

LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö
Lärarytbildningen i musik
Paula Helander

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2006
10p

Rytmik för Skådespelare

Vad kan en rytmikpedagog tillföra i en högre teaterutbildning?

Handledare: Thorvald Lidner
Examinator: Gunnar Heiling

SAMMANFATTNING

Skådespelaryrket kräver mycket av en människa både intellektuellt, färdighetsmässigt och fysiskt. Det förväntas också ofta av en skådespelare att vara musikalisk. Musikalitet kan yttra sig på olika sätt. I skådespelarsammanhang vill jag påstå att musikalitet kan finnas i allt från texthantering till hur man rör sin kropp.

Jag är rytmikpedagog, men har också arbetat som skådespelare. Syftet med det här arbetet är att ta reda på om rytmikpedagoger har något att tillföra i en högre teaterutbildning. Jag presenterar mina egna idéer inom området, och har gjort kvalitativa intervjuer med tre rytmikpedagoger (av vilka två undervisar på Teaterhögskolan), två skådespelare och en regissör och teaterlärare.

Jag har kommit fram till att det är viktigt för en skådespelare att vara musikalisk. Det finns också mycket som en rytmikpedagog kan tillföra inom ämnet rörelseträning för skådespelare. Däremot räcker det inte att vara rytmikpedagog. Det krävs att man använder sina övningar på rätt sätt och att man har ett starkt intresse samt egen erfarenhet inom teater. Lyckas man med det, är jag övertygad om att man bidrar till både skådespelarnas rörelseträning och musikalitet, men också till en gränsöverskridande scenkonst!

Nyckelord: rytmik, skådespelare, musikalitet, rörelseträning

Eurhythmics for actors

What can a eurhythmic teacher bring to higher acting education?

ABSTRACT

To be an actor is a demanding profession both intellectually, physically and in terms of skills. It is also often expected for an actor to be musical. Musicality can be expressed in different ways. An actor can express it through a text but also through his body.

I am a music- and movement teacher, with the method called “eurhythmics”. I have also worked as an actress. The purpose of this research work is to find out if eurhythmic teachers can bring anything to higher acting education. I present my own ideas within this field, and have also made interviews with three eurhythmic teachers (of whom two work with acting students), two actresses and one theatre director and acting teacher.

I have come to the conclusion that it is important for an actor to be musical. There is also very much that a eurhythmic teacher can bring to actors physical training. On the other hand it is not enough to be just any eurhythmic teacher. It also requires that you use the exercises the right way and that you have a genuine interest for, and your own experience from working with theatre. If a eurhythmic teacher has all that, I’m sure that she can contribute to actors’ physical and musical training as well as to a boundless dramatic art!

Keywords: eurhythmics, actor, musicality, movement

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 INLEDNING	4
1.1 Mina idéer	5
2 BAKGRUND	6
2.1 Rytmikens historia	6
2.2 Rytmikutbildningen i Malmö idag	7
2.2.1 Ann-Krestin Vernersson – kursledare	7
2.2.2 Vad är en rörelseform?	10
2.3 Scenkonst	10
2.3.1 Gränsöverskridande scenkonst	11
2.3.2 Rytmik och scenkonst	11
2.4 Skådespelarutbildningen på Teaterhögskolan	12
2.4.1 Rörelseträning för skådespelare	13
2.5 Vilka aspekter av rytmik kan vara intressanta för skådespelare?	13
3 SYFTE OCH FORSKNINGSFRÅGA	15
4 METOD	16
5 INTERVJUER	17
5.1 Anna Arvidsson	17
5.2 Aleksandra Czarnecki Plaude	21
5.3 Thérèse och Ida	24
5.4 Roland Klockare	31
6 RESULTAT	33
7 SLUTDISKUSSION	35
REFERENSER	36
BILAGA	

1 INLEDNING

Början till den här uppsatsen skrev jag mer eller mindre till mig själv. Jag behövde sätta fingret på hur jag kan använda min utbildning inom det område som jag vill arbeta. Utbildningen är Rytmikpedagogutbildningen på Musikhögskolan i Malmö. Innan jag började ägna fyra och ett halvt år på Musikhögskolan, hade jag gått teaterutbildningar och arbetat som skådespelerska. Eftersom jag huvudsakligen vill arbeta inom teatervärlden kan man undra varför jag valt att utbilda mig till rytmikpedagog. Och tro mig, det har jag själv undrat ibland! Genom att läsa detta arbete kanske Du får svar på varför.

Men detta arbete är inte bara till mig själv. Det vänder sig även till andra blivande rytmikpedagoger som har ungefär samma bakgrund eller ambitioner som jag. Uppsatsen kan också intressera skådespelare samt arbetsgivare på teaterutbildningar som kan tänka sig att anställa en rörelsepedagog eller musiklärare med en lite ovanlig inriktning.

Så länge jag kan minnas har jag blivit starkt berörd av musik, dans och teater. Som litet barn kunde jag plötsligt börja gråta av musik som jag fann vacker, men inte för att jag blev ledsen, utan för att jag var betagen av skönheten. Jag kunde bli närmast besatt av en bestämd sekvens i en film och de gånger jag fick följa med på en teater- eller dansföreställning var jag förtrolad. Tidigt upptäckte jag att jag själv älskade att beröra andra människor på samma sätt som jag blev berörd. Det uppstår ett möte med andra människor när man befinner sig på en scen, en alldeles egen sorts kommunikation. När jag var sexton år och hade bestämt mig för att bli skådespelerska, såg jag en dag en teaterpjäs av Varietéteatern Barbès. Jag hade aldrig sett något liknande förut. Det var en pjäs med mycket få ord men många ”bilder” – som jag vill kalla det eftersom dessa bilder har etsat sig fast på min näthinna. Där var levande musik på scen och jag upplevde att musiken inte bara fungerade som bakgrund, utan den spelade *med* teatern. Begreppet fysisk teater hade jag kommit i kontakt med vid denna tidpunkt. Var detta fysisk teater? Jag försökte utforska detta, och ägnade mig åt teater, dans, mim och akrobatik. Ett annat begrepp jag kom i kontakt med var Dansteater. Detta ville jag jobba med! Det var precis vad jag var ute efter: att kombinera teaterns förmåga att berätta, och dansens förmåga att visa bilder.

Under mitt sökande kom jag underfund med något annat. Att ha en dansares kroppskontroll, rörelseförmåga och rumsmedvetenhet är en oerhörd tillgång om man arbetar som skådespelare. Jag iakttog en viss skådespelerska som jag jobbade med under en period. Hon fascinerade mig med sitt speciellt intressanta uttryck på scen. När jag fick reda på att hon även dansat hela sitt liv, kom jag fram till att det fanns ett samband. Även det motsatta observerade jag. Folk med väldigt dålig kroppskänedom, kunde vara ganska handikappade när de skulle agera på en scen eller framför en kamera. Jag spelade en gång in en reklamfilm. Min motspelare var amatör. Han hade aldrig arbetat med film eller teater förut. Då han fick den till synes enkla uppgiften att hålla produkten så att logotypen syntes i bild, samtidigt som han sa sin replik, var det nästan omöjligt för honom. Han var inte tränad att koordinera sitt tal med sin handrö-

relse och samtidigt se naturlig ut. Jag minns att jag reflekterade över hur viktig förmågan till koordination är för en skådespelare. Viljan att hjälpa andra att träna upp sin kroppsliga förmåga väcktes efter hand, och framför allt i samband med att jag började på rytmikpedagogutbildningen. Men med den tanken kom en annan; det handlar ju inte bara om kroppskontroll! Den där skådespelerskan till exempel som jag iakttog, hade mer än kroppskontroll. Tack vare sin danserfarenhet hade hon *musikalitet* i kroppen. Jag insåg vilken tillgång det är för en skådespelare att vara musikalisk. Musikalitet finns i text, i det sätt man framför en text. Inom teatern, precis som inom musiken, pratar man om *timing*. Och just det faktum att man använder samma begrepp inom konstarten musik som i konstarten teater, fick mig att tänka på hur mycket de olika konstarterna kan ge varandra.

1.1 Mina idéer

Rytmikpedagoger är ofta verksamma inom kultur- och musikskolan. Man kan även arbeta i grundskolan eller på Estetiska Programmet på ett gymnasium. En folkhögskola med musiklinje kan också vara en arbetsplats. Somliga rytmikpedagoger är inte anställda som just rytmikpedagog, utan som musiklärare, och får använda sin metod i den utsträckning de kan inom de kursramar som finns. De flesta undervisar heller inte i ämnet rytmik på hundra procent, utan måste komplettera med ett annat (klingande) instrument. Det är mycket vanligt att rytmikpedagoger även har den kompetensen, det vill säga; de kan ofta spela och undervisa i ett annat instrument, som exempelvis violin, klarinett eller piano.

Allting jag nämnt ovan är undervisning i *musik*. Det är de vanliga och mest självklara arbetsituationerna för rytmikpedagogen. Denna uppsats ska handla om hur man kan använda sin rytmikutbildning inom en annan sorts scenkonst, det vill säga teatern. På grund av min bakgrund inom teater har jag under min rytmikutbildning ständigt hittat knypunkter mellan dessa två världar. Under utbildningen har vi inte bara lärt oss hur vi blir pedagoger, utan också arbetat sceniskt. Jag vill gräva djupare i den delen av rytmiken. Idag ingår det i utbildningen ämnen som rörelseimprovisation, dans och metrik – ämnen som jag tror är intressanta att arbeta med även för skådespelarstudenter. Som jag redan nämnt så är det till och med så att vi talar samma språk ibland. Regissören Martha Vestin (2000) har uttryckt följande angående timing: *"Vissa skådespelare har en fantastisk fallenhet för att göra sina insatser i det exakt rätta ögonblicket... Det är en sorts musikalitet. Andra måste öva och öva."* Hon fortsätter: *"Vikten av timing är kanske allra mest uppenbar i sådant som ska vara roligt, men kan inte försummas i någon slags dramatik"* (s. 133-134). Följande citat berör begreppet Rytmisering: *"Rytmisering är hur man handskas med hela föreställningens dynamik. Den färdiga föreställningen måste ha en levande andning eller puls"* (s. 134). Teaterregissören pratar här om musikalitet, rytmisering, dynamik och puls.

Det är förstås inte vilken rytmikpedagog som helst som har intresse av att jobba inom detta fält. Alla rytmikpedagoger har kanske inte heller kompetensen som fodras. Mitt intresse av att arbeta med skådespelarstudierande, kommer från att jag har egen erfarenhet av yrket. Jag vill veta mer om arbetet hos rytmikpedagoger som redan är verksamma inom området. De är inte många, men de finns!

2 BAKGRUND

2.1 Rytmikens historia

Begreppet *Rytmikpedagogik* började först användas av den schweiziske pedagogen Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Han skapade en ny metod inom musikundervisning, som han kallade just Rytmik.

Han kämpade för att musik skulle bli obligatoriskt i grundskolan, så att det blev tillgängligt för alla. Barns musikstudier skulle påbörjas med rörelse och lek, eftersom han upptäckt att det är naturligt att lära sig genom kroppen. Han har sagt: *"Musklerna är skapta för rörelse, och rytm är ju rörelse"* (Jacques-Dalcroze 1997 s.70)

Vad är Dalcrozerytmik? På Svenska Rytmikpedagogförbundets hemsida kan man läsa följande formulering: *"Dalcrozerytmik är en musikpedagogik som bygger på teorin att det finns en naturlig koppling mellan musik och rörelse, samt att den mänskliga kroppen är ursprunget till all musikalisk rytm..."* (www.rytmik.just.nu)

Dalcroze byggde sin metod på tre huvudmoment: rytmik, solfège och improvisation. Rytmikstudierna skulle väcka hörselns och kroppens rytmisinne. I solfègestudierna skulle förståelsen för tonintervall och klangfärger väckas. På improvisationslektionerna skulle man använda sig av förvärvad kunskap inom rytmik och solfège. Ett syfte var att göra människor till bättre instrumentalister, så man kan se rytmikundervisning som en förberedelse för vidare musicerande. Och så fungerar rytmikmetoden idag i vissa musik- och kulturskolor i landet; sjuåringar erbjuds rytmikundervisning innan de får välja ett instrument.

"Jag tror att en ny konst ska födas." (Jacques-Dalcroze, 1997 s.11)

Parallellt med Dalcrozes arbete skedde stora förändringar inom danskonsten i Europa. Den revolutionerande fridansen utvecklades som en reaktion mot den klassiska balettens konstlade rörelsemönster. Denna utveckling var Dalcroze med att utveckla. Det var bland annat några Dalcroze-elevs framförande av sina dansanta och rytmiska etyder, som fick den internationellt kända dansaren Mary Wigman att vilja ägna sig åt dans. Efter att ha sett detta, skrev hon omgående in sig på Dalcrozes Rytmikskola i Hellerau-Laxenburg, nära Dresden. Wigman sökte sig dock vidare därifrån ganska snart efter att ha upptäckt att Dalcrozes system inte gav henne det konstnärliga uttryck hon letade efter (Karina & Sundberg 1989).

Ett mål med rytmik är att väcka många olika sinnen, med betoning på det kinestetiska sinnet som vägen till musikalisk kunskap. Som utbildad rytmikpedagog på Musikhögskolan i Malmö, använder jag i min undervisning för barn, en metod som utgår från just det. Metoden rymmer många syften, och eleverna tränas på ett lekfullt sätt alla dessa delar:

Musikalitet – pulskänsla, periodicitet, musikaliska begrepp etc.
Kroppskontroll, balans och koordination

Social träning (rytmiklektioner utförs i grupp)
Emotionell träning – uttryck genom kroppen och musiken
Intellekt – koncentration, fantasi, språk

Rytmikmetoden spreds snabbt över Europa. Undervisningen utvecklades åt flera olika riktningar, varför det idag finns många olika varianter på rytmikmetoder. Idéerna vandrade bland annat genom Tyskland och hamnade i Danmark – något utvecklade och med en terapeutisk inriktning, och kom därifrån till Sverige.

2.2 Rytmikutbildningen i Malmö idag

Rytmikpedagogutbildningen i Malmö etablerades 1961 på den danska rytmikpedagogen Gerda von Bülow's initiativ. Von Bülow använde inte Dalcrozes huvudmoment i sin undervisning. Däremot utarbetade hon metoder för lektionsplanering, främst riktat mot barn. Hon utgick varje lektion från ett tema – en röd tråd, som innebar att alla övningar var en del av ett övergripande mål. Dessa idéer används fortfarande inom rytmikundervisning för barn.

Idag är rytmik en inriktning inom den så kallade IE-utbildningen på Musikhögskolan (IE står för Instrumental- och Ensemblelärare). Rytmik har utvecklats under åren och idag är det bara en liten del av utbildningen som berör Dalcroze-metoden. Den nio terminer långa utbildningen innehåller bland annat följande kurser:

- Dans
- Rörelseträning
- Drama
- Metrik
- Afro-Cubanskt slagverk
- Rörelsegehör
- Rörelsekomposition
- Komposition
- Gehör
- Rytmikpiano
- Metodik

Därtill finns ett antal valbara kurser samt praktik på grundskola, musik- och kulturskola, gymnasium och folkhögskola. I utbildningen ingår även kurser som satslära, musik- och samhälle samt pedagogik som man läser tillsammans med de andra IE-studenterna på skolan. Rytmikpedagogutbildningen präglas av den nuvarande kursledaren, som jag nu ska presentera. Mycket av den följande informationen baseras på den kvalitativa intervju som jag gjorde med henne 9 oktober 2006 (se metodkapitlet).

2.2.1 Ann-Krestin Vernersson - kursledare

I skrivande stund är Ann-Krestin Vernersson kursledare för utbildningen, och det har hon varit sedan 1987. Hon gick själv utbildningen 1972-1975, och började sedan undervisa där

redan året efter sin examen. Då ville hon inrikta rytmikpedagogiken mot de vuxna. Traditionen bjöd på den tiden bara på pedagogik för barn, och detta ville alltså Ann-Krestin ändra. Hon införde också ämnena rörelseträning och drama, eftersom hon inspirerats av en kurs hon gått som kallades ”Skapande dramatik”. Hon ville ta reda på hur man kunde jobba med drama i musikundervisning, och fundera ut vad skillnaderna var mellan drama och rytmik. Under min intervju med Ann-Krestin frågar jag henne vad den gemensamma nämnaren mellan skapande dramatik och rytmik är. (Med rytmik i detta sammanhang, menar jag den metod som hon idag undervisar.) Jag citerar hennes svar:

Den gemensamma nämnaren är ju att man jobbar med improvisationer. Och ibland så kan det benämnas som rollspel... rollspelet är ju inte det att jag spelar teater, utan jag hittar en annan roll som jag kan använda hos mig själv. Man säger att ett barn har hundra språk. En människa har hundra roller, lika gärna.

Ann-Krestin frångick den så kallade röda tråden helt och hållet i sin undervisning för vuxna. Detta fick hon mycket kritik för av von Bülow som var hennes lärare. Men Ann-Krestin menade att man inte behöver använda en röd tråd för att vuxna ska lära sig något. Hon ville över huvud taget inte arbeta på samma sätt med vuxna, utan snarare tvärtemot hur man arbetar med barn. Om man lär barn i ordningen upplevelse – teori, så lär sig vuxna i motsatt ordning, det vill säga teori – upplevelse. Ska jag arbeta med notvärden under en lektion för barn, inleder jag kanske med att säga ”Nu ska jag berätta sagan om den trötta elefanten och den pigga råttan”. Barnen får sedan leva sig in i sagan och bland annat gestalta elefanten med långsamma steg respektive råttan som trippar fram med snabba steg. Möjligtvis får barnen se hur fjärdedelsnoter och åttondelsnoter ser ut i slutet av lektionen. På det viset har de gått från att uppleva skillnaderna i notvärdena för att så småningom lära sig det i teorin. När Ann-Krestin undervisade vuxna människor, gick hon den motsatta vägen. Jag citerar henne: ”Jag bör kommunicera med den vuxna via intellektet.” (Verneresson, 2001 s. 37) Att göra denna skillnad mellan barn- och vuxenundervisning är självklar för dem som utbildas till rytmikpedagoger i Malmö idag.

De första två åren av utbildningen inriktas studenterna på rytmikmetoden för barn, medan år tre respektive fyra ägnas åt ungdoms- och vuxenundervisning. Bland annat arbetar man med avancerad metrik, som man sedan ska kunna lära ut till musikstudenter på hög nivå. Att prata om metrik är också typiskt för Malmöutbildningen. Det de i Malmö kallar metrik, kallar de på motsvarande utbildning i Stockholm för rytmik. Ann-Krestin var den som införde begreppet metrik i Malmö. Anledningen är att eftersom man kallar hela metoden för rytmik, så måste man kalla det rytmiska gehöret för metrik. Och metrik innebär att måtta av tiden. Att lära sig spela afro-cubanskt slagverk är också tätt knutet till metrikundervisningen i Malmö.

Vidare införde Ann-Krestin dans på utbildningen. Hon ansåg att Rytmikpedagoger som ska improvisera till och uttrycka musiken med kroppen behövde utveckla sin rörelseförmåga och ha tekniska förkunskaper. Följande citat är hämtat ur min intervju med henne:

Det fanns en tanke på den tiden, -75 och bakåt kan man väl nästan säga. Då ansågs det att de som har dansat, de kunde inte improvisera. De hade ett fast rörel-

semönster, som var svårt att bryta. De hade svårt för att uttrycka det musikaliska eftersom man använde redan färdiga rörelser. Ja, och det kan man ha olika åsikter om. Men det handlar ju inte om färdigheterna, tycker jag, utan det handlar om fantasiförmåga.

Hon beskriver också hur rörelseträningen såg ut på den tiden hon utbildade sig, och vad hon reagerade mot:

Så presenterades dagens tema. Då kunde det vara ”rakt och runt”, till exempel. Man bestämde att en taktart stod för det raka, en annan taktart stod för det runda. Oftast var det så att det var fyrtakt som stod för det raka, och vi rörde oss som någon slags uppskruvade leksaksvarelser. Och det mjuka, eller det runda, presenterades via en tretakt till en sextakt, och då gjorde man bågar. Det kunde vara så här: ”visa med en arm hur musiken låter! Visa med den andra armen hur musiken låter. Visa med benen! Kom upp till stående och visa med kroppen hur musiken låter!” Och det var ju inget fel på de övningarna, men för mig tog det stopp där. ”Men hur ska jag då röra mig?” undrade jag. Jag menar att en improvisation måste utgå från att jag har ett kunnande, en färdighet som jag kan improvisera med. De flesta hade inte de färdigheterna.

Rytmikstudenterna idag får flera möjligheter att samarbeta med andra studenter inom både musiker- och musiklärarutbildningen, i olika genrer såsom jazz, pop och klassisk musik. Detta samarbete ”över gränserna” är en viktig del av utbildningen. När jag under min intervju med Ann-Krestin, frågar henne vem hennes rytmikmetod riktar sig till, svarar hon:

Den riktar sig till folk som vill jobba tillsammans. Det är skillnad mellan att undervisa en individ när vi är många i rummet, och att undervisa många personer och locka fram individerna eller personligheterna. Fast vi jobbar många tillsammans. Det är min tanke... Det är ett annat sätt att nå musiken än det som traditionen har bjudit.

När jag frågar om det kan rikta sig till andra än musiker, säger hon:

Ja, dansare som vill utforska musik. De når längre om de får träffa på en Rytmikpedagog. De når in i andra skrymslen, som inte vanlig musikpedagogik når. Vi har faktiskt vissa saker som vi lyckas locka dem med, dem som har intresse av att syssla med musik.

Några viktiga inslag under år tre och fyra är rörelsekomposition, och en stor del av tiden går ut på att göra konserter. Förutom själva rörelsekomponerandet tränas studenterna att skapa en föreställning i sin helhet. Konserterna innehåller ofta både sång, inspelad musik, livemusik och rörelseformer. Jag ska snart berätta vad en rörelseform är.

Varje vår gör man en slutredovisning i form av en rytmikkonsert. Avgångsstudenterna har ansvaret för den konserten, vilket innebär en utmaning i såväl konstnärligt som organisatoriskt ledarskap. Den viktigaste uppgiften för avgångsstudenterna är att skapa en *storform*. Det är en rörelseform i vilken alla rytmikstudenter på utbildningen ska delta, vilket brukar innefatta ungefär sexton till tjugo personer.

2.2.2 Vad är en rörelseform?

Ann-Krestin Vernersson har beskrivit det såhär: ”*man omkomponerar musiken så att man ser den*” (citat från en lektion för rytmikstudenterna i Malmö 20/9-06)

En rörelseform tjänar ofta ett pedagogiskt syfte, och många stannar i klassrummet. Med hjälp av rörelsen i kroppen ska eleverna få en djupare förståelse av musiken.

Följande utdrag är hämtat ur min intervju med Ann-Krestin. Jag återger vår dialog ordagrant:

Paula Vad är en rörelseform?

Ann-Krestin En rörelseform är en musikalisk form, men du gör den i rörelse. På en plats någonstans. Oftast i ett rum.

Paula Varför gör man den?

Ann-Krestin Därför att du ska visualisera musiken. Du ska plocka ut musikens beståndsdelar. Du *är* notvärdena, melodi... Allt du kan höra ska vi kunna se.

Paula Gör man den för sig själv, eller för någon annan, för en publik?

Ann-Krestin Du kan göra den för dig själv och kalla den för plankning. En form av plankning. Det är en rörlig plankning. Men du *kan* finslipa det så att det är värt att titta på.

Paula Vad innebär finslipningen?

Ann-Krestin Du tänker att publiken vill se det ännu tydligare. Det är som att finslipa ett pianoverk där du jobbar ännu mer med timingen, rytmiskt, melodiskt. Men du kanske också gör så att uttrycket och karaktären lockar andra dimensioner av musiken. Inte bara de tekniska sakerna. Du lockar fram en karaktär och du ser genren. Och du kanske till och med förstärker så att du ser ljus och bild, med kläder och allting. Det är pålägg som kommer senare. Det innersta är ju musikkärnan. Men sen kan du lägga på de andra grejerna och då når det ännu mer ut till publiken. Man kan säga att du hjälper publiken till en tolkning av musiken.

Många rytmikpedagoger – nästan uteslutande de som fortfarande studerar till yrket, visar upp sina rörelseformer på scen inför publik. Man kan fråga sig om detta är scenkonst. När blir en rörelseform intressant att se på en scen? För att besvara dessa frågor, behöver vi tala om vad scenkonst är.

2.3 Scenkonst

Slår du upp ordet scenkonst i Svenska Akademiens Ordbok (www.saob.se) får du förklaringen "Dramatisk konst, särskilt skådespelarkonst". Jag använder ordet här, för att jag tycker det är ett bra övergripande ord för konstarter som man *framför* på en scen, det vill säga teater, dans och musik.

Framträder man på en scen – oavsett om det är teater, dans eller musik- finns det en mening med det. Publiken kommer för att få en upplevelse. På en teaterscen berättar man en historia, med dans ger man en vacker upplevelse eller berättar med bilder. En clown eller komedi ska roa, medan en trapetskonstnär ska imponera etc. Det finns således en anledning till att vi har de konstformer vi har. De har alla olika uppgifter.

2.3.1 Gränsöverskridande scenkonst

I inledningen nämner jag begreppet dansteater. Gränserna mellan konstformerna suddas allt oftare ut idag. Jag tror att dansen gör teatern mindre intellektuell, eftersom dans liksom musik är abstrakt. Det är inte ovanligt att koreografer, regissörer eller kompositörer har kunskaper inom ett annat sceniskt område, vilket gör att vederbörande har både en konstnärlig bredd och ett personligt uttryck. Många arbetar också gränsöverskridande, genom att till exempel använda både dansare och skådespelare och musiker i samma föreställning. Det är i sådana sammanhang vi möjligtvis kommer i kontakt med begrepp som just dansteater. Konstnären vill ge publiken en upplevelse som går utanför traditionsbundna ramar.

Flera framstående koreografer idag arbetar lika ofta med skådespelare som dansare. Ett exempel är Mats Ek, en av vårt lands ledande koreografer. Han regisserar föreställningar på Dramaten, Sveriges nationalscen för teater, och använder en blandad ensemble med skådespelare och dansare. Den norske koreografen Jo Strömngren väljer i vissa av sina produktioner att uteslutande arbeta med skådespelare istället för dansare. Den tyska koreografen Pina Bausch arbetar nästan aldrig fram sina verk genom att visa dansarna hur de ska röra sig. Istället ger hon dem uppgifter – och arbetar faktiskt likt en pedagog ibland. Dansarnas rörelser baseras ofta på konkreta rörelser (vilket brukar utmärka teaterns uttryck) istället för abstrakta rörelser (som utmärker dansens uttrycksform). Denna uppsats är också gränsöverskridande, kan man säga, eftersom Rytmikpedagogen "hör hemma" inom musiken medan jag vill arbeta med skådespelare!

2.3.2 Rytmik och scenkonst

Innan jag går in på varför jag tror att rytmikpedagogen är intressant inom rörelse- och musikträning för skådespelare, vill jag sammanfatta mina tankar om vad rytmikpedagoger gör på scen. Det finns en anledning till att jag lägger vikt vid detta. Som pedagog på en högre skådespelarutbildning, finns det ett värde i att själv ha stor erfarenhet av scenisk konst. Hur ska jag annars kunna övertyga mina skådespelarstudenter att de har nytta av det jag försöker lära dem? Jag ska kunna säga: "detta har ni användning av" utifrån egen erfarenhet som konstnär.

Vad har rytmiken för uppgift på scen? Kanske är det att förstärka musikens uttryck. Ann-Krestin sa ju: *"det innersta är musikkärnan"*. Hon pratade också om att man kunde finslipa rörelseformer så att de blev intressanta att titta på.

Själv är jag ofta kritisk när jag ser rörelseformer på scen. Om man gör en rörelseform som bara visar att man har förstått musiken (att läraren/instuderaren har varit pedagogisk eller att rytmikeleven är musikalisk) är den ointressant för en publik. Detta är min åsikt! Man måste alltid fråga sig själv varför man är på scenen. "Vad vill jag säga? Vad vill jag berätta? Vad vill jag att publiken ska uppleva?" Jag vill också poängtera att rytmikpedagoger oftast inte kan jämföra sig med dansare ur en teknisk synvinkel. Jag hörde någon missnöjd publikmedlem efter en föreställning säga en gång: *"det där hade jag själv kunnat göra"*. Det tycks vara så att imponeringsfaktorn är av betydelse. Människor vill se sådant på scen som har en konstnärlig kvalitet som sträcker sig utöver det vanliga. Därför vill jag instämma med Ann-Krestin, då hon säger att det behövs ett dansmässigt kunnande för att bättre kunna uttrycka musiken. Jag vill också påstå följande: Ska rytmikpedagoger komponera rörelseformer för *scenen* utanför skolans väggar behöver rörelsekompositören ha en tanke om vad hon vill förmedla eller berätta. Annars förblir det en "plankning". Att ha förkunskaper i dans tillför också en kvalitet i rörelserna som gör att det kan bli intressant för en publik att ta till sig.

När jag koreograferar ett verk för scenen har jag – i och med att jag är rytmikpedagog, musiken som utgångspunkt, d.v.s. musiken finns aldrig enbart som bakgrund till dansen. Jag ser det som att jag försöker suddas ut ännu en gräns; gränsen mellan dansteatern och musiken. Ett sådant verk skulle jag kunna göra med en grupp skådespelarstudenter, och därmed öppna deras ögon för en scenisk form som har en annan utgångspunkt än exempelvis en text.

För att få ett perspektiv också över högre skådespelarutbildningar ges här ett kort avsnitt om landets teaterhögskolor.

2.4 Skådespelareutbildningen på Teaterhögskolan

På Teaterhögskolan i Stockholm ingår följande ämnen i skådespelarutbildningen:

- Scenframställning
- Röst och tal
- Rörelse och rytmik
- Sång och musik
- Eget skapande arbete
- Teori och uppsatsskrivande

(www.teaterhogskolan.se)

Det finns fyra olika teaterhögskolor i landet; i Malmö, Göteborg, Stockholm och i Luleå. Utbildningens innehåll och upplägg skiljer sig en del mellan skolorna. På Göteborgsutbildningens hemsida (www.scen.gu.se) förklaras innehållet såhär:

Utbildningsprogrammet består av tre års heltidsstudier om vardera 40 poäng. I programmet ingår kurserna "scenisk gestaltning", "filmskådespeleri", "skåde-

spelarens instrument”, ”skådespelarens individuellt sceniska projekt”, ”radioteater”, ”skådespelarens praktik”, ”konstnärligt examensarbete” samt ”självständigt reflekterande arbete”.

Och såhär beskrivs utbildningen i Malmö:

Målet för utbildningen är kreativa och självständiga skådespelare, som i samarbete med andra kan svara mot konstnärliga krav i olika sceniska sammanhang. Utbildningen är fyraårig. Av c:a tusen sökande varje år antas i regel tolv studenter. Förutom i huvudämnet, scenframställning, ges undervisning i tekniska ämnen som rörelse, röst och tal, sång, musik, samt i teori.

www.thm.lu.se

De första två åren innehåller en slags bas, då studenterna tränas i alla de tekniska ämnena som nämns i citatet ovan. Det tredje året ägnas åt praktik på olika professionella teatrar, och under det fjärde året sätter man upp sina examensföreställningar. Anledningen till att det står ”tre års heltidsstudier” i citatet från Göteborgs teaterhögskola, är att de räknar bort praktiken eftersom den inte utförs på skolan.

2.4.1 Rörelseträning för skådespelare

För att undvika missförstånd av mina avsikter, vill jag poängtera att jag inte tror att en rytmikpedagog skulle vara det enda som blivande skådespelare behöver! Det finns inget som säger att rytmikpedagoger har någon kompetens inom skådespeleri, eller ”scenisk gestaltning” som brukar benämnas som huvudämnet på teaterutbildningar. Vad jag däremot försöker ta reda på, är om rytmikpedagogen har något att tillföra i *delar av* skådespelarutbildningen. Jag syftar på delkurser som *rörelseträning* eller *musik*, vilka ofta ingår i sådana utbildningar.

Att skådespelare behöver ha kontroll och flexibilitet i sin kropp måste ses som allmänt känt. Skådespelarutbildningar har en lång tradition av rörelseträning, och alla landets teaterhögskolor lägger stor vikt vid den fysiska träningen. Men det är inte bara kropps kontroll såsom koordination och balans som är väsentlig, utan också musikaliteten i kroppen.

Såhär förklaras innehållet i kursen ”Kropp och rörelse” på Teaterhögskolan i Luleå:

Syftet med ämnet är att studenten obehindrat ska kunna använda sin kropp för sceniskt gestaltande, samt genom ökad kroppsuppfattning få en positiv och vårdande hållning till den egna kroppen. Ämnet omfattar moment som idrottslära, mental träning, rytmkänsla, kroppslig musikalitet, rörelseimprovisation, dans, akrobatik etc. Studenten ska efter avslutad utbildning ha uppnått förståelse för och kunskap om kroppen som ett skådespelarens instrument.

www.ltu.se/sku/d3819/d3857

Lägg märke till i denna förklaring att ”rörelse” inte bara innebär att ha kontroll över sin kropp. De använder ord som rytmkänsla och kroppslig musikalitet.

2.5 Vilka aspekter av rytmik kan vara intressanta för skådespelare?

Att arbeta med en scenisk form är utmärkande för rytmikpedagoger. Detta är något som är användbart i allt sceniskt arbete, vare sig man kallar det konsert eller pjäs. Pondera att en rytmikpedagog har hand om ett litet sidämne som till exempel rörelseträning på en teaterhögskola. Då är det en fördel om man förutom att vara en god pedagog också är en god konstnärlig ledare. Ska man göra en scenisk form som ska visas för publik (vilket ofta förekommer på Teaterhögskolan), krävs att ledaren i sammanhanget har en klar blick för helheten. Därför tror jag att arbetet med rörelseformer, som jag har nämnt, är en intressant del av utbildningen.

Men även lösryckta övningar är inte att förkasta! När det gäller rörelseträning, är det ett huvudmoment i utbildningen. Rytmikstudenterna jobbar under hela sin utbildning med rörelseträning och får därför en enorm bank av övningar, som sedan fungerar som undervisningsmaterial. Dessa övningar kan handla om allt från kroppskontroll till rörelse kreativitet.

Metriken är också en intressant del. I den kan man jobba kinestetiskt med gehörsträning. Det är också en god träning av koordinationen i kroppen, vilket är viktigt för skådespelare.

Över huvud taget tror jag att det rytmiska och musikaliska tänkandet är intressant inom teater. Förmågan att få ihop en föreställning till en helhet med en dynamik och en puls, är ju något som utmärker en bra regissör. Hör bara på vad Max von Sydow har att säga om Ingmar Bergman (1996). *"Jag har upplevt honom som någon som känner rytmen i materialet väldigt väl, och som på ett tidigt stadium meddelar denna rytm till skådespelarna."* (s. 17)

3 SYFTE och FORSKNINGSPRÅGA

Mitt huvudsakliga syfte är att ta reda på om man som rytmikpedagog har något att tillföra teatervärlden genom skådespelarutbildningen.

Det är min övertygelse att jag själv kan använda min rytmikpedagogutbildning om jag ska undervisa teaterlever. Detta arbetsområde har naturligt legat i mitt intresse länge, eftersom jag står med ena foten i teatervärlden och den andra i rytmikpedagogvärlden. Under den månadslånga folkhögskolepraktiken i årskurs fyra på utbildningen, undervisade jag på en teaterlinje. Det normala är förstås att man praktiserar på en musiklinje, vilket alla mina kurskamrater gjorde. Jag har även kunnat använda rytmikmetoden vid andra tillfällen, som till exempel då jag har hjälpt till på en teateraudition. Jag har även hjälpt en sökande till Teaterhögskolan med rytmikträning (som de intressant nog har med i ett delprov till Teaterhögskolan i Malmö.)

Men mitt brinnande intresse har att göra med min personliga bakgrund och koppling till teatern. Jag vill veta hur andra Rytmikpedagoger som jobbar inom detta fält resonerar. Behöver en rytmikpedagog själv ha arbetat som scenkonstnär för att vara lämplig på en skådespelareutbildning? Eller är det rytmiken i sig som är intressant oavsett vem man är som person?

En annan fråga som uppstod genomgående under min forskning var: ”Är det viktigt för en skådespelare att vara musikalisk?” Vidare kan man fråga sig om man kan öva upp musikalitet, och dessa frågor kan dessutom locka till en diskussion om vad musikalitet *är*.

Frågan om musikaliteten är viktig i detta sammanhang är nödvändig att ställa om man vill påstå att rytmikpedagogen är bra som rörelselärare på Teaterhögskolan. Det är nämligen det som främst utmärker rytmikpedagogen; att hon kommer från musikens värld och kopplar samman rörelseträningen med den musikaliska träningen.

Sammanfattningsvis ställer jag alltså följande forskningsfrågor:

- Behöver en skådespelare vara musikalisk?
- Vad kan rytmiken tillföra i en högre skådespelarutbildning?
- Behöver rytmikpedagogen själv ha erfarenhet som scenkonstnär?

4 METOD

Det finns några rytmikpedagoger i Sverige som undervisar skådespelarstuderande. För att få en inblick hur de arbetar och hur de resonerar kring sin pedagogik, gjorde jag kvalitativa intervjuer med dem. Jag var med andra ord inte intresserad av färdiga svarsalternativ som i kvantitativa intervjuer. Syftet var att få en inblick i den intervjuades personliga syn på Rytmik inom området, och att varje person fick verbalisera den själv.

Rytmikpedagogernas arbetssituationer ser olika ut gentemot varandra och de har ganska olika bakgrund. Den ena har utbildat sig i Malmö och den andra i Stockholm, vilket gör att deras arbetsmetoder är olika. Den ena hade arbetat med ett specifikt projekt, vilket gjorde att jag lade stort fokus på det i intervjun med henne. Den andra har haft anställning i många år på Teaterhögskolan i Stockholm och det innebar intervjufrågor av mer allmän karaktär.

Vidare gjorde jag även kvalitativa intervjuer med två skådespelare som har blivit undervisade i ämnet rytmik. Det var väsentligt att höra deras inställning till ämnet, ifall de ansåg den relevant och så vidare. För att få ytterligare en aspekt, träffade jag även en person som både är regissör och teaterlärare. Denna person har alltså aldrig undervisat eller blivit undervisad i ämnet rytmik.

Jag valde att ställa mina frågor med en låg grad av strukturering, det vill säga jag ställde frågorna i den ordning som föll sig bäst i det enskilda fallet. Däremot var jag noga med att inleda varje intervju med en öppen fråga om det aktuella ämnet för att senare gå in på följdfrågor eller mer specifika frågor. Genom att använda denna så kallade *tratt-teknik* ville jag ge den intervjuade utrymme att i lugn och ro berätta med egna ord. (Davidsson & Patel, 2003)

Även Ann-Krestin Vernersson blev intervjuad av mig. Den intervjun har jag valt att presentera i bakgrundskapitlet eftersom den handlar om rytmikpedagogutbildningen i Malmö. Därför finns den inte återgiven igen i detta kapitel.

Alla intervjuer spelades in och skrevs sedan ner ordagrant. Jag har därför möjlighet att citera intervjuobjekten exakt, vilket jag också gör stundtals. Jag presenterar personerna nu i den ordning som intervjuerna ägde rum. När det gäller den etiska frågeställningen så gav alla mig tillstånd att få uppge deras riktiga namn.

5 INTERVJUER

5.1 Anna Arvidsson

Anna är utbildad rytmikpedagog på Musikhögskolan i Malmö och tog examen 1986. Jag lärde känna Anna när hon undervisade på Fridhems Folkhögskola i Svalöv, och jag var elev på Teaterlinjen där. Hon var min lärare, tillika den första rytmikpedagogen jag någonsin träffat. På Teaterhögskolan i Malmö har hon varit anställd vid olika tillfällen som vikarie i ämnet rörelse. Hon har även varit anställd där som producent.

När vår intervju äger rum på Teaterhögskolan i Malmö den 26 oktober 2006, har Anna nyligen avslutat ett projekt med studenterna där. Projektet heter ”Bunden form” och handlar om att framföra dramatik på vers, alltså text i bunden form. Anna berättar att hon kom i kontakt med det här projektet för ett par år sedan, då hon vikarierade som rörelselärare på skolan. Hon upptäckte att versfötter ligger väldigt nära rytmiken och ett rytmiskt arbete. Hon var oerhört fascinerad av detta, och upptäckte direkt att hon kunde knyta det arbetet till västafrikansk dans och musik. Både den västafrikanska musiken och de versfötter man använder i svensk dramatik bygger mycket på sextakt, förklarar hon för mig. Så förra året hade Anna ett experimentprojekt som var frivilligt för studenterna, i vilket hon provade sina idéer. Det blev väldigt uppskattat och därför kunde Anna komma tillbaka och arbeta med Bunden form som alltså var ett schemalagt projekt.

[Kommentar: En *versfot* är en grupp stavelser som utgör minsta enhet i en rytmisk text. Den består ofta av två eller tre stavelser varav en är betonad. Ett återkommande mönster av versfötter kallas för *versmått*.]

Några veckor innan projektet började hade Anna västafrikansk dans med studenterna, för att de skulle få den grunden. Hon inledde sedan själva projektet genom att arbeta med rent metrisk uppgifter utifrån sextakt. Första dagen läste de även om versmått *jamb* och *troké*, och vad som skiljer de versfötterna åt notationsmässigt. Sedan började de läsa texter av Molière, som är skrivna på ett annat versmått som heter Alexandrin. De fick skandera, det vill säga läsa texten rytmiskt. Anna berättar att detta var knepigt för dem: ”*De är ju vana vid att jobba utifrån handling och omständigheter. Nu utgick vi helt ifrån form istället.*” De fick läsa texten på det sättet i ett par dagar och lära sig den utantill rytmiskt. För en del var det mycket lätt och för andra var det jättesvårt, berättar Anna. Hon knöt ihop detta rytmiska textarbete med trumspel och rörelseträning. De klappade rytmerna och jobbade med reaktionsövningar. Efter ett par dagar fick de tänka på innehållet i texten istället och gå bort ifrån metern vilket blev en utmaning i sig. Men vid det laget hade de pulsen och flödet i kroppen. Även om man har släppt skanderingen, så känner man att det finns en form och en melodi i texten, berättar Anna. Med hjälp av den grundläggande rytmiska träningen hade metern blivit förankrad i kroppen. Slutligen fick de göra olika iscensättningar av Molièretexterna.

Det som Anna tycker är intressant när man utgår från skanderingen, är att det i texten ligger scenanvisningar och betoningar:

När det till exempel står ett stopp i texten i form av ett utropstecken så indikerar det också att man ska stanna upp där. Det är väldigt intressant när man analyserar texten att se hur den faktiskt är skriven rytmiskt.

Efter Molièretexten gick de in på blankvers, som bygger på fem stycken jambler efter varann. Shakespeare skrev mycket på blankvers. Anna tycker den är ännu mer spännande, eftersom hon tycker att texterna går att göra mycket mer av. De ligger närmre talspråket även om det är skrivet på vers. I Shakespeares texter uppstår väldigt mycket tankar under tiden replikerna sägs. En rollfigur kan då komma på en tanke samtidigt som han pratar.

Det handlar så mycket om "här och nu" perspektivet, som jag sen knyter till den västafrikanska dansen och spelet och lyssnandet: att vara här och nu! Att verkligen lyssna på det som försiggår, så att det inte bara blir tomma repliker.

Vad Anna menar med "här och nu", kan också förklaras med ordet *närvaro*. Det är ett begrepp som man talar mycket om inom teatern. En skådespelare måste förstås ha en stark närvaro på scen och en närvaro hos sin motspelare. Anna tränade denna förmåga hos sina studenter med hjälp av musiken.

Hon jobbade med traditionella afrikanska rytmer, studenterna fick spela på jembetrummor och bastrummor. Sedan lärde hon ut rytmerna på ett för en rytmikpedagog traditionellt sätt. Hon använde metrik; att gå i rummet, klappa rytmerna på olika sätt, att jobba med rösten, läsa rytmer. Detta gjordes till ett komp. Sedan fick de överföra det till trumspel och de satt länge och spelade.

De skulle få uppleva det där svänget som oftast bara uppstår i några sekunder. Det handlar om att öppna öronen. Sen pratar vi om texten i relation till det, att det fungerar på samma sätt. Sen jobbar vi med texten, och provar att vara här och nu i texten.

När jag frågar Anna hur studenterna upplevde projektet, berättar hon att det var ungefär lika många åsikter som studenter. Vissa hade fått en enorm tillfredsställelse i att jobba rytmiskt och sätta det i kroppen. De var väldigt positiva till arbetsmetoden. Många hade också väldigt lätt för att lära sig texten utantill utifrån det här sättet att jobba. Men andra tyckte det var jättesvårt och kunde inte känna kopplingen alls.

Jag frågar också Anna om en skådespelare behöver vara musikalisk. Hon svarar att hon tror att det är viktigt för en skådespelare att förstå musik och musikens uppbyggnad och relatera den till sina texter och sin teater. Hon har träffat på skådespelare och studenter som är otroligt musikaliska i form av att de kan spela själva eller att de kan klappa rytmer. Men samma personer behöver inte vara musikaliska i sin textbehandling, eftersom det är en annan del av nervsystemet som kanske inte är tränat. Hon tror att man kan träna upp det väldigt mycket, om man är musikalisk. Å andra sidan har hon träffat på studenter som är fullständigt okoordinerade i sin kropp och har jättesvårt för musik, men som har ett fantastiskt flöde i texten. Så det där hänger inte alltid ihop. Men hon tror på idén att man tränar upp alla de sidorna och att det ger en slags fördjupning. Om man känner till de musikaliska begreppen så tror hon att man på sikt kan överföra det till den andra konstformen, alltså teater. Hon påstår inte att en

skådespelare måste vara musikalisk, men att det är en hjälp i en skådespelares arbete att vara det.

Jag ber Anna förklara varför just en rytmikpedagog är bra på att undervisa musik för skådespelarstudenter, till skillnad från en vanlig musiklärare. Hon är övertygad om att den metod som rytmikpedagoger använder, är speciell. Rytmiken handlar ju mycket om att befästa saker kroppsligt. Och det handlar om att öva upp våra sinnen, det är rena nervimpulser som man jobbar på, förklarar hon. Har man en vanlig musiklektion, så sitter man ner och knackar rytmer på bordet om man jobbar med det. Och får kanske sjunga och prova att spela instrument. De lär sig tekniskt och teoretisk det de behöver kunna. Men Anna menar att man också behöver ha kopplingen till rörelsen. Visserligen har man dans och ren rörelseträning på Teaterhögskolan i Malmö. Men det finns inte den *direkta* kopplingen som rytmikpedagogen har, där man faktiskt befäster musiken i kroppen på ett helt annat sätt.

För att göra en definitionsskillnad från andra rörelsepedagoger så kallar sig Anna rytmikpedagog när hon undervisar på Teaterhögskolan. Det har en artskillnad, förklarar hon. I vanliga fall när man arbetar med rörelse så använder man medvetet *inte* musik förrän i årskurs två. Hon berättar att det finns ett talesätt på skolan som lyder ”musik är knark för skådespelarna.” Och hon håller delvis med. För musik klickar igång delar i människan på ett automatiskt sätt, därför att musklerna påverkas av musik och av puls. Musik öppnar sinnen och har en direkt påverkan. Det kan ibland göra att man lutar till sig mentalt. Och en skådespelare får absolut inte lata till sig, berättar Anna. Men som rytmikpedagog så vill man ju att studenten ska få en fysisk upplevelse av musiken, för där är målet i grunden att bli en bättre musiker. Nu handlar det om att bli en bättre skådespelare och då måste man till exempel kunna dra igång sin egen uppvärmning själv utan hjälp av musik. Anna tycker att man kan använda båda delarna. Att man kan medvetandegöra musiken och sedan använda den, att klicka igång sig själv. Men att man då har ett medvetet förhållningssätt till musiken så att det inte bara blir en pump som går. Man kan jobba med musiken medvetet och till exempel använda den för att öva upp tanken om frasering och relatera det till text eller till flöden i rummet. Hon påpekar också att hon inte jobbar likadant som de andra rörelsepedagogerna för att de är olika människor. Hon menar att det inte bara är utbildningen och metoden som gör en lärare, utan också personligheten.

Däremot är det inte rytmikpedagog hon kallar sig, om någon utanför Teaterhögskolan eller Musikhögskolan frågar henne vad hon arbetar med. Folk vet inte vad det betyder, förklarar hon. Dessutom jobbar hon inte alltid med rytmik på det sättet. Säger man att man är rytmikpedagog så tror folk att man bara sysslar med rytmer eller att man är trumlärare, berättar hon. Istället brukar hon kalla sig musik- och rörelsepedagog eller teater- och rörelselärare.

Anna har även arbetat som skådespelare. Främst har hon sysslat med amatörteater under hela sin studietid och även efter den. Sedan har hon även jobbat i professionella sammanhang. Hon var också med och startade teaterlinjen på Fridhems folkhögskola, och har arbetat som regissör. Jag frågar om hon tycker att det är en tillgång för henne att själv ha varit skådespelare, nu

när hon undervisar sådana. Hon svarar att det nästan är ett måste! Det är viktigt att veta var de hamnar sen. och att kunna relatera till vad de ska jobba med efteråt, säger hon.

Finns det likheter mellan pedagogers och regissörers arbete? undrar jag. Anna svarar att det absolut gör det: *”Rytmikpedagogutbildningen i alla fall i Malmö, är outstanding! Den klara pedagogiska tanken som man får där, kan man alltid använda. Man tänker så stort och öppet och metodiskt. Det har jag med mig i allting jag gör.”* Hon pratar om den tematiska tanken i framför allt barnundervisningen. Att man jobbar med kroppens alla sinnen, och tränas utifrån olika sinnesperspektiv är också en viktig anledning till att det är en jättebra utbildning, säger hon. Men hon säger också att det ibland kan vara en black om foten i regiarbetet; ibland stryps den konstnärliga processen därför att den pedagogiska tanken går igenom. Ibland händer det att hon börjar tänka pedagogiskt och vill lära sina skådespelare något, istället för att sätta upp ett konstnärligt mål som kan ge en annan drivkraft.

Vi jämför vidare rytmikpedagogen och den konstnärliga ledaren, och kommer in på koreografi. Jag tycker att man på rytmikpedagogutbildningen i Malmö får mycket träning i koreografiskt tänkande. Anna håller med och kallar det ett musikaliskt koreografiskt tänkande, eftersom man alltid utgår från musiken och musikens form.

Hur är då skillnaden mellan en metriklektion för musiker och en metriklektion för skådespelare? Anna berättar om den metrikundervisning som hon hade i många år på Fridhems folkhögskola. Med musikerna var det väldigt tekniskt. De befann sig på en mycket hög musikalisk nivå. Men hon började alltid grundläggande med pulsen och sedan åttondelsunderdelning och sextondelsunderdelning. De jobbade med taktarter, trioler, polyrytmik och så vidare enligt traditionell rytmikmetrik. Hon gick alltid vidare med olika svårighetsgrader för dem som hade lätt för det. De spelade också afrikanska rytmer, jobbade med synkoper och i samband med det spelade de samba och salsa. Det var med andra ord avancerad metrik som ledde vidare till att man musicerade.

På teaterlinjen stannade de längre vid träningen att kunna känna pulsen. Hon lade fokus mycket mer på att kunna hantera en svår situation; att hantera sin kropp och sina uttryck. Om eleverna exempelvis fick gå och taktera och utföra ett svårt moment, så skulle de ändå komma ihåg att andas rätt och behålla sin avspänning. Det handlar om att jobba med minsta möjliga energi i den svåra uppgiften. Anna använde metriken för att öva eleverna på långa koncentrationsbögar; att kunna nå långt fram i tanken och koncentrera sig i en väldigt lång period. Detta är viktigt i en skådespelares arbete, menar hon.

En skådespelare behöver också ibland kunna dansa, säger Anna:

Jag blir ju tokig om en människa inte kan sätta en sextondelsmarkering i en dans. Som regissör kräver jag att skådespelarna ska kunna det. Om man gör en dans så underlättar det ju om skådespelaren vet vad som är ettan, vad det är för taktart och vilken underdelning. Och att de kan känna formen i musiken.

Det finns ett värde i att förstå rytm och alla dess skikt, menar hon, och fortsätter att berätta: Först har vi det rent tekniskt rytmiska i det lilla formatet. Det innebär att veta vad som är puls, taktart och underdelningar. Sen kommer periodisering och frasering, som är knutet till texten. Hur rytmiserar man en replik? Var ligger huvudordet i meningen? Sen har vi den hela scenen. Var ligger toppen, var ligger vändpunkten? Inom teatern jobbar man mycket med vändpunkter i en scen, och man pratar om att känna en båge genom scenen och olika tempi. Slutligen har vi hela föreställningen, som regissören ska rytmisera: Var ligger toppen i föreställningen? Var ligger huvudvändpunkten?

Anna avslutar med att berätta om sitt magisterarbete som har arbetsnamnet ”Den rytmiska skådespelaren”. Utgångspunkten i det arbetet är att hon vill definiera varför hon tycker att rytmik och rytmikmetoden har ett berättigande inom skådespelarutbildningen. Hon har jobbat med både musiker och skådespelarstudenter många år. Hon tycker att det finns en klar definition varför man har rytmik med musikstudenter. Med skådespelarestudenterna däremot är det ju inte lika etablerat, men hennes intuition säger att det fungerar.

Hon ser den västafrikanska dansen som en länk mellan rytmik och teater. I den västafrikanska dansen finns både den rytmiska och den rörelsemässiga träningen som man som skådespelare har så mycket användning av.

Jag är ju av full tro att man ska kunna spela en pjäs på congas. Och man ska kunna säga om det är Norén eller Staffan Göthe eller Shakespeare eller Molière. Jag tror att det fungerar. Det är det som är slutmålet.

5.2 Aleksandra Czarnecki Plaude

Aleksandra är utbildad på Musikhögskolan i Stockholm och är Dalcrozepedagog. Redan under sin uppväxt i Polen, deltog hon i rytmikundervisning.

Aleksandra är fast anställd som rytmikpedagog på Teaterhögskolan i Stockholm. Hon är också pianist, och pianospelet använder hon mycket i sin undervisning. Dessutom är Aleksandra utbildad yogainstruktör inom Kundaliniyoga.

Vår intervju äger rum på Teaterhögskolan den 31 oktober 2006. När jag frågar Aleksandra om det är viktigt för en skådespelare att vara musikalisk, svarar hon genast att det är livsviktigt! Hon nämner många anledningar till varför musikaliteten är viktig: texthantering, förhållandet till rummet och till de andra skådespelarna, helheten som pjäs och timing. Allt har en rytm och ett tempo, menar hon. Teater är ju ett ensemblearbete, och att kunna ansluta sig och ta initiativ är en musikalisk fråga, tycker hon.

När Aleksandra jobbar med rörelseträning tycker hon att närvaro är ett viktigt begrepp. Hon jobbar med andning, gång och improvisation. Undervisar hon i metrik så berör hon begrepp som taktart och frasering, och hur man kan använda sig av det för att arbeta fram små scener eller etyder. Utgångspunkten är alltid musik och den musikaliska formen. Hon pratar gärna i

musikaliska termer, och tror att det finns ett värde i att kunna teorin för en skådespelare. Det finns regissörer som använder sig av den musikaliska terminologin. Och då är det jättebra att ha det språket, menar hon. Hon använder musikaliska ord för att prata om emotioner. Sådana ord som innehåller en känsla på en mer abstrakt nivå, utifrån musikens språk.

På Teaterhögskolan i Stockholm arbetar de mycket i block, vilket innebär några veckor långa projekt där vissa lärare samarbetar. Aleksandras arbete är ofta integrerat med en röstlärare. När så är fallet, arbetar hon med metriken perspektiv till olika texter. Hur man förhåller sig till versfötterna, men också allmänt hur man förhåller sig till pausering, fraseringsbågar och att hålla energi. Hon kan till exempel använda metriken som textinläring för studenterna. De får läsa texten gåendes i rummet i puls med exempelvis en körledare som läser före. Det händer också att de jobbar med en text som de redan kan. Då kan hon lägga in en metrisk uppgift under tiden de läser texten för att kolla att de verkligen kan den. Det handlar alltså om koordinationsförmåga; att kunna hålla reda på två saker samtidigt. Texterna kan vara allt från grekiska texter till dikter av Bruno K Öijer. De jobbar med puls och olika riktningar i rummet. Sedan kanske taktarten ändras medan de håller sin text.

Hon strävar efter att de ska hitta ett flöde i texten och i kroppen:

ett flöde till en rytm, så du kan vara fri i den. Och så småningom kan man föra runt en partner med den, döda med den, eller förklara kärlek med den. Det är ju mer och mer användbart nu också. Eftersom det är så mycket blandform ute på teatrar nu, behöver man många komponenter för att klara sig.

Hon säger att det är viktigt att Rytmiiken blir ett medel för skådespelarna att bli så närvarande som möjligt. I sig själva och hos de andra. Så avspända som möjligt, men samtidigt fokuserade på det de gör i stunden.

Första steget är att klara den metriska uppgiften. En nybörjare som har en rytm i fötterna och en text att säga samtidigt, är ofta väldigt koncentrerad på att göra allting rätt. Men genom träning ska man kunna göra allt det där rätt, samtidigt som man är närvarande hos sin motspelare och samtidigt ha en kontakt med publiken. Många övningar utförs i ring. Om ett par gör någonting i mitten, så har de fokus mot varann men även runt omkring sig. Ofta arbetar de med de lite svårare metrikuppgifterna över flera veckor. På det sättet kan det som var svårt vid första tillfället, ha kunnat landa och bli lättare nästa gång.

Nuförtiden berättar hon oftare syftet med övningarna, än hon gjorde förut. Hon tycker det är viktigt att man inte upptäcker saker av en händelse, utan att man har egna mål som man strävar mot.

Studenterna brukar få visa upp sina etyder för en publik. Om de har jobbat två och två får de visa upp för resten av klassen. Det kan vara roligt eller ett stort steg beroende på vem man är. Ibland har de öppna lektioner och ibland redovisningar.

”Allt har en rytm” har Aleksandra sagt i en intervju (se bilaga). Jag frågar henne om hon tycker att det är ett bra sätt att börja jobba fram en karaktär; genom att hitta sin rollfigurs grundtempo. Hon tycker det låter rimligt, men vad hon snarare har jobbat med här med studenterna är *förvandlingen* av karaktären. För den är rytmisk, menar hon. Från det att man gör entré och vidare när det händer någonting, exempelvis om det är en dialog. Hur den rytmen påverkas från grunden. Det är en tempofråga hur man rör sig och andas.

Närvaro är ett ord som Aleksandra nämner mycket. Hon har beskrivit det som ”ett gehör för rummet” och ”En beredskap och öppenhet för det som kan uppstå i nuet.” (se bilaga) För att öva upp detta jobbar de mycket i tystnad med impulser och reaktioner. De basala övningarna handlar ofta om att gå över golvet, stanna, titta och reagera på det som händer. Allt man gör är reaktioner på impulser. Så det man gör, det gör man alltid i förhållande till någon annan. Sedan kommer återigen det musikaliska tänkandet in, när Aleksandra ger dem en rytmövning som påbyggnad. Då handlar det bland annat om att inte stänga av omvärlden när man koncentrerar sig på rytmen, utan att fortfarande vara medvetna om de andra i rummet. Aleksandra säger att hon försöker få dem att verkligen lyssna på varandra och att exaktheten är viktigare mellan dem än att de är exakta till musiken.

Aleksandra berättar att hennes undervisning har utvecklats under åren på Teaterhögskolan. Som Rytmikpedagog hade hon alltid jobbat med abstrakta rörelser, och på Rytmikutbildningen i Stockholm var det mer eller mindre förbjudet att ha ett dramatiskt uttryck. Hon berättar att gestaltningen skulle ligga endast i musiken, och alltså inte vara konkreta rörelser som betydde något. På Teaterhögskolan har hon fått uppleva det motsatta. Studenterna tänker på handling och vill ha en anledning till en rörelse. ”*De hittar ett sceneri som inte bara är att gå över rummet utan de går över rummet för att hämta någonting.*” Denna omställning var till en början svår, förklarar hon. Förr i tiden var hon mån om att det inte skulle berättas någonting med rörelserna. Den tanken har hon släppt, och hon förbjuder inte heller studenterna att fylla rörelserna med känslor, om de hittar sådana. Däremot är hon noga med att de inte *spelar* känslor, utan att de kommer naturligt. Det är också viktigt för henne att locka studenterna till att tänka att en situation inte behöver vara psykologisk realistisk. Det kan vara förhöjda rörelser eller symboliska möten de jobbar med. Musiken, dynamiken och de musikaliska orden hjälper dem att lyfta scenen till något större. På det sättet kommer man ifrån det realistiska rummet.

För Aleksandra är det viktigt att kalla sig rytmikpedagog. Eftersom det finns så mycket kvalitet i en utbildning, ska man bära upp en sådan titel och också kunna berätta vad den innebär. Hon berättar om en student som kallade rytmik för ”klapp och klang” innan undervisningen hade börjat. Det var ett tydligt exempel på att de flesta inte har en aning om vad ordet rytmikpedagog betyder. Det visade sig att den där studenten älskade ämnet rytmik, när hon väl hade provat på det och förstått innebörden.

Apropå titlar så upptäckte jag under min research om Aleksandra att hon i något sammanhang blivit kallad både koreograf, dansare och skådespelare. När jag frågar om hennes koreografiska arbete avfärdar hon det direkt. Hon vill inte kalla sig koreograf eftersom hon varken är

utbildad koreograf eller dansare. Jag föreslår ordet scenkonstnär, och det tycker hon är ett mer passande ord. Jag undrar då om det är en tillgång när hon undervisar andra scenkonstnärer att hon själv har erfarenhet av det sceniska arbetet. Hon svarar att det är mycket viktigt att själv ha gått igenom den processen som det innebär för en skådespelare i ett pjäsarbete. Hon berättar om sin erfarenhet som scenkonstnär, då hon fick uppleva hur en skådespelares arbete ser ut. Det handlar mycket om att ha med sig och använda sina erfarenheter, samtidigt som man inte berättar om sig själv eller visar sina egna privata historier och emotioner.

Man får mycket större ödmjukhet för det de slåss med på golvet. Vi lärare säger alltid till dem att inte spela. "Känslan är viktig, men inte din egen" och sådär. Det är viktigt att vara i kontakt med det och förstå vad det innebär att stå där i gränslandet mellan sig själv och en annan. Att försöka vara sann, men ändå i en metafor. I någonting annat än sig själv. Och sen är det ju roligt att få jobba på scen förstås, så att man kan få inspiration. Man får ju idéer till nya övningar, och hur man ska rikta de gamla övningarna.

5.3 Thérèse och Ida

Efter att bara ha talat med lärare, så ville jag höra åsikter och reflektioner från studerandesidan. Thérèse och Ida är två skådespelerskor utbildade på Teaterhögskolan i Stockholm. Jag ville träffa dem för att få höra deras inställning till Aleksandras rytmikträning i egenskap av före detta studerande. Jag ville också diskutera musikalitet i allmänhet med dem.

Varför jag valde att intervjua två personer samtidigt istället för en, är att jag ville ha ett samtal som öppnade upp för diskussioner. Om exempelvis en av personerna börjar med att besvara en fråga, ger det ofta impulser till den andra att antingen komplettera eller säga emot sin kollega. På det viset får jag antingen ett mer uttömmande svar, eller två olika synvinklar på den ställda frågan.

De två skådespelerskorna känner varandra väldigt väl. De gick i samma klass på teaterhögskolan, de hade gemensam praktikplats och de jobbade även då intervjun gjordes, tillsammans i en barnföreställning. Att jag valde två personer som är bekväma med varandra var också ett medvetet val från min sida, då intervjun blir avspänd och okonstlad. Förutom i den barnföreställning de arbetade ihop dagtid, spelade Ida även med i en fars på en privatteater i Stockholm om kvällarna.

Intervjun ägde rum i Stockholm dagen efter att jag träffat Aleksandra. Vissa delar av denna intervju väljer jag att återge i manusform utan att redigera eller tolka deras svar. Det finns nyanser i deras spontana samtal som jag inte vill ändra på.

Jag börjar med att låta Ida och Thérèse berätta vad de gjorde under rytmiklektionerna på Teaterhögskolan i Stockholm.

- Thérèse Vi hade ju faktiskt bara några enstaka lektioner som bara var rytmik. De när vi gick över golvet och klappade.
- Paula Vad heter ämnet på schemat?
- Thérèse Rörelse.
- Ida Ja. Och sen så jobbade Aleksandra ganska mycket med Karin, röstläraren. Så det var ganska få helt rena rytmiklektioner. Det var oftast integrerat med något mer.
- Thérèse Då var det kanske att man gick rytmerna i en text. Till exempel att man gick konsonanterna. Man gick punkterna, eller två steg vid komma. Sådana där grejer.
- Paula Hur går man konsonanterna?
- Thérèse Ja, man går konsonanterna! (*Therese demonstrerar ett steg för varje konsonant*) Nu rodnar jag för det känns jättefånigt! Men vi gick på punkter och komma och stor bokstav också. Utropstecken, frågetecken. Man kunde säga en del av texten tills man kom till ett komma eller ett utropstecken. Komma var väl ett steg, punkt var väl två steg och något var att man stod stilla en stund och så vidare.
- Paula Varför gör man det då?
- Thérèse Det gör man väl för att uppmärksammas på att det inte bara rinner på i en text, utan att det finns olika moment i den. Man ser den som ett partitur.
- Ida Och att *förkroppsliga* texten. Så att man *känner* ett komma i kroppen också. Och inte bara i huvudet. Vi hade ett block där vi jobbade med rytm, text och rörelse. Jag tror att det var ungefär fyra veckor. Vi gjorde en redovisning av det här blocket, som vi såg sen när vi gick i fyran på video. Då slog det mig, som jag var helt chockad över, att vi var så jävla tigha som grupp! Vi var snuskigt tigha! Det var ju verkligen så att vi jobbade utan musik, och det var bara våra ord. Men vi var verkligen som **en** kropp, hela klassen.
- Paula Hur såg den här föreställningen ut?
- Thérèse Det var flera olika moment. Det kunde börja med att vi stod i en ring, och så framförde vi en text genom att säga varsitt ord. Och så var det inte uppgjort vem som skulle säga någonting utan det var helt fritt. Men den här texten skulle sägas och det skulle gå snabbt! Och sen skulle man springa ut och tillbaka, alltså det fanns en sådan dynamikgrej. Sen hade vi det där momentet, där man skulle gå över golvet till Ravels "Bolero". Till den skulle vi gå från den ena kortsidan av rummet till den andra kortsidan av rummet. Och den var väl en kvart, tjugo minuter lång.

Ida Ja, den skulle disponeras!

Thérèse Det skulle gå så långsamt. Men samtidigt som vi skulle gå sådär långsamt så skulle vi ha en resning i ryggen, en framåtrörelse och en bakåt. Det var så mycket sådant som ”framåt samtidigt som bakåt” och ”neråt samtidigt som uppåt”. Man skulle vara avslappnad samtidigt som man var aktiv. Så det gick mest ut på det.

Ida Det handlade mycket om att känna in varandra också. Som att alla satte sig samtidigt eller började springa samtidigt. Det var det som slog mig då, vad tigha vi var!

Ida och Thérèse beskriver den här redovisningen som ett experiment. Det var ingen färdig föreställning, menar de. Jag frågar dem om man skulle kunna få fram en intressant föreställning med sådana här övningar som grund. Skulle det bli intressant för en publik? Båda tror att det skulle vara möjligt, om man jobbade vidare på idén. Thérèse säger att hon tror det skulle behövas ljus, scenkostym och scenografi för att det inte skulle bli för introvert och oförståeligt. Ida påpekar att det beror på vilka texter man skulle använda, och håller inte med om att det skulle behövas kostym och ljus. Hon tror snarare att det fattades en helhet, en båge från A till Ö. Vi kommer gemensamt fram till att det som ska tilläggas för att göra det till en intressant föreställning är en berättelse. Ida säger att hon gärna skulle gå och se en sådan föreställning, och menar att det redan finns sådan teater. Hon nämner koreografen och kompositören Birgitta Egerbladh som exempel. Men både Thérèse och Ida är noga med att poängtera att avsikten med projektet i skolan inte var att göra en färdig föreställning. Avsikten var bland annat att få en kroppslig och rumslig medvetenhet.

De fortsätter att berätta om rytmikundervisningen i skolan:

Ida Sen gjorde vi ett annat block där vi jobbade mer praktiskt med rytm. Då jobbade vi med jembetrummor. Då jobbade Aleksandra ihop med musikläraren.

Thérèse Då hade vi till exempel en övning där vi gick i tänkta spår. Alla stod i kortändan och så gick man framåt eller bakåt i sin egen fälla. Det skulle hela tiden finnas en text igång. Man kunde säga den samtidigt som någon annan, men det fick aldrig bli tyst. Plus att det var en melodislinga som gick hela tiden, som Aleksandra först spelade på piano, men som vi började nynna efter ett tag. Samtidigt som texten var igång och man skulle gå i sin fälla i en speciell rytm. Så det var fyra fem moment samtidigt. Det var jättesvårt!

Ida Men ack så nyttigt!

Thérèse Det var nyttigt, verkligen!

Paula Varför är det nyttigt då?

Thérèse Det är det här med att göra flera saker samtidigt.

Ida Man utvecklar koordinationsförmågan.

Thérèse Den här vakenheten och öppenheten. Dels för det som pågår här, men också det som pågår utanför. Och att hela tiden vara uppmärksam mot det. När man står på scen så ska man vara fullkomligt inne i scenen och den andra personen. Samtidigt som man ska veta att man inte snubblar på en kabel som ligger där på golvet. Eller att veta att man står i den där ljuskäglan, för annars syns man inte.

Jag ber dem berätta om föreställningen "Falling Water", som de båda medverkade i under sin praktik. Thérèse har i ett annat sammanhang beskrivit den såhär: "*Det är en ordlös föreställning med rörelse, dans, teater.*" (www.teaterhogskolan.se/Dokument/Intervjuer)

De berättar att allt började med en workshop, i vilken de fick göra en massa rörelseövningar med olika förutsättningar och jobba fram koreografier. Rörelsesekvenserna skulle sedan pusslas ihop. Jag återger de följande kommentarerna:

Ida Men skådespelare behöver för sig själv förstå varför man gör någonting specifikt. Så vi hade ju kunnat kliva in och bara gjort rörelser men det hade för oss blivit ointressant.

Thérèse Men det blir inte bara ointressant för oss. Utan i längden blir det ointressant för en publik om inte vi vet vad vi håller på med.

Ida Ja, i vårt sätt att tänka. Men så behöver ju inte alltid en dansare tänka. Den kan ju bara göra en rörelse för att den är vacker. Men jag tror att det är svårt för skådespelare att göra det. Sen tror jag att vi, som man gör som skådespelare för att överleva, försökte fylla de där rörelserna med en mening. Och genom att göra det, så blev det säkert ganska intressant att titta på. Om man gillar en sådan typ av föreställning.

Jag undrar om de har haft nytta av Aleksandras rörelseträning på Teaterhögskolan i dels den ordlösa föreställningen men även i andra uppsättningar de jobbat med. Båda två svarar i mun på varandra att de absolut har haft användning av den, hela tiden!

Thérèse Dels att man är bekväm när någon sätter på ett musikstycke; det är inget svårt att hitta på någonting. Det behöver inte bli bra, men man står inte still utan att veta "ska jag ta ett steg eller vad ska jag göra?". Alltså att det finns en... (*hon hittar inte ordet*)

Paula en rörelsekreativitet kanske?

- Thérèse Ja, precis!
- Paula Så det tycker du att du har fått med dig från den undervisningen?
- Thérèse Ja, det tycker jag! Och att vi också även har pratat om dynamik och snabbhet. Och ”vad händer om jag gör den på det här sättet?” Litet och snabbt eller stort och långsamt. Man har fått verktyg för att jobba med rörelser.
- Paula Så du är van vid att jobba med tempi, kan man säga?
- Thérèse Ja. Precis.
- Ida Och även i en ren ska vi säga ”textföreställning”, där man använder kroppen extremt lite. Där har man också jättemycket nytta av det.
- Paula Vad är det man har nytta av då?
- Ida Vi har förkroppsligat texten i undervisningen. Så man jobbar inte bara med huvudet. Även om man inte är fysisk på scenen, så finns hela kroppen med i textarbetet på ett annat sätt. Det är jättebra när det gäller komik och timing. Och känsla för dem andra i rummet, och när man ska leverera. Sådant där som är så extremt känsligt när man håller på med komik. Där finns det också jättemycket att använda sig av. Och just också att man känner in hela rummet.
- Thérèse Just det. Sânt har vi jobbat mycket med också. Alltså medvetenheten om rummet. Var man är i rummet, och var de andra är i rummet och vad som händer bakom ryggen.
- Ida Och framför allt kan jag tycka när det idag blir – tror jag i alla fall, mer och mer individualistiskt. Alltså när ensemblen börjar suddas ut lite. Så känns det ändå mer viktigt att börja jobba så. Det skulle man verkligen kunna jobba praktiskt med på alla teatrar, eller i alla ensembler.
- Thérèse Om man ser på den föreställningen vi gör nu till exempel. Vi hade inte blivit tigh-
ta så snabbt om vi inte hade jobbat ihop med de här grejerna innan.

Thérèse syftar här på barnföreställningen som de spelade på en av Stockholms Stadsteaters scener; Astrid Lindgrens ”Allra käraste syster”. (Jag såg själv denna föreställning några dagar efter vår intervju, och instämmer med Thérèse om att det var en väldigt rytmisk föreställning.) Jag frågar Ida om det finns ett musikaliskt tänkande i en fars.

Ida Ja, oh ja! Men inte bara i fars utan över lag! Vad man än spelar så är det musikaliskt. Du kan spela en Fosse-pjäs och den är extremt musikalisk.

[kommentar: Jon Fosse är en norsk dramatiker. På Wikipedia, den fria encyklopedien beskrivs han såhär: ”Hans författarskap präglas av en språklig minimalism och en melodisk prosa med ständiga omtagningar av teman, som för tankarna till symfonisk musik. Hans pjäser behandlar framförallt ämnen som tidens omutliga gång, nuet som en falsk föreställning, ankomst och uppbrott.” (www.sv.wikipedia.org/wiki/Jon_Fosse)]

Thérèse Man kan blunda och kolla på Norén, och det är som en klocka som går fram och tillbaka i rytmen. I deras repliker, hur de pratar och hur de tar pauser.

Ida Det är oftast det som är bra dramatik. Att det är en tydlig rytm. Och sen kan rytmen se helt olika ut. Det tycker jag oftast om jag läser en pjäs. Vad är det man fastnar för? Jo, att det finns en musikalitet i språket.

Vi fortsätter att prata om timing. Ida berättar om farsen som hon spelar om kvällarna. Om det är någonting som inte klaffar en kväll, så tar de upp det med varandra direkt. I en vanlig pjäs pratar man inte så mycket om det som händer på scen, efter att premiären har varit. Men här uppdaterar de sig hela tiden. Ett skämt kan falla pladask om det inte levereras i rätt sekund.

Men hur definierar man timing då?

Thérèse Det är någonting som ska levereras exakt just då och inte före och inte efter. Och det kan vara en blinkning, vad som helst. Det är timing.

Ida Tåget får inte gå!

Thérèse Precis. Tåget kommer inrullande såhär. Och det kan gå förbi rätt snabbt. Och man kan ju inte hoppa på det innan det har kommit fram. Men när det har gått så är det kört!

De berättar att de också fick lära sig clownteknik på skolan (med en annan lärare) och att det också handlar väldigt mycket om känsla för timing. Det kräver ett musikaliskt och rytmiskt tänkande, säger de.

Vidare frågar jag dem om det hände att de upplevde någon av rytmikövningarna som lösryckt. Fanns det någon gång som de inte förstod varför de gjorde en viss övning?

Ida Det var ju extremt mycket frustration i de här blocken. Alltså vi var ju upprörda! ”Vad är det vi håller på med?” När man är mitt uppe i det kan det vara jättefrustrerande. Man fattar inte alls och det känns bara flummigt. Men sen har det fått landa och man har fått reflektera. Då kan jag verkligen förstå varför vi gjorde det

och att det har ett värde. Med facit i hand så tycker jag det. Men jag tror inte att alla i klassen tycker det.

Thérèse Ja det var som en experimentverkstad. Och jag tycker att det ledde till en massa saker. Men jag tror inte alltid på att ”inte förklara någonting till polletten trillar ner.” Ibland tror jag att man måste säga varför man gör en övning. Man kan ju inte alltid gå in med ett öppet sinne när man inte förstår vad övningen ska leda till och varför den är bra. Det är svårt.

Ida Det handlar ju också om att kunna motivera sig själv på lektionerna.

Thérèse Jag tror inte att man inför varje övning måste säga att ”det här leder till att ni får en öppnare kropp och ni blir mer mottagna för...” och så vidare. Men det sades för sällan.

Ida Ibland kunde man känna att man tillfredställde sina pedagoger. Och det är ju såklart dumt när det blir så. Men sen tror jag ju ändå som sagt att med facit i hand så finns det väldigt mycket att ta med sig, att stoppa ner i ryggsäcken.

Thérèse Ja, det tror jag med. Absolut.

Förutom Aleksandra finns det en annan rörelsepedagog på Teaterhögskolan i Stockholm vid namn Tuija (För ytterligare information om henne, se bilaga). Jag undrar vilken som är den huvudsakliga skillnaden mellan Aleksandras och Tuijas undervisning. Ida svarar att hon tycker skillnaden är tydlig, och att det har att göra med att Aleksandra är rytmikpedagog. De tycker att Tuijas rörelseträning handlar mer om fysisk styrka.

Finns det likheter då? Att hålla en öppen andning, att jobba med riktningar och att träna koncentrationen inåt och utåt, tycker Thérèse. Men Ida flikar in att rytmen också är en gemensam nämnare. Eftersom Tuija är utbildad dansare så jobbar hon också med rytm. Och de funderar över om egentligen övningarna är så olika, eller om det handlar mer om att lärarna har olika personligheter.

Slutligen frågar jag den fråga som jag ställer till alla mina intervjupersoner: Är det viktigt för en skådespelare att vara musikalisk?

Thérèse Absolut! Det tror jag absolut! Man behöver inte kunna sjunga rent. Men att man har en musikalisk kropp. Man kanske inte behöver vara medveten om det, men jag tror att det finns där.

Ida Ja, för mig är det tveklöst JA! Mer än vad man tror, faktiskt! Mer än vad som är uttalat. Verkligen! På alla plan, på alla plan!

Paula Hur menar du, alla plan?

Ida I kroppen, texten. Att känna in. Ja verkligen. Ja!

Thérèse Svar JA!

5.4 Roland Klockare

För att få ytterligare en aspekt, ansåg jag det relevant att intervjua en teaterregissör, alltså någon som representerar teatervärlden och inte har någon direkt koppling till rytmik. Därför träffade jag Roland Klockare på Heleneholmsskolan i Malmö den 27 november. Förutom väldigt många andra utbildningar bakom sig fick han sin teaterregiutbildning på Dramatiska Institutet mellan åren 1980 till 82. Han började jobba som teaterlärare på estetiska programmet, gren teater 1994 och har varit kvar sedan dess.

Roland börjar med att berätta för mig om ämnet "Röst och rörelse" som de har på teaterlinjen. Fram till förra året undervisade han eleverna själv i detta ämne. Utgångspunkten för hans arbete inom denna delkurs är regissören och teaterpedagogen Jerzy Grotowskis inom teaterkretsar välkända teknik. Roland förklarar för mig Grotowskis idéer om rörelseträning för skådespelare. Han delar upp träningen i tre delar. Den första kallas plastik. I den jobbar man med små definierade rörelser med en kroppsdel i taget, förklarar han och jämför det vid noter i ett notsystem. Dessa små rörelser kan man sen kombinera. I nästa del arbetar man med vissa rörelsemönster i hela kroppen, oftast nära golvet. Många av dessa moment har inspiration från yoga och har namn som "katten" eller "fisken". Här utvecklar man en smidighet i kroppen. Den tredje delen kallar han biomekanik. Här jobbar man inte längre själv utan med en partner eller i grupp. Det handlar om att hitta balanser och olika kroppsliga lägen med varandra. Man klättrar till och med på varandra, säger Roland och tillägger att det också kan liknas vid kontaktimprovisation.

Han ger ett exempel på hur en lektion kan se ut. Man har en grundförutsättning, till exempel "skapelsen i rymden". Eleverna får koncentrera sig en stund. Sedan börjar Roland skapa ljud. Han förklarar att han har använt pianot mycket, han knäpper och hamrar på det eller låter fingrarna improvisera fritt över klaviaturen. Utifrån plastiken får eleverna improvisera i rörelse och ta inspiration av ljuden. Han kan då styra dem med häftiga och plötsliga ljud, eller mjuka och behagliga ljud. Även inspelad musik, använder han, och då ska det helst vara expressiv, spretig och disharmonisk musik, som öppnar fantasin. En sådan här improvisation håller ofta på länge och efter hand kommer man in i ett meditativt tillstånd. Då händer det ofta att det strömmar fram många minnen, tankar och känslor. I den fasen kan man börja jobba ihop och låta möten uppstå på golvet. Då har man kommit in på den biomekaniska delen.

Tränar man mycket på denna teknik, kan man bli mycket skicklig, säger Roland. Detta arbetsätt har till och med resulterat i föreställningar eftersom det kan bli mycket intressant att titta

på människor som utför övningarna, berättar han. Han liknar det vid en modern dansföreställning.

Jag konstaterar att det finns ett tydligt mål med den här sortens rörelseträning, eftersom det kan skapa en speciell sorts scenkonst. Men jag undrar om han tycker att rörelseträning är bra, även om man arbetar med traditionell och textbunden teater. Han svarar direkt att rörelsen är oerhört viktig för teater: *"Det känns ju när en skådespelare bottnar! Det känns när en skådespelare står på golvet och har kontakt med jorden. Det är så mystiskt men visst känns det!"* Han berättar att han inte alls blir överraskad när han får höra att till exempel Mikael Persbrandt har börjat som dansare. Han nämner också fler exempel på framstående skådespelare med dansbakgrund som han tycker visar en speciell harmoni i kroppen: *"Det syns! Det finns ett sätt att förhålla sig till rummet och till rörelsen, som gör att de är effektiva i sitt uttryck. Det finns inga spänningar i kroppen. Rörelsen är otroligt viktig för teater!"* Och han förklarar att det inte spelar någon roll om man är tjock eller smal eller lång, utan det handlar om en kroppslig kontroll och medvetenhet.

Jag berättar för Roland om rytmik och hur jag tror att man kan använda det inom teaterutbildningar. Han har även själv sett några rytmikkonserter och känner några rytmikpedagoger. Så jag frågar honom om han tror att det skulle vara intressant att ha en sådan pedagog på en teaterlinje. Jag citerar hans svar: *"Jag tror att det är självklar del! Första gången jag hörde talas om rytmik så slog det mig direkt att det är stenhårt kopplat till teater."*

Som alltid undrar jag om en skådespelare behöver vara musikalisk. Roland svarar att en skådespelare blir mycket bättre om han är musikalisk. Men han tycker det beror på vad man menar med musikalitet. Om man menar till exempel förmågan att uppfatta rytmen och känna timing, tycker han att det är viktigt. Han tycker att en clown eller komiker som kan känna av det, är musikalisk: *"Det är ofantligt svårt att vara komiker. Det kan verka så självklart men det är lätt att komma fel. Och det är en musikalitet tycker jag."* Han tror också att man kan träna upp timing. Han säger det dock med viss tveksamhet, eftersom han upplever att vissa har det naturligt medan andra aldrig hittar det. Men sedan säger han att han tror att man kan erövra en hel del genom träning. *"Vissa har en magisk förmåga att hitta rätt på en gång. Men det finns nog både talang och möjlighet att öva upp det."*

6 RESULTAT

Alla de människor jag intervjuat verkar vara överens om en sak: Det är viktigt för en skådespelare att vara musikalisk! Anna säger visserligen inte att en skådespelare *måste* vara det, men hon tror att det är en hjälp. Hon säger att det är viktigt för en skådespelare att förstå musik och musikens uppbyggnad och relatera den till sina texter och sin teater. Hon tror också på att man kan öva upp de olika sorterna av musikalitet som finns. Aleksandra sträcker sig så långt som att säga att det är livsviktigt. Allt har en rytm och ett tempo, menar hon. Teater är ju ett ensemblearbete, och att kunna ansluta sig och ta initiativ är en musikalisk fråga, tycker Aleksandra. Hon nämner fler anledningar till varför musikaliteten är viktig: timing, texthantering, förhållandet till rummet och till de andra skådespelarna. Så vad tycker de som själva är skådespelare? Ja, Ida och Thérèse är rörande överens om att man måste vara musikalisk. Det innebär inte nödvändigtvis att man kan sjunga rent, men att man har en musikalisk kropp, som Thérèse uttrycker det, är viktigt. Roland kompletterar med att säga att en skådespelare blir mycket bättre om han är musikalisk.

Varför är en rytmikpedagog bra för att öva upp den där musikaliteten då? Av Anna får vi ett tydligt exempel på hur man kan arbeta med text i bunden form genom en rytmikmetod. Texten hade blivit förankrad i kroppen, och de flesta av studenterna hade dessutom lätt för att komma ihåg den. Anna pratar också om att rytmikmetoden är speciell i förhållande till all annan musikpedagogik, eftersom den alltid kopplas till rörelsen och ska öppna många av våra sinnen. Och just det är en anledning till att en rytmikpedagog passar utmärkt i det här sammanhanget. Det är ju inte bara i texten utan också i skådespelarens rörelser som hans musikalitet ska visa sig. Att ha ett öppet sinne är också nödvändigt för en skådespelare, och detta pratar Aleksandra mycket om. Hon använder sin rytmikmetod för att arbeta med närvaro, vilket hon beskriver som ett gehör för det som kan uppstå i nuet. Det musikaliska begreppet gehör tar Anna tillvara på. Hon låter sina studenter dansa och till och med spela rytmer, för att träna upp det lyssnandet som närvaro innebär. Genom att använda metrikövningar, som ju är ett typiskt arbetssätt för rytmikpedagoger, tränar Aleksandra sina studenter i avspänning, fokusering och koordination. Det rytmiska tänkandet präglar båda rytmikpedagogerna när de jobbar med hela scener. För Aleksandra är utvecklingen av karaktärerna i en scen rytmisk. Anna pratar om allt från att rytmisera en replik, till att rytmisera hela föreställningen med tempi, bågar och vändpunkter.

När det gäller den där stora repertoaren av rörelseövningar som rytmikpedagogerna får under sin utbildning, så verkar den komma väl till pass i den här sortens undervisning. Jag ska poängtera att ämnet som både Anna och Aleksandra har undervisat i heter just "rörelse". Och vikten av rörelseträning bekräftas av vår teaterregissör. Han säger att rörelse är otroligt viktig för teater!

Både Anna och Aleksandra säger att det är viktigt för dem att själva ha erfarenhet av sceniskt arbete, som skådespelare eller regissör. Anna tycker att det nästan är ett måste, och båda säger att man måste förstå skådespelarens arbete och vad övningarna ska leda till. Detta pekar på

det faktum att inte vilken rytmikpedagog som helst har något att tillföra. Lärarnas personlighet, intresse för teater och framför allt deras egna erfarenheter av teater är av stor vikt.

För Aleksandra är musiken också ett sätt att arbeta med emotioner på en abstrakt nivå. Här vill jag knyta an till kapitlet om gränsöverskridande scenkonst. Idén om att de olika konstarterna kan tillföra något åt varandra får jag bekräftat av Aleksandra! Hon har å ena sidan lärt sig att hon måste anpassa sin rytmikmetod när hon undervisar skådespelare. De kräver att man *berättar* något med sina handlingar på scen, och att man framför allt ska ha en *vilja* med sina handlingar. Å andra sidan tillför Aleksandra något tillbaka! Hon kan genom det abstrakta musikaliska tänkandet locka skådespelarna att lyfta sina scener ur det realistiska rummet till ett mer förhöjt uttryck. Eftersom det är vanligt med "blandformer", för att använda Aleksandras eget ord, så behöver skådespelarna jobba med många komponenter. Det kroppsliga uttrycket är lika viktigt som texten.

En gemensam nämnare för rytmikpedagogerna Anna och Aleksandra, är att de båda är väldigt mångsidiga. Och det är ju även det som är så typiskt för rytmikpedagoger. Mångsidigheten, denna ganska outtalade kvalitet, som kommer utav att utbildningen är så bred. Möjligen har det även att göra med att de som söker sig till rytmikpedagogutbildningen ofta har kunskaper inom flera områden. De är ofta instrumentalister och i vissa fall utövande musiker. Aleksandra till exempel är pianist. Anna däremot är duktig percussionist och har mycket kunskap inom dans, inte minst den västafrikanska. Att rytmikpedagoger kan fungera både som musiklärare och rörelsepedagoger borde vara en enorm tillgång på en högre teaterutbildning, där man behöver både delarna. Att vara mångsidig innebär också att man har förståelse för flera olika områden. Detta är ju också en tillgång när man samarbetar med andra lärare, vilket förekommer ofta på Teaterhögskolan. Både Aleksandra, Thérèse och Ida berättar om de integrerade blocken. Här kan jag hänvisa till Ann-Krestins kommentar om att rytmik riktar sig till människor som vill jobba tillsammans. Som framgår i bakgrundskapitlet så är det en viktig komponent i rytmikutbildningen; att samarbeta "över gränserna" med musiker och andra musiklärare inom alla olika genrer.

Men måste man ha just en rytmikpedagog? Roland beskriver intressant nog en annan metod som jag upplever som snarlik på vissa sätt. I Rolands rörelseträning utgår han ifrån ett tema, precis som rytmikpedagoger ofta gör. Sedan använder han *musik* för att eleverna ska öva upp sin rörelseaktivitet. Det finns likheter, men vad bevisar det? Jo, allra mest att intresset för en kroppslig musikalitet har funnits länge och fortfarande finns i stor utsträckning. Skådespelare kan säkert göra framsteg inom rörelseträning och musikalitet *utan* en rytmikpedagog. Men samtidigt har vi nu fått så många exempel på vad olika rytmikpedagoger kan göra. Dessutom får vi medhåll från både skådespelare och en regissör, som säger att rytmiken har en självklar del i en teaterutbildning. Så slutsatsen jag drar är att rytmikpedagoger har mycket att tillföra!

7 SLUTDISKUSSION

En skådespelare behöver ha kontroll över sin kropp och det är en stor fördel att vara musikalisk. Jag kan till och med sträcka mig så långt som att säga att det är *nödvändigt* för en skådespelare att vara musikalisk. Musikaliteten yttrar sig i allt från texthanteringen till det sätt man rör på sin kropp.

Jag frågade mig vad en rytmikpedagog kan tillföra i denna träning. I det här sammanhanget vill jag beskriva rytmikpedagogen som en rörelselärare med musikalisk utgångspunkt. Med den metoden tränar man både kroppen och musikaliteten, som båda är så viktiga för skådespelaren.

Det finns många komponenter i rytmikutbildningen som är intressanta att ta till vara på om man ska undervisa skådespelare. Vi har ämnet rörelseträning, i vilket rytmikpedagoger har en stor repertoar av övningar som tränar både kroppskontroll och rörelseaktivitet. Det som är speciellt för rytmiken är också att man alltid jobbar utifrån musik, och man pratar i musikaliska termer. Det hjälper skådespelaren att arbeta med bland annat dynamiken i sin text och i sin kropp, och dessutom komma närmre en integrerad scenkonst. Med hjälp av metrikövningar, som också är typiska för rytmikpedagogen, tränas skådespelarna i koordination, närvaro och timing.

Trots alla dessa argument, så tror jag inte att det bara handlar om rytmikutbildningen. Ska en rytmikpedagog undervisa skådespelare måste hon *anpassa sina övningar*, eftersom de i grunden är till för att göra folk till bättre musiker och inte bättre skådespelare. Kommande arbete inom området kan till exempel innefatta en noggrann analys av hur man kan anpassa rytmikövningar till en skådespelarutbildning.

Rytmikpedagogen behöver också ha *egen erfarenhet som scenkonstnär!* Om man har egen erfarenhet av att skapa scenkonst, kan man också definiera vad övningarna är bra för och vart de ska leda. Man får även en större förståelse för skådespelarna. Det krävs alltså ett genuint intresse för teater och egen erfarenhet för att undervisa inom detta område.

Däremot tror jag att den egna erfarenheten kan ligga såväl inom dans och koreografi som inom skådespeleri och regi. Och med det vill jag nämna den gränsöverskridande scenkonsten igen. Speciellt intressant är kanske den här träningen om man som skådespelare vill arbeta med dansteater och icke traditionell textbunden teater. Rytmikpedagoger arbetar ju ofta utifrån en *musikalisk form* och med dansliknande uttryck. Därmed inte sagt att rytmik inte kan vara till nytta för alla skådespelare. Jag tror att en rytmikpedagog med den rätta inställningen och erfarenheten, har mycket att tillföra i en högre teaterutbildning!

REFERENSER

- Bachmann, M-L. (1991). *Dalcroze today*. Oxford University Press.
- Davidsson, B., Patel, R. (2003). *Forskningsmetodikens grunder*. Lund: studentlitteratur.
- Jaques-Dalcroze, E. (1997). *Rytm, musik och utbildning*. Stockholm: KMH Förlaget.
- Karina, L., Sundberg, L. (1989). *Fridans – den modernistiska dansens utveckling*. Kristianstad: Naturia förlag AB.
- Verneresson, A. (2001). *Rytmik – lek på allvar*. Magisteruppsats i musikpedagogik. Musikhögskolan i Malmö.
- Vestin, Martha. (2000). *Regi – kreativitet och arbetsledarskap*. Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Wirmark, M. (red.). (1996). *Ingmar Bergman – film och teater i växelverkan*. Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Ek, K. "Utbildningens innehåll." <http://www.ltu.se/sku/d3819/d3857/d3862/1.3416>
(Skapad 22 april 2006. Senast uppdat: 29 september 2006)
- Jansson, O. "Teaterhögskolan i Stockholm."
<http://www.teaterhogskolan.se/Dokument/Skadespelarprogrammet/Utbildningsplan.asp> (senast uppdat: 19 september 2006)
- Jehrlander, K. "Svenska rytmikförbundet Dalcroze."
<http://www.satbmusic.com/srd/asp/historik.asp> (åtkomst: oktober 2006)
- "Teaterhögskolan vid Göteborgs universitet."
<http://www.scen.gu.se/utbildningar/skadespel.html> (åtkomst: oktober 2006)
- "Teaterhögskolan i Malmö." <http://www.thm.lu.se/utbild.html> (åtkomst: oktober 2006)
- Intervju med Thérèse Svensson, skådespelarprogrammet. "Teaterhögskolan i Stockholm."
<http://www.teaterhogskolan.se/Dokument/Intervjuer/TereseSvensson.asp>
(publicerad September 2003)
- "Wikipedia, den fria encyklopedin." http://sv.wikipedia.org/wiki/Jon_Fosse
(senast uppdat: 1 juli 2006)

BILAGA

Intervju med Tuija Liikkanen och Aleksandra Czarnecki-Plaude, rörelselärare

"... att nå målet: att kunna öppna sig, befria sin kropp från onödiga spänningar, att bli mera uttrycksfull med sin kropp."

I den här intervjun samtalar Aleksandra Czarnecki-Plaude och Tuija Liikkanen. De är båda lärare i ämnet Rörelse på Teaterhögskolan.

Aleksandra kommer från Polen och har bott i Sverige sedan 1989. Hon är pianist och rytmiklärare, utbildad på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. På Teaterhögskolan har hon arbetat i sju år.

Tuija har varit på Teaterhögskolan i tre år. Hon har utbildat skådespelare i både Finland och i Sverige sedan 1990. Tuija är danspedagog, utbildad på Danshögskolan i Stockholm.

Aleksandra, du undervisar alltså i rörelse och rytmik. Vad innebär det?

Aleksandra: Eftersom jag är rytmiklärare har jag en specifik ingång till rörelseämnet. Den musikaliska tanken ligger som grund i alla lektionsmoment, oavsett om vi jobbar med rörelseträning, text och rytm, komposition eller med "ren" rytmik. Jag har inget fastcementerat program, utan utvecklar hela tiden mitt arbetssätt.

Så din undervisning bygger mycket på musik?

Aleksandra: Den är baserad på tid, rytm, rum och timing. Jag använder inte alltid musik, men det är hela tiden ett musikaliskt tänkande. Kroppen, rummet, ett möte mellan två människor ... allt har en viss puls, en rytm. Människor har olika rytmer och tempi - hur man andas, hur man går, hur man sätter sig, hur man gräver i sin väska, hur man löser sina uppgifter - både fysiskt och mentalt. Den här grundrytmen påverkar allt, därför är det viktigt att vara medveten om den.

Hur skiljer sig din undervisning från Aleksandras, Tuija?

Tuija: Tja, det vet jag faktiskt inte, eftersom jag inte känner till själva innehållet i Aleksandras undervisning så väl. I princip kan det handla om samma sak, men den största skillnaden beror säkert på våra olika utbildningar. Aleksandra har ju sin inom musik, och jag har min inom teater och dans. Jag arbetar mest med kropps- och rörelseträning där syftet är att lära känna sin kropp - öka sin kroppsmedvetenhet och kroppskänedom. Jag arbetar med kroppen som skådespelarens instrument.

Aleksandra: Ja, det har vi gemensamt.

Tuija: Det finns många olika metoder och tekniker som man kan använda för att nå målet: att

kunna öppna sig, befria sin kropp från onödiga spänningar, att bli mera uttrycksfull med sin kropp.

Jag skulle vilja jämföra min undervisning med orientering: för att komma i mål är det inte alltid den kortaste och rakaste vägen som är den bästa. Jag rekommenderar att ta omvägar, att våga gå vilse och nu tänker jag naturligtvis på en resa genom kroppen. Man kan hitta nya stigar, se, känna och uppleva nya saker. Nu för tiden ska man vara så jävla effektiv; vårt samhälle är så resultatnriktat - det är bara raka, snabba motorvägar som gäller.

Som pedagog kan jag absolut inte visa alla vägar, och därför är det bra att vi är flera lärare - och jag hoppas verkligen att vi är olika!

Använder ni musik i undervisningen?

Aleksandra: Inte alltid. Ibland jobbar jag med "ren" rytmik, där man omvandlar musikaliska element med sin kropp till ett flöde i rummet, till rytmer i händer och fötter. Ibland spelar jag själv piano. Studenterna får arbeta med olika danser, men då har jag en annan ingång än den Tuija har, för då jobbar vi inte med dansen för dansens skull, utan för rytmen, pulsen och kommunikationen.

Polyrytmiken, det vill säga olika rytmer samtidigt, är också ett viktigt moment i skådespelarträningen. I grunden handlar polyrytmiken om samtidighet och koordination. För skådespelarstudenter har det polyrytmiska tänkande ett bredare syfte: det handlar om att vara fri och att få ihop rytmen mentalt, fysiskt och verbalt - att få ihop tanke, kropp och text.

Tuija: Musiken kan ge mycket glädje och stöd - du har något att hålla dig till, något som hjälper dig att hålla energin i gång. Men jag använder väldigt lite musik. Det är ett aktivt val från min sida, för jag vill att studenten ska hitta sin inre energi, och det tycker jag går bättre utan musik, även om det är svårare och tyngre. Mitt sätt att arbeta blir säkert inte lika roligt och lustfyllt alltid, men jag står gärna för det: att jag är den tråkigare av oss ... ett tråkmonster!

Vad gör ni för övningar?

Aleksandra: Jag jobbar till exempel med en given rytm i fötterna, oftast till musik. Med rytmen rör du dig i rummet, medvetet - alltså med en scenisk vilja - och samtidigt håller du kontakt med din partner: du talar, du för en dialog med medspelaren. Det handlar om att vara fri i kroppen för att kunna gestalta en text, en berättelse.

Vi jobbar med musik för att senare kunna höra och tänka musikaliskt utan musik; att kunna känna musikaliska perioder, och ha en rytmisk stabilitet. Något som 99 procent har problem med - och det gäller även musiker - är att hålla en jämn puls och ett jämt tempo. Och då menar jag inte nåt mekaniskt, som en metronom, för det blir ju inte levande. Det ska alltid finnas *agogik*, alltså en levande, jämn puls med stabilitet, som samtidigt är full av små förändringar. Den här levande pulsen ger en känsla för timing - jätteviktigt i allt skådespelararbete. Timingen påverkar hur man förhåller sig till exempelvis en text, till rummet, till andra skådespelare.

Tuija: Man får inte glömma bort andningens betydelse i det här sammanhanget. Det gäller att kunna avläsa sina motspelare även kroppsligt, så att det uppstår samspel - då kan det börja "svänga" på riktigt.

Är det detta man brukar kalla scenisk närvaro?

Aleksandra: Närvaro är bland annat ett gehör för rummet - och för allt och alla som ingår i rummet. Närvaro är också en beredskap och öppenhet för det som kan uppstå i nuet: ett slags tillstånd där man även får tillgång till sitt undermedvetna. Det låter kanske lite mystiskt men det finns bra och konkreta övningar för att öva upp en sådan känslighet.

Tuija: Jag tycker att det är så svårt att definiera begreppet scenisk närvaro med konkreta ord, eftersom det alltid handlar om en subjektiv bedömning. För min del handlar det mycket om ett *kroppsligt lyssnande* både inåt och utåt. Kroppen måste vara fri - då kan kroppen följa sina naturliga impulser.

Och hur övar man upp det kroppsliga lyssnandet?

Tuija: Jag arbetar med grunderna från *kontaktimprovisation* och med något som kallas *releaseteknik*. I kontaktimprovisation arbetar man med rörelse i par eller i grupp. Du skapar för stunden, och då gäller det att lyssna med hela sin kropp, för du rör dig tillsammans med den andre. Det är ett givande och ett tagande; du måste vara med din partner, i nuet. Du har fysisk kontakt - det kan vara lätt eller väldigt kraftfull beröring - man kan rulla runt, man kan bära varandra... Tanken är att man ska försöka hitta ett flöde.

Du lär dig mycket om din egen kropp via den andres kropp. Man utforskar den gemensamma tyngdpunkten och gravitationen. Men det är *nuet*, att vara i nuet, som är det viktigaste när det gäller närvaron.

Använder man ljud i de här övningarna?

Tuija: Det kan man absolut göra, men är inte nödvändigt. Jag gör både och. Jag har också haft ett nära samarbete med en av röstlärarna här på skolan i många år.

Har ni ett organiserat samarbete med de andra lärarna?

Aleksandra: Ja, det har vi haft under en längre tid här på skolan. Det finns längre och kortare projekt, fristående och återkommande block när lärarna undervisar tillsammans. I vissa moment är man två eller flera lärare för att för att kunna utveckla, utforska och ifrågasätta olika typer av kopplingar mellan de olika ämnena. Samarbetet är nödvändigt för att vi ska få större kännedom om skådespelaren, människan, som en helhet i det dagliga hantverksmässiga arbetet.

Tuija: Ja, man inspirerar ju varann hela tiden. Det är viktigt att få ihop de olika delarna till en helhet, att integrera rörelse i de olika ämnena. Men integration behöver inte alltid betyda att man jobbar tillsammans. Jag vill veta vad de andra gör, så att jag kan ta upp vissa saker på mina lektioner - kanske ur ett annat perspektiv. Och dessutom ser fyra ögon mer än två; man ser olika saker och kan hjälpa studenten från olika håll - eller kanske förvirra...

Aleksandra: Det finns konflikter också, som det är spännande och lärorikt att utforska. Det är klart att vi försöker få ihop det, men det är en ständig process som kräver hårt arbete och stort engagemang. Det är inte alltid lätt att samarbeta! Dialogen mellan pedagogerna är viktig för skolan, för studenterna. Vi behöver inte alltid hålla med varandra, men vi måste lyssna, fundera, konfrontera och vidareutveckla våra ämnen. Med lust och passion.

Tillbaka till kroppen. Hur kan man träna upp sin kroppskännedom?

Tuija: Det avgörande är att du har ett intresse för kroppen och hur den fungerar. Med övningar försöker vi aktivera förbindelsen mellan sinnet, hjärnan och kroppen. Ibland är det bättre att arbeta med väldigt små, nästan osynliga rörelser, för då är det lättare att känna vad som händer. Det är också viktigt att förstå att skicklighet inte är lika med kroppskänedom. Att känna till sin egen anatomi kan vara till stor hjälp i detta arbete.

Jag är ett anatomifreak! Jag har alltid varit intresserad av hur människokroppen fungerar, och det var bland annat därför jag utbildade mig till *Voice Massage terapeut*. Den kunskapen tror jag kan komma till nytta här på skolan. Huvudsyftet med Voice Massage är att lösa upp onödiga spänningar i muskulaturen som har med andningen och tonbildningen att göra. Jag kan hjälpa studenten att bli mer medveten om var spänningarna sitter, och kanske att bli av med dem, men om någon har problem med sin röst måste man ta reda på orsaken. Lite drastiskt skulle jag vilja påstå att det inte finns några röstproblem - allt beror på hur du använder din kropp. Här är det också viktigt att samarbeta med röst- och sånglärarna.

Får studenterna undervisning i anatomi?

Tuija: Ja, det får de nuförtiden. Jag har lagt in en kort kurs som heter "Praktisk anatomi för skådespelare", där vi går igenom kroppens anatomi: skelett, leder, muskulatur och nervsystem. Det är ingen fördjupad historia, men kursen kan hjälpa studenten att komma in i det anatomiska tänkandet som genomsyrar min undervisning i rörelse.

Aleksandra: Jag har ett filosofiskt förhållningssätt till anatomi som innefattar kroppen, tanken, själen. Det är intressant att även prata om det mystiska som finns i teatern, och varför vi håller på med teater, musik - alla former av konst. Och det stora mysteriet att människan överhuvudtaget finns.

Jag har två sätt att närma mig de här frågorna: Det ena är det musikaliska och det andra är det yogiska - en förening mellan tanke, andning - ande, själ och kropp. Efter många års eget utövande av yoga utbildar jag mig just nu till lärare i kundaliniyoga, bland annat för att få en bredare kunskap om just kroppens anatomi. Den yogiska anatomin innefattar inte bara det vi kan se och dissekera på obduktionsbordet, utan även energibanor, energipunkter och auran; det som finns inom oss så länge vi lever och andas.

Man kan också använda yoga för att lära känna sin kropp. Det är en träningsform där det kroppsliga är ett medel, inte bara målet. Genom olika yogiska övningar närmar man sig också frågor som varje teaterlärare grubblar på: Vad är energi mellan människor? Vad är närvaro? Fokusering? Hur pratar man om mellanrummet som klingar eller inte klingar? Vad beror det på att det ibland uppstår samspel, och ibland inte? Det är inget vi kan lösa, men vi undrar ständigt och som pedagog har man ett dagligt arbete att försöka prata om dessa frågor.

Tuija: Jag försöker hålla mig borta från det mystiska! Det innebär inte att jag inte är intresserad av det, men jag förhåller mig ganska konkret till mitt arbete eftersom innehållet redan är så abstrakt. Visst, vi sätter igång processer i kroppen och det börjar hända saker, men det får inte bli någon terapi, så jag sitter inte och analyserar i all evighet.

Aleksandra: Det är ett konkret arbete! Genom olika övningar provocerar man fram olika saker i kroppen, så det dyker upp frågor. Min förhoppning är att man efter utbildningen på vår skola konkret kan känna olika energier i den egna kroppen, energier mellan människor och energier när man kommer in i ett rum - sen behöver man inte sätta ord på det.

Tror ni att studenterna uppfattar att ni har olika arbetssätt?

Tuija: Jag tror inte det är så tydligt för studenterna eftersom vi inte har arbetat tillsammans så länge.

Aleksandra: Vi har precis börjat landa i situationen. Det har tagit tid att tydliggöra för oss själva vad vi har gemensamt och vad som skiljer oss åt. Som pedagog och människa befinner man sig dessutom i konstant förändring.

Vad har du för pedagogisk grundtanke, Tuija?

Tuija: Min undervisning har förändrats mycket under åren, eftersom jag har förändrats. Jag lär mig minst lika mycket av studenterna som de lär av mig. Min pedagogik handlar om kommunikation, kroppslig kommunikation. Det gäller alla övningar, lektioner - hela livet! Du får så mycket tillbaka som du ger, så det handlar inte om någon envägskommunikation. Samma princip gäller för mig även i det sceniska arbetet.

Det finns olika typer av regissörer, koreografer och lärare: en kategori kommer med en färdig vision och vet exakt hur de vill ha det. En annan kategori har en idé, en grundtanke, och vill sedan skapa tillsammans - alltså under lite mera demokratiska arbetsförhållanden skulle jag vilja påstå. Jag vill inte hävda att det ena sättet är bättre än det andra; vi fungerar olika och har olika behov. Men hur demokratiskt eller hierarkiskt det ska vara när det gäller teater och läroprocesser, det är en annan fråga...

Innehållet i en stram form kan bli väldigt intressant och spännande när man fyller det med sitt eget. Men för mig blir det intressantare när skådespelare och dansare är kreativa och har en skapande hållning till sitt arbete. Jag har visserligen en del kunskaper som jag kan tillföra studenterna, men de har andra kunskaper som jag kan lära mig av. Jag vill bli överraskad och vara öppen inför ett möte med mina studenter.

Och Aleksandra, vad har du för pedagogisk grundtanke?

Aleksandra: Jag försöker få ihop två världar. Jag är utbildad i den hårda skolan som barn. Pianist skulle jag bli, och jag började i musikskolan när jag var sju, med uppspel varje termin för att komma vidare. Det gällde att spela rätt, exakt efter noter och utantill, det fanns inget utrymme för improvisation överhuvudtaget; det var det gamla polska synsättet. Möjligen fick vi *interpretera*, tolka lärarens anvisningar innan vi blev stora och kunde tolka själva. Men mest gällde det att kopiera. Kopiera, kopiera! Allt från väst var dåligt - jazzimprovisation fick vi inte hålla på med på lektionstid i alla fall.

Så kom jag hit och på nåt sätt blev det nästan tvärtom. Man fokuserade här på det fria, väldigt lite på hantverket. Jag tyckte då att det var slapt - ingen ordning och reda. Då började det oerhört smärtsamma arbetet med att upptäcka spänningar och frigöra spelet; att behålla formen och exaktheten och samtidigt befria det musikaliska uttrycket. Jag jobbar med det fortfarande.

I min pedagogik försöker jag få ihop de här två världarna. Jag är intresserad av exakthet, men inte på bekostnad av att man förlorar sig själv och sitt eget lyssnande.

När jag bygger upp en lektion finns det alltid moment där man känner in och lyssnar. Men jag vill också öka tempot och låta studenterna för ett ögonblick göra saker som är lite för svåra -

ge dem utmaningar. Jag kan exempelvis lära studenterna en rytmiskt avancerad dans: man ska klappa, gå, sjunga och prata samtidigt. Sen är det fråga om fokusering. Det viktigaste här är inte att de sätter ned rätt fot, utan att de behåller närvaron, kontakten med omvärlden, sina medspelare - kontakten utåt. Trots att det går fort, trots att det är lite för svårt. Sen får vi misslyckas. Om två år kan vi det, men vi måste öva!

Tuija, du pratade tidigare om releaseteknik - vad är det?

Tuija: Releaseteknik är en dansteknik där det handlar om att släppa taget, att arbeta med kroppen utan onödiga spänningar. Det är inte avslappning, utan ett avspänt sätt att arbeta med kroppen i rörelse.

Det finns ingen direkt form som i exempelvis i klassik balett, det finns inga traditionella danssteg, men som framgår av namnet är det en speciell teknik. Man arbetar med kroppens tyngd för att hitta balans och rörlighet i kroppen, med golvet som stödjande, nödvändig partner. Andningen och rörelsen följs åt, så det uppstår flöde och djup i rörelsen; man rör sig fritt och länkar samman rörelserna istället för att separera dem.

Måste man vara i fysiskt god form för att komma in på Teaterhögskolan?

Aleksandra: Man behöver inte vara i väldigt god form eller vara på något speciellt sätt, men det måste finnas en grundförutsättning och en vilja att ha kontakt med sin kropp. Det ska finnas en vilja att gestalta och uttrycka sig på olika sätt.

Det som krävs är framför allt en beredskap. Man måste ta ställning i sin egen "upptakt", för att ta en musikalisk term. Innan man kommer hit behöver man jobba med sig själv, förbereda sig mentalt för att vara redo och öppen ... för att kunna ta till sig allt detta nya.

Tuija: Vad menar vi med fysiskt god form? Om det har med grundkonditionen att göra skulle jag personligen svara JA! Men så ser verkligheten inte ut, konditionen kan man förbättra ganska enkelt och relativt snabbt. Bra kondition har nog inget värde i sig, men den kan hjälpa studenten att orka med de psykiska påfrestningarna, och man kanske håller sig lite friskare.

Det som känns viktigt för mig är att studenterna har ett intresse för kroppen; att man *vill* vara uttrycksfull, *vill* kasta sig ut i det nya och okända. Det är inte så lätt att våga tacka ja till en förändring. Vi måste också komma ihåg att en kroppslig förändring alltid medför en personlig förändring. Då är det lättare att förstå det motstånd som vi ibland möter från studenternas sida.

Berätta lite mer om vad rörelseträning innebär.

Tuija: Det är lätt att tro att man måste röra sig hela tiden - att det är svettigt och fysiskt, som den gamla finska traditionen med ledorden blod, svett och tårar, kryddat med lite svimningsanfall. Men för mig handlar det lika mycket om den inre som den yttre rörelsen - och att hitta balans mellan dessa. Min rörelseträning styrs mycket av undersökandet och experimenterandet och att ha fysiskt sampel. Impulsträning, att träna sinnen, är också en del av rörelseträningen.

Ibland tycker jag ordet rörelseträning är missvisande - det kanske skulle heta kroppsträning ... eller fysisk gestaltning. Det är svårt att hitta ett ord som kan beskriva allt som vi håller på med.

Det intressanta i den här typen av rörelseträning är att jag aldrig kan få veta med säkerhet vad som händer i den andra människans kropp och vad hon verkligen känner. Så varje student gör sin egen resa men tillsammans med de andra.

Aleksandra: Och detta förutsätter att varje individ har sin egen bild inifrån, sin egen upplevelse av något. Även om man jobbar med en rörelseimprovisation så bygger den på att var och en har sina bilder och inte tänker på att det är fysiskt jobbigt eller på att mamma kommer imorgon ...

Brakar ni förklara för studenterna varför ni gör olika typer av övningar?

Tuija: Både och. Men om jag förklarar för mycket och försöker beskriva allt som ska ske tror jag att studenten begränsar sitt utforskande och sin upplevelse - och därmed missar något intressant som kan hända på vägen. Det händer ganska ofta att jag får frågan: "Varför ska vi göra det här?" Och naturligtvis skulle jag kunna ge ett svar, men jag tycker att det måste vara i studentens eget intresse att försöka hitta svaren via görandet - de ska själva uppleva, känna och få insikter. Jag är mera intresserad av frågor som VAD? och HUR?

Jag hoppas att det väcks massor med frågor som man kanske kan få svar på tids nog. Men jag förstår också att det är svårt att vara i kaos och ovisshet i timmar, dagar eller till och med år. Men även detta har med vårt samhälle att göra: allting måste hända så snabbt och effektivt, och mitt sätt att jobba går ju helt emot det: det måste få ta tid, kroppen behöver tid.

Nu är det vanligt med blandade konstformer: performance, nycirkus, musik, mer fysisk teater. Vad tycker ni om detta?

Tuija: Jag är ganska van vid det från Finland, och jag tror att de här konstformerna kan berika varandra mycket, men det är också viktigt att de olika formerna kan behålla sin egen identitet. Samtidigt kan jag inte låta bli att undra varför det blir så märkvärdigt när en skådespelare gör en dansteaterföreställning eller när en dansare spelar talteater – borde vi titta med andra ögon då, ställa andra krav?

Arbetsmarknaden har förändrats. Det är viktigt att skolan förbereder studenterna för den nya verkligheten. Vi kan inte bara hålla på med det man gjorde för tjugo år sen om vi ska utbilda studenter för en annorlunda framtid.

Aleksandra: Det väl roligt att det händer så mycket nytt på landets scener. Det finns olika kvaliteter i all teater.

Jag kan ju också jämföra med ett annat land; min teaterbild kommer från min uppväxt i Polen. Där finns också många olika scenuttryck, men man kategoriserar inte på samma sätt som vi gör här. I Sverige har vi olika "genreetiketter". Ordet "teater" syftar oftast till "talteater" av realistisk slag. Sedan har vi dansteater, mim, nycirkus, eller så kallade gränsöverskridande föreställningar. Det finns ett behov av att stoppa scenkonst i olika fack. Jag tycker att det begränsar och skapar förvirring.

Är Teaterhögskolan mer traditionell än experimentell?

Tuija: Absolut mer traditionell! Än så länge, skulle jag kanske tillägga. Det finns en vilja som tyder på att det kanske kommer att finnas mera utrymme för det experimentella, om man nu vill kalla det så, i framtiden.

Jag tycker att en konstnärlig utbildning ska vara nyskapande. Inte så att man glömmer bort traditioner och det gamla, men det går att hitta en balans, så att studenterna får hålla på med det som händer här och nu i samhället. Skolan ska vara vägvisaren som stöttar unga människors kreativitet, så att de vågar söka sig även till det okända och obeprövade långt bort från konventionerna.

Av Gunilla Granbom den 3 maj 2005