till den pågående dialogen om ett förkroppsligat arbete med dramatisk gestaltning.



Foto: Jonas Jörneberg

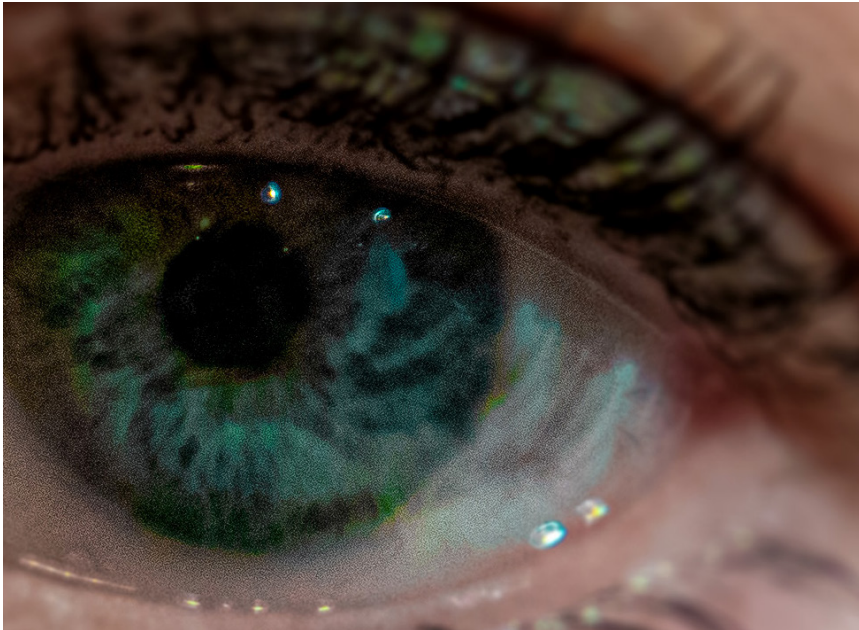


Foto: Johan Palme

Tack till:

Kaj Ahlgren

Åke Arvidsson

Gisela Nilsson

Lena Engqvist Forslund

Kristoffer Berglund

Teater Västernorrland

Niklas Hald

Olof Halldin

Lia Jacobi

Heidi Möller

Källförteckning

- Ahlgren, Kaj, skådespelare i Dödsdansen (2020). Mejlkorrespondens/reflekterande dialog under repetitionsarbete.
- Arvidsson, Åke, skådespelare i Dödsdansen (2020). Mejlkorrespondens/reflekterande dialog under repetitionsarbete.
- Bogart, Anne och Landau, Tina. (2005). *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Groups.
- Brennan, Amanda. (2016). *The energetic performer*. London: Singing Dragon.
- Cornell, Peter. (1997) *Saker: om tingens synlighet*. Hedemora: Gidlund.
- Czarnecki Plaude, Aleksandra. (2019). *Fältdagbok, magisterprogrammet Svarta Speglar*. Tallinn.
- Czarnecki Plaude, Aleksandra. (2020). *Fältdagbok under repetitionsprocessen*. Sundsvall.
- Czarnecki Plaude, Aleksandra. (2015). *Kroppsliga iakttagelser: kroppen som instrument - på spaning efter nya kroppsliga kompetenser*. Stockholms konstnärliga högskola.
- Ehdin, Martin och Edhin, Susanna. (2004). *HQ – den mänskliga helhetssynen*. Stockholm: MånPocket.
- Helander, Karin. (2012). *Kroppen som det skönaste musikaliska instrumentet: om röstpedagogen Cecilia Berefelts arbete inom svensk teater och teaterutbildning*. Stockholm: Premiss.
- Hjelm, Keve. (2004). *Dionysos och Apollon: tankar om teater*. Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan, Stockholm.
- Juntunen Marja-Leena. (2005). *What makes Eurythmics Dalcroze Eurythmics?* Le Rythme, Genève: F.I.E.R.
- Nilsson, Gisela. skådespelare i Dödsdansen (2020). Mejlkorrespondens/reflekterande dialog under repetitionsarbete.
- Sandqvist, Gertrud. (2018).[Inspiration] gästföreläsning magisterprogrammet Svarta Speglar. Stockholms konstnärliga högskola.
- Strindberg, August. (1901). *Dödsdansen: drama*. Stockholm: Gernandt.
- Tranströmer, Tomas (1989). *Romanska bågar ur För levande och döda: dikter*. Stockholm: Bonnier
- Heidenstam, Verner von. (1902). *Åkallan och löfte. Ur Ett folk*. Stockholm: Bonnier
- Woods Winnicott, Donald. (2003) *Lek och verklighet*. Stockholm: Natur och kultur.



Foto: Aleksandra Czarnecki Plaude



Aleksandra Czarnecki Plaude
Lektor i skådespeleri och rörelsegestaltning

Foto: Jonas Jörneberg

Kroppslig läsning är en reflekterande text om att överbrygga skådespelarens arbete med kroppen som instrument, det undermedvetna och dramatiska text.

I ett ständigt pågående sökande efter en kroppslig metod för repetitionsarbete omprövar jag och ibland ifrågasätter det vokabulär som jag själv använder mig av för att kommunicera mitt praktiska arbete och erfarenhet. Genom denna text har jag gjort en ansträngning att beskriva min metod som i det dagliga arbetet ofta sker genom ordlösa handlingar, fysiska skeenden och där mina språkliga påståenden är fyllda med öppna, poetiska liknelser och symboler.

Jag försöker inte påvisa att min metod skulle vara lösningen på en ultimata repetitionsteknik. Jag hoppas i stället på att väcka frågor kring skådespelarens arbete med den dramatiska texten på kroppsliga villkor. Min intention är att lägga fram en pusselbit till den pågående dialogen om ett förkroppsligat arbete med dramatiska gestaltning.