

Alexandra Drotz Ruhn

# Att arbeta med dans för skådespelare

Infallsvinklar, strategier och verktyg

Magisteruppsats

Handledare: Richard Kolnby

Examinator: Birgitta Vallgård

Maj 2012



**LUNDS UNIVERSITET**  
Teaterhögskolan i Malmö



## Abstract

**Hur arbetar man, rent konkret, på bästa sätt med dans för skådespelare? Vilka verktyg och strategier kan vara användbara för koreografer som arbetar med skådespelare, och för dansande skådespelare?** Syftet med uppsatsen är i första hand att besvara denna frågeställning. Men jag vill också bidra till, och utöka, den svenska litteraturen i ämnet *Dans för skådespelare* samt höja dansens status på teaterscenen.

Uppsatsen är indelad i två delar; jag börjar med att utgå enbart ifrån mig själv. I *Del 1* beskriver jag de verktyg och strategier jag anser användbara utifrån mina egna erfarenheter. De första två avsnitten kallar jag för *Utgångspunkter*. De ska ses som en grund att stå på som alltid kan användas som bas i arbetet med dans för skådespelare. Kärnan i dessa avsnitt handlar om att göra dansen nödvändig som del i en teaterföreställning och att alltid ge dansen en specifik funktion som *understrykande, kommenterande, berättande* eller *etablerande*. Utan funktion blir dansen överflödig. Nästkommande avsnitt i *Del 1* kallar jag för *Verktygslåda*. De ska ses som inspirationsmaterial eller just en verktygslåda att plocka ur. Här diskuterar jag bl.a. exempel på tillvägagångssätt samt fallor man kan riskera att ramla i, och hur man undviker dem.

I *Del 2* har jag valt att utgå ifrån andra. Den andra delen bygger på intervjuer för att vidga mitt eget perspektiv genom andras erfarenheter, och komma åt infallsvinklar som jag själv har missat och därmed eventuella brister eller luckor i mina egna resonemang. Därpå följer en sammanfattning där jag beskriver intervjuernas värde för uppsatsen som helhet, och försöker besvara mina inledande frågeställningar genom ett metodförslag för koreografer och ett för skådespelare. Jag avslutar med en slutledning som bl.a. beskriver förtjänsten av att ha skrivit uppsatsen.

# Innehåll

<b>Inledning</b>	3
<b>Del 1</b>	
<b>Utgångspunkter</b>	
Dansens som del i helheten i kraft av sitt egenvärde	5
Fyra berättarfunktioner	6
Understrykande	6
Kommenterande	6
Berättande	7
Etablerande	8
<b>Verktygslåda</b>	
Övertydlighet och förstahandsval	9
Inspireras av barns lek och prestigelöshet	11
Inspireras av skådespelarna	13
Upprepning och rörelsespråk	14
Text och rytmisering	16
<b>Del 2</b>	
<b>Intervjuer</b>	18
Melinda Kinnaman	19
Kommentarer till intervjun	22
Kajsa Giertz	26
Kommentarer till intervjun	28
Anna Vnuk	31
Kommentarer till intervjun	33
<b>Sammanfattning</b>	35
Metodförslag	35
<b>Slutledning</b>	37
Tack till	38
Föreställningsreferenser	38
Källförteckning	38

# Inledning

När jag var yngre, och inte hade bestämt mig för att det var skådespelare jag ville bli, hade jag siktet inställt på att bli musikalartist. Inte alls för att jag drogs till musikalerna, utan helt enkelt för att jag ville kombinera mina stora intressen: musik, teater och dans. Under Performing Arts School i Göteborgs yrkesutbildning för dansare/musikalartister upplevde jag att jag ”ville använda hjärnan mer” och kom fram till att det var skådespeleriet som låg mig varmast om hjärtat. Jag hoppade av utbildningen men fortsatte ändå att arbeta en del som danslärare, bl.a. på Skara Skolscen (teaterfolkhögskola), och fann ett brinnande intresse för att kombinera dans och skådespeleri. Jag såg enorma möjligheter för dans att komplettera dramatisk text och skådespeleri och fick som lärare på Skara Skolscen tillfälle att utveckla och undersöka de möjligheterna. Jag upplevde också att det behövdes ett annat upplägg när jag undervisade skådespelarelever i dans, än danselever. För att skådespelarelever ska finna det lustfyllt och framför allt meningsfullt (i större utsträckning än att det utvecklar kroppsmedvetenheten) med dansundervisning behöver de kunna göra direkta kopplingar till sin sceniska gestaltning. Det blev viktigt att ge uppgifter som inte bara handlade om teknik utan också att ställa frågor som ”vem är jag?” och ”vad vill jag berätta?”. Detta arbete resulterade i att många elever hittade ett intresse för dansen som inte funnits tidigare. Att exempelvis arbeta med undertexter gjorde ofta att eleverna plötsligt överträffade sig själva i teknik.

Senare har jag arbetat som koreograf för teaterföreställningar, både som jag själv varit med i och där jag enbart haft rollen som koreograf. Tanken om att dans för skådespelare är något av en egen konstform som måste behandlas och arbetas med på sitt specifika sätt har hela tiden intresserat mig. Hur kan en skådespelare vara betjänt av dansen som uttrycksmedel? Egentligen vill jag inte tala om att dans kompletterar skådespeleriet, utan om att den kompletterar dramatisk text. Jag slutar ju inte skådespela när jag dansar i en teaterföreställning.

Jag är i första hand skådespelare men också koreograf och jag kommer skriva om arbetet med dans för skådespelare ur *mitt* perspektiv, d.v.s. både ur koreografens och skådespelarens. Jag är alltså en skådespelare med dansbakgrund, men som aldrig blev en färdigutbildad professionell dansare. Jag vill påpeka att det, enligt min mening, absolut inte är en förutsättning att vara en skicklig dansare för att kunna kommunicera via dans.

Det finns något i dansen som kan vara svårt att uppnå med skådespeleri. Det finns en typ av poesi. Denna poesi intresserar mig.

*There are situations, of course, that leave you utterly speechless. All you can do is hint at things. Words, too, can't do more than just evoke things. That's where dance comes in again.*

Pina Bausch (*Pina*, Wenders, 2011)

Vad är det som finns i dansens uttryck som gör att det tilltalar mig så mycket att använda mig av det även i en teaterföreställning, som skådespelare? Det måste ju vara så att dansen ger mig verktyg att uttrycka och förmedla saker som jag inte kan enbart via skådespeleri, eller åtminstone på ett bättre och mer effektivt sätt. Det handlar givetvis också om mitt konstnärskap och min personliga smak.

Hur arbetar man då, rent konkret, på bästa sätt med dans för skådespelare? Vilka verktyg och strategier kan vara användbara för koreografer som arbetar med skådespelare, och för dansande skådespelare? När jag började arbetet med denna uppsats sökte jag referenslitteratur och fann att det är väldigt lite skrivet i ämnet dans för skådespelare. I alla fall på svenska. Det som finns är artiklar och passager i böcker, men de är svåra att hitta. Det mest användbara jag hittade var texten i boken *Mats Ek* (av Margareta Sörenson), som mestadels bygger på bilder (tagna av Lesley Leslie-Spinks). Det faktum att det finns så pass lite skrivet i ämnet sporrade mig ännu mer att författa denna uppsats. Jag har länge känt ett behov av att formulera och konkretisera mina egna tankar och idéer kring dans för skådespelare, och kommer nu göra det med hjälp av denna uppsats.

Uppsatsen är indelad i två delar; jag börjar med att utgå enbart ifrån mig själv. I *Del 1* beskriver jag de verktyg och strategier jag anser användbara utifrån mina egna erfarenheter. De första två avsnitten kallar jag för *Utgångspunkter*. De ska ses som en grund att stå på som alltid kan användas som bas i arbetet med dans för skådespelare. Kärnan i dessa avsnitt handlar om att göra dansen nödvändig som del i en teaterföreställning och att alltid ge dansen en specifik funktion som *understrykande, kommenterande, berättande* eller *etablerande*. Utan funktion blir dansen överflödig. Nästkommande avsnitt i *Del 1* kallar jag för *Verktygslåda*. De ska ses som inspirationsmaterial eller just en verktygslåda att plocka ur. Här diskuterar jag bl.a. exempel på tillvägagångssätt samt fallor man kan riskera att ramla i, och hur man undviker dem.

I *Del 2* har jag valt att utgå ifrån andra. Den andra delen bygger på intervjuer för att vidga mitt eget perspektiv genom andras erfarenheter, och komma åt infallsvinklar som jag själv har missat och därmed eventuella brister eller luckor i mina egna resonemang. Därpå följer en sammanfattning där jag beskriver intervjuernas värde för uppsatsen som helhet, och försöker besvara mina inledande frågeställningar genom ett metodförslag för koreografer och ett för skådespelare. Jag avslutar med en slutledning som bl.a. beskriver förtjänsten av att ha skrivit uppsatsen.

# Del 1

## Utgångspunkter

### Dansen som del i helheten i kraft av sitt egenvärde

Allt som fyller en föreställning bör göras nödvändigt. Det behöver inte göras oundgängligt men det bör fylla en funktion. Därför ska dansen fylla en egen funktion i en föreställning, annars är den överflödig. Den ska ha sitt eget berättande och värde. Egentligen kan man säga att allt man gör på en scen berättar något, vare sig man vill eller inte. Just därför är det så viktigt att vara medveten om exakt vad det är man vill berätta. Jag tycker det är grundläggande att dansen får sin plats och inte bara ses som ackompanjator i en föreställning, även om den inte har en lika stor roll som texten. På samma sätt som jag som skådespelare med en liten biroll måste se min roll som huvudroll i sitt eget liv, och som någon som har en funktion annat än att lyfta fram större roller. Även om det kan se ut som att det är rollens enda funktion på pappret är det min uppgift som skådespelare att fylla rollen med eget liv och mening. Jag tycker det är tråkigt och meningslöst att se dansen som en trevlig utsmyckning.

*Rörelsen är ett slags språk och en gestaltning. Det är inte en estetik eller en dekoration. Det är heller inte en illustration till musiken, utan ett uttryck i sig.*

Mats Ek (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 124)

Använd att det är skådespelare som dansar! Skådespelarens jobb är att berätta, låt henom göra det även om hen dansar.

Det är viktigt att poängtera att även om dansen har ett egenvärde ska den ändå vara en del av helheten. Poängen är alltså att om dansen får fylla en egen funktion blir den en del av berättelsen och inte en krusidull ovanpå.

*Dansen för mig är ett nödvändigt komplement i gestaltningen av pjäserna. Den ersätter enstaka textpartier och kläs in i berättelsen som minne, outtalade önskningar och möjligheter.*

Mats Ek (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 129)

Jag har upplevt det som att regissörer och producenter gärna ser koreografier som något som ligger utanför det ordinarie repetitionsarbetet, att dessa inte påverkas av de övriga repetitionerna utan är just en krusidull ovanpå eller en trevlig utfyllnad. Danspartierna, anser jag, måste arbetas med på samma undersökande vis som spelscener. Som skådespelare är det viktigt att i repetitionsarbetet vara prestigelös och modig. Detsamma gäller koreografens arbete med dans. Jag menar att man måste arbeta på samma sätt med text och dans och våga vara hänsynslös både mot val i spelscener och mot val i dansen. På samma sätt som en hel spelscen kan strykas, ändras eller kastas om, ska ett dansparti kunna strykas, ändras eller kastas om. (Här är det viktigt att regissören och skådespelarna har en öppen dialog med koreografen, och att koreografen har samma prestigelösa inställning som en skådespelare som tvingas ändra i sitt arbete.) Detta arbetssätt ger dansen ett tyngre berättaransvar och en tydligare och mer självklar del i helheten.

Ju tyngre ansvar dansen ges som berättare desto mer befriande upplever jag den skapande processen, koreograferandet. Att fokus ligger på historien och berättelsen som ska kommunicera

med publiken och inte i första hand på det estetiska. Likaså är det befriande som skådespelare att i ett dansparti fortsätta förmedla en historia och inte tänka ”dans”. En förutsättning för det är att man kan svara på frågorna *Vad?* och *Varför?* Varför gör jag den här dansen? Varför gör jag den här rörelsen? Vad betyder det? Vad vill jag med det? Vad berättar det?

*En dansare som förstår vad han eller hon gör och varför, är alltså den dansare som bäst kommer in i Eks koreografier. ”En dansare som inte tänker VARFÖR, är en person som skriver en bok utan att kunna alfabetet”, säger Ana Laguna.*

*(Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 126)*

## Fyra berättarfunktioner

Det är viktigt att ge dansen tydliga berättarfunktioner. Som jag ser det finns det fyra olika förhållningssätt till dans i en teaterföreställning: *understrykande*, *kommenterande*, *berättande* och *etablerande*. Jag tror att det är bra att specificera för sig själv som koreograf och skådespelare vilken berättarfunktion som används när. Visst kan det förekomma element av en funktion i en annan, men jag menar att man alltid ska låta en ha huvudfunktionen, för att få ett så tydligt berättande som möjligt.

### Understrykande

*Innebörd:* Berättar samma sak som texten men vill fördjupa budskapet/känslan. Exempelvis text som berättar ”jag är kär” och dans som också berättar ”jag är kär” men på ett mer djuplodande och poetiskt sätt.

*Användande:* Enligt min erfarenhet bör understrykande dans användas sparsamt. Det finns en risk att den upplevs som tråkig och överflödigt om den används för mycket och länge eftersom det är en upprepning av det som redan sägs i texten. Men så länge man tycker att det rent konstnärligt finns mer av poesi att hämta än vad texten kan förmedla finns det ingen gräns.

*Förklaring och syfte:* Om jag väljer att understryka något i texten och alltså gå *med* och inte emot texten, måste dansen fylla en funktion som inte texten har. Jag ser det som en slags poesi. Att jag genom min kropp kan uttrycka något mer än texten. Lite som att färglägga en teckning. Bilden är en helhet där texten är konturerna (som absolut räcker för att föra fram budskapet) och dansen är färgen som understryker det konturerna redan berättar, men som tillför något till bilden/helheten. Ett exempel finns i *Elsa & Harriet* (komplett förteckning över uppsättningar som refereras till finns i uppsatsens slut, se föreställningsreferenser) då min roll var så överlycklig att hon höll på att spricka. Då fanns det en poäng i att det var *en* ren och skär känsla som skulle lyftas till sitt maximum. En slags förlängning av texten blev då användbar; ”jag dansar när orden inte längre räcker till”.



## Kommenterande

*Innebörd:* Kommenterande dans berättar inte samma sak som texten, men för inte heller handlingen framåt. Den kommenterar texten och kan fungera som motpol till den. Exempelvis text som berättar ”jag är modig” och dans som berättar ”jag är rädd”.

*Användande:* Kommenterande dans gör sig ofta bra samtidigt som, eller insprängd emellan repliker för att förtydliga att den kommenterar texten. Den passar som korta små just kommentarer eller inpass, inte som långa överflödiga nummer. En tumregel kan vara att inte ge den mer utrymme än texten den kommenterar. Men regler är till för att brytas om man inte finner ett konstnärligt värde i dem, exempel på detta finns i avsnittet Text och rytmisering (där jag beskriver hur man kan undersöka varaktigheten i text respektive dans).

*Förklaring och syfte:* Ett sätt att tänka vid användandet av kommenterande dans är att *spara* på det dansen ska berätta. Om man sparar på dansens funktion gör det dansen nödvändig för berättelsen. Att låta den kommentera istället för att understryka. Om en rollfigur exempelvis har ett textparti som uttrycker ilska, gå emot det och spela något annat, spara den ilskan för att låta dansen uttrycka den istället. Ett exempel är en scen i *Elsa & Harriet* där min medspelare hade en scen där hon reser till sin döende vän och hoppas komma fram innan det är försent. I textpartierna spelade hon en lugn människa med situationen under kontroll. Här blandade jag in korta kommenterande danssekvenser mellan replikerna som uttryckte oro, stress, frustration och längtan. Resultatet blev en komplex människa med ett levande inre liv som kämpade med att hålla ihop sig själv i en svår situation. Dessutom fick dansen ett tydligt egenvärde som en del av berättelsen.

Ett annat sätt att använda kommenterande dans är att byta perspektiv. Att å ena sidan gestalta samma sak som texten och på det viset vara understrykande, men att bli kommenterande genom att byta perspektiv. Ett exempel: Jag pratade med en vän och regissör som stött på problem vid gestaltandet av en textpassage som är ett bra exempel; en beskrivning av ett sexuellt övergrepp med text som ”han skrapade med fingrarna inne i henne”. Skulle jag lägga koreografi till denna text skulle jag se det som nödvändigt att inte försöka gestalta det texten redan säger, utan att istället hitta en annan infallsvinkel på textens budskap, byta perspektiv. Kan jag förkroppsliga och beskriva hur det *känns* när någon ”skrapar med fingrarna i mig” eller att ”skrapa med fingrarna i någon”? Eller kanske gå ännu längre ifrån originalet och fundera över hur en tredje part som såg på skulle agera/tänka/känna? På så sätt skulle jag komma bort ifrån det både obekväma och överflödiga i att försöka gestalta samma sak som en sådan typ av text. Visserligen gestaltar jag det som sägs men från ett annat perspektiv.

Detta är också ett exempel på hur dansen är användbar och praktisk om det finns text som är svår att gestalta ordagrant på scen.

## Berättande

*Innebörd:* Berättande dans för handlingen framåt, med en egen berättelse som inte finns i texten. Exempelvis ersätter dansen en hel scen som då inte längre behövs i texten.

*Användande:* Jag anser att berättande dans kan få stort utrymme och får gärna bli till längre dansinslag eller nummer. Så länge det finns framåtrörelse i berättandet blir inte dansen överflödigt eller tråkig.

*Förklaring och syfte:* Jag tycker att det är intressant och konstnärligt givande för en föreställning att stryka textpartier för att ersätta med dans. Ett exempel är då min roll i *Elsa & Harriet* blev sjuk. Vi strök den textpassage som berättade det och lät en dans helt överta den berättelsen. Jag upplevde det som en mer poetisk och konstnärligt intressant väg. En sjukdom som tar över en kropp är något väldigt fysiskt och därför kändes orden överflödiga och det fysiska självklart.

Text som förmedlar ett minne eller en dröm är många gånger lämpad att istället gestaltas genom berättande dans. Minnen och drömmar är ofta väldigt bildliga, suggestiva och sensibla, vilket gör att de lätt kan berikas genom dansens uttryck.

Ett annat exempel då berättande dans är användbart är vid collageföreställningar (vilket jag ofta arbetade med när jag undervisade på Skara Skolscen). Här är det lämpligt att låta dansen berätta vad som händer mellan de olika scenerna istället för att exempelvis en berättare kommer in och redovisar det. Det ger ett bättre flöde och en större känsla av helhet i föreställningen.

Ytterligare ett exempel på berättande dans är i *Paula Maxa – Världens mest mördade kvinna* då allt som var ”föreställningar i föreställningen” dansades, utom en gång då det utspelades en föreställning på en ny teater som skulle skilja sig markant från de övriga. De dansande föreställningarna var de som skulle representera en köttslig, erotisk, humoristisk teater till skillnad från den andra som skulle representera en högtravande, intellektuell teater. Denna pjäs var skriven till mig som en dansteater och jag hade bett dramatikern, David Book, om utrymme för dansen att driva berättelsen framåt istället för text. Alltså fanns det redan i manus ”luckor” mellan replikerna som ersatts med scenanvisningar som förklarade vad de olika föreställningarna gick ut på. Detta val, att låta de köttsliga föreställningarna dansas, gav en egen atmosfär och en tyngd till dansens betydelse för föreställningen som helhet.

## **Etablerande**

*Innebörd:* Etablerande dans används för att etablera rum, miljö och stämning. Exempelvis om man vill göra tydligt var en scen utspelar sig när inte scenografin gör det.

*Användande:* Etablerande dans lämpar sig ofta innan en scen, i övergångar, för att tydliggöra och sätta tonen för det som komma skall.

*Förklaring och syfte:* Ibland kan dansen hjälpa miljöombyten på traven, i synnerhet i en oföränderlig scenografi. Berättelsen kan t.ex. behöva hjälp med att etablera att man går från att befinna sig utomhus, till en hemlig och mystisk källarlokal. Det gör att man kan undvika en övertydlighet hos skådespelarna, som slipper etablera det via sitt spel. Då är publiken redan på plats innan scenen börjar och fokus ligger på vad som ska berättas i den hemliga och mystiska källarlokalen. Exempelvis arbetade jag med etablerande dans i *Åhsborgsbron* på Dramaten. Där var scenrummet en tom spelplats och i övergången till scenen som utspelade sig på ett disco etablerade dansen rummet genom discodans, och stämningen genom att rörelser i dansen etablerade både extas och

obehag. Eftersom rum och stämning redan hade etablerats var det användbart att i påföljande scen kunna kontrastera mot dansen genom att berätta om tjejerna som trivs på discot och sminkar sig och har kul, och som inte märker av den obehagliga stämningen. Vi som skådespelare behövde alltså inte etablera varken rum eller stämning i själva spelscenen utan kunde koncentrera oss på berättelsen i den.

## Verktygslåda

### Övertydlighet och förstahandsval

Jag har nu beskrivit vikten av att alltid förmedla en berättelse i dansen. Men jag vill understryka att koreograferandet är ett konstnärligt arbete och jag tycker att det är ointressant om koreografier blir övertydliga eller bygger på förstahandsval. Det måste finnas utrymme för konstnärlig frihet och poesi i dansen. Hur kan man då arbeta för att undvika övertydlighet och förstahandsval?

Som skådespelare, utbildad på Teaterhögskolan i Malmö och skolad i *den fysiska handlingens metod*<sup>1</sup> tycker jag att det är mer intressant att fundera över min rolls handlingar än dess känslor. Det är våra handlingar och inte våra känslor som uppfattas av omgivningen (publiken). Därför arbetar jag som skådespelare ofta med handlingar som berättar och föder känslor (i första hand hos publiken, men även hos mig själv). Jag upplever att *metodskådespelariet*<sup>2</sup> (med sin känsla-föder-handling-princip, i motsats till den fysiska handlingens metod) gärna inbjuder till oreflekterade förstahandsval som jag anser att en skådespelare bör uppmärksamma, och i många fall även undvika. Jag tycker det är givande att, som koreograf, arbeta på samma sätt som jag gör som skådespelare. Att utgå ifrån att rörelser/handlingar föder känslor och inte tvärtom. Att koreografera utifrån rörelser (fysiska handlingar) som jag tycker förmedlar den känsla/berättelse jag är ute efter. I detta bör man alltså reflektera över, och i många fall undvika, förstahandsvalen för att skapa intressantare koreografier. För att undvika förstahandsval som skådespelare arbetar jag ofta efter Brechts tanke om *inte-utan*<sup>3</sup> d.v.s. jag gör *inte* så (förstahandsval) *utan* så (något annat icke-självklart). Det är en mycket bra utgångspunkt även som koreograf för skådespelare. Jag

---

<sup>1</sup> I korthet innebär den fysiska handlingens metod att skådespelarens centrala uppgift är att konstruera de handlingar rollen utför för att nå sina mål i pjäsens situationer.

(ur *Skådespelaren i handling*, Sjöström, 2007, sid. 144)

<sup>2</sup> Konstantin Stanislavskij /.../ utvecklade /.../ en ny spelstil för skådespelare, grundad på minutiös, psykologisk sanning och inkännande realism.

(från baksidan av *En skådespelares arbete med sig själv : i inlevelsens skapande process*, Stanislavskij, 1976)

<sup>3</sup> Det är /.../ viktigt att /.../ /skådespelaren/ inte ”begriper” för hastigt. Om han också inte strax kommer på det naturligaste tonfallet för sin replik, det bekvämaste sättet att säga den, så bör han i alla fall inte betrakta vad den uttrycker som den naturligaste sak, utan tveka där och anlita sina egna åsikter i allmänhet, ta i övervägande andra möjliga sätt att uttrycka det på, kort sagt, förhålla sig undrande.

(ur *Låten hjälpreda för teatern*, Brecht, 1966, sid. 40)

börjar ofta med en rörelse/ett rörelsemönster som jag låter sätta tonen för hela stycket. Denna rörelse/detta rörelsemönster skall alltså vara något som jag tycker uttrycker den berättelse och/eller känsla jag vill förmedla men som gärna får vara utanför boxen, d. v. s. inte ett förstahandsval utan det oväntade och oförutsägbara. Förstahandsval inom dans tycker jag har en tendens att vara sentimentala och ”vackra” eftersom det ligger i dansens natur att vara skön att se på. En annan förstahandsvalfälla inom dansen är övertydlighet. Övertydlighet kan visserligen användas som ett konstnärligt val, men då måste det vara ett medvetet sådant. Personligen tycker jag om att leta i det skeva - det som kan uppfattas som fullt och/eller ologiskt. Det upplever jag som mer givande för en skådespelare, plus att det skeva ofta överraskar vilket väcker publikens intresse. Dessutom tilltalar det mig rent estetiskt. Som Mats Ek sagt:

*/.../skönheten har många ansikten; ”vackerhet” blir ofta fullt.*

(Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 130)

För en skådespelare utan dansträning kan det kännas pretentiöst och obekvämt att dansa ett uttrycks förstahandsval om det innebär något som är ”vackert”. (Visst kan en skådespelare vara vacker i sin dans, om det är ett medvetet val och en del av berättandet eller det konstnärliga uttrycket. Eller för den delen som en trevlig bonus. Men inte som självändamål.)

Att dansa ett uttrycks förstahandsval som innebär något som är övertydligt kan för en skådespelare kännas meningslöst, på samma sätt som en övertydlig text kan få en skådespelare att känna sig överflödig. Därför, och p. g. a. av mina subjektiva konstnärliga preferenser, letar jag hellre i *inte-utan*, det skeva, utanför boxen. Eller som Mats Ek säger, ”det oväntade och det förbjudna.” (Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 129)

Ett annat sätt att komma runt övertydligheten och få med sig poesi, utan att tappa bort berättelsen, är att låta fantasin flöda kring berättelsen och ta fasta på små och tillsynes obetydliga detaljer.

*Det är roligt att använda det enkla som något större än sig självt.*

Mats Ek (ur *Mats Ek* av Margareta Sörenson, 2011, sid. 130)

Ex: en dans ska förmedla berättelsen om ett förhållande som tar slut. Här kan man ta fasta på detaljer som att den ena trycker mitt på tandkrämstuben och den andra stör sig, eller att den ena aldrig har tyckt om den andres frisyr. Att framföra dessa rörelser på ett övertydligt vis skulle mer likna pantomim än dans och jag skulle sakna konstnärligheten och poesin. Publiken måste inte förstå exakt vad varje rörelse betyder, låt rörelserna vara abstrakta. Skådespelare är berättare, det räcker med att skådespelarna vet vad de berättar och vad rörelserna står för, så kommer helhetsbudskapet gå fram ändå. Då kan man dessutom få fram en större konstnärlig frihet, det jag kallar för poesin i dansen.

En annan övertydlighetsfälla är att känslomässigt gå *med* musiken. Jag anser att man bör undvika att förmedla samma känsla i dansen som i musiken. Den övertydligheten uppfattas lätt som sentimental. Exempelvis att låta en dans, ackompanjerad av sorglig musik, även den uttrycka sorg. Här beror det ju på från vilket håll man börjar. Antingen väljer man musik utifrån hur man vill att dansen ska framföras, eller så finns musiken innan koreografen börjar koreografera. Enligt mig är inte det ena sättet att föredra framför det andra, men koreografen är den som, oavsett tillvägagångssätt, borde vara vaksam på att musikens och dansens berättande inte ogenomtänkt blir detsamma. I vissa fall kan man använda det som ett medvetet val, man kan se det på samma

sätt som det jag kallar understrykande dans. Där utgår jag ifrån dans som understrykande av texten, men i den här jämförelsen kan man utgå ifrån musiken som understrykande av dansen. D.v.s. musiken och dansen berättar samma sak, men musiken fördjupar den berättelsen. Det kan vara användbart exempelvis vid förmedlandet av starka och rena känslor, såsom glädje, kärlek eller vrede. Men det bör vara ytterst genomtänkt för att inte uppfattas som sentimentalt och ”smetigt”. I värsta fall kan det göra att publiken stöter dansen ifrån sig.

Alltså föredrar jag att arbeta med dansen i förhållande till musik på samma sätt som jag beskriver arbetet med kommenterande dans. Att låta antingen dansen eller musiken föra fram känslan man vill förmedla och låta den andra parten vara kommenterande. Självklart behöver man inte, om det exempelvis är sorg man vill förmedla, välja munter musik till en sorgsen dans eller sorglig musik till en glad dans. Då tror jag det kan bli svårt att förstå budskapet. Däremot kan man välja att låta musiken och dansen kommentera varandra genom att inneha olika perspektiv, på samma sätt som jag beskriver i avsnittet om kommenterande dans. Vill man förmedla sorg kan exempelvis musiken vara sorglig medan dansen gestaltar en människa som försöker undvika det sorgliga. Eller kanske en människa som tänker på ett lyckligt minne tillsammans med någon som lämnat hen. Resultatet blir förhoppningsvis osentimentalt, men gripande och mer konstnärligt intressant.

## Inspireras av barns lek och prestigelöshet

Jag tror att skådespelare gynnas av att inta ett barns lekfulla och prestigelösa förhållningssätt till dans.

Boken *Spår av dans* som ingår i serien Människan, konsten och kunskapen tar i kapitlet Dans i skola och lärarutbildning av Gunilla Lindqvist upp de positiva effekter dans har på barn för deras lärande och utveckling. Jag kan inte undgå att dra paralleller mellan barnen hon beskriver och hur jag vill arbeta med dans, som och med skådespelare.

*Barnet skiljer inte sång från dans, berättelsen från dramat. Barnet ritar och berättar samtidigt, spelar teater och skapar samtidigt texten till sin egen roll./.../ ”Denna synkretism visar på det gemensamma ursprung ur vilket alla de olika sorterna av barnsligt skapande har separerats./.../” (Vygotskij, Fantasi och kreativitet i barndomen, 1930 (1995), Göteborg: Daidalos, sid. 76)*

(*Spår av dans*, Lindqvist, 2004, sid. 24)

Just denna uppdelning av konstarter tror jag kan verka hämmande på scenkonstutövare. Jag ser framför mig: långt tillbaka i tiden, långt innan denna uppdelning börjat tillämpas, runt den berömda lägerelden med den berömda berättaren. Inte tror jag hen var rädd för att brista ut i sång eller ta några danssteg där berättelsen krävde det! Nej, jag tror att det viktigaste var att göra en berättelse så intressant och levande som möjligt. Det vill vi väl fortfarande? Problemet är bara att nutidens berättare har blivit uppdelade i skådespelare, sångare och dansare. Åtminstone i västvärlden och kanske i synnerhet i Sverige. Ett exempel på motsatsen kan vi se i Kinas traditionella teater (såsom *jungju*, s.k. Pekingopera). Där blandas och förenas sång, dans, mim, musik, recitation, dialog och akrobatik. Skådespelaren måste också vara sångare och dansare för att kunna fullfölja föreställningens flöde av olika moment (källa: *Dans i världen*, Hjort (1993) sid.

50-51). Vi borde inspireras av tanken om de olika konstarnas gemensamma strävan att förmedla och berätta.

*För mig ger den här formen / (dansteater) / en frihet då jag kan uttrycka mig på många plan, genom både dans, kropp, text, musik, scenografi och kostym.*

Birgitta Egerbladh (Haglund, *Danstidningen*, 2006)

*Dansteater rimmar mycket mer med hela människan än vanlig teater, vi har ju så många sinnen.*

Anna Vnuk (Haglund, *Danstidningen*, 2006)

Jag kan visserligen tycka att det finns något fint i att vara specialiserad på något, men inte att man som konstnär är instängd i en kategori. En västerländsk skådespelare kan kanske inte dansa som en dansare och ska inte behöva kunna det heller, men det betyder inte att hen inte kan dansa. Det betyder inte att hen är bannlyst från att använda dansen som ett konstnärligt uttrycksmedel.

*Leken bör ses som en tolkning av det barn upplever, något som skapar mening. Det är ingen realistisk tolkning, utan den har en estetisk form, en fantasiprocess med överdrifter, förminskningar, i synnerhet transformationer. Det är fantasi i handling. Därför kan man säga att leken är ett dynamiskt möte mellan barnets inre (känslor och tankar) och den yttre verkligheten. I leken skapas en fiktiv situation och i leken gestaltas handlingar. Det är fråga om en fantasiprocess som ger nya betydelser genom att en verklig situation får en ny och främmande innebörd.*

(*Spår av dans*, Lindqvist, 2004, sid. 24)

”Det är fantasi i handling.” Ett utmärkt påstående att ta fasta på som dansande skådespelare och koreograf för skådespelare. Så enkelt är det! Och just så prestigelöst!

Det beskrivs hur barnen som undervisas får gestalta olika bilder ur barnböcker via dans, exempelvis när trollen skrämmer tomtebobarnen. Då förnimmer de olika känslor i sina kroppar, såsom rädsla, som de så småningom kan prata om och formulera sig kring språkligt:

*Genom dansens kroppslighet har barnen fått en känsla för ordens innebörd.*

(*Spår av dans*, Lindqvist, 2004, sid. 22)

Något liknande beskriver den tyske dramatikern, författaren och filosofen Friedrich Schiller som mot slutet av 1700-talet skriver om *estetisk fostran*. Han menar bl.a. att för att vi på riktigt ska förstå en annan människa måste vi dela dennes erfarenheter och upplevelser.

*Hur kan vi, hur lovvärda principer vi än må ha, vara rättvisa, goda och mänskliga mot andra, om vi saknar förmåga att troget och sant i oss ta upp en främmande natur, att tillägna oss främmande situationer, göra främmande känslor till våra?*

Friedrich Schiller (*Friedrich Schiller och estetisk fostran*, Dahlstedt, 2007, sid. 92)

Detta uppnår man genom leken och konsten, menar Schiller. Ett sätt är att bli fysisk och låta fantasin flöda, tänker jag. Att förkroppsliga en annan människas erfarenhet gör att vi till fullo förstår den.

*Det Schiller med utgångspunkt hos Kant såg som estetisk fostran var den enskilda människans möjlighet att i leken få uppleva den sköna formen, som lärde henne att förstå också det moraliskt goda.*

*Men med detta blir leken fullt allvar. Det är inte bara i den vi sinnligt lär oss efterbilda andras beteenden. Här lär vi oss sätta namn på både det vi efterbildar och själva efterbildandet.*

*Dessutom är det kollektiva lekandet en förutsättning för att vi skall kunna lära oss det sociala spel, varigenom dessa namn blir ord och begrepp.*

*(Friedrich Schiller och estetisk fostran, Dahlstedt, 2007, sid. 92)*

I skådespelarens rollarbete förespråkar, som jag tidigare nämnt, Teaterhögskolan i Malmö den fysiska handlingens metod framför metodskådespeleriets *inifrån och ut*-teknik. Här ser vi hur dansen och leken skapar just den fysiska handlingens *utifrån och in*-process hos barnen. Det är det jag beskriver i föregående avsnitt: ”Utgå ifrån att rörelser/handlingar föder känslor och inte tvärtom”. Henry Stiglund, lärare på Teaterhögskolan i Malmö, sa under en av mina första lektioner på skolan ”Jag slår inte näven i bordet för att jag blir arg utan jag blir arg för att jag slår näven i bordet”. Precis på samma sätt kan dansen utgöra ett verktyg för skådespelaren på scen och i arbete med sin roll. En slags snålshjuts in i sin rolls inre liv. Eller ett arbetssätt där prestation ligger långt bort eftersom det hela tiden finns en berättelse som ska fram och en teknisk uppgift att lösa för att uppnå det. Att börja med att ställa frågan *Vad?* och inte *Hur?* *Vad* ska berättas i det här dansstycket? När man besvarat det kan man ställa sig frågan *Hur* ska det berättas? Här tänker jag att *Vad?* besvaras i första hand av regissören men förslagsvis ihop med koreografen, och *Hur?* besvaras av koreografen. Hela tiden måste *Vad?* vara överordnat *Hur?* Att göra stegen korrekt är inte första prioritet, däremot att berätta något med dem. Visst är det eftersträvansvärt att göra rätt men det får aldrig bli överordnat berättelsen.

## Inspireras av skådespelarna

Som koreograf kan man hitta mycket inspiration hos skådespelarna som ska framföra koreografierna. Vilken potential finns hos skådespelarna? Hur väljer de att gestalta sin roll? I den bästa av världar har koreografen tid att se hur rollfigurerna växer fram innan hen börjar koreografera.

Vad kan man förvänta sig av en skådespelare, rent kroppsligt? Det är inte en dansare men det är inte heller vem som helst. Skådespelare är berättare och bör ha en viss kroppsmedvetenhet. Det kan man ta fasta på. Man kan inte förvänta sig musikalitet men däremot en känsla för timing, d.v.s. en sorts icke-musikalisk taktkänsla och därmed en viss känsla för rytm. Man kan inte förvänta sig kroppslig perfektion men däremot en uttrycksfull kropp som vet vad den förmedlar och berättar.

*En skådespelare som dansar rör sig stiliserat, ja, men kan inte frikoppla rörelsematerialet från sig själv. Rätt använt blir deras sätt att ohjälpligt sammanblanda privat och professionellt en tillgång. Det är en spännande koreografisk utmaning att arbeta med dessa två skilda nivåer, bägge med möjligheter och svårigheter. Oavsett skillnaderna är jag beroende av interpretens musikalitet och intellektuella klarhet och många skådespelare har de egenskaperna.*

*Mats Ek (Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 129)*

Det finns en ofrånkomlig nakenhet, renhet och skörhet i en skådespelares dansande kropp. Jag slås ofta av det när jag ser skådespelare dansa på scen. Man kan se det som att skådespelare alltid arbetar med att lösa olika uppgifter på scen, och det finns något gripande i att se skådespelare lösa en uppgift som ligger långt ifrån deras normala uppgifter, utanför deras komfort zone. Det är användbart och bra att ha med sig som koreograf, att tänka på hur publiken uppfattar det de ser.

Om man som koreograf är medveten om den skörheten kan man, när den uppstår, utnyttja den som ett berättande lager som tillför en extra dimension. Exempelvis kan en dans som ska förmedla en rolls skörhet eller osäkerhet inför någonting förstärkas genom det extra lagret där vi ser skådespelarens skörhet och nakenhet inför koreografin. Vill man som koreograf vara säker på att uppnå det kan man ge skådespelaren en mer avancerad koreografi.

Om repetitionstiden tillåter är ett intressant arbetssätt att låta skådespelarna själva bidra till koreografierna. Man kan t.ex. ställa frågan ”Hur skulle du själv kunna berätta din vilja genom rörelser?” Eller ”Hur skulle du själv kunna gestalta den här känslan” eller ”det här handlingsförloppet?” Alltså inte nödvändigtvis genom dans utan bara genom att lyssna på en skådespelares kroppsliga intuition. Jag tycker om att plocka upp skådespelarnas egna rörelser och skriva till dem, överdriva dem eller minimera dem. Att helt enkelt, som koreograf, sätta sin egen konstnärliga prägel på dem. Det är trots allt skådespelaren själv som känner sin roll och dess fysiska vokabulär bäst.

Jag tror att det är viktigt att som koreograf för skådespelare låta skådespelarna ta över och äga koreografierna, allra helst redan innan premiär. Att inte låta sig fastna vid teknisk korrekthet utan låta berättelsen leva genom skådespelarna i koreografierna. Jag menar att det aldrig får vara en skådespelares fokus att dansa rätt under föreställning, utan fokus måste ligga på att vara i situationen och berättelsen. Precis som en regissör kan låta skådespelarna arbeta tekniskt under en del av arbetsprocessen för att sedan låta dem leva i scenerna utan att tänka på att göra rätt. Den tekniska biten av en föreställning bör alltså ha varit så pass genomarbetad under repetitioner att det viktigaste av den finns kvar även när skådespelarna släpper taget om den och fokuserar på nuet. Om jag är missnöjd med en koreografi efter premiär för att jag inte tycker att den genomförs tillräckligt bra rent tekniskt anser jag aldrig att det är skådespelarnas fel. Det är jag som då har misslyckats med att skapa en koreografi som kan leva och kommunicera även utan teknisk perfektion. Det tycker jag är en av de stora utmaningarna med att koreografera för skådespelare – att skapa koreografier som inte kräver mer än vad skådespelarna är förmögna till.

## Upprepning och rörelsespråk

Att upprepa en rörelse, ett rörelsemönster eller en pose vid flera olika tillfällen i en föreställning kan vara mycket användbart. Rörelser får ofta automatiskt betydelse om de förekommer mer än en gång. Man kan *lära* publiken vad olika rörelser betyder. Hjärnan letar kopplingar och mönster den känner igen, och publiken kommer att koppla ihop återkommande rörelser. Att upprepa något i en ny kontext kan ge rörelsernas innebörd något helt nytt. Det är ett bra sätt att använda *inte-utan*. Ex: ”Jag berättar inte utanförskap, utan vänskap i ensamhet”, jag tänker på Anna Vnuks koreografi *Howlin* (finns på youtube):

Tre kvinnor dansar tillsammans och rätt som det är blir de uppdelade i ett par och en ensam kvinna. Plötsligt blir samma rörelser som berättade om gemenskap och vänskap, när de dansades tillsammans av hela trion, en berättelse om utanförskap, när den ensamma kvinnan dansar dem. Ett rörelsemönster som framförs av tre personer etablerar *vänskap*. Istället för att etablera ett nytt rörelsemönster som uttrycker *utanförskap* återupprepas detta rörelsemönster i en ny kontext; endast en person framför det. Detta, menar jag, är ett mer osentimentalt och gripande sätt att



förmedla utanförskap. Man kan också säga att det är ett sätt att använda *inte-utan* och undvika förstahandsval. Jag bad Anna Vnuk att kommentera användandet av upprepningar:

*Kompositionsmässigt kan man kalla det för det klassiska "Variation med tema". Det kan vara ett sätt att jobba som koreograf. Precis som en sång som är uppbyggd av vers, brygga, refräng.*

Anna Vnuk (ur samtal mellan mig och Anna Vnuk, 2010)

I *Paula Maxa* arbetade jag med upprepning av danspassager som första gången de dansades berättade om Paulas föreställningar på teatern le Grand Guignol och hur hängiven och lycklig hon var när hon spelade dem. Sedan upprepade jag passager ur de koreografierna i ett senare skede när Paula fått sparken. Då i en helt annan ljussättning och till en helt annan musik. Plötsligt blev dess innebörd ångest, ensamhet och en längtan efter det som varit.

Upprepning är inte enbart bra att använda för att rörelser ska få ny betydelse utan kan användas för att förtydliga något som alltid ska betyda samma sak. Jag arbetade exempelvis i *Paula Maxa* också med upprepning av en kort handrörelse som redan i första scenen etablerade "nu börjar en föreställning". Denna lilla rörelse återkom säkert 6-7 gånger under pjäsens gång, och användes även på ställen där det inte var lika uppenbart att "nu börjar en föreställning" som första gången. Men eftersom publiken redan lärt sig att koppla ihop rörelsen med det, var det inga problem att få fram det budskapet.

Användandet av rörelsekoder finns redan exempelvis i Kinas traditionella teater (som nämndes tidigare) och i Bollywood-danser. De rörelsekoderna fungerar ungefär som teckenspråk, olika rörelser betyder olika bestämda saker. Men det språket är allmängiltigt och samma för alla föreställningar och publiken kan redan språket innan föreställningen börjar. Jag tycker det är intressant att skapa nya *rörelsespråk* och *rörelseteman* för varje föreställning. Dels för att det ger möjlighet att skapa en egen värld, på samma sätt som en scenografi, och dels för att jag gärna vill få publiken att känna sig smart. Att få dem att förstå en föreställnings rörelsespråk är ett sätt att uppnå det. Då känner sig publiken delaktigt och det uppstår ett bättre lyssnande.

Jag tycker att det är givande att som koreograf för en teaterföreställning på ett tidigt plan ha en övergripande idé om rörelsespråket. Man kan t.ex. plocka upp en detalj i pjäsens tema. Exempelvis i arbetet med *Värmlänningarna*, på Orienteatern, utgick jag från svenska skogsdjur samt midsommarafton som fortplantningsfirande. Det gick ihop med pjäsens tema och även med scenografins tema. Detta gav mig direkt ett antal rörelser att utgå ifrån och låta alla koreografier inspireras av. Detta för att inte koreografierna ska upplevas som spretiga utan som en del i föreställningens "värld". Har man ett tydligt rörelsespråk i en föreställning kan man även arbeta med att låta det brytas för att uppnå en känsla av något nytt eller annorlunda. Ett bra sätt att utnyttja rörelsetematiken är upprepningar av rörelser som utvecklas. I *Värmlänningarna* förekom exempelvis vissa djurinspirerade rörelser både som snabba/alerta och som sega/berusade beroende på vad scenen skulle berätta. Detta gör att de olika koreografierna kommenterar varandra och det uppstår en känsla av en helhet som utvecklas, en s.k. båge.

Inom föreställningens rörelsespråk kan det också förekomma olika rörelsespråk för de olika rollerna. Även här kan man välja ut några specifika rörelser som genomgående inspirerar rollens rörelsemönster. Man kan utgå antingen från något abstrakt som får symbolisera rollen, eller något i rollens faktiska kroppsspråk.

*Jag använder mig gärna av tics och enkla rörelser som vi kanske inte är medvetna om.  
Kroppsspråket intresserar mig; hur vi uttrycker våra känslor och tankar genom kroppen.  
Rörelserna blir ett uttryck för det inre livet.*

Birgitta Egerbladh (Haglund, *Danstidningen*, 2006)

Självklart kan det vara en stor skillnad i olika koreografiers uttryck beroende på vilken typ av karaktär det är som ska framföra dem. Är det en roll som görs med lätthet, sänklighet, tyngd, tydlighet, glädje o. s. v. så låt koreografen påverkas av det.

Det kan vara intressant att begränsa en karaktärs fysiska uttrycksmedel. Det hjälper till med att vara specifik och tydlig i gestaltandet av en roll. Gamle Herbert har kanske inte samma rörelsespråk som Käcka Lotta. Då kan man också använda att Gamle Herbert plötsligt, när berättelsen gagnas, kan slå en kullerbytta och det kommer då betyda något helt annat än när Käcka Lotta slår en kullerbytta.

Ibland finns det en given genre kopplad till en föreställning, som automatiskt bidrar till en del av föreställningens rörelsespråk. Ibland hittas den genren i pjäsens tema och ibland i musiken. Exempelvis svensk folkdans, flamenco, 1700-tal, Las Vegas show, 70-tals disco o.s.v. Jag föredrar att aldrig gå helt med en sådan genre, utan snarare låna vissa element och grundsteg, för att sedan dra koreografierna mer åt berättande dans. Det finns inget egenvärde i att skådespelare ska behöva lära sig, och hålla sig till, en specifik dansstil. Inte heller tycker jag att resultatet blir bättre. Tvärtom, det intresserar mig inte. Jag vill snarare inspireras av tonen i en specifik genre, leka med den och skruva till den till något som förmedlar en berättelse och förhoppningsvis är intressantare rent visuellt och konstnärligt.

## Text och rytmisering

Textbehandling är ett viktigt verktyg för en skådespelare. Det handlar om att undersöka textens innebörd och hur man bäst förmedlar den genom användning av frasering, betoningar och rytm. Man kan låta detta arbete med texten inspirera dansen. Man kan välja att antingen gå med eller emot. Går man med kommer dansen troligtvis att vara understrykande, det kan t.ex. vara en rollfigur som talar rytmiskt oregelbundet p.g.a. nervositet, som understryks genom att den också dansar rytmiskt oregelbundet. Går man emot kommer den troligtvis att vara kommenterande eftersom rytmisering ofta avspeglar temperament. Men visst finns det undantag i *olika* känslor som kan ha samma rytmisering/temperament, såsom glädje/vrede, eller i *en* känsla som kan ha flera olika rytmiseringar/temperament, såsom sorg.

Man kan arbeta med rytmisering utifrån texten både på detaljplan, d.v.s. avvägande av rytmen i varenda rörelse inspirerad av varenda stavelse i texten, och på ett övergripande plan, d.v.s. avvägande av rytmen i hela sjok. Om man arbetar på ett övergripande plan kan det vara användbart att benämna text- och danspartier med musiktermer, ex. staccato, legato, allegro, adagio. Vad kan t.ex. en legato-text i kombination med staccato-dans ge?

En spännande tanke är vad det skulle ge att bygga upp en scen med text och dans samtidigt, där dansen och texten är rytmiserade på exakt samma sätt, på detaljplan. Jag tänker på och inspireras

av klassiskt Shakespeare-textarbete där man ofta går i takt med sina repliker för att sätta rytmen i kroppen. På liknande sätt kan man förkroppsliga texten genom att dansa dess rytmisering. Detaljrytmisering kan vara svårt att arbeta med om det inte är skådespelaren själv som är koreograf eftersom textarbetet då är någon annans. Detaljrytmisering kan alltså användas om man gör koreografier till sig själv eller om koreografen och skådespelaren tillsammans rytmiserar en färdig koreografi.

Man kan också undersöka varaktigheten av de två momenten: dans och text, och därmed skapa en rytmisering i det. Det handlar om att hitta rätt dynamik. Exempelvis en kommenterande dans, med snabb rytmisering, som uttrycker panik till en text, med långsam rytmisering, som uttrycker lugn. Då kan jag välja flera olika sätt att via varaktigheten skapa olika rytmer i helheten: ex. "l u g n, PANIK, l u g n, PANIK" alt. "l u g n l u g n l u g n, PANIK, l u g n l u g n l u g n" alt. "l u g n, PANIK PANIK PANIK, l u g n". Ett annat sätt att förklara detta är via frekvens och amplitud, där varaktigheten är frekvensen och "PANIK" står för hög amplitud medan "l u g n" står för låg amplitud. Dessa olika kombinationer av amplitud och frekvens, eller möjligheter till rytmisering, grundade på varaktigheten i texten och dansen är bra att vara medveten om och undersöka för att uppnå just den dynamik som passar bäst för det uttryck och den berättelse man eftersträvar.

När jag skrivit denna första del, utifrån mina egna tankar, kände jag att skrivandet tog stopp. Jag var nöjd med upplägget och innehållet och tyckte att jag på ett bra sätt samlat ihop och strukturerat mina egna erfarenheter och idéer. Men uppsatsen var inte slutförd och jag upplevde mig uttömd på material, jag behövde få inspiration utifrån för att komma vidare med uppsatsen. Därför valde jag att via intervjuer komma åt den inspirationen. Det fick bli uppsatsens andra del.

## Del 2

### Intervjuer

Här följer tre intervjuer med Melinda Kinnaman, skådespelare på Dramaten som har jobbat med Mats Ek, Kajsa Giertz, koreograf och regissör samt Anna Vnuk, koreograf och regissör. Efter varje intervju följer mina kommentarer. Jag vill understryka att dessa kommentarer ibland innehåller subjektiva tolkningar av det respektive person har sagt. Det är alltså tolkningar som får stå för mig och är inte nödvändigtvis åsikter som Melinda, Kajsa och Anna står för.

Jag vill med intervjuerna, som jag skriver i inledningen, vidga mitt eget perspektiv genom andras erfarenheter, och komma åt infallsvinklar som jag själv har missat och därmed eventuella brister eller luckor i mina eget resonemang. Eftersom uppsatsen bygger på att hitta infallsvinklar, strategier och verktyg som *jag* anser användbara, i arbetet med dans för skådespelare, är mina kommentarer viktiga och kan läsas som ett komplement till uppsatsens första del. Det är i kommentarerna jag väljer ut de, för mig, mest intressanta passagerna i intervjuerna och analyserar och värderar deras innebörd och användningsområden. Intervjuernas huvudsakliga syfte är alltså att förse mig med mer material att resonera kring, för att hitta användbara infallsvinklar, verktyg och strategier. Via andras erfarenheter och åsikter kan jag därmed bredda och förtydliga mina egna tankebanor.

Jag har försökt styra intervjuerna så att de dels ska kretsa kring respektive persons egna erfarenheter, eftersom mina egna är förhållandevis begränsade, och dels kring de problem jag själv upplevt med att arbeta med dans för skådespelare. Med Kajsa och Anna har jag fokuserat mycket på att komma åt, vilka de upplever är, skillnaderna i arbetet med dansare och skådespelare. Jag anser nämligen att just de skillnaderna är viktiga. Det är grunden till den här uppsatsen; att det behövs andra infallsvinklar, strategier och verktyg i arbetet med dans för skådespelare jämfört med dansare. Jag har vidare velat att de jag intervjuar ska formulera sina egna strategier för att lösa de problem jag själv upplevt i arbetet med dans för skådespelare. Det har inte alltid varit helt lätt eftersom personerna i fråga ofta har en egen agenda och egna idéer de arbetar utifrån, som inte alltid överensstämmer med vad jag söker. Men även det säger någonting; att de stött på andra problem, eller att de inte upplevt det jag anser vara problem som problem, d.v.s. de har inte samma referenspunkter som jag och därmed inte samma infallsvinklar. Alltså kan jag komma åt nya infallsvinklar även genom att *inte* lyckas styra intervjun dit jag vill. Då kommer jag åt nya infallsvinklar på dans för skådespelare som begrepp och inte bara på mina egna idéer, vilket tvingat mig att ta ställning till ett bredare spektra av infallsvinklar/tillvägagångssätt/metoder/frågeställningar/problem som i sin tur lett till ett förtydligande av mina egna idéer.

Anledningen till att Anna Vnuks frågor inte är formulerade på samma vis som de andras är att jag gjorde den intervjun i ett tidigt skede av arbetet. När jag intervjuade Melinda Kinnaman och Kajsa Giertz hade vinklingen av uppsatsen förändrats något, men jag upplevde ändå att stora bitar av Anna Vnuks intervju passade in och dessa bitar har jag valt att behålla.

## Intervju Melinda Kinnaman

### Hur ser din danserfarenhet ut? Vad har du gjort med Mats Ek innan Spöksonten?

Jag har gjort *Köpmannen i Venedig* med Mats Ek innan.

Jag har inte dansat så mycket innan men gått på en del workshops och tagit klasser i modern dans ibland på Danscenter. Det har varit när jag känt läraren och gått med. Då är det ofta så att jag kan vara med på uppvärmningen men sedan när det kommer till koreografin så hänger jag inte riktigt med längre. Jag har inte språket på det sättet. Jag har gjort en dansföreställning som var ren dans på Moderna Dansteatern som Ossi Niskala koreograferade. Det var jättetufft eftersom de andra som var med var mimare och dansare. Men väldigt kul! Och så har jag faktiskt dansat lite orientalisk dans i *Sultanens hemlighet* på Dramaten. Det tyckte jag var så kul att jag tog klasser i ett år efter det. Jag har också dansat lite afrikanskt och lite kontaktimprovisation och lite allt möjligt, men aldrig sammanhängande under flera år, utan lite här och lite där.

### Vilken är den största skillnaden mellan att arbeta med Mats Ek och en ”vanlig” regissör?

Haha! Det är svårt att säga eftersom alla regissörer arbetar olika. Men det som är speciellt med Mats är egentligen en massa saker, men bl.a. att han har otroligt klart för sig hur han vill att det ska bli från början, mer än de flesta regissörer jag har jobbat med har. Danserna har han i princip helt klara från början, man gör eventuellt små små förändringar, men han går alltid före och visar. Jag vet att han själv börjat intressera sig för att jobba mer med processen och inte komma med ett färdigt paket. I *Spöksonten* kunde jag känna en skillnad från arbetet med *Köpmannen i Venedig*. Den här gången var det mer så att första veckan gjorde vi studiebesök och samtalade kring texten. Men han har en otroligt stark vision om hur han vill att det ska bli. Det är både enormt inspirerande för att han är en sådan erfaren, känslig, fantasifull och dynamisk person, men jag känner också att det är viktigt att göra mitt skådespelararbete på egen hand. Jag tycker att han kan regissera uttryck redan första dagen på golvet på ett sätt som jag inte är så intresserad av att jobba på, när det gäller skådespeleri. Sedan när det gäller dansen så har jag fullt förtroende för Mats. Ibland har jag känt att han försökt styra för mycket. Han är själv medveten om detta och försöker hålla tillbaka. Men det är ändå så att han är så mån om varenda detalj och jag har nog aldrig jobbat med någon som är så pass kontrollerande i själva gestaltandet av rollen – betoningar, pauser, hur arg eller sårbar man är i en replik. Han kan säga sådant som ”du kan vara lite mer sårbar där och så tar du en längre paus och sedan är du arg”. För mig är det bakochframvänt. Men jag tycker också att det är fantastiskt att jobba med honom. Jag har alltid varit ett stort fan och fascinerats av hans föreställningar sedan jag var barn och haft exempelvis Ana Laguna som idol. Att nu få jobba med de här människorna är ju fantastiskt.

Men jag har olika erfarenheter från *Spöksonten* och *Köpmannen i Venedig*. Det är också helt olika roller. I *Köpmannen i Venedig* gjorde jag en sådan där ”Shakespeare-flicka”. Rollen i sig var inte så intressant, men där fick jag dansa så mycket: två solon, två pas de deux, och en trio, jag dansade mer än någon annan. Det var fantastiskt! Hon var en tjej som dels gjorde uppror mot sin pappa men som också var passionerat kär. Så i de danserna skulle jag bara ge mig hän. Jag och Jonas Malmsjö, som spelade min kille, hade t.ex. en kyss som var 22 sek lång, där vi rörde oss över hela scenen och ner och upp, du vet... Så första gången jag fick göra mitt solo i *Spöksonten*, som är

mycket mer återhållsamt, så kände jag bara ”var det bara det här?”. Då förstod jag att det allra största för mig är att dansa *med* någon och att dansa uttryck för starka känslor. I *Spöksonaten* spelar jag en så sårad, sargad, skadad person och det är ofta väldigt små och ryckiga rörelser, förutom dansen med Hamadi Khemiri som är lite större. Och jag som kände ”åh, jag ska få jobba med Mats igen! Det kommer vara härlig musik och kärlek och så får man slänga sig ut!” I *Köpmannen i Venedig* var det så fantastiskt att känna att precis så tagen som jag blev när jag såg Mats föreställningar innan, precis så kändes det att dansa. Det är klart att det första gången också var väldigt mycket att hålla reda på, med räkning och exakta steg, Mats är ju som sagt så otroligt noggrann med exakt varenda vinkel. Så det var ju ett väldigt jobb att lära sig det, för att sedan kunna gå på känslan mer.

### **Hur ser repetitionsprocessen ut?**

Mats kommer med färdigt material. Han ändrar sällan, men det händer. Det har hänt att jag gör fel och så tycker han att det är bra och så behåller vi det. Det är tydligt att han gör skillnad på om han gör en koreografi till en dansare eller en skådespelare. Han har sagt att han går mer och mer mot att arbeta så. Han vill inte att skådespelarna ska försöka härma dans utan han vill hitta en rörelsevokabulär som är utifrån en skådespelares kropp.

Han har ett jättebra öga och han ”går på” rätt mycket, han har varit på oss alla med saker och han kan härma oss, vilket kanske inte alltid är den bästa metoden, men ibland är det rätt roligt också. Till mig har han sagt att jag i många repliker åker fram med huvudet, och då har han gått på det. Det är ok... man måste lära sig det som skådespelare, att man både lyssnar och tar in men också att man inte blir för duktig på att tillfredsställa regissören. Det måste man tänka på med Mats för han vill så gärna se resultat. Där får man verkligen hålla i sig så att man inte börjar prestera någonstans där man inte är än, utan att man har sin egen process.

Innan arbetet med *Spöksonaten* kom jag direkt från Björn Melander. Det var helt fantastiskt att jobba med honom, han är fullkomligt ointresserad av uttryck. Det enda han är intresserad av är vad du tänker och vad du vill med den andre, sedan kan det låta hur som helst. Det är bara bra om det låter olika från kväll till kväll så att man inte bara upprepar något som man har lagt fast. Så är inte Mats. Björn pratade aldrig om hur det ska låta medan Mats pratar om det på en gång. Jag kunde ställa frågor som ”men varför säger jag det här till studenten?”, men han tänker inte på det sätter utan snarare ”här pratar du om din egen smärta”. För mig är inte det speciellt användbart utan jag vill fråga mig ”varför?” och ”vad vill jag med den andre?”. Så att man inte börjar spela jätteduktigt men bredvid varandra. Det måste få uppstå mellan oss istället för att man har bestämt och lagt fast exakt hur vi gör. Men det har Mats varit noga med när han har kommit tillbaka och tittat efter premiär och sagt att ”det finns en tendens att det i mina föreställningar blir för mycket form, ni kan formen så bra nu och måste släppa den och lita på att den finns där. Säg alla repliker som om det är för första gången och lyssna på varandra.” Det var viktigt att få höra det. Även om det är rätt grundläggande saker så var det skönt att få Mats tillåtelse för han är samtidigt så otroligt petig. Man vill så mycket och det är så fantastiskt att den här föreställningen (*Spöksonaten*) är så genomarbetad in i varje minsta detalj, och det vill man ju bevara men samtidigt måste man leva i det.

## **Hur upplever du att textpartierna påverkas av danspartierna och tvärt om?**

Svårt att svara på. Danspartierna blir ju något som har hänt i rummet och som jag har med mig när vi fortsätter att spela scenen. Efter att jag har gett Hamadi två örfilar i en dans och vi sedan fortsätter att spela scenen så är det ju ett helt annat läge. Sedan lägger Mats mycket även i spelscenerna och koreograferar ofta även scenerierna i dem. Det tycker jag passar otroligt bra i just den här pjäsen (*Spöksонатен*) som är så drömlig. Alla elementen med musiken och dansen förhöjer pjäsen. Fastän jag jobbat med den så länge nu och jag inte tycker att det är en av Strindbergs bättre pjäser, så är det fortfarande fascinerande.

## **Är det viktigt för dig att förmedla en berättelse i din dans? Hur har du/ni jobbat med det? Hur jobbar du för att fylla dina rörelser med en berättelse?**

Ja, det är viktigt. I *Spöksонатен* repeterade vi koreografier med Nathalie Ruiz och i *Köpmannen i Venedig* var det Ana Laguna. Det var en sådan lyx, jag hade timme efter timme själv med Ana i studio och hon jobbar väldigt mycket med berättelser. I varenda rörelse... vad det betyder för dig när du lägger handen där, på vilket sätt du vänder dig bort och varför du vänder dig bort. Vad är det du vänder dig bort ifrån och vad är det du vänder dig mot? Det kommer nog delvis från Mats men Ana bidrog väldigt mycket till att fylla rörelserna med berättelser. Det tycker jag man ser när hon dansar. Allt är så fyllt av berättelser. Alla moderna dansare/koreografer är ju inte intresserade av att arbeta på det sättet med där har ju verkligen Mats det språket som känns lättillgängligt för oss skådespelare eftersom det är så vi tänker. I *Spöksонатен* börjar jag inte prata förrän i slutet trots att jag varit med på scenen och dansat innan. Ändå har jag berättat rätt mycket innan jag börjar prata. Etienne Glaser, som spelar *Den vita damen*, har bara en replik: ”skulle jag kunna få ett glas vatten” och ändå berättar han massor. Jag tänker varje gång på att fylla danserna med berättelser och det har jag med mig lika självklart som i texten.

## **Har det funnits situationer då du (eller någon annan av skådespelarna) tyckt att det känts obekvämt med dansen? I sådant fall: ur hanterades det?**

Inte direkt obekvämt, mer att man kan känna sig lite dum. Att det tar ett tag innan man fattar. Man måste vara snäll mot sig själv. Även om Mats jobbar med det så känner man att han är otålig och själv vill man ju fatta på en gång. Jag minns hur stressad jag var första gången jag jobbade med honom: ”Nej Melinda, höger ben” ”Ja, just det just det!” och så tog jag vänster ”Nej, ta det som är naturligt, höger ben” och jag tänkte ”Naturligt? För mig är det inte naturligt! Hela situationen är ju helt onaturlig!”. För mig handlar det mycket om att inte ha så höga krav på mig själv. Jag minns att jag i *Köpmannen i Venedig*, som innehöll rätt avancerade danser, var nervös och tänkte att ”jag kommer inte klara det här” och då var Ana jättenoga med mig: ”Melinda, det handlar inte om hur fort du lär dig koreografierna, det är helt ointressant. Jag är också jättelångsam. Ta det steg för steg.”

Jag kommer ihåg innan jag skulle in på scenen i *Köpmannen i Venedig*, då var jag inte som vanligt att jag hoppades att jag skulle vara ”öppen och där och i det” utan jag kunde verkligen tänka att ”gud, hoppas jag inte tappar balansen och ramlar på rumpan!” Den känslan var helt ny, det brukar man ju inte vara rädd för som skådespelare. Men som tur var drattade jag aldrig på ändan, däremot fick jag en blackout en gång i mitt solo. Då gjorde jag en rörelse som var återkommande

i den föreställningen och sedan hörde jag plötsligt i musiken var jag var och kom in i det igen. Det var faktiskt bara sufflösen som hade märkt att jag gjorde något annat. Men det var en konstig känsla eftersom jag vanligtvis känner att dansen sitter i ryggmärgen mycket mer än texten, kroppsmindet är så starkt.

**Jag menar att man kan dela upp all dans i en dansteaterföreställning i kommenterande, understrykande, berättande och etablerande dans. På vilket sätt skulle du säga att Mats Ek jobbar mestadels? På vilket sätt känns det bäst för dig att dansa?**

Jag kan känna igen allihop. I *Spöksöneten* har jag t ex mycket understrykande, lite ryckiga/knyckiga, rörelser som berättar om att min roll är sjuk och rätt så sargad av livet, men också rörelser som bryter mot det och blir kommenterande, som något plötsligt hoppasteg. Berättande dans finns definitivt, som t ex örfilarna. Det jag gillar med Mats är att det får vara både så allvarligt och stort, men också så simpelt och barnsligt. Blandningen och det motsägelsefulla av att vara på liv och död och samtidigt så mycket humor. Jag tycker det är fantastiskt att få med alla de olika lagren som förmedlas i danserna.

**Har du något knep för att känna dig ohämmad och prestigelös i arbetet med dans?**

Jag kände första gången att jag ville klara av koreografierna direkt, men då måste man påminna sig om att det är som om man skulle spela sin roll med full tacksning första dagen på golvet. Att man låter dansen få vara en process precis som text- och rollarbetet är en process.

## **Kommentarer till intervjun**

Även om Melinda själv inte tycker sig ha särskilt stor danserfarenhet tror jag att hon har långt mer erfarenhet än många skådespelare. Hon har en positiv inställning till dansen som uttrycksmedel och verkar tycka att det är roligt och på det kommer man långt. Den öppenheten och modigheten är eftersträvansvärd. Det kan vara något som hon uppnått genom all den erfarenhet (inom dans) hon samlat på sig. Hon beskriver också rädslor som hon upplevt inför det som har känts nytt och obekant, och sedan hur den rädslan bytts ut mot nyfikenhet och lust, när hon övervunnit den. Jag har själv sett den processen när jag arbetat som koreograf för skådespelare. Ofta är det de som är mest obekväma och främmande inför dansen som sedan förlöses och blommar ut och verkligen lever i sin dans. Skådespelare som är dansvana har en större tendens att trivas i början av ett arbete och senare fokusera för mycket på att göra rätt. Melinda pratar också mycket om viljan att göra rätt och hur den står i vägen för att vara i situationen. Hon beskriver hur viktigt det var för henne att få Mats tillåtelse att släppa på det. Precis som jag beskriver i avsnittet Inspireras av skådespelarna vill jag understryka min åsikt om att det tekniska tillhör repetitionsprocessen och att skådespelarna sedan måste tillåtas att vara i situationen och berättelsen. Det är viktigt att vara tydlig med det, så att skådespelarna inte hamnar i att försöka tillfredsställa koreografen. Det tjänar ingen på.

Jag tycker det är intressant att höra att Mats Ek, som är så pass väletablerad och verkar ha en utarbetad metod och en tydlig bild av hur han vill ha det, kan ifrågasätta sitt tillvägagångssätt just



när det kommer till arbetet med skådespelare. Som Melinda säger vill han ”jobba mer med processen och inte komma med ett färdigt paket”.

*”Mats är alltid ytterst noga förberedd. Han har med åren försökt att vara mindre väl förberedd i mötet med skådespelarna, för att ge dem större utrymme för sin egen tolkning. Med dansare är det annorlunda, de är inte alls rädda för en fastlagd form”.*

Irena Kraus (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 133)

En förklaring till Mats kontrollerande arbetssätt kan vara att han skapar bäst i ensamhet. Så här säger han själv:

*När jag möter dansarna har jag alltid ett förslag utarbetat med de aktuella dansarna i åtanke. Jag försöker motstå mitt kontrollbehov och hålla så många dörrar som möjligt öppna, jag försöker våga att inte veta allt. Men i repetitionssalen tillsammans med dansarna kan jag inte komma åt min inlevelse, punkten av extas och det skyddade växelspelet mellan hetta och kyla. Det kan jag bara komma åt i ensamhet.*

Mats Ek (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 129)

Jag kan känna igen det där kontrollbehovet. Jag vill alltid vara förberedd, även om jag gärna jobbar utifrån skådespelarna på golvet. Bekvämast känner jag mig när jag kommer med färdiga koreografier, men även när jag jobbar utifrån skådespelarnas improvisationer vill jag ha förberett ett arbetssätt, förstått dansens funktion och samlat på mig idéer. Jag har upplevt att det uppstått en låsning hos mig när en regissör plötsligt under en repetition kastat ur sig att ”Här kan vi väl ha en dans? Alexandra, kan du och skådespelarna fixa ihop något nu?”. Då är det svårt att få till något som, enligt min mening, både har konstnärlig kvalitet och är berättande på rätt sätt. Jag kan alltså inte nog understryka vikten av gemensam förberedelse och samarbete mellan koreograf och regissör.

Melindas intervju fokuserar bitvis mycket på Mats som regissör och inte koreograf, vilket jag i efterhand upplever som lite olyckligt då uppsatsen inte behandlar regi. Men samtidigt är det nog oundvikligt i en intervju om arbetet med Mats Ek ur en skådespelares perspektiv eftersom Melinda ju inte skiljer på Mats Ek som regissör och koreograf.

Många som koreograferar för skådespelare har också gått in i regissörsrollen för att helt och hållet kunna styra sitt verk och få full frihet i sin konstnärliga vision. Det ger ofta spännande föreställningar, men som skådespelare kan det vara svårt att få användbar regi i klassisk mening. Melinda beskriver vikten av att få svar på frågorna *Vad?* och *Varför?*, vilket hon också får hjälp med i danspartierna men inte i lika stor utsträckning i textpartierna. Melinda känner ett behov av att få göra sitt eget skådespelararbete. Det tror jag är oerhört viktigt att hjälpa till med och lämna plats för som koreograf och regissör. I synnerhet om man arbetar med den klassiska teaterformen med en dramatisk text som innehåller en tydlig historia från a till ö och tydliga roller. Arbetar man exempelvis med en helt egen form, fragmentarisk form eller performance kan det vara lättare att underkasta sig en koreograf/regissörs egen metod.

Melinda beskriver att Mats Ek vill hitta en rörelsevokabulär som utgår ifrån en skådespelares kropp, samt att han har ett språk som grundar sig i berättande och därmed är lättillgängligt för skådespelare.

*Att använda ord för att beskriva dans är inte lätt. Här måste vokabulären växa, menar Mats Ek och skapar egna ord och begrepp. Som den typiska benspark som han kallar ”sparka sig loss*

*ur spiltan". /.../ Rörelser och dans för icke-dansare, som skådespelare eller körsångare, grundar sig på grupperingar och vardagliga rörelser, som att stryka sig över håret, rätta till kavajen, vinka adjö, gå.*

(Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 126)

Jag brukar själv utgå ifrån, kanske inte alltid vardagliga rörelser, men igenkännbara rörelser eller bilder. Det kan vara lättare för en dansovan skådespelare att ta till sig rörelser som benämns ”ducka, bli kissnödig, flyg, ”nej jag ångrade mig”, gangster” än ”plié, ball change, chassé, pivot, hatt”. Jag brukar sätta ihop rörelserna så att de bildar en historia som inte behöver vara självklar för publiken, med det ger skådespelarna en berättelse att utgå ifrån. Det är också ett sätt att avdramatisera och få skådespelarna att inte fastna i att göra rätt. Det kan t.ex. vara viktigare att känslan är ”flyg” än att det blir en korrekt chassé. Jag tror visserligen att Mats Ek menar mer bokstavligt att han utgår från vardagliga rörelser medan jag gör det mer symboliskt. Hur som helst söker vi båda efter en rörelsevokabulär och en rörelsebank som är anpassad till skådespelare till skillnad från dansare.

Även om Mats Ek inspireras av skådespelarna i arbetet med koreografier verkar de ha begränsad möjlighet att påverka rörelserna, till skillnad från exempelvis med Anna Vnuk (se intervju). Det är olika arbetssätt och jag tror att det finns fördelar och nackdelar med båda beroende på material, vilka skådespelarna är och hur repetitionsprocessen ser ut och hur lång den är. Men det är roligt att Mats på en punkt är öppen för ändringar; när det spontant kommer från en dansare/skådespelare som gör ett misstag. Melinda beskriver att han sällan ändrar något men att det har hänt att hennes felsteg behållits. Mats Ek har själv beskrivit det så här:

*Med ett färdigt förslag kan jag öppna mig för dansarens svar; alla de subtila tecken som de oväntat signalerar. Inte sällan ger deras ”misstag” en bättre lösning; deras spontana härmningar förgår av sig och vrider resultatet ur min hand – in i deras kroppar.*

Mats Ek (Mats Ek, Sörenson, 2011, sid. 129)

Melinda beskriver hur hon inför avancerade danser har känt ”jag kommer inte klara det här”. Ibland när jag har koreograferat sekvenser som jag vet är på gränsen till för avancerade, brukar jag också ha koreograferat ett alternativ, en plan B, ifall det skulle kännas oöverstigligt. Poängen är att jag, när jag presenterar den svåra sekvensen, säger att jag är medveten om att den är svår och att det finns en plan B. Då brukar skådespelarna bli lättade av det och känna mindre press, men dessutom brukar de reagera med inställningen att de minsann inte behöver någon plan B, och så ger de sig den på att klara det. Då har arbetet blivit mycket mer lustfyllt, och viljan att *klara det* blir starkare än tanken på att det är svårt. Och vetskapen om att ett lättare alternativ finns både sporrar till att klara det svårare och ger en avslappning i att det finns en annan utväg.

En annan metod är att inte behandla extra svårt material på något annorlunda vis än övrigt material. Det kan vara onödigt att skriva skådespelarna på näsan om att ”nu blir det svårt”, det kan ge en låsning. Men enligt mina erfarenheter tar det inte särskilt lång tid innan skådespelarna själva upptäcker att det är svårt och då känns det schysstare att vara ärlig med att det är det, så slipper någon känna sig dum som inte klarar det. För precis som Melinda uttrycker, så är känslan av dumhet väldigt improduktiv.

Det har slagit mig hur intervjun genomsyras av Melindas positivism inför att arbeta med *teaterdans*, som Mats Ek själv kallar det. Jag vet inte hur många gånger hon sa ordet ”fantastiskt”. När hon beskriver sina tankar och känslor kring arbetet tror jag att det hon upplevt är just det som jag benämner som poesin som är svår att uppnå enbart via text. Att det finns en tillfredsställelse i att uttrycka sig fysiskt och känna att man via det når ut ännu längre, och genom fler lager, än man kan enbart via det verbala uttrycket.

## Intervju Kajsa Giertz

### **Vilken är den största skillnaden mellan att koreografera dans för dansare och skådespelare? (skapandeprocessen)**

Det är väldigt svårt att svara på eftersom det finns så många olika sorters dans och olika sorters skådespelare och olika kreativa ingångar till *rörelse*. En skådespelare och en dansares förutsättningar kan se väldigt olika ut; en skådespelare är inte alltid så van vid att jobba med rörelse, men har bra skådespelaringångar i det här psykologiska sättet att tänka. En dansare kan vara mer van att improvisera kring rörelser och van att arbeta med ett koreograferat material. Jag vill arbeta utifrån kreativa ingångar via rörelse och inte förstäelse kring roller.

Jag arbetade en gång med en fantastisk skådespelare som var väldigt fysisk och bra och sa ”titta, allt de här kan jag göra” och så gjorde han en massa fantastiska saker och sa ”men det betyder ju ingenting om jag inte har rätt tanke för situationen och rollen”. Och då tänkte jag ”ja just det, det är såklart så han tänker”. Som dansare tänker jag att man kan ha allt det där fantastiska och liksom jobba via det, och se hur man kommer in i situationen via rörelsen. Det är det där utifrån och in eller inifrån och ut...

Jag påverkar mitt arbete mycket utefter vilka skådespelare jag jobbar med och jag är inte på något sätt färdig med koreografier och material innan jag går in i en reppperiod. Tvärtom. Jag vill utgå från de jag ska jobba med. Jag brukar läsa mycket och bygga upp en slags idébank innan arbetet börjar, men sedan vill jag jobba med de jag ska jobba med, eftersom det är de kropparna, de hjärnorna, de människorna som kommer att skapa verket.

### **Vilken är den största skillnaden mellan att arbeta med dans med dansare och skådespelare? (instuderingsprocessen)**

Det finns skillnader i skolning och inställning. Dansare har ofta lättare att hitta egna tankebanor i koreografier medan skådespelare vill diskutera ”varför?”. Men med vissa skådespelare, ofta unga, är det ingen skillnad. Jag skulle vilja säga att det sker en stor förändring just nu bland skådespelare och i hur utbildningarna är. Det finns en större öppenhet och det förs diskussioner kring rörelse som ser helt annorlunda ut nu om man jämför med för några år sedan. Då kunde jag uppleva att jag nästa fick ”lura” in skådespelare i dansen... eller hitta ett bra sätt att leda in dem och visa att det kommer fungera.

Det handlar alltså mycket om hur man är som skådespelare.

### **Hur ser repetitionsprocessen ut?**

Det är olika beroende på material. Oftast idag när jag kommer till kollationering har jag ett manus, ett textmaterial. Förr hade jag oftast inte det utan skrev parallellt, och egentligen kan jag tycka att det är ett bättre sätt för att skapa integrerade verk. När jag kommer med en färdig text så är det väldigt lätt att jag går via texten, men i de stycken jag jobbar med har inte texten svaren, jag måste hitta andra vägar. Det är så lätt att man vill hitta svar i texten. Jag vet inte om svaren ska finnas i dansen heller, jag vill snarare hitta processen eller ”verket”; när verket tar över och leder en dit man ska. Att hitta den positiva förstäelsen för vad det är.

## **Hur upplever du att textpartierna påverkas av danspartierna och tvärt om?**

Enormt mkt. Jag måste hitta att jag inte berättar samma sak så att det inte blir kaka på kaka. Säger man ”elefant” och sedan rör sig så kommer publiken tolka den rörelsen utifrån ”elefant”.

Egentligen letar jag efter att interagera text och dans mer än i min senaste föreställning *Säg att du är hungrig* på Unga Dramaten. Jag hade önskat att det blivit en glesare text och mer uppblandat text och dans. Men det är väldigt svårt, och för att uppnå det tror jag att jag måste tillåta mig att vara i de där processerna där jag jobbar med allt parallellt. Det är nästan omöjligt att arbeta på det sättet med en färdig text. Även om jag i slutändan inte hade med så stor del av kollationeringsmanuset, så är ändå texten skriven utifrån så tydliga situationer att det blir svårt att blanda upp med dans och få det där integrerade verket som jag söker efter.

## **Är det viktigt för dig att förmedla en berättelse i din dans? Hur jobbar du med det?**

Det beror på vad man menar att en berättelse är, det är olika från föreställning till föreställning. Med vissa föreställningar, exempelvis när jag jobbade med *Kung Oidipus* på Malmö stadsteater, finns det redan en sådan tydlig berättelse och undertexter o.s.v. och då har jag definitivt någonting konkret jag vill berätta. Men jag har alltid någonting jag vill berätta, utan att det krävs någon moral. Det är viktigt att ha en anledning och det är oftast en berättelse. Det kan också vara så att jag tar reda på vad det är på vägen.

Det kan vara viktigt att vara tydlig med berättelsen just för skådespelare eftersom de är fostrade på det sättet. Samtidigt kan jag ibland tycka att det är svårt att undvika att det då inte blir BARA berättelsen om den blir för tydlig. Skådespelare är ju fostrade i att göra berättelsen tydlig och jag vill inte att det ska bli bara det. Jag letar ibland efter att gestalta det där som vi förnimmer men inte alltid begriper.

## **Har du upplevt några särskilda situationer då skådespelare känner sig obekväma med att dansa? I sådant fall: hur har du hanterat det?**

Så är det ofta. De kan uppleva att de inte vet vart vi ska och att jag är otydlig. Då får jag tala om att jag är medvetet sökande just nu och att jag inte sitter inne på svar utan vill vara i det här landskapet och söka för att jag tror att det finns något här. Men jag tycker att när man kommer till en sådan situation att någon säger att den är obekväma, så är det halva lösningen. Det kan vara svårt när ensemblen är för artig eller uppfostrad. När jag var yngre var det aldrig så, och jag vill aldrig att det ska bli så heller. När jag går och ser andras föreställningar kan jag ibland reagera och tänka att ”nu har skådespelarna varit för artiga”.

Just den diskussionen, kring det obekväma, är jätteviktig och det är lika smärtsamt varje gång man är där, men det är också där det händer. När man vågar ifrågasätta vad det är vi håller på med.

Jag blandar ofta dansare och skådespelare just för att de ska kunna ha ett utbyte. Ofta kan dansare vara bra på att hitta andra sätt att tänka och komma med nya perspektiv som kan hjälpa skådespelarna om de känner sig obekväma. Det fungerar även tvärtom, att skådespelarna kan hjälpa dansarna med nya tankebanor.

## **Jag menar att man kan dela upp all dans i en dansteaterföreställning i kommenterande, understrykande, berättande och etablerande dans. På vilket sätt skulle du säga att du jobbar mestadels?**

Jag känner igen alla sätten du beskriver. Det du kallar understrykande brukar jag kalla operaariafunktionen d.v.s. att man styrker en känsla som man inte kan säga i ord.

Kommenterande brukar jag kalla att man dansar undertexten, d.v.s. man säger en sak och menar en annan. Det är bra att ha sådana indelningar. Jag brukar ofta fråga mig ”vad har dansen för funktion?” och jag brukar försöka prata om dansens funktion kontra textens funktion, kontra bildens funktion, kontra publikens funktion.

Men det är också så att de funktioner du nu beskriver utgår ifrån att texten är nummer ett och att man förhåller sig till den. Men jag vill hitta verk där allting underordnar sig någon sorts berättande. Jag skulle säga att jag försöker använda alla de där funktionerna men jag försöker hela tiden leta efter nya funktioner, nya sätt för dansen att bidra till berättelsen. Exempelvis i *Säg att du är hungrig* jobbade vi jättemycket med karaktärerna och hur de rörde sig, det kan berätta något mer än de funktionerna. Sedan kan man fråga sig vad som är rörelse och vad som är dans i det.

## **Har du något knep för att få skådespelare att känna sig ohämmade och prestigelösa i arbetet med dans?**

Man ska försöka hitta ett sätt att gå in i idéerna. Skådespelare upplever ofta att de behöver anledningar. Man kan försöka öppna upp sitt universum för vilka anledningar man kan använda och fråga sig ”Kan jag jobba med anledningar som ”undersökandet av hur den här armbågen rör sig i rummet” eller helt enkelt bara jobba med anledningen ”blått?””

## **Kommentarer till intervjun**

Det glädjer mig att Kajsa understryker mina tankar kring att, likt den fysiska handlingens metod, arbeta med dansen för att skapa förståelse för sin roll, som Kajsa säger ”komma in i situationen via rörelsen”. Jag tycker att det är värt att upprepa och framhålla att det tankesättet ofta är otroligt gynnsamt och användbart.

Kajsa är, som jag förstår det, inte intresserad av att arbeta med den klassiska teaterformen, utan vill skapa en egen form utifrån varje ny föreställning. För att använda ett ord som Kajsa själv använde i intervjun, *universum*: Jag tror att hon söker efter nya universum för varje verk att befinna sig i. Hittar man bara rätt universum så kan man också hitta de optimala förutsättningarna för att förmedla det man vill. Ett universum, i det här sammanhanget, tänker jag mig är en värld med egna regler, förhållningssätt, rörelsespråk och kanske framför allt en egen logik. Här kan olika berättandeformer skapas som inte nödvändigtvis går från a till ö, eller har givna roller. När Kajsa säger att hon vill ”hitta verket” tror jag att det är det universumet hon vill hitta. Jag tycker att det är ett inspirerande sätt att tänka. Det är en slags förlängning av det jag beskriver i avsnittet Upprepning och rörelsespråk, att jag vill hitta en föreställnings rörelsespråk som passar in i föreställningens värld. När man, som Kajsa, även sitter på regissörsstolen har man ju en större möjlighet att påverka den här helheten/världen, det här universumet, än som enbart koreograf.

Något som också är inspirerande är Kajsas tankar om ”integrerade verk”. Jag tror att hon är ute efter osynliga övergångar mellan de olika delarna i en föreställning, exempelvis dans och text, samt att inte någon konstform (teater, dans, musik, ljus, scenografi, kostym o.s.v.) är större eller får mer plats än en annan. Att verket blir homogent. Jag tycker att det är ett jättebra förhållningssätt att utgå ifrån och det tangerar det jag beskriver i avsnitten Dansen som del i helheten i kraft av sitt egenvärde och Inspireras av barns lek och prestigelöshet.

Det Kajsa beskriver (apropå mina tankar om de fyra berättarfunktionerna) som karaktärernas kroppsspråks berättarfunktion skulle jag antingen kalla för regi i spelscener, som alltså inte nödvändigtvis har något med koreografens jobb att göra, eller för ett inspirationsverktyg som jag beskriver i avsnittet Upprepning och rörelsespråk. Att antingen inspireras av skådespelarens eget fysiska karaktärsarbete eller att inspireras av rollens givna omständigheter, såsom att den är gammal eller sjuk.

Kajsa säger, mycket riktigt, att de fyra berättarfunktionerna jag beskriver utgår ifrån att man förhåller sig till texten som nummer ett. Här känner jag att det är på plats att jag reder ut begreppen. Jag tycker att Mats Ek gör det bra och därför citerar jag honom:

*I brist på bättre vill jag kalla det teaterdans eftersom texten i ett skådespel är det primära.  
Dansteater rymmer också text, aktion, scenerier, men det koreografiska inslaget är bärande.*

Mats Ek (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 129)

*Teaterdans* låter egentligen lite konstigt, enligt min mening, ungefär som ”dans man dansar på teatern”. Man skulle också kunna säga *dansintegrerad teater*, men det är långt och krångligt så jag håller med Mats om att i brist på bättre är teaterdans ett bra ord. Det blir också en tydlig jämförelse med ordet *dansteater*.

Det jag skriver om i min uppsats är alltså teaterdans. Min vilja att använda dans som skådespelare kom från början ifrån att jag såg vilka möjligheter dansen har att hjälpa och förhöja en text, och hjälpa mig som skådespelare att fördjupa min roll och bredda mitt berättande. Därför har jag utgått ifrån teaterdans. (Min ursprungliga tanke var att skriva om hur dramatisk text kan kompletteras av dans, men jag upplevde frågeställningen för otydlig och snäv.) Men jag tycker också att det är spännande att utgå ifrån något man vill berätta och skapa ett verk utifrån det. Jag har t.ex. gjort en dansfilm med två skådespelare där ingen text finns med överhuvudtaget. Det är enbart dans, musik, tyst spel och bildspråk. Dansteater. Men jag upplever att det är teaterdansen som behöver utredas. Det är där det kan saknas tydliga verktyg och strategier för skådespelare och koreografer. Jag tror att mycket är överförbart på dansteater med skådespelare, men det är inte där mitt fokus ligger i den här uppsatsen.

Tillbaka till Kajsa. Eftersom hon hela tiden letar nya former är det svårt placera hennes verk i antingen teaterdans eller dansteater och det tror jag inte heller att hon själv vill. Jag uppfattar det som att hon vill befinna sig i gränslandet mittemellan. Eller ingenstans, eller inte ens i närheten av. Det här sättet att kasta sig ut, ge sig hän och underkasta sig verket tycker jag är ett spännande och modigt sätt att arbeta på. Jag tänker inte ge mig in i att försöka benämna det, för jag tror att det är det som är poängen, att det inte går.

Ett bra citat ut intervjun är:

*Jag måste bitta att jag inte berättar samma sak så att det inte blir kaka på kaka. Säger man "elefant" och sedan rör sig så kommer publiken tolka den rörelsen utifrån "elefant".*

Detta är ett enkelt och tydligt påstående apropå avsnittet Övertydlighet och förstahandsval. För att spåna vidare på samma exempel: Vilka andra ingångar kan man hitta till *elefant*? Kan elefanten känna sig lätt som en fjäder? Kan man dansa hur elefantens snabel rör sig när den är glad? Kan min rumpa symbolisera elefantens fot som springer över savannen? Vad drömmer elefanten om på natten? Kan man inspireras av sanden eller gräset som elefanten går i? Eller kanske av vattnet som den sprutar över sig själv? Tänk utanför boxen, leta efter poesin!



## Intervju Anna Vnuk

**Berätta om vilka skillnader du tycker finns i att arbeta med skådespelare kontra dansare, samt hur din repetitionsprocess ser ut.**

Det är olika från gång till gång men om jag ska generalisera så brukar jag, när jag jobbar med skådespelare, inte lära ut en färdig koreografi vilket man kan göra till dansare. Jag brukar istället regissera fram koreografin. Jag vill inte spela före utan jag pratar mest och så gör skådespelaren något utifrån sig själv. Annars kan det bli en låsning i att det ska se ut som när jag gör det. Många skådespelare kan ha svårt att lära sig färdig koreografi och känner att ”det där kommer jag aldrig klara”, men när materialet kommer från dem själva, utifrån regi, så kan de ofta göra fantastiska saker. Man har så mycket rörelse i sin kropp även om man inte vet om det.

Det kan t.ex. gå till så konkret som att jag ger dem uppgifter som ”ta tre steg fram och rulla sedan runt på golvet”, ”improvisera runt en känsla”, ”utforska olika former”, ”gå i olika mönster och riktningar men fokusera på tempo, kraft eller dynamik m.m.”, ”utgå ifrån en specifik situation, t.ex. en duett mellan två personer som står framför varandra och ska röra sig unisont utan att titta i varandras ansikten eller röra armarna”. Då visar jag alltså inte före utan skådespelaren får tolka utifrån sig själv. Sedan kan jag jobba vidare och utveckla utifrån det materialet som alltså kommer från skådespelaren. Om man börjar med det att rörelserna kommer från skådespelarna så kommer de förstå att de faktiskt kan. Då kan man också komma till en punkt då det känns ok att göra en fras som jag har koreograferat helt och hållet. Då har vi nämligen byggt upp ett register i kroppen och ett gemensamt språk, som man redan har med professionella dansare. Vissa skådespelare som har dansat mycket innan kan också ha det språket, men det gäller att vi i gruppen som jobbar skapar ett gemensamt språk så vi vet vad vi pratar om.

Sedan är det är olika hur jag jobbar med olika skådespelare beroende på hur dansvana de är. Vissa har lättare att ta färdig koreografi redan från början. Men det kan också finnas en konstnärlig poäng i att det är ett strikt material som en dansotränad kropp försöker göra så gott den kan. Det finns något sårbart och fint i det som kan vara eftersträvansvärt.

Det kan vara svårt att prata om hur man går och står och är på scenen, och jag föredrar att inte prata om det. Då är det bättre om man redan har testat olika saker i konkreta övningar, så kan man hänvisa till det, som alltså blir ens gemensamma språk: ”Så som vi gjorde i övning A, så ska ni nu gå på scenen och förhålla er till publiken”. Det är också användbart för olika grader av spelton både i regi och koreografi, alltifrån stort och fysiskt till mumlande och litet. Där kan jag också göra övningar att referera till, istället för att exakt beskriva med ord.

Jag vill helst att man redan andra dagen kommer upp på golvet för att så tidigt som möjligt skaffa sig ett gemensamt språk.

Med professionella dansare kan man jobba nästan hur som helst, då beror det mer på verket och vad det behöver. En del koreografer kanske har en speciell teknik kopplat till ens konstnärskap, en metod. Det har inte jag utan jag har jobbat på många olika sätt. Jag känner mig väldigt ung,

inte till åldern utan så tillvida att jag fortfarande lär mig hela tiden. Jag har ingen koreografutbildning utan känner hela tiden att jag söker nya metoder för att skapa. Jag upplever att det är viktigt att använda de kroppar jag ska arbeta med. Jag var själv från början en dansare som utgick väldigt mycket från min egen kropp och nu kan jag känna att ju längre jag är borta från dansen, desto svårare blir det att allt ska komma från min kropp. Därför försöker jag hela tiden öva mig i att hämta materialet från de som ska framföra det.

Jag vill sudda ut gränserna i mina uppsättningar. Gränserna mellan dans och text och också mellan dansare och skådespelare som är med i samma uppsättning. Som utgångspunkt tänker jag att alla gör allt, sedan måste man ju underkasta sig historien, så såklart kan inte alla dansa, sjunga och spela teater hela tiden. Men jag vill inte att exempelvis en dansare enbart ska ha en tydlig dansarfunktion.

Skådespelare frågar ofta ”varför?”, det gör aldrig dansare. Dansare tänker mer att det är koreografens jobb att säga hur de ska göra och de är mer öppna för det abstrakta. Inte ens i berättande dans frågar dansare ”varför?”. Jag tror att det ligger mycket i skolningen och danstraditionen, att det bara är så. Det är inte alltid jag vill ge en skådespelare svar utan jag väljer en ickepsykologiserande metod och säger att ”det måste inte kännas rätt, det bara är så”. Ibland måste en föreställnings rytm vara överordnat en skådespelares känsla. Ibland kan rytmen i samspelet förstöras av att en skådespelare är för mycket i sin känsla. Samtidigt är det en hårfin balans för jag vill ju att skådespelarna ska kunna göra sitt arbete och vara i sina karaktärer fullt ut.

Det är viktigt att bygga upp en tillit till mig som koreograf och regissör. Lyckas jag inte med det under de första tre dagarna så är det i princip kört och jag får äta upp det sedan. Mitt jobb är att förmedla helheten och förklara för exempelvis en skådespelare med en mindre roll att ”jo, det är bra när du står på alla fyra bak i hörnet, även om det känns corny för dig” och då gäller det att den skådespelaren kan lita på mig. Det är ofta så med dans och teater att de bästa bitarna är rent intuitiva och kan verka ologiska.

### **Vilka är dina tankar kring berättelser i dina koreografier när du arbetar med skådespelare?**

En del koreografer jobbar väldigt symboliskt, nästan som koreograferade rebusar. Jag tycker bättre om att arbeta på ett intuitivt sätt. Och så tycker jag att det är viktigt att välja läsart, d. v. s. vad dansen betyder. Ska den tolkas realistiskt eller är det en dröm? Är det något hon faktiskt gör i det här rummet eller är det hennes inre? Det är viktigt att göra tydligt för sig själv när det är abstrakt och inte så att det inte blir obegripligt för publiken.

Jag tycker att man ska se på dansen och texten på samma sätt. Det spelar ingen roll om det som ska sägas sägs med dans eller text eller musik, det är det man ska berätta som är viktigt, inte hur man berättar det.

## Har olika koreografier olika funktioner i dina föreställningar? Som att antingen föra handlingen framåt eller att fungera kommenterande, understrykande eller etablerande?

Det är olika beroende på vad man vill ha. Men jag, som kommer från danshålllet, tycker det är tråkigt om dansen aldrig får bära berättelsen. Överlag tycker jag att det är svårt att bestämma olika funktioner innan. Ibland kan jag gå in i ett arbete med en massa idéer, men sedan sätter verket igång och styr och då måste man underkasta sig det som blir, även om det inte blir som man hade tänkt. Man får börja i en ände och sedan är det verket som bestämmer.

Det kan vara klurigt rent tekniskt om regissören och koreografen inte är samma person. Om det är en och samma person som gör en dansteaterföreställning är det ju lätt för den att bestämma var danserna ska vara och vilka funktioner de ska ha. Om man är enbart koreograf slängs man ofta in i slutet av reppperioden och man är inte så involverad i arbetet. Det kan vara svårt även om man får ett stort utrymme och är involverad i helheten om man har ett helt annat konstnärligt språk än regissören. Så det gäller att man är samkörda och att man som koreograf får komma in tidigt i processen.

## Kommentarer till intervjun

Även om Anna inte alltid jobbar efter en och samma metod så ger hon ett exempel på hur arbetet kan gå till: Hon visar inte före utan ger skådespelarna uppgifter som ger material. Att plocka upp skådespelarnas egna rörelser skriver jag om på ett liknande sätt i avsnittet Inspireras av skådespelarna, men där beskriver jag en metod som utgår ifrån att ge frågeställningar till skådespelarna snarare än konkreta uppgifter. Men det är samma princip. Jag tror att det är ett jättebra sätt att arbeta med dansovana skådespelare och Anna beskriver på ett bra sätt den stegvisa resa som skådespelaren gör från att vara osäker till att, efter att ha byggt upp självförtroende, register i kroppen och ett gemensamt språk, på ett mer självklart sätt kunna ta till sig färdiga koreografier. Det är jättebra. Problemet med dessa typer av metoder är att de är tidskrävande. Anna är också regissör och kan därför välja hur hon lägger upp arbetet och fördelar repetitionstiden, vilket nästan är en förutsättning för den här typen av metoder. Det finns ingen regissör som knackar på och väntar på resultat. Arbetssättet är solidariskt och demokratiskt och passar skådespelare som ofta är mer vana att få blanda sig i processen än dansare. Som Anna säger:

*Skådespelare frågar ofta "varför?", det gör aldrig dansare. Dansare tänker mer att det är koreografens jobb att säga hur de ska göra och de är mer öppna för det abstrakta. Inte ens i berättande dans frågar dansare "varför?". Jag tror att det ligger mycket i skolningen och danstraditionen, att det bara är så.*

Även Mats Ek har beskrivit detta:

*Dansarens hela utbildning strävar efter den rena rörelsen, befriad från privata tillkortakommanden, medan skådespelarens rörelseart förblir besudlad av personliga erfarenheter. Det som är en tillgång för skådespelarna blir en belastning för dansarna. Deras professionalitet ligger i en långt gången kännedom om kroppen och tekniken att nå dess möjligheter. Rörelsen är*

*inte deras, utan ingår i ett artificiellt språk, som i bästa fall bittar sin förhöjda naturlighet.*

Mats Ek (*Mats Ek*, Sörenson, 2011, sid. 129)

Det är återkommande i alla intervjuerna, hur skådespelarna vill ha svar på frågan ”varför?” medan dansarna är mer mottagliga för det abstrakta och förhöjda. (Självklart kan man inte dra alla skådespelare och dansare över en kam. Naturligtvis finns det skådespelare med stor danserfarenhet eller som tilltalas av det abstrakta som estetik, och likaså dansare med stor teatererfarenhet eller som tilltalas av den berättande formen.) Det är intressant att Anna ibland väljer att inte ge skådespelarna svar. Jag kan tänka mig två scenarion: Antingen kan en frihetskänsla uppstå hos en skådespelare när regissören förklarar att ”det måste inte kännas rätt, det bara är så”. En känsla av att vara befriad från ansvar för berättelsen, vilket kanske kan leda till en öppenhet inför nya konstnärliga uttryck. Eller så sker motsatsen: en läsning och känsla av att ens verktyg ryckts ifrån en. Alla är olika som konstutövare och det är också därför det är bra att, som Anna, inte ha slagit fast en metod utan snarare försöka hitta rätt tillvägagångssätt utifrån produktion och deltagare.

Både Anna Vnuk och Kajsa Giertz talar om hur verket ska få styra och vikten av att inte bestämma och slå fast saker för tidigt. De beskriver också båda hur de vill sudda ut gränser. Men jag tror inte att de menar riktigt samma sak. Jag tror att de är överens om att de vill sudda ut gränserna mellan *funktionerna* för och *förhållningssätten* till text och dans samt för skådespelare och dansare. Men Kajsa pratar om att komma bort ifrån känslan av att dansen och texten är segregerad medan Anna nämnde (i en struken del av intervjun) att hon tycker om ”nummerkänslan”, eller revyformen. Alltså delar hon inte Kajsas idé om att integrera text och dans så mycket som möjligt.

Anna tar upp det att det finns något sårbart och fint i en dansotränad kropp som utför ett strikt material, jag skriver själv om det i avsnittet Inspireras av skådespelarna. Det är intressant att hon just för den konstnärliga poängen, som hon uttrycker det, kan frånga sitt omhuldande, trygghetsingivande arbetssätt. Kanske blir då skådespelarnas skörhet ännu större.

Det är bra att Anna tar upp svårigheten med att enbart vara koreograf och inte regissör i en produktion. Det är viktigt att regissören och koreografen är överens om koreografiernas funktioner. Jag har själv varit med om, och upplever det som vanligt, att det är regissören som väljer ut var i föreställningen det ska vara dansinslag och sedan får man som koreograf rätta sig efter det. Men en teatervan koreograf kan ha ett bättre öga för var i berättelsen dansen skulle kunna fylla en bra funktion. Regissörer kan ha en tendens att gärna lägga in koreografier när det är som mest uppenbart att det finns plats för det (typexemplet är en festscen), istället för att hitta de där ställena där dansen verkligen kan berätta och tillföra något.

Anna beskriver vikten av att fråga sig om dansen förmedlar ett abstrakt berättande eller om den berättar något som faktiskt händer i rummet. Det håller jag helt med om att man måste göra tydligt för sig själv. Men jag tror inte att man ska gå in i att förmedla något som faktiskt händer i rummet på ett för övertydligt sätt. Då kan det lätt bli pantomim. Jag tror inte att man ska vara rädd för det abstrakta uttrycket även i de berättelserna.

# Sammanfattning

Jag tycker att intervjuerna på ett bra sätt både understryker mina egna teorier och kommer med nya. Det har varit nyttigt att behöva ta ställning till andras arbetssätt och synsätt. Jag har varit tvungen att vrida och vända på begrepp och mina egna åsikter, vilket lett till ett förtydligande och befästande av mina ståndpunkter och idéer. Intervjuerna har varit ett sätt att säkerställa mina egna tankars funktionsduglighet. Att genom med- eller mothåll, eller helt nya synsätt, vidga, problematisera och försvara mina egna resonemang. Jag har insett att det kan vara svårt att enas kring konstnärliga metoder eftersom resultatet av dem skiljer sig utifrån vilken estetik och vilken typ av berättande man föredrar.

Både Melinda, Kajsa och Anna är överens om att skådespelare söker svar på frågor i förhållande till dansen. Melindas och Annas intervjuer understryker vikten av att hitta tillvägagångssätt och språk som är anpassade till skådespelare medan jag upplever att Kajsa snarare eftersträvar ett integrerat arbetssätt, precis som hon vill skapa integrerade verk. Min tolkning är att hon helst vill kunna arbeta på samma sätt med skådespelare och dansare, utifrån vilket arbetssätt som gynnar verket mest. Själv anser jag att det, som koreograf för skådespelare, är bra att ha en grundmetod och sedan ha en bank av olika tillvägagångssätt, inom den metoden, som man kan välja ur utifrån varje sammanhang. Förslag på ett sådant arbetssätt följer nedan.

## Metodförslag

Uppsatsens frågeställning lyder: ”Hur arbetar man, rent konkret, på bästa sätt med dans för skådespelare? Vilka verktyg och strategier kan vara användbara för koreografer som arbetar med skådespelare, och för dansande skådespelare?”. Jag har här, utifrån uppsatsen, sammanställt ett arbetssätt för koreografer och ett för skådespelare:

### **Som koreograf för teaterdans kan man utgå ifrån dessa tre frågor:**

**A. Vilken är dansens funktion och vad ska dansen berätta?**

**B. Hur ska jag gå tillväga för att uppnå att dansen fyller den funktionen och förmedlar den berättelsen?**

**C. Varifrån kan jag hämta inspiration?**

Man kan använda rubrikerna i denna uppsats första del som en slags checklista:

A

- Dansens som del i helheten i kraft av sitt egenvärde
- Fyra berättarfunktioner

B,C

- Övertydlighet och förstahandsval
- Inspireras av barns lek och prestigelöshet
- Inspireras av skådespelarna
- Upprepning och rörelsespråk
- Text och rytmisering

De första två punkterna ses över *innan* själva skapandet av koreografier börjar och står för fråga A. Man bör påminna sig om dansens värde och framför allt se till att man har dansens funktion klar för sig. Detta är en bra grund att stå på inför själva skapandeprocessen, koreograferandet. De nästkommande fem punkterna ses över *i samband med* skapandet av koreografier och står för fråga B och C. Dessa punkter kan ses som en bank av tillvägagångssätt, påminnelser och inspiration. Jag tror inte det är givande att arbeta med alla punkter på en gång, precis som en skådespelare i sin gestaltning inte kan berätta för många saker på samma gång. En sak i taget. Man bör utgå ifrån vad som är användbart i varje sammanhang. I vissa fall kanske några av punkterna är ointressanta.

## **Som skådespelare i en teaterdansföreställning kan man utgå ifrån dessa fyra frågor, i förhållande till dansmomenten:**

### **1. Vad gör jag?**

Utgå ifrån vilken berättarfunktion dansen har och ta reda på om du understryker, kommenterar, etablerar eller för berättelsen framåt.

### **2. Varför gör jag det?**

Ex. på svar: För att uttrycka något som inte kan sägas med ord och därmed fördjupa berättelsen. / För att visa en annan sida av min roll, för att framställa ett mångfacetterat porträtt. / För att slå an en stämning för kommande scen. / För att förmedla en berättelse som annars går förlorad.

### **3. Vad berättar det?**

Ex. på svar ur ett helhetsperspektiv: Att jag är upp över öronen kär. / Att min roll kan verka vara snäll men egentligen är manipulativ och utnyttjar andra människor. / Att vi befinner oss i en sargad och farlig krigszon. / Att jag har blivit våldtagen.

Ex. på svar ur ett detaljperspektiv: Att jag sträcker ut armen här berättar om att jag längtar efter beröring från min käraste. / Att mina fötter har en annan riktning än min överkropp berättar om var mitt verkliga fokus ligger. / Den här plién berättar om att jag hukar mig för ett skott. / Mina fingrar föreställer en penis och jag berättar om hur jag vill bort ifrån den.

### **4. Vad vill jag?**

Ex. på svar: Kyssa den jag är kär i. / Lura till mig en stor summa pengar. / Hitta skydd mot faror. / Ta mig hem levande.

Också skådespelare kan finna checklistan användbar (dock utan A, B, C-indelning). Den kan vara en hjälp för att formulera specifika frågor, som kan ställas både till sig själv och till koreografen. Detta för att förtydliga dansens funktion och berättande för sig själv och därmed göra dansen angelägen och, i bästa fall, outhärlig för sitt berättande. ”Vilket förhållningssätt ska jag ha till dansen, vilken är berättarfunktionen?”, ”Vad betyder det att den här rörelsen är återkommande?”, ”Vad betyder det att just min roll gör just de här rörelserna?” o.s.v. Uppsatsens olika avsnitt kan hjälpa till att formulera dessa specificerade frågor.

## Slutledning

Från det att jag skrev de första raderna till denna uppsats, till det att jag sitter här idag och skriver de sista, har det gått nästan tre år. Min ambition var från början att skriva klart arbetet under mitt sista år på skolan, men det blev för mycket och mina tankar var alldeles för osammanhängande. Jag la uppsatsen på hyllan, men hade hela tiden övertygelsen om att jag skulle slutföra arbetet.

Under åren efter skolan har jag fått möjlighet att arbeta mycket som koreograf för skådespelare och för varje arbete har mina tankar blivit klarare och saker och ting har fallit mer och mer på plats. Nu är jag glad att jag väntade och samlade på mig mer erfarenhet, självförtroende och mognad. Jag är också otroligt glad att jag nu har detta dokument som en påminnelse om att vara lika konkret och målmedveten i mitt arbete som koreograf och dansare inom teatern, som jag, efter många års utbildning, är i mitt arbete som skådespelare. Teaterhögskolan i Malmö gav mig verktygen att arbeta och formulera mig som skådespelare. Den kunskapen har jag nu fört över till mitt arbete med dans för teater. Det är för mig ovärderligt. Jag hoppas att fler än jag kommer att ha användning av denna uppsats och att vi tillsammans slår ett slag för dansens egenvärde inom teatern.

## Tack till

Urban Löfgren och Åke Ruhn för hjälp med formatering och layout. Kent Sjöström för hjälp med referenser. Anna Vnuk, Kajsa Giertz och Melinda Kinnaman som ställt upp på intervjuer och tagit sig tid att läsa och godkänna. Sven Bjerstedt för ovärderlig hjälp med strukturering, uppbyggnad och innehåll och framför allt ett stort tack till min handledare, Richard Kolnby, för tålamod, stöd, pepp, frågvisa frågor och feedback.

## Föreställningsreferenser

*Elsa & Harriet* av Göran Nilsson, regi: Margareta Olsson, koreografi: Alexandra Drotz Ruhn, spelades på Cinnober Teater i Göteborg, 2011.

*Paula Maxa – Världens mest mördade kvinna* av David Book, regi och koreografi: Alexandra Drotz Ruhn, urpremiär på Bryggeriteatern i Malmö, 2010. Har även spelats för Riksteaterföreningen i Skara, 2010 samt på Cinnober Teater i Göteborg, 2011.

*Värmlänningarna* av F. A. Dahlgren, regi: Sally Palmquist Procopé, koreografi: Alexandra Drotz Ruhn, spelades på Orienteatern i Stockholm, 2011.

*Åhsborgsbron* av Johanna Emanuelsson, regi: Annika Silkeberg, koreografi: Alexandra Drotz Ruhn och Kajsa Ericsson, spelades på Unga Dramaten i Stockholm, 2011.

## Källförteckning

Wenders, Wim (2011). *Pina*. HanWay Films, Neue Road Movies.

Sörenson, Margareta (2011). *Mats Ek*. Stockholm: Max Ström.

Sjöström, Kent (2007). *Skådespelaren i handling*, Stockholm: Carlssons bokförlag.

Stanislavskij, Konstantin (1976). *En skådespelares arbete med sig själv : i inlevelsens skapande process*, Stockholm: Rabén & Sjögren.

Brecht, Bertolt (1966). *Liten hjälpredda för teatern*, Stockholm: Bokförlaget Aldus.

Lindqvist, Gunilla (2004). *Spår av dans – människan, konsten, kunskapen*, kapitlet Dans i skola och lärarutbildning. Karlstad: Skapande centrum, Karlstads universitet, Karlstad Univ. Press, redaktör/utgivare: Karin Bodland.

Hjort, Madeleine (redaktör), Gram Holmström, Kirsten (redaktionskommitté), (1993). *Dans i världen*. Stockholm: Carlssons bokförlag.

Haglund, Birgitta (2006-05-15). Tillbaka till Tjechovträdgården - dansteaterfavorit i repris. *Danstidningen*.

Dahlstedt, Sten (2007). *Friedrich Schiller och estetisk fostran*. Uppsala: Lychnos, avdelningen för vetenskapshistoria.