



# Skådespelare och indisk dans

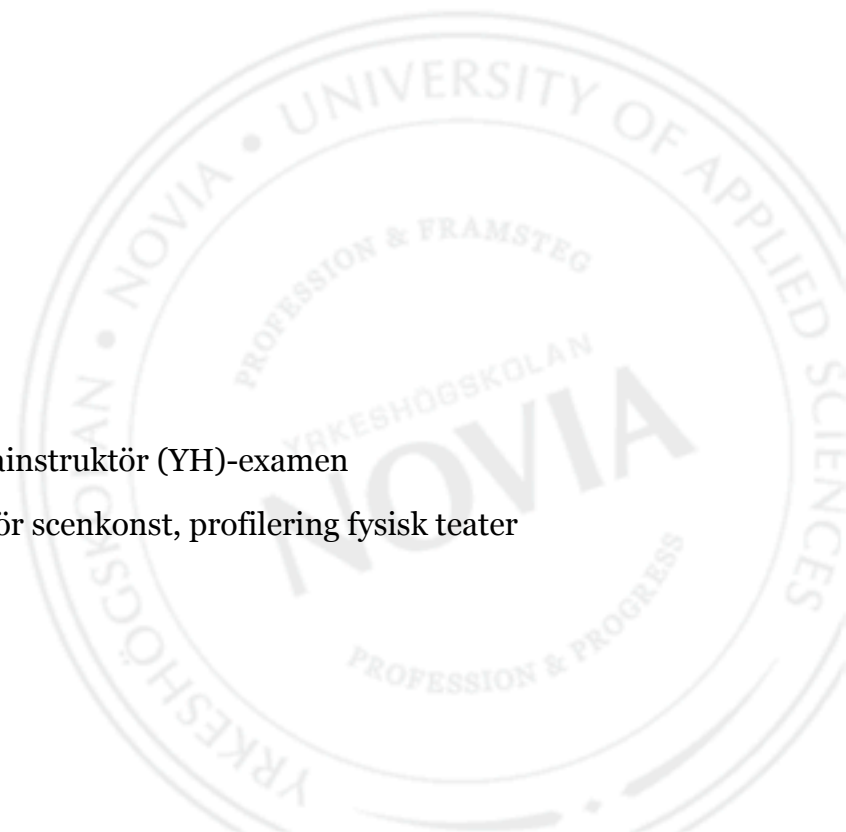
Hur går de ihop?

Nora Azémar

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2011



## **EXAMENSARBETE**

Författare: Nora Azémar

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Fysisk teater

Handledare: Maya Grischin- Tångeberg

Titel: Skådespelare och indisk dans

Hur går de ihop?

---

Datum 2.04.2011

Sidantal 27

Bilagor 2

---

### **Sammanfattning**

Tillämpningen av traditionell indisk dansteater är problematisk för skådespelare. Denna problematik utforskas i detta arbete. I arbetet utgår jag från den traditionella södra indiska dansteatern kuchipudi.

Mitt syfte är att undersöka processen från inläring av en traditionell teknik till användning av tekniken på ett tillämpat sätt på scenen. Målet är att detta arbete ska stöda min utveckling i praktiken.

Arbetet innehåller en beskrivning av begrepp, innebörden av tillämpning och den tekniska träningen jag har lärt mig i utbildningen vid Novias scenkonstlinje med inriktningen fysisk teater.

Arbetet innehåller även en analys av vad Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine och Etienne Decroux anser om teknisk träning för skådespelare. Jag har sedan analyserat hur kuchipudi-träning förstärker skådespeleriet genom tio punkter samt analyserat svårigheter och möjligheter att tillämpa indisk dansteater på en europeisk scen.

---

Språk: Svenska,

Nyckelord: Fysisk teater, kuchipudi, indisk dansteater

# BACHELOR'S THESIS

Author: Nora Azémar

Degree Programme: Theatre Arts

Specialization: Physical theatre

Supervisor: Maya Grischin- Tångeberg

Title: Acting and Indian dance

How do they fit together?

---

Date 2.04.2011

Number of pages 27

Appendices 2

---

## **Summary**

This work explores the problems an actor faces when applying traditional Indian dance theatre to a European stage. In this work, I adopt the traditional south Indian dance of kuchipudi. My purpose is to explore the process of learning a traditional technique to use in an applied manner on stage. The goal is that this work will support my development as an actor in practice.

The work contains a description of the concepts, the meaning of the application and the technical training I learnt at Novia Scenkonst inriktning fysisk teater. The work also contains an analysis of what Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine and Etienne Decroux think about technical training for actors. I have since analysed in ten points how kuchipudi training strengthens the acting, and also the difficulties and the opportunities arising when implementing Indian dance theatre on a European stage.

---

Language: Swedish Key words: Physical theatre, kuchipudi, Indian dance theatre

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING:

1. Inledning	1
1.1 Begrepp	2
1.2. Att lära sig teknik utgående från två olika sätt	3
2. Från teknisk träning till tillämpning	5
2.1 Tillämpning, en nödvändig ”metod”	5
2.2 Vad några stora mästare tycker om träning av olika tekniker för skådespelaren	7
2.2.1. Jacques Lecoq	7
2.2.2. Ariane Mnouchkine	9
2.2.3. Etienne Decroux	10
2.3 Vad har jag lärt mig av att studera kuchipudi i 10 punkter	11
3. Hur en skådespelare kan tillämpa indisk dans teater	20
3.1 Några inblickar i hur man kan tillämpa kuchipudi	20
3.2 På vilket sätt två intervjuade skådespelare använder sig av sina kunskaper i indisk dansteater	21
3.3 Svårigheter med att tillämpa indisk dansteater	22
3.4 Exempel i praktiken	25

5. Bilagor:

Bilaga 1- Kuchipudis historik

Bilaga 2- Frågeformulär

6. Källförteckning

## 1.INLEDNING

I mitt skriftliga arbete kommer jag att förklara vad som menas med tillämpning av tekniker, vilket enligt mig är grunden till att bli en bra fysisk skådespelare. Mitt syfte är att undersöka processen från inläring av en traditionell teknik till användning av tekniken på ett tillämpat sätt på scenen. I detta arbete utgår jag från indisk traditionell dansteater, kuchipudi. Jag vill se om träning av indiska tekniker stödjer skådespelaren att skapa spännande karaktärer, få annorlunda rytmik och hitta nya intressanta sceniska lösningar. Eftersom detta är ett praktiskt problem som jag möter som fysisk skådespelare, tycker jag att det blir intressant att se hur andra skådespelare har kunnat lösa problemet hur man tillämpar sina asiatiska kunskaper, t.ex. f.d. elever från min skola.

I den praktiska delen av mitt arbete kommer jag att prova hur det går att använda sig av de indiska konstformerna kuchipudi<sup>1</sup> och kalaripayattu<sup>2</sup> som grundteknik för att bygga upp en föreställning.

Jag har alltid haft en förkärlek för Indien. Det är ett stort kaotiskt land med enorma problem, men ändå fyllt av glädje, tolerans och underbara traditioner. Redan som liten var jag en stor beundrare av Bollywoodfilmer och tyckte om alla dessa stora stjärnor som var så mångsidiga: de kunde dansa, de kunde agera och helt enkelt beröra (nuförtiden verkar de handla nästan bara om pengar och sex). Dessa filmer skiljer sig från våra europeiska filmer särskilt vad gäller skådespeleriet. Här i Europa skulle vi säga att de ”spelar över”<sup>3</sup>. Tack vare att de spelar över kan man förstå historien utan att kunna ett enda ord av språket, eftersom känslorna kommer från kroppen. Med åren lärde jag mig att detta har sitt ursprung i den rika indiska traditionella teatern och dansformerna.

Det var därför ett självklart val för mig att göra min utlandsstudieperiod i Kerala, i södra Indien. Jag studerar fysisk teater i Vasa på Novia scenkonst och i studierna ingår en utlandsstudieperiod. I Kerala studerade jag traditionell indisk dans,

---

<sup>1</sup> Kuchipudi en dans som har utvecklats i Andhra Pradesh i södra Indien, omkring 1400talet. Är en av de sju klassiska indiska dans stilar: bharat natyam, kathak, odissi, kathakali, mohiniyattom, manipuri och kuchipudi. Se bilaga 1.

<sup>2</sup> En indisk kampsport från Kerala i västra Indien. Det sägs vara den äldsta kampsporten i världen, och grunden till de kampsporter vi har idag.

<sup>3</sup> Det betyder att man överdriver de realistiska uttrycken och drar det till det extrema.

(kuchipudi) och indisk kampsport (kalarippayattu). Orsakerna till att jag vill studera kuchipudi av alla olika stilar, var att för att det var den snabbaste stilen och den kombinerade både mjuka och kraftfyllda rörelser. Dessutom så har den som specialitet att dansaren dansar på en metalltrik i en del av koreografin.

Väl hemma i Finland igen uppträdde min årskurs med föreställningen “Jorden runt på 100 minuter”, som var ett collage av alla våra nummer vi hade lärt oss utomlands. Men vad händer sen? Hur ska vi tillämpa denna kunskap i fortsättningen? Att träna regelbundet och ha färdiga nummer i ryggsäcken bara att plocka fram och uppträda med räcker inte. Jag är inte en indiska som har dansat sen barndomen, och publiken jag uppträder för här hemma i Finland tror jag att inte är i längden intresserad av traditionell indisk dans. Då kommer jag till det som är en stor del av en fysisk skådespelares arbete: att tillämpa. Vad som menas med detta kommer följande kapitel att svara på.

Metoderna jag har använt mig av är att jag har reflekterat och observerat. Mitt källmaterial är böcker, kunskaper jag har inhämtat under mina fyra studieår i fysisk teater och intervjuer. Jag har använt litteratur på två olika sätt. Det första sättet är att jag har använt litteraturen för att kunna stödja mina praktiska kunskaper i kuchipudi. Vad som gjort mina litteraturstudier lite krångliga är att det finns väldigt lite böcker som är djupt ingående om kuchipudi på ett språk som jag kan förstå. Jag har använt mig av de böcker jag hittat under min tid i Indien. Det andra sättet går ut på reflektion och analys av texter, det använder jag när jag fokuserar på teknik och tillämpning. Jag har också använt mig av intervjuer för att få praktiska svar av skådespelare som också har studerat indisk dansteater. Jag har observerat mina klasskamrater och olika föreställningar, och skrivit om mina egna erfarenheter under mina studier.

## 1.1 Begrepp

När jag talar om fysisk teater, utgår jag från den typ av teater jag har lärt mig i skolan under fyra års studier, det vill säga Maya Tångeberg-Grischins metod, som man kan indela enligt henne i tre punkter:

- Improvisation som metod till att skapa en föreställning och att arbeta med masker och clowner enligt Jacques Lecoq.
- Tanken att skådespelaren alltid har en vilja och ett mål på scen, enligt Stanislavski.
- Träningstekniker, mallar för att uttrycka känslor, symbolik och stilisering på scenen, användning av rummet, mm. från asiatisk teater.

När jag talar om rörelser och gester utgår jag från följande definitioner. En rörelse är endast en rörelse. Om den inte har del i ett större sammanhang har den ingen betydelse. Det betyder inte att rörelsen inte kan ha en mening, men personen använder den inte i det syftet. En gest har en mening, och kan ofta översättas till ett ord. Fysisk teater går mycket ut på att tillämpa t.ex. rörelser och gester. Med att tillämpa menar jag att omsätta tekniker i praktiken.

Min syn på teater är att den ska berätta något, beröra och ge en upplevelse till publiken. Fysisk teater är enligt mig den mest genuina formen av teater där man börjar från det äldsta språket vi människor har, nämligen kroppsspråket. Inom den fysiska teatern är kroppen huvudinstrumentet. Det krävs då av skådespelaren en daglig fysisk träning för att kunna uttrycka det man vill på scen. Det finns olika sätt man kan utveckla sin teknik på som fysisk skådespelare.

## 1.2. Att lära sig teknik utgående från två olika sätt

I Maya Tångeberg-Grischins skola är träningen uppdelad i två pass varje dag. Första passet innehåller två olika teknikämnen, som oftast är balett, mim, kung fu eller akrobatik. Andra passet är teater i praktiken: improvisation, commedia dell'arte, mask, clown, bouffon, mm. I all undervisning är tanken att läraren ska ”plantera en idé i eleven”. När Maya undervisar oss i mim, kan en lektion börja så att efter uppvärmningen lär hon oss en ny mimteknik, till exempel att klättra upp för en vägg.



Vi tränar på rörelsen tekniskt på olika sätt: långsamt, uppdelat, med en transfer<sup>4</sup>, m.m. Under tiden går Maya omkring och rättar till noggrant. Efter en halv timmes teknisk träning, leder läraren oss genast in i en spontan tillämpningsprocess. Varje elev måste lägga rörelsen ”att klättra upp för en vägg” i en situation, och i slutet av lektionen visar alla sin egen variant. Maya ger först då en kommentar om varje presentation, och uppmuntrar var och en i klassen att analysera kort varandras presentation och ge konstruktiv kritik.

När jag var i Indien i Kerala på utlandsstudier och studerade kuchipudi, fick jag prova en annan pedagogik. Den pedagogiken som man utgår från på Kerala Kalamandalam (University for Art and Culture) och huvudsakligen i hela Kerala. Eleverna lär sig genom att upprepa exakt det läraren visar. Tillskillnad från Mayas pedagogik börjar man i Indien inte tillämpa tills man kan bemästra sin teknik till hundra procent. Den Indiska läraren speglar det som är rätt, och det blir ett annat sätt att arbeta på. Den pedagogiken har man i alla traditionella dansteaterformer (mohiniyattam, kuchipudi, bharatanatyam, ottan thullal, kathakali, kutiyattam, m.m.) med små nyanseringar.

Indiska undervisningen har tre ståndpunkter:

\**nrta*, är ren dans, dvs. alla grundrörelser och tekniker.

\* *nrtya*, är uttryck och känslor till rytmiskt fotarbete. Det är det som gör att dansen är uttrycksfull. Gemensamma mallar finns för hur de uttrycker känslor. På så sätt lär sig alla studerande samma grund, och får då en teknik hur de uttrycker känslor.

\* *natya* skådespeleriet. <sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> En transfer är en rörelse kombination som man förvandlar. Man behåller samma rörelse mönster, fast man tar en ny handling. Till exempel stakning som man tillämpar till en annan handling t.ex. att spela gitarr.

<sup>5</sup> Khokar, Ashish Mohan, 2002, 23-31: *Bharatanathyam Eternal India*.

Alla dessa tre områden är otroligt viktiga när man dansar indisk dans. Man måste behärska koreografin, men också skådespeleriet. Dansaren måste också vara påläst, eftersom de flesta av historierna är ifrån *Ramayana*<sup>6</sup>, *Mahabharata*<sup>7</sup>. Därför finns det inget fokus på att skapa egna kreationer på många år. Det gör man först senare när man bemästrat grunderna i dansen.

Jag tycker att vi har mycket att lära oss från den indiska pedagogiken och landets teaterstilar. För oss som jobbar inom fysisk teater i Europa, där det inte finns fasta ramar för uttryck, är det viktigaste att vi i praktiken använder våra tekniska färdigheter kreativt. I det följande analysera jag syfte med att träna teknik och sedan hur man kan tillämpa tekniken

## 2. FRÅN TRÄNING TILL TILLÄMPNING

I detta kapitel skriver jag om den tekniska träning jag har lärt mig under mina studier. Jag jämför även detta träningsätt med vad några andra stora mästare tycker om teknikträning för skådespelare. Sedan går jag in på kuchipudi teknikträning, vad den har gett mig och hur den kan förstärka skådespelarens uttryckskraft.

### 2.1 Tillämpning -ett ideal och en nödvändig metod i vår skola

I Maya Tångeberg-Grischins skola betonas tillämpningen. Vi tränar inte i syfte för att bli mimare, balleriner, akrobater eller kung fu mästare. Vi är redan alla i klassen för gamla för det, som vår lärare säger så fint åt oss. Men alla dessa tekniker utvecklar elevernas kroppskontroll och ger dem en större rörelserepertoar. Varje stil ger något speciellt. Akrobatiken ger explosivitet i rörelserna och en ny dimension, som t.ex. att

---

<sup>6</sup> En av Indiens mest kända epos, från omkring 200-talet f.Kr. som tros vara nedtecknat av Valmiki. Historien handlar om Ramas liv och hans seger för att få tillbaka kunga tronen i Ayodhya.

<sup>7</sup> Är ett fornindiskt mytologiskt epos i arton delar, som berättar om det stora kriget mellan Pandavas och Kauravas. Kriget slutar med slaget vid Kurkushertra där Pandavas bröderna segrar.

kroppen är upp och ner, vad händer då? Mim ger skådespelaren precision och en förmåga att skapa illusioner utan att behöva använda materiella lösningar.

Teknikträningen ska alltid ske i syfte att uppträda. Det ska man aldrig glömma, men det händer ibland. Jag kommer ihåg en måndag morgon klockan åtta trettio. Vår huvudlärare Maya Tångeberg-Grischin tittade på vår balettlektion. Hon ville se vår utveckling i ämnet och hur träningen påverkade oss. Just den dagen, hade vi alla glömt tanken med träningen. Faran är stor när ett ämne är så teknisk svårt, att all koncentration bara går åt att göra rörelserna tekniskt rätt. Det resulterade i att vi såg ut som ”döda köttbitar”. Man måste hela tiden tänka på vad varje rörelse ger en och hitta en motivation bakom den. Om en elev jobbar aktivt under en teknisk lektion borde hon få många aha upplevelser. Då kommer eleven inte till eftermiddagens improvisationer bara uppvärmd fysiskt utan också psykiskt. På eftermiddagens improvisationer gäller det att släppa sitt tekniska tänkande och förlita sig på det man har. Det är mycket viktigt att man släpper det, annars förstör man spontaniteten och spelglädjen i improvisationen. Det är tur att vår lärare finns där under studietiden och påminner oss om att vi ska jobba medvetet hela tiden. Senare i arbetslivet finns hon inte där. Vi måste själva hitta vår metod och våra sätt att påminna oss om att en rörelse inte blir intressant om man inte har en motivation eller en vilja bakom den.

Maya Tångeberg-Grischin har bakat in många olika asiatiska teaterformer i undervisningen, så som bharata natyam<sup>8</sup>, peking opera<sup>9</sup> och butoh<sup>10</sup>. Hon har själv studerat flera olika traditionella asiatiska stilar. Hon är specialiserad inom indisk dansteater. Den kunskap och det intresse hon har för den asiatiska teatern har gjort att

---

<sup>8</sup> En av de sju traditionella indiska dansstilarna, mest känd för sina geometriska rörelser. Kommer från Tamil nadu i södra Indien.

<sup>9</sup> Peking opera eller jingju, översätts till huvudstadens teater, och är den populäraste av de traditionella kinesiska teaterformerna. Peking operan har en historia på över 200 år och utvecklades från en operatrupp från Anhui provinsen under Qingdynastin. I peking opera ingår både sång, musik, skådespeleri, stridskonst och akrobatik.

<sup>10</sup> Japansk dansteater som föddes efter andra världskriget som en motreaktion till klassisk japansk dans och teater.

vi på skolan har fått möjlighet att få bred och förstklassig undervisning. På så sätt lär vi oss att det finns många olika sätt att göra fysik teater på, inte bara det som vi oftast ser på scenen här i Norden. Det kunde vi inte undgå, när vi åkte på utlandsstudier. Där vi fick möta en ny kultur med ett helt nytt sätt att se på teater.

## 2.2 Vad andra stora mästare tycker om träning av olika tekniker för skådespelare

Jag har valt att analysera vad Jacques Lecoq säger om träning, därför att han har varit Maya Tångeberg-Grischins lärare, och Ariane Mnouchkine för att också hon har varit elev till Jacques Lecoq. Jag tycker att det kan vara intressant att se vad de har behållit av Jacques Lecoqs syn på träning, och hur deras åsikter skiljer sig. Jag har också analyserat Etienne Decroux, som har under ungefär samma tid byggt upp sin egen skola och teknik.

### 2.2.1 Jacques Lecoq (1921-1999)

Jacques Lecoq är en fransk teaterlärare, som har specifika åsikter om skådespelaren, träningen och tekniken. Han började själv sin karriär som fysioterapeut och därför blev dessa frågor tidigt aktuella för honom. I hans bok: ”Le Corps Poétique”, kan man läsa om hans syn på teater och hur han har valt att undervisa i sin skola i Paris. I boken hittar man ett helt kapitel om ”Rörelseteknik”<sup>11</sup>, där han säger att all rörelseteknik i teater alltid i praktiken är hopkopplad med att uppträda. I hans skola är rörelsetekniken uppdelad i tre punkter för eleverna: kropp och röst övningar, tillämpad akrobatik och rörelseanalys.

Lecoq berättar också om olika träningsmetoder han inte tycker är effektiva och passande för skådespelare, som t.ex. alla avslappningsövningar och ”ren” gymnastik. Han menar att de kanske ger individen något på ett personligt plan, hjälper t.ex. att bli

---

<sup>11</sup> Lecoq, Jacques, 2006, 80: *Le Corps Poétique*.

av med rädslor, men hjälper absolut inte att utveckla skådespeleriet. Det mesta av det han säger kan jag hålla med om i högsta grad och tycker att det är grundläggande principer inom fysisk teater, som jag definitivt följer. "Une gymnastique strictement sportive est également insuffisante pour l'acteur"<sup>12</sup>, är det också delvis sant enligt mig. Det utvecklar inte skådespeleriet direkt, men nog skådespelarens kropp. Jag tycker att ju mera en fysisk skådespelare tränar, desto bättre uthållighet, rörelsekaraktär och rörelsemöjligheter får han/hon, så min tolkning är att: Ja, "ren" fysisk träning är inte tillräckligt för en fysisk skådespelare, men absolut nödvändig! Jag har själv märkt stor skillnad. De perioder då jag har tränat mera utanför skolan, har också gått smidigare i skolan. Jag skulle uppmuntra varje fysisk skådespelare att träna så mycket som möjligt. Det finns konkreta exempel i vår klass, flera av mina klasskamrater har någon "hobby" på sidan om skolan. Elias Edström är en av dem, han är en "street dance-entusiast". Hans intresse för dans har på flera plan utvecklat bl.a. hans improvisationsförmåga och kroppsspråk rent rytmiskt och attitydmässigt. Det intressanta är att han har hittat ett naturligt sätt att bearbeta all kunskap han har fått i skolan, genom att ha roligt och experimentera, inte genom att vila eller tänka på saken. Det gör att han utvecklas mera produktivt. När man kan röra sig, har styrka och "adrenalin" och inte är rädd för rörelserna, är det lätt att kunna tillämpa vad som helst.

I samma kapitel, säger Lecoq att "la prépartition corporelle ne vise pas à atteindre un modèle corporel, ni à imposer des formes théâtrales préexistantes"<sup>13</sup>. Därför anser han att det är "förbjudet" som fysisk skådespelare att studera balett. Skådespelaren blir förpräglad av ett rörelsemönster och tappar lätt meningen med sina rörelser. Samma regel gäller för all asiatisk dansteater<sup>14</sup>. Maya Tångeberg-Grischin hade studerat balett i många år innan hon började på Lecoqs skola, och under tiden hon studerade hos honom, ville han inte att hon skulle utöva balett. Mayas tankar kring den saken har resulterat i, att vi har både asiatisk dansteater och balett i skolan. Jag förstår och ser

---

<sup>12</sup> "Ren atletisk träning är inte tillräcklig träning för en skådespelare". Lecoq, Jacques, 2006, 80: *Le Corps Poétique*.

<sup>13</sup> "Träningens syfte är inte att skapa en viss fysisk mall, eller att införa etablerade dramatiska former". Lecoq, Jacques, 2006, 78: *Le Corps Poétique*.

<sup>14</sup> Lecoq, Jacques, 2006, 80: *Le Corps Poétique*.

riskerna att förlora rörelsens mening, men det måste man motarbeta, för att inte förlora den fysiska teaterns väsen. Men jag tror ändå att risken finns fastän man inte tränar så många olika tekniker som vi gör i skolan. Samma risk löper också skådespelare som utgår från text.

### 2.2.2 Ariane Mnouchkine (1939-)

I en intervju med Ariane Mnouchkine av Jean Perret framgår det att hon delar Lecoqs syn på skådespelarens träning. Hon vill inte tvinga på sina skådespelare forcerade marscher eller gymnastiska rutiner. De stretchar och värmer upp samtidigt som musikerna förbereder sig. Ariane Mnouchkine förklarar att för den teater hon gör, räcker det med att skådespelaren har en flexibel kropp. Hon anser inte att hennes skådespelare behöver lika hård träning, och kroppskontroll som den asiatiska dansteatern kräver<sup>15</sup>. Hon har inte tagit in den indiska dansteaterns träningsmetoder i sitt arbete, fastän vissa av hennes föreställningar klart är inspirerade av asiatisk dansteater i motsats till Maya Tångeberg-Grischin, som under flere perioder studerat olika dansteaterstilar i Indien, bla. kathakali och införlivat dem i sina träningsmetoder. Som Maya Tångeberg-Grischins elev nöjer jag mig inte som fysisk skådespelare bara med en flexibel kropp, utan för mig är kunskap och de tekniska verktygen viktiga för att vidga sitt kreativa skapande.

Till skillnad från Lecoq, uttalar sig Ariane Mnouchkine väldigt negativt om mimträning. Hon undviker att träna sina skådespelare i mim, då hon har sett många som blivit inlåsta i sitt ”mim fångelse”<sup>16</sup>. Hon syftar på Etienne Decroux och Marcel Marceaus mim, eftersom Lecoqs mim används mera som ett kreativt verktyg i teatern. I våra uppsättningar i skolan, har mim teknik främjat våra föreställningar. Mimen är ett verktyg för att kunna arbeta fritt med tid och rum. Men Ariane Mnouchkine har

---

<sup>15</sup> Lecoq, Jacques, 2006, 130-137: *Interview with Ariane Mnouchkine by Jean Perret (okänt datum), Theatre of Movement and Gesture.*

<sup>16</sup> Lecoq, Jacques, 2006, 130-137: *Interview with Ariane Mnouchkine by Jean Perret (okänt datum), Theatre of Movement and Gesture.*

klart en poäng, det kan finnas en fara i att låsa in sig för mycket i en stil, och det gäller inte bara mim.

### 2.2.3 Etienne Decroux (1898-1991)

Etienne Decroux i motsats till Mnouchkine betonar behovet av strikt teknisk träning: ”He compared mime study to technical study in music or dance; musicians and dancers find freedom for expression through technique”<sup>17</sup>. Jag har ofta nämnt teknikens betydelse i mitt arbete. Under mina år som elev till Maya Tångeberg-Grischin har jag insett betydelsen av teknik, men vår skola har inte en lika fanatisk inställning till teknik som Etienne Decroux hade. Det som är gemensamt är att båda lägger vikt vid tekniken. I vissa mim skolor studerar eleverna ännu idag enbart Decrouxs mimtekniker. Vi har undervisats två perioder i Decroux mimteknik i skolan. Mitt första intryck var: ”oj vad underbart att få fokusera på en teknik”. Genom att varje dag kämpa med samma rörelser hittar man säkert lite mera nyanser och djup i dem, tänkte jag mig. För mig blev det ändå ganska enformigt och oinspirerande i längden. Jag tycker att tekniken ska stimulera en kreativt och vara ett tillägg till ens skapande. Det kändes som att tekniken ibland förstörde de spontana impulserna, som jag tycker är så viktiga när man skapar en teaterföreställning.

Jag förstod vikten av en mångsidig träning och vilka möjligheter det ger till en personlig utveckling, vilket är Maya Tångeberg-Grischins mål med sin undervisning. Det framkom tydligt i ”Slutarbetsfestivalen- The floor is on fire”. Alla arbetade väldigt olika och resultatet var mycket mångsidigt.

I Thomas Leabhart bok om Decroux, hittade jag följande citat av Barba och Savarese: ”Etienne Decroux, perhaps the only European master to have elaborated a system of rules comparable to that of an Oriental tradition”<sup>18</sup>. Jag tyckte först att det var sant, men efter en diskussion med min lärare Maya Tångeberg-Grischin, tänkte jag om.

---

<sup>17</sup> ”Han jämför sina studier med tekniska studier i musik och dans, och en musiker och dansare hittar frihet genom tekniken”. Leabhart, Thomas, 2007, 27: *Etienne Decroux*.

<sup>18</sup> ”Etienne Decroux, är kanske den enda europeiska mästaren som har utarbetat ett system som går att jämföra med en Orientalisk tradition”. Leabhart, Thomas, 2007, 27: *Etienne Decroux*.

Hon frågade mig om jag i Indien dagligen hade arbetat om och om igen med att isolera kroppsdelar. Svaret var nej. I Indien fokuserar man på att koordinera och lägga ihop, och inte på att isolera. Det är stor skillnad på metodiken, som ger helt olika resultat i praktiken. Jag kan tänka mig att det är en orsak till att Etienne Decroux's metod kan vara låsande för många skådespelare. Det stämmer överens med Ariane Mnouchkines åsikter.

### 2.3 Vad jag har lärt mig av att studera kuchipudi

Kuchipudi är en teknik jag fokuserar min träning på (se bilaga 1). Den ger mig mycket material att använda i mina tillämpningsexperiment. Jag tycker att kuchipudi förstärker skådespelaren uttryckskraft. Under mina utlandsstudier lärde jag mig mycket. Studierna gjorde stort intryck på mig och kommer att finnas kvar i mina kommande projekt. För att man ska kunna ta tillvara vad man har lärt sig, tycker jag att man måste binda ihop sina nya kunskaper, med sin träning och uppträdanden här hemma. Då är det bra att man själv går igenom vad man har lärt sig och sparar det som har varit mest givande.

Innan jag åkte till Indien, tränade jag mest balett, akrobatik och mim. Det var en bra träning i och för sig, men jag saknade en mera omfattande träning där tekniken är i relation till skådespelariet. Jag blev väldigt osäker och förvirrad. Det kändes som att jag hade alldeles för många valmöjligheter, det var svårt att veta var man skulle börja, min utveckling gick därför långsamt. Det här problemet verkade inte bara beröra mig. Genom att observera andra klasskamrater och andra skådespelare under de första åren i skolan, fick jag en känsla av att det också gällde dem. När det kommer till att uttrycka känslor använde de flesta sig bara av slumpmässiga känslor som var omöjliga för dem att upprepa med exakthet. Det verkar finnas brist på kunskap om hur man kan hantera sina verktyg som skådespelare och hur de kan användas, hur man kan utvecklas inom sitt yrke. När jag läste ett citat av Eugenio Barba fick jag bekräftat att det helt enkelt finns brister i europeisk skådespelarkonst:



”the actor who works within a network of codified rules has a greater liberty than he who- like the Occidental actor – is a prisoner of arbitrariness and an absence of rules”<sup>19</sup>.

I Indien var det så mycket nytt och all energi gick åt till att lära sig. Det var först när jag kom hem som jag förstod vad det hade gett mig som fysisk skådespelare och hur jag kunde utveckla min träningsmetod utifrån den nya kunskapen. Jag utgår från den dansteater jag har studerat mest, dvs. kuchipudi.

Detta kan jag sammanfatta i tio olika punkter:

1. Disciplin
  2. Struktur
  3. Tekniska övningar för varje kroppsdel
  4. Koordination
  5. Linjer och formationer i rummet
  6. Narrativ del
  7. Att uttrycka känslor utifrån en mall
  8. Karaktärsarbete
  9. Musik och rytm
  10. Bra träning
- Bonus: ett estetiskt öga och helhets vision

1) *Disciplin*: daglig upprepning av rörelser och exakt utförande av dessa. Det var det första min lärare, Kalamandalam Husnabanu lärde mig, vilket också betonats under

---

<sup>19</sup> “Skådespelaren som jobbar i ett kodifierat nätverk av regler har större frihet tillskillnad mot en västerländsk skådespelare som är fångad av godtycklighet och en frånvaro av regler”. Leabhart, Thomas, 2007, 27: *Etienne Decroux*.

hela min utbildning. Varje dag under en månads tid upprepade jag de första tjugo *adavus*<sup>20</sup>. Jag lärde mig under den tiden också några uppvärmningsövningar, ögon- och handövningar. Det var allt jag lärde mig, medan andra studerande, som undervisades av en annan lärare, hade gått igenom alla grunder och lärt sig en hel dans under första månaden. Jag fick om och om igen genomföra mina första *adavus*, medan hon mycket tålmodigt påminde mig om att sitta i en djupare *aramandalam*<sup>21</sup>. Denna disciplin och rörelse exakthet försöker jag strängt behålla i mitt arbete som fysisk skådespelare.

2) *Struktur*: det finns alltid ramar och inom dem ska allt ske. Varje *tarangam*<sup>22</sup> är tydligt uppdelad i olika delar, narrativa och dansdelar. När man framför sin dans har man full kontroll över allt: varje ögonrörelse är exakt, varje rörelse med handen har sin mening. Man berättar en specifik historia inom en viss tid. Strukturen har hjälpt mig att dela in mina handlingar och tankar på scenen.

3) *Tekniska övningar för varje kroppsdel*:

*Pada-Bhedas*, består av många rörelsekategorier, och är indelade i sex underpunkter:

- poser med böjda knän (10st)
- startpositioner (6st)
- böjningar (5st)
- piruetter (6st)
- gångsätt (8st)
- gångsätt i rytm (10st)

*Shiro-Bhedas*, rörelser med huvudet (9st)

---

<sup>20</sup> Är grund steg, där man koordinerar alla kropps delar.

<sup>21</sup> Är en mandala, som är begreppet på de tio grundpositionerna och *aramandalam* är en av dem. Dansaren står i en halvsittande ställning med knäna utåt vridna åt sidan, ungefär som en demi-plié i klassisk balett.

<sup>22</sup> En svårighet benämning på dansen. En *tarangam* är en dans, som både innehåller dans delar och berättande delar. Det specifika med *tarangam* är att den innehåller en del där dansaren balanserar på en metalltallrik. I vissa delar har också dansaren en metallskål balanseras på huvudet. Detta visar dansarens balansfärdigheter.

*Griva-Bhedas*, olika nackrörelser (4st)

*Bhru-Bhedas*, rörelser med ögonbrynen (6st)

*Drishti-Bhedas*, indelningar av riktningsovningar med ögonen (8st)<sup>23</sup>

Alla dessa övningar anser jag vara nödvändiga för att aktivera kroppen, lära sig att kontrollera olika kroppsdelar. I Europa är vi ovana med att aktivera ögonbrynen och ögonen, och det känns väldigt underligt i början. Jag tycker att detta är särskilt intressant, eftersom det används så lite i vår kultur. Enligt mig är dynamiken i ögonen grunden till att vara en bra och uttrycksfull skådespelare. Ögonövningarna är då grunden och tekniken för att hitta tydliga variationer och uppnå ett uttrycksfullt ansikte.

Det finns också handgester, *mudras*. Det är de fastlagda, och gesterna kan användas för beskriva eller symbolisera ett objekt eller berätta en aktion. Jag tycker att användning av *mudras* ger skådespelaren ett alternativt sätt att berätta historier eller detaljer utan ord.

4) *Koordination*: det är inte nog med att träna dessa enskilda övningar en i gången, syftet är att i dansen kunna foga ihop alla rörelser och koordinera dem. Ögonen riktas åt ett håll, åt samma håll som ena handen eller båda händerna, båda armarna har sin egen riktning, övre kroppen böjer sig åt ett annat håll medan man samtidigt ska utföra komplicerade rytmiska fotarbeten. ”Where the hand goes, there the eye follows...”<sup>24</sup> Efter att ha tränat traditionell indisk dansteater blir de naturligare att koordinera och kombinera kroppsdelar. Genom att ha koordinerade kroppsdelar blir möjligheten större för skådespelaren att skapa en mer komplex karaktär. Om man t.ex. spelar en glad och nyfiken men blyg karaktär, kan man dela upp karaktärens uttryck i kroppen

---

<sup>23</sup> Näms av Reddy, Raja and Radha, 2004, 45-54: *Kuchipudi, Dances of India*

<sup>24</sup> ”...where the eye goes, there is the mind, where the mind goes, there is emotion, where emotion is, there is expression to be enjoyed by the spectator.”. Föreläsningsmaterial, 200f.kr. -200 e.kr. : Bharata Natya Shastra.

på så sätt att karaktärens nyfikenhet visas i händerna och armarna, medan ögonen samtidigt visar den blyga sidan. Den här tanken är inte ny i sig, men det blir väldigt onaturligt om man inte har tekniken bakom. Tekniken ger flöde och frihet i uttrycket av rörelserna.

5) *Linjer och formationer i rummet*: i kuchipudi blandas de sensuella och flytande rörelserna från odissi-dansen med de geometriska linjerna från bharata natyam<sup>25</sup>. Därför valde jag kuchipudi framför alla andra stilar. Dansaren rör sig genom rummet i raka linjer, fram och tillbaka, i skarpa diagonaler och oändliga cirklar. Jag blev fascinerad av kuchipudi för att den är en komplex stil, där dansarens rörelser överraskande skär av rummet.

Det finns gemensamma drag med klassisk balett: mycket teknik (höga benlyft, ovanliga positioner, icke vardaglig balans, o.s.v.), man ”förtrollar” och berättar en historia för publiken. Vår balett är ”luftig” och använder mera höjd och utrymme (alla hopp). Kuchipudi är rörlig men hålls mera jordnära, p.g.a. att grundpositionen *aramandalam* är en halvsittande position, liknande en ”demi plié”<sup>26</sup> i balett. Då jag har dansat lite balett som liten, tenderar jag att bli väldigt ”luftig” på scenen. Det är nyttigt för mig att arbeta på att hitta en lite mera jordnära rörelsekvalitet.

Svagheten med balett är att dansaren använder sig endast begränsat av ansiktsuttryck för att förmedla sin karaktärs känsla. Det är långt från skådespeleriet i den narrativa delen i indisk traditionell dans. En annan skillnad är att ballerinan enbart gestaltar en karaktär i en historia. En indisk dansare berättar en hel historia och ger liv åt flera karaktärer, skapar en hel magisk värld.

---

<sup>25</sup> Paricha, Avinash, and Venkataraman, Leela, 2002, inroductionen: *Indian classical, tradition in transition*.

<sup>26</sup> En plié betyder att böja knäna och en demi-plié är när man går halvvägs ner i en knäböjning.

6) *Narrativ del:* dansaren är i indisk dans också en berättare. Till exempel i en *tarangam* finns det rena dansdelar och berättande delar. Berättande utgår inte från talet utan från gester. Den indiska dansaren använder sig av olika symboliska rörelser för att förmedla historien. Dansaren gestaltar objekt (blommor, pilbågar, mm), djur (kor, ormar, mm) och karaktärerna, allt som för illusionen och handlingen framåt. Dansaren skapar karaktären genom att beskriva den, genom små detaljer som kläderna, attiraljer och attityden (stolt, blyg, mm). Jag tycker att de narrativa delarna är det mest intressanta, p.g.a. att det är den mest teatraliska delen. I vissa stunder när dansaren berättar, så gör hon samtidigt svåra rytmiska fotserier (*tattumettuadavu*). Det blir en bra kombination av rytmik och gester, som gör handlingen intressant för åskådaren. Jag tycker om att man inte behöver prata för att förmedla, att man gör det fysiskt, på så sätt ger det mera utrymme för publikens tolkning av historien. Enligt mig blir det icke vardagligt och ger mera magi till föreställningen. I Indien är publiken van vid att dansaren berättar en historia via symboliska gester. Det svåra är att i vår kultur är det inte så vanligt. Publiken kan tycka att det är svårt att förstå och tycker att det är ansträngande med teater helt utan text. När man är ovan vid något så kräver det mera koncentration. Sedan den fysiska teaterlinjen har funnits i Vasa, har publiken börjat vänja sig vid fysisk teater och börjar t.o.m. tycka om den.

7) *Att uttrycka känslor utifrån en mall:* jag lärde mig de nio grundkänslorna<sup>27</sup> samband med att jag fick lära mig de narrativa delarna. När man berättar en historia, gestaltar man i varje del oftast två olika karaktärer och deras relation. Man skiftar karaktärer genom att ta ett steg åt sidan. Jag gör det i min dans, när jag berättar historien om när Krishna vill skicka Arjuna i kriget. Jag hoppar sittandes från den ena sida till den andra och skiftar kroppens tyngd till motsatt sida, och det gör jag varje gång jag byter karaktär. Man börjar med att presentera sina karaktärer och situationen. Det gör man tydligt och långsamt för att publiken ska förstå, och efter följer snabbare byten. I min dans spelar jag både den desperata Arjuna och den dominerande Krishna. Under dansens gång skiftar jag, i högt tempo, mellan de båda karaktärerna och deras känslor.

---

<sup>27</sup> Näms av Rao,U.S. Krishna, 49-51: A Dictionary of Bharata Natyam.: heroiskstolthet, rädsla, äckel, vrede, glädje, förundran, sorg, överraskad, fridfull.

När man effektivt måste förmedla en känsla till publiken, är det svårt att hinna producera fram den rätta känslan vid rätt tillfälle. Då är det bra att det finns dessa mallar. För mig som fysisk skådespelare var det en tankeställare. Jag menar inte att man måste exakt hålla sig till mallarna, men det kan hjälpa än i ett karaktärsarbete att få fram tydliga känslor, och att snabbt kunna växla mellan dem.

8) *Karaktärsarbete*: i punkt sju, förklarade jag de snabba karaktärsbytena som finns i indisk dansteater. Det var fantastiskt för mig att en skådespelare kunde berätta en historia om två karaktärer, gestalta dem båda utan någon större förändring eller kostymbyte. Senare fick jag reda på av min lärare Maya Tångeberg-Grischin (under vår pantomim-kurs) att det också förekom i Europa, i den traditionella franska pantomimen. Eftersom pantomim har varit så inaktuell, och de stora mästarna inom teater totalt ignorerat stilen på senare år, har den nästan försvunnit på teaterscenen.

Jag lade märke till att i kuchipudi gestaltas alltid en karaktär på ett seriöst sätt, t.o.m. extrema karaktärer. Jag kommer ihåg när vi på hösten i årskurs fyra jobbade med Reetta Honkakoski inför en föreställning. Vi pratade mycket om tendenserna inom fysisk teater att karaktärerna som spelas, ofta blir löjliga stereotyper med billig humor istället för seriösa och genomtänkta. Min personliga tolkning är att vår generations skådespelare i Europa är obekväma och osäkra i att uttrycka sig stort och med kroppen. Då är det lätt att skämta bort det med groteska oseriösa karaktärer. En annan orsak kan vara att generationerna innan har jobbat så hårt på att ta bort allt vad som är ”överspelat”. Det har varit mode att närma sig realismen, medan ett fåtal som Jacques Lecoq, Etienne Decroux, eller Ariane Mnouchkine arbetade med ”fysisk teater”. De hade ändå ett stort motstånd mot alla uttryck som var övertydliga och verkade komma utifrån en mall, eller som påminde om pantomim. Men jag tror att framtidens teater i dessa internationella tider främjar de stora uttrycken och den asiatiska teatern, vilket jag tycker är mycket lovande.

I den indiska teaterns seriösa sätt att gestalta karaktärer hittar man extremt utvecklade kontraster. I dansen finns huvudsakligen två olika dansstilar: *Tandava* och *Lasya*. *Tandava* står för det kraftfulla och virila, och *lasya* för det graciösa och eleganta<sup>28</sup>. De är motsatser till varandra, och indierna indelar det i ”manlig” och ”kvinnlig” energi. Enligt dessa regler gestaltar dansaren manliga och kvinnliga karaktärer. Jag strävar efter dessa känsliga rörelsekvaitéer, men jag tycker inte att det handlar om ”kvinnligt” och ”manligt”. Personligen tror jag att om man bara utgår från ”manligt” och ”kvinnligt” så låser sig skådespelarna väldigt snabbt och faller till att gestalta könsegenskaper. Min förhoppning är att vi i Europa skulle lyckas ta vara på alla dessa dynamiska skillnader, och hitta ett nytt sätt att jobba med dem. Ett sätt kunde vara att dra paralleller till de fyra elementen, vatten, eld, vind och jord. Då tror jag att vi kunde tillämpa dessa olika rörelsekvaitéer i vår genusnyfikna teater.

9) *Musik och rytm*: nästan varje steg har en rytm, som till exempel, ”tei tei tei ti ti tei”. Dansdelarna är helt och hållet indelade i rytmer. De narrativa delarna har en sång som ackompanjerar. I varje koreografi har varje rörelse en bestämd rytm, man undviker därmed problemet med att vara för snabb, för seg eller att känna in för mycket. Jag tror att en fysisk skådespelare absolut behöver ett rytmiskt tänkande. För att en scen ska bli intressant måste skådespelaren rytmisera den och ge varje handling ett nytt tempo.

10) *Bra träning*: danserna är långa och fysisk utmanande. Min lärare sa alltid åt mig: ”När du börjar tycka att det är tungt ska du le lite mera, sedan när du känner att det är jätte tungt, le ännu lite till. Då det känns helt omöjligt, LE! Publiken får inte se att det är tungt och att man lider, det måste se lätt och energiskt ut!”. Jag tycker personligen att det är en bra filosofi. Jag ser ofta att den europeiska skådespelaren missförstår skillnaden mellan att ha bra energi och närvaro på scen, och att privat kämpa för sitt liv. Personligen tycker jag det blir obekvämt att titta på en sådan föreställning, och håller fast vid att teater ska förbli en illusion.

---

<sup>28</sup> Nämns av Reddy, Raja and Radha, 2004, 59: *Kuchipudi, Dances of India*

Bonus 11) *Ett estetiskt öga och helhets vision:*

Indisk dans är inte bara fina rörelser, utan en helhet. Denna helhet består av:

- *Angika*: det kroppsliga uttrycket.
- *Vaachika*: tal och sång.
- *Aharya*: smink och kostym (som är alltid de samma, det skiljer sig inte från vilken historia eller vika karaktärer man berättar om).
- *Satvika*: förmedling av inre känslor.<sup>29</sup>

Estetiken är viktig med kostym, hår, smink, smycken, m.m. Det framhäver skönhet och ståtlighet. Jag gillar idén att man nästan förvandlar sig själv till någon helt annan, men ibland kan det kanske bli lite för mycket utsmyckningar. Jag tycker om principen att de indiska dansarna har en lång förberedelse innan föreställningen. Det blir som en ritual och det hjälper dem att fokusera och koncentrera sig innan det går upp på scenen.

Som fysisk skådespelare tycker jag att det är viktigt att man inte blir präglad enbart av *en* stil. Min avsikt är att vidga min rörelsekapacitet. Därför tränade jag också kalarippayattu. Den gav mig uthållighet, precision, vighet, smidighet, energi, koncentration, närvaro och en helt annan dynamik. Energin, riktningen och syftet av rörelserna i kampsporten skiljer sig från rörelserna i dansen. Eftersom kalarippayattutekniken är väldigt inspirerad av djurvärlden, ger den skådespelaren en helt annan styrka och fler rörelsemöjligheter än det man hittar i dansen.

---

<sup>29</sup> Nämns av Reddy, Raja and Radha, 2004, 34-38: *Kuchipudi, Dances of India*



### 3.HUR EN SKÅDESPELARE KAN TILLÄMPA INDISK DANSTEATER

Det finns mycket material i indisk dansteater, som jag tror att man som skådespelare kan tillämpa i sitt karaktärsarbete och på så sätt hitta intressanta lösningar. I följande kapitel skriver jag om möjligheterna och svårigheterna att tillämpa indisk dansteater.

#### 3.1 Några inblickar i hur man kan tillämpa kuchipudi

De indiska danserna innehåller som jag skrev i föregående stycke många olika delar, och man kan ta något från dem alla i sitt sökande efter en karaktär. Om ens figur är elak eller lyrisk kan man inspireras t.ex. från *nava rasas* och förstärka sitt uttryck genom att aktivera ögonen och ögonbrynen. Ett speciellt ansiktsuttryck kan passa som grund till en karaktär, t.ex. stolthet eller äckel. En karaktär som är väldigt organiserad och stressad skulle man kunna börja med att tillämpa de indiska armrörelserna. Rytmen kan också läggas i ens karaktärs kroppsspråk för att få en speciell gångstil. Tekniken som dansare visar sina färdigheter genom att ha en metallvas på sitt huvud och gå fram på en platta, kan man tillämpa och leka med på olika sätt. Objekten kan också bytas ut till något annat som passar bättre.

Det är också möjligt att använda sig av en hel rörelsekombination av en dansdel. Då slipper man problemet med att fundera ut vilka rörelser man ska välja. Istället kan man arbeta med att hitta innehåll till rörelserna direkt. De kan göras till ”sina egna” kanske genom att ”jamma”<sup>30</sup> med några rörelser om och om igen, eller genom att leka med tempot och rytmen enligt sinnesstämningen.

Sin karaktär kan man göra till en berättare, som en indisk dansare gör. På så sätt kan man sätta upp en hel pjäs själv. Eftersom man själv spelar berättaren, kan man också gestalta alla de andra karaktärerna. Jag tror att detta är ett enkelt och lyckat sätt att bygga upp en enmansföreställning.

---

<sup>30</sup> Är när skådespelaren improviserar med visa rörelser utan mål, för att hitta någonting nytt.

### 3.2 På vilket sätt två skådespelare använder sig av sina kunskaper i indisk dansteater

För att få svar på hur andra fysiska skådespelare tillämpar sina kunskaper i indisk dansteater, skickade jag ett frågeformulär (se bilaga) till 10 skådespelare som studerat i Indien. Jag fick endast två svar. Steina Öhman, utbildad skådespelare och elev till Maya Tångeberg-Grischin, och Coralie Casassas, en fransk skådespelare. Jag har valt att fokusera på två frågor.

Fråga ett handlar om hur de tillämpar sina indiska kunskaper på scen. Bägge svaren var samstämmiga: De har kunnat tillämpa rytmer, samspel, berättarteknik och rörelsekvaliteten i sitt kreativa arbete (skapande). Dessutom anser båda två att de fått en bredare repertoar av uttrycksmöjligheter på scenen och hittat små tekniker som de kunnat använda sig av utan att betona att rörelserna är indiska. Casassas anser också att många saker omedvetet integreras i kroppen eller i hennes sätt att se på teater tack vare de här kunskaperna. Båda två konstaterar att studierna i Indien gett dem vidgade vyer och öppnat nya möjligheter. Jag har också genom mina studier kommit fram till samma resultat.

I fråga två undrade jag om de kunde ge konkreta exempel på hur det har använt sina indiska kunskaper. Casassas svarade att hon hade forskat i kroppspositioner och gester i gamla kulturer, för i sina studier i kutiyattam hade hon blivit inspirerad av dynamiska positioner, betydelsen i kroppsspråket och de symboliska gesterna i den indiska teatertraditionen. De ville hon överföra till sin produktion genom att arbeta på liknade sätt som i Indien, fast utifrån resultaten från sina egna forskning om kroppspositioner och gester. Hon håller på att sätta upp en föreställning med Mesopotamien som tema.

Steinas svar var väldigt omfattande. Hon hade skrivit några konkreta exempel, sen i parentes hade hon försökt tänka från vilken ”avdelning” de kom från. Jag har valt att citera henne direkt:

”Rörelsematerial till maskteater, som grundövningar till maskarbete och egentlig karaktärsarbete. Rörelsemönster för olika personligheter (från alla avdelningar av det indiska ’inlärda’), även koreografiskt uppbyggda eller ’grundtankegivande’. Rytmen eller tempot av rörelsen (från beats, footworks, sång, rytmändringar i dansen). Volymen eller kraften och kvaliteten (t.ex. från olika känslouttryck och olika stil-sätt att uttrycka en egenskap, ex. mohiniyattam/kuchipudi). Indelningen, eller användningen av ’vers’ (berättartekniken i indisk tradition). Alla egenskaper blandas med varandra och föds till en ny situation vid behov - det inlärda blir ett bibliotek som har ingångar från många håll”.

### 3.3 Svårigheter med att tillämpa indisk dansteater.

I de två följande kapitlen har jag valt att analysera problematiken enbart utifrån min egen erfarenhet samt Maya Tångeberg-Grischins nuvarande och före detta elevers. Varför jag valt detta är att det är dem jag sett mest tillämpa i praktiken. Det är svårt att analysera en uppsättning som beskrivs i en bok. Det finns böcker som beskriver vad i den indiska dansteater som inspirerade t.ex. Eugenio Barba, men i detta sammanhang känns det för okonkret (för jag vet för lite och har sett för lite). Jag vet mera om mina klasskamraters inriktningar, processer, experiment och uppträdanden.

På paneldebatten under slutarbetsfestivalen konstaterade vi att det inte går att bara ”copy and paste” delar från en indisk dansdel till ”sitt eget arbete”. Micke Klingvall<sup>31</sup> sa: ”You have to steal it, not borrow”, med det menade han att skådespelare måste göra allt till sitt eget. Jag har märkt att det inte är så lätt att göra det med indisk traditionell dans. I årskurs tre hade vi regikurs och vi regisserade varandra. Vi var två

---

<sup>31</sup> Är en svensk regissör, skådespelare och lärare på bl.a. Kulturama i Stockholm.

som regisserade tillsammans två andra elever från klassen. Min kollega och jag skulle regissera två scener från ”Den kaukasiska kritcirkeln” av Brecht. Scen 1 var när Simon på påskdagen står vakt framför kyrkans port och Grusche går förbi. Scen 2 var när Grusche tvättar kläder vid floden och Simon dyker upp efter många år. En av våra skådespelare hade varit i Kina på utlandsstudier och en annan i Indien. Därför valde vi att skådespelarna skulle grunda sina karaktärer på den stil de behärskade. Det var ett experiment vi ville prova, och målet med kursen var inte att få ett fullständigt resultat (vi hade för kort tid), utan mera att få prova på regiarbete. Utmaningen var att vi skulle följa manuset och hålla så mycket repliker som möjligt.

Processen blev ganska plågsam, speciellt för skådespelarna. Det verkade vara lite lättare för skådespelaren som varit i Kina att tillämpa, och jag tror att det var p.g.a. dessa två följande orsaker. För det första arbetas det med text i peking operastudierna. Elias Edström var därför bekväm och van att tala medan han rörde sig. För det andra hade han i Kina studerat ett duo nummer, som gjorde att varje rörelse han hade tränat i sitt nummer var använt för att kommunicera med sin motspelare. Vår andra skådespelare, Karolina Surma-aho har studerat mohiniyattam. Eftersom vi hade samma lärare, har jag varit närvarande på många av hennes lektioner och sett henne uppträda med mohiniyattam och hon var mycket duktig. Därför trodde jag att det skulle bli lätt för henne att leka med sina kunskaper, jag blev överraskad att se att det blev problem för henne att tillämpa. Hon kämpade verkligen och det började stundvis fungera då hon valde ut små dansdelar och jobbade vidare med samma rörelser men lade till olika rytmer och tempon enligt hennes karaktärs sinnesstämning och mål. Under sista improvisationen lyckades hon utföra ett perfekt moment, där tanke, kropp och text satt precis. Rörelsen var tagen från mohiniyattam. Vi lyckades med vårt mål. Men det tog bra många timmar innan vi lyckades hitta ett perfekt moment. För mig var det värt alla timmar, det bevisade för mig att det kan ge underbart bra resultat på scen när en fysisk skådespelare tränar indisk dans. I Europa är tid dock något vi har ont om, allting ska gå snabbt och vara lätt tillgängligt. Tiden kan alltså bli ett problem.

Jag har tänkt mycket på att av alla Maya Tångeberg-Grischins studerande har det åkt mycket flera till Indien än till Kina på utlandsstudier. Det märks vilka elever som har studerat peking opera, det har påverkat deras kroppsspråk, träning och skådespeleri. I flera uppsättningar har jag också kunnat observera hur dessa studerande medvetet har experimenterat med att tillämpa sina kunskaper i peking opera. Det som har studerat i Indien har också experimentera med att tillämpa sina kunskaper i indisk dansteater, men jag tycker att de kanske gör det lite mera subtilt och ibland lite blygare. Jag tror att en av orsakerna till att det är en lättare process att tillämpa peking opera, är att den är mera publikvänlig. Om publiken inte är insatt i asiatisk dansteater som är mer komplex, finns det i peking opera mycket häftig akrobatik, symbolisk mim (utan fixpunkt och motstånd) och stiliserad kamp. Vissa historier kan vara lika komplexa som de indiska, andra är lättare uppbyggda och kan lätt tillämpas på den Europeiska teaterscenen.

Till näst jämför jag uppbyggnaden av ett kinesiskt och ett indiskt nummer. Jag utgår från ett nummer som mina klasskompisar har lärt sig i Kina. En karaktär kommer in, presenterar sig, det uppstår ett problem, problemet får en lösning och till sist visar karaktären sin reaktion, hur glad eller ledsen hon blev av händelsen. Om det är en duo, så presenterar sig karaktär nummer ett, sen nummer två, efter det kommer ett möte, som leder till ett problem, det kommer till en upplösning och så är det slut. Ett indiskt nummer är mer komplex. Jag tar som exempel min *tarangam*. Först kommer dansarens hälsning, som dansen inleds med, sedan kommer en berättande del, sedan en dansdel omväxlande fem gånger, tills det sedan slutar med en berättande del.

Det är svårare för en europeisk publik att följa handlingen när allt är så invecklat. Man måste tänka på att man spelar inför en lokal publik. På tvåan, satte vi upp ”Drömd”, under Maya Tångeberg-Grischins regi. Där fanns en gudomlig karaktär som var indiskt inspirerad. När publiken inte känner igen sig i något så blir det inte vardagligt, och då kan publiken lättare gå med på att det kommer från en annan tradition. Det är svårare att inspireras av indiskt när man inte gör en gudomlig

karaktär, eftersom det är en svår process för skådespelaren att tillämpa indiskt och också svårt för publiken att ta till sig den nya formen.

Jag frågar mig om det är nödvändigt att det syns vilken stil man tränar och inspireras av? Det beror väl på sammanhanget. Personligen tycker jag att det ska synas, men inte på samma sätt i varje produktion. Det är svårare för en fysisk skådespelare att gestalta extremt olika karaktärer, eftersom ens kropp är utgångspunkten och då kommer ens tekniska kunskaper mera in i bilden. Då är det viktigt att man försöker variera sina kunskaper.

### 3.4 Exempel i praktiken.

Detta kapitel ger jag några konkreta exempel på skådespelare som har provat arbeta med tillämpning av indiska konstformer i föreställningar. Självt använde jag mig av några kuchipudi adavus för att bygga upp min karaktär i föreställningen ”The Crowded Head of Miss Mathilda”. I ett skede, när min karaktär skulle vägleda Mathilda, kom adavusen till bra användning. Jag använde den i riktningsbyte, tyngdskiftningar och lekte med min placering i rummet. Det förkroppsligade hennes förvirring. Det var bara ett första försök, jag skulle vilja göra så mycket mer

Mitt slutarbete gjorde jag i samarbete med min klasskamrat Charlott Lihnell. Vi valde att medvetet arbeta med de indiska konstformerna kuchipudi, kalarippayattu och ottan thullal som grundteknik till vårt arbete. Det är intressant att ta en ny utmaning, att en gång gå helt in för det och se hur mycket vi kan tillämpa av våra kunskaper. Jag tycker också att det var passande för den historia vi ville berätta. Vi behandlade ett svårt tema och vi ville leka med effekten att publiken känner att problemen finns någonstans långt bort men samtidigt ändå också känner igen dem. Är problemen egentligen så långt borta då, kan man fråga sig. P.g.a. olika omständigheter har vi ännu inte idag nått det resultat vi ville från början med vårt slutarbete. Men det var

givande att se publikens reaktion, för det gav oss en ny blick på vårt arbete, vad som fungerar och vad som inte fungerar, vilket kommer att hjälpa oss att vidareutveckla numret.

I vår slutarbetsfestival blev jag positivt överraskad att så många av mina klasskompisar hade tillämpat sina indiska kunskaper. Det fanns små korta insatser i varje nummer av dem som har studerat i Indien. T.ex. i Jenny Eliassons föreställning dök det plösligt upp rörelser tagna från dansen. Hon bakade in rörelserna i sina meningar. När hon t.ex. talar om två olika möjligheter, använder hon sig av bharata natyam armrörelser, som går från ena sidan till den andra och förtydligar därmed för publiken att det verkligen finns två möjligheter. Julia Ioannides använder sig av indisk ”pantomim” i sin föreställning. Ett exempel är när hon löser upp sitt hår och tvättar det i vattnet. Kristian Snellman byggde hela sitt slutarbete på kampkonster, bla. kalarippayattu. Karoliina Surma-aho kunde nu tillämpa sina kunskaper i mohiniyattam på ett väldigt lyckat sätt. Det var fint att se allt detta, efter våra svårigheter i regikursen innan. Det gav mig hopp och jag börjar tro på att det finns mycket möjligheter för framtiden.

Under slutproduktionen Pura et Vera – ”Ren och sann”, hade Kristian Snellman och jag Steina Öhman som regissör (som också har studerat kuchipudi). Pjäsen handlade om hur nära man får vara som syster och bror. Arbetet undersökte uttrycksmöjligheterna med tabu. I en scen valde regissören att vi skulle koreografera fritt en dans enligt kuchipudi stilen för att ge uttryck för min karaktärs kärlek för sin bror. Jag tycker att det var ett bra sätt att förkroppsliga tankarna av Vera och det var ett nytt sätt för mig att tillämpa mina kunskaper.

Jag har också på den professionella scenen sett några små guldkorn, där indiska uttryck har kunnat blomstra ut. Ett exempel var Narnia på Wasa teater. Jag blev glatt överraskad. Några av Maya Tångeberg-Grischins f.d. elever var med, bl.a. Sebastian Selenius<sup>32</sup>. Han spelade Tumnus. Jag var imponerad över hur bra han kunde tillämpa

---

<sup>32</sup> Före detta elev till Maya, T.G. som har studerat Bharata natyam i Indien och arbetar som frilansande skådespelare.

sina mångsidiga kunskaper på en institutionsteater. Det jag gillade särskilt var att Sebastian kunde anpassa sitt kroppsspråket efter den kostym han bar. Men det som intresserade mig allra mest var hans händer. De var formade efter ett *mudras, mukula*, d.v.s. man har alla fingertoppar ihop så det blir en ovalform. Han använde detta *mudra* men vände på det upp och ner så fingertopparna pekade neråt. Det påverkade hans övriga delar av kroppen, speciellt hans armar. I armarna såg jag också influenser av indiska linjer. Hans positioner var oftast utmanande och dramatiska, man kunde känna igen vissa poser, som när han balanserade på ett ben.

Ett annat exempel är Agneta Lindroos<sup>33</sup> och Sebastian Selenius i deras maskföreställning, ”Skogspromenader och mysiga hemmakvällar”. I en scen blir Agnetas ena karaktär arg. Hon gestaltar ilskan genom att göra en freestilad kombination av olika fot stamp rytmer. Jag tycker att det var en lyckad stilisering av ilska.

#### 4. SAMMANFATTNING

Under den tid jag arbetat med mitt slutarbete har många funderingar mognat fram. Jag har kunnat konstatera att varje blivande fysisk skådespelare är tvungen att själv ta ställning till hur man i praktiken vill tillämpa de inhämtade kunskaperna under studietiden. Kontakten med andra skådespelare, regissörer och koreografer ger inspiration, men det är genom att själv prova sig fram som den egna identiteten som fysisk skådespelare utvecklas. Jag tycker mer än någonsin att skådespelaren är ingen marionett och har ett stort ansvar att själv utvecklas, att aktivt ifrågasätta de rådande normerna i europeisk teater och förstå det man gestaltar på scenen. Detta ska då inte påverka spelglädjen, men jag tycker att det är viktigt att skådespelare tar dessa ståndpunkter i beaktande.

---

<sup>33</sup> Före detta elev av Maya T.G. som har studerat Mohinyattam och Bharata natyam i Indien, och är också utexaminerad från magisterprogramet i regi på Teaterhögskolan. Jobbar som frilansande skådespelare och regissör.



Under utbildningens gång har tekniken fått en allt större betydelse för mig. Jag har insett att en skådespelare som inte eftersträvar en bra teknik blir, förr eller senare, begränsad i sitt kreativa skapande. Jag har sett många teaterföreställningar där det har varit brist på teknik eller skådespeleri. Jag känner själv igen svårigheterna med att ha dessa två lika starka. Enligt mig gäller det att få dessa två i symbios vilket gör att det är fysisk teater. Annars blir det dans, talteater eller helt enkelt dålig fysisk teater.

Temat som Maya Tångeberg-Grischin gav för paneldebatten under vår slutarbetsfestival var: ”Kommer ljuset från Asien?”. Efter att ha studerat i fyra år och även studerat i Indien tror jag mer en någonsin på styrkan som kuchipudi-träningen ger. Kuchipudi-träningen har gett mig styrka och balans, en teknik och ett nytt perspektiv på hur man kan uttrycka känslor på scen. Det har också hjälpt mig att utveckla min arbetsmetod. Jag har aldrig varit så säker på scenen, som när jag uppträdde med mitt nummer i föreställningen ”Jorden runt på 100 minuter”. Därför kunde jag känna igen mig i ett av de svar jag fick av Coralie Casassas, där hon poängterade att: när man har koreograferat en scen och kan den till hundra procent, kan man börja gestalta och blåsa liv i scenen på riktigt. Det var det jag lärde mig i min kuchipudi dans. Jag visste vad jag skulle göra på scenen och historien var tydlig för mig. Jag kunde förmedla den. Jag tycker att det jag lärt mig i Indien var av hög kvalitet för att alla rörelser och uttryck har fullkomliga former. Jag har känt mig frustrerad när jag själv inte kunnat koreografera mina scener med samma kvalitet.

Det finns många svårigheter med att i praktiken tillämpa det jag har lärt mig i Indien. Jag skulle önska att det vore möjligt att tillämpa indisk dansteater på samma sätt som mina studiekamrater tillämpar peking opera. Men det går inte lika enkelt. Detta beror till en del på att den indiska kulturen är annorlunda och det kan vara svårt för en europeisk publik att förstå de symboliska gesterna och spelsättet. Jag har kommit fram till att det krävs en del erfarenhet för att kunna tillämpa de indiska dansteaterstilarna, eftersom de har ett stort djup och är mångsidiga. Jag har tänkt börja med att ta mindre steg och bygga vidare på det. De finns många små nyanser man kan

utnyttja och på det sättet undvika det kulturella hindret. Jag har kommit fram till att när jag tränar kuchipudi på egen hand, avspeglar det sig naturligt i mitt skådespeleri. Det påverkar då också mitt skapande av nya karaktärer. Mitt mål är att träningen ska hjälpa mig ännu mera i framtiden att skapa komplexa karaktärer. Jag har märkt att jag måste fördjupa mina kunskaper i *nrtta*, *nrtya* och *natya* för att kunna nå detta mål.

Eftersom jag har studerat mest kuchipudi, har jag märkt vilka begränsningar den dansen gett mig. I dansen ska helheten vara så vacker att den aldrig kan bli grotesk. Jag tycker om att allt är koreograferat, men saknar friheten att improvisera inom de tekniska ramarna, vilket förekommer i andra indiska dansteaterstilar. Själv vill jag arbeta mig bort från de förväntade och hemtama gestaltningarna av kön på scen. Därför tycker jag att det är tråkigt med de klyschiga kvinnliga ramarna som finns i dansen, men också de stereotypa gestaltningarna av kvinnor och män. Oftast är alla danser huvudsakligen *lasya*, fast det innehåller både *lasya* och *tandava* rörelser. Då är rörelsekvaliteten mest graciös och elegant, därför blir det lätt begränsande. Som skådespelare är det viktigt att kunna ta sig till olika rörelsekvaliteter. Det är ett problem jag tycker man stöter på i många tekniker, därför är det bra att träna mångsidigt. Jag har hittills enbart lärt mig solonummer, skulle nu därför vara intresserad att lära mig ett grupp nummer, där det också handlar om ett möte och relationen mellan två karaktärer.

Även om jag ser begränsningar i kuchipudidansen tycker jag att den är en inspirationskälla, vilket förstärker skådespelarens uttryckskraft vad gäller:

- skådespeleri från mallar, uttryck av känslor, speciellt seriöst positiva känslor på scen.
- att kunna hoppa snabbt från en sak till en annan.
- rytmisering av scener.
- ”pantomim” berättande.
- framföra koreografier

Så här ser jag på min utvecklingsprocess kortfattat: det tog lite lång tid för mig att lära mig ”alla olika färger”, men nu börjar jag komma ihåg dem. Jag börjar veta hur det passar ihop, hur de reagerar på varandra. Jag har börjat måla små skisser och sedan har jag kastat mig över stora och små blanka tavlor. Som Salvador Dali sade: ”... det finns inga tavlor det finns bara ’en’ som man fortsätter med hela livet på olika dukar, liksom bildrutor runt fantasins verkliga film”. Nu är det bara att gå ut i arbetslivet, tillämpa det jag lärt mig och bygga vidare på det. Lärandet och sökandet är evigt, det är bara att börja måla på nya dukar.

## Bilaga 1: Kuchipudins historik

Kuchipudi är grundad och utvecklad i en by med samma namn i Krishna distrikt av Andhra Pradesh. Ursprungligen utövades dansen bara av en grupp av *vaidiki* Brahminer, som var enbart män. Det var på den tiden en folklig dansteater, som sedan utvecklades och blev en av de fem klassiska indiska dansstilarna.

Original repertoaren i kuchipudi innehöll både *kalapas* och *yakshaganas*. I *kalapas* kretsade temat kring endast en händelse eller karaktär. *Yakshaganas* hade där emot en hel historia, som innehåller flera karaktärer.

Under 20-talet, samtidigt som Indien kämpade med sin självständighet, blev det förändringar i flera av de indiska dansformerna, kuchipudi är inget undantag. De fyra viktigaste ändringar är:

1. Andra personer som inte var från brahmin familjen fick börja
2. Kvinnor fick också börja dansa Kuchipudi
3. Nya nummer skapades och man började dansa solonummer
4. Kuchipudi skolor öppnades, därefter blev undervisningen mer metodisk

Ett av de kändaste solo nummer i kuchipudi är tarangam. Detta nummer har ett väldigt intressant framförande av nrta. Dansaren står på kanten av en metalltalrik, de är ett sätt för dansaren att visa sina färdigheter.

Kuchipudi Art Academy i Chennai är av de största centrum för kuchipudi idag. Skolan öppnade 1963 under Dr. Vempatis ledning.

## Bilaga 2: Frågeformulär:

A- Vad har det tillfört din arbetsprocess att studera indisk traditionell dans-teater/konstform?

Hur tillämpar du din kunskap i indisk dans -teater i ditt arbete som fysisk skådespelare i Europa?

Vad tycker du att skiljer sig mest mellan den traditionella dans-teater stilen du har studerat i Indien och den teater stilen du har studerat här hemma i Europa?

Hur har det påverkat din arbetsprocess i längden/ under åren?

Kan du ge mig konkreta exempel, från ditt arbetsliv, hur din indisk teater/dans kunskap har inspirerat dig i praktiken: karaktärarbete, koreografi, rytmiskt arbete, mm.

B- Är teknik en grund till en fysisk skådespelare eller ett hinder för kreativitet?

Om man utgår från att en fysisk skådespelare måste träna olika tekniker (som vi har lärt oss i vår utbildning med Maya Tångeberg-Grischin), så är allt detta tränande alltid i syfte för att uppträda. Vad tycker du? Hur jobbar du med tillämpning?

Vilka tekniker tränar du för att hitta den ultimata rörelseförmågan som fysisk skådespelare?

Jacques Lecoq ansåg till exempel att det var en synd att studera som fysisk skådespelare balett. Han tyckte att skådespelaren blev för inpräglad av ett rörelse sätt och tappade lätt mening med sina rörelser. Vad tycker du?

C - Hur hittar du betydelsen åt dina rörelser?

Hur uttrycker du känslor på scen?

Jobbar du rytmiskt? Hur? Tex som Decroux med brutage eller som i indisk traditionell dans med rytmiska fraser: tam ti tam tika taka tei ta tei.

När du gör ett nummer koreograferar du allt exakt som i Indien eller jobbar du mera att med att välja ut vissa pelare och sen röra dig mera på ett ungefärt sätt från den ena till den andra?

D- Vilka kriterier utgår du från för den teater du vill göra?

Vilka mästare har inspirerat dig?

## KÄLLFÖRTECKNING

Leabhart, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge, New York: 2007.

Lecoq, Jacques, *Le Corps Poétique*, Un enseignement de la création théâtrale, (i samarbete med Jean- Gabriel Carasso et Jean- Claude Lallias), Actes Sud- Papiers, Sainte- Etienne: 2006.

Lecoq, Jacques, *Theatre of Movement and Gesture*, (edited by David Bradby), Routledge, New York: 2006.

Rao, U.S Krishna, *A Dictionary of Bharata Natya*, Orient Longman Private Limited, Chennai: 2004.

Reddy, Raja and Radha, *Kuchipudi, Dances of India*, (series editor Alka Raghuvanshi), Wisdom Tree, New Delhi: 2004.

Khokar, Ashish Mohan, Rupa and Co, *Bharatanatyam Eternal India*, New Delhi: 2002.

Venkataraman, Leela och Pricha, Avinash, *Indian Classical Dance tradition in transition*, Lustre press and Roli books, New Delhi: 2002.

INTERNET ARTIKLAR:

[www.kuchipudi.com](http://www.kuchipudi.com)

FÖRELÄSNINGSMATERIAL:

Theory and practice of Emotions on stage after the Bharata Natya Shastra and Abhinayadarpana.

Under teori kursen om asiatisk teater i årskurs 2, föreläsning om Indien av Maya Tångeberg-Grischin (hösten 2008).