

På vilket sätt är mimen närvarande i dina konstnärliga val/i din praktik?

En till synes enkel fråga, vars svar för mig varken är uppenbart, då min praktik varit skiftande, och spåren av mimen dolts inom andra discipliners benämningar. Jag skulle därför vilja svara på hur mimen är och har varit närvarande i min praktik genom några berättande exempel från ett avlägset då till ett nu.

Då

Jag påbörjade min första teaterkurs som tolvåring, och fortsatte hela tonåren med amatörteater. Parallellt med teaterintresset skapade jag i olika material som lera, textil eller med penna och papper. Under sent 1970-tal såg jag ett TV-program som hette "Mima med oss". Jag häpnade över att dessa aktörer genom att bearbeta "ett intet" kunde framställa något som tedde sig så kristallklart, för mig som åskådare. För mig syntes mimen som konstform kunna rymma både dramatiken och den visuella konsten.

1980 Mimträning

Varje morgon startade dagen på mimlinjen med danslektioner, som sedan följdes av mimteknik. Mimtekniken betydde oftast isolering av varje kroppsdel, ungefär som dansarens stångövningar eller sångarens skalövningar. Det som möjligen skiljde våra fysiskt tekniska övningar från dansarens stångövningar var att varje liten cirklande handledsrörelse med isometriskt motstånd, skulle åtföljas av ett lika starkt fantasins föreställande. Cirklandet var lika mycket ett gymnastiserande av föreställningsförmågans muskler som handledens.

Efter lunchpaus står jag på dansmattans svarta golv, och inväntar Stanislavs respons på min just framförda etyd. Det är alltid en kort tystnad efter hans dröjande,

– Taaack.

I denna tystnad hinner jag själv, med kritisk inre röst, gå igenom hans presumtiva frågor, titta kort på mina klasskamrater, som halvsitter i tånjande poser på golvet framför mig, och själv rätta till både benvärmare och sönderklippt T-shirt.

– Ok, berätta!

Jag vet vad detta betyder. Det jag visat i rörelse och handling ska påbörja den långa processen av att bli formulerat och formaterat. Alla val jag gjort, både estetiska och berättartekniska, och hur jag sedan fysiskt tekniskt utfört dessa val, ska nu teoretiskt och praktiskt dissekeras. Jag säger:

– Jo, det är Marlene Dietrich som ännu en gång ska in på scenen i vit minkstola och efter sin entré ska sätta sig på den höga barpallen och där i sitt paljettfodral till klänning effektivt balansera det långa cigarettmunstycket ..., ja det är mer en känsla av... Jag förklarar vidare utan vare sig punkt eller komma.

– Okej, okej, bra, bra. Vi tar det från början.

Detta var en typisk respons från Stanislavs sida, att inte svara på förklaringscharangerna, utan direkt gå in på iscensättandets hur detta "varför" ska göras. Storskaliga budskapsintentioner förflyttades raskt till fysiskt görande. Det var en språkförflyttning snarare än en översättning, vilken skulle lett till rena illustrationskrumbukterna. Jag minns inte hur jag löste denna etyd men jag minns dessa frågor. Det var en förflyttning från tanken till formens språk och kroppens uttrycksmöjligheter, bortom det talade och föreställande.

1983 Slutproduktion

– Följ varandra!

Stanislav ropar medan han går av och an, i de främre stolsraderna, i salongen. Han har sitt manus i kroppen. Han följer våra rörelser och avkänner överensstämmelsen med muskelminne och inre visuell intention. Våra rörelser stakar sig.

– Energi! Nå?

Han bryter musiken, hoppar upp på scenkanten, och kommer fram till vår andfådda klunga, känner på rörelsen, visar inte, men "smakar av" positionerna i gruppen, ger starten, tändningen, kanske en omplacering. Allt är handgripligt och direkt. Vi tittar inte på varandra, söker inte förklaringar genom att se någon i ögonen utan "lyssnar" på det kroppsliga utförandet, provar genast. Skulle jag likna det vid något, är det hantverkare som gemensamt avhandlar något konkret som ska lösas. Här är det dock vi, som i våra kroppar bär både hantverket, verktyget och produkten. Stanislav är själv en del av detta kroppsligt intellektuella verktyg. Han hoppar ner från scenen.

– Ok, å igen!

Vi startar om med en liten förskjutning, och svettas vidare hela eftermiddagen i våra silvriga heltrikåer. Ibland ropas musikaliska termer för tempo eller stämningsläge. Förklaringar i hela meningar skulle leda tankarna till tolkningar, och därmed göra kroppen trög. Stycket vi repeterade, om och om igen, inför slutproduktionen på Oscarsteatern försommaren 1983 hette Rörelse.

Sparat i minnet är just uppmaningen "Följ varandra!". Det var inte, Följ musiken! eller håll takten! eller ens, tillsammans! Det var inte samstämmighet som önskades. Dynamiken bestod i att vi snabbt rörde oss inom gruppen och höll ett synligt men föränderligt avstånd mellan höfter, armar och halsar. Det var i det plastiska utrymmet mellan kropparna som följsamheten visade sig. Vad indikerade uppmaningen "Följ varandra!"? Om du ska kunna följa andra, behöver du vidga ditt fysiska lyssnande gentemot alla individer i ensemblen. Du behöver förbli föränderlig genom att du ständigt anpassar dig till föränderligheten hos de andra. "Följ varandra" ger också att du som person/kropp blir följd av andra, vilket gör att du inte kan frånhända dig ansvaret för dina aktioner. Det samspelade visade sig i hanterandet av förändring.

Gymnastiserandet av föreställningsförmågans muskler, dissektionerna i sceniskt berättande och det tekniska utförandet i framförandet av mimens kompositioner, danande oss mimstuderande till tre yrkeskategorier i en hybridiserad yrkesperson: dramatiker i fysisk gestaltning, iscensättare och slutligen den aktör som framför dessa verk.

Det var dock endast den sistnämnda färdigheten mimare som stod i vårt diplom från Danshögskolan. Det som jag, trots titeln i diplommet, under mina verksamma år framförallt kommit att använda mig av i min yrkespraktik, är de i diplommet utelämnade undervisningsmomenten av dramatiskt berättande genom rörelse och iscensättandets flerdimensionella komposition i aktion, tid och rum.

Grupper av solister

Alla övningsstycken, eller etyder, som förevisades inför Stanislav och klassen framfördes oftast solistiskt. Även idéarbetet inför framförandet var solitärt. Vi inskolades i kropparnas ensemblespel men i solistens idéarbete. Efter utbildningen kom vi ut till en arbetsmarknad som inte fanns, och kom därför att arbeta med andra likasinnade solister. Vi omslöts av ett 1980-tal med dekonstruktionsiver, tron på form som innehåll och konceptkonst. Detta var en tid där skilsmässan från gruppteatern ledde till ständigt nya relationer och bodelningar inom projektteaterns marknadsanpassning i ett nytt kulturklimat.

Den utskälda projektteatern under 1980 och 90-talen blev en nödvändighet, men också en genre som i sitt varierande utövande skapade en utvidgad formmässigt interdisciplinär scenkonstform. Det faktum att det inte fanns någon given arbetsplats eller tillhörighet för den som hade mimare som titel, gjorde att man kunde passa in överallt och ingenstans. Detta ledde för mig till ett nomadiserande yrkesutövande, där jag fick tillfälle att lära känna många discipliners och genrers arbetskultur. Dessa omständigheter gick från en nödvändighet av anpassning till ett medvetet uppsökande av nya omständigheter, rum och samarbetspartners. Jag och min kollega Bogdan Szyber kom att med besatthet ifrågasätta scenkonstens premisser och "osynliga regler", vilka kunde vara allt från hur långt ett stycke skulle vara, publikens placering, biljettpriser, till om rörelseteaterns aktörer nödvändigtvis måste röra sig. Allt kunde omförhandlas eller förkastas.

Frågandet som metod

Denna ständiga förflyttning av konstnärlig verksamhet mellan olika rum, grupperingar och uttrycksformer formade ett arbetssätt som skulle kunna liknas vid en metod. Denna metod bestod av ett antal frågor som rörde sig mellan olika noder i en triangel. Frågorna var förenklat: Vad ger jag till mig själv? Denna fråga kan tyckas egocentrerad, men om man skapar verk utifrån den egna drivkraften över lång tid, kanske ett helt liv, förändras de inre anledningarna till varför man "ska hålla på". När det fått vittring på den första frågans svar, och svaret ger fröet till en idé, följer nästa fråga. Vad är min kontext? Det vill säga; vad är möjligheterna och begränsningarna, för att förverkliga denna idé? Sista frågan är: Vad ger jag till publiken, och hur görs detta läsbart? Ur dessa frågor kan ett vad och ett hur växa fram. Om denna metod skapades utifrån ekot av Stanislavs frågor, för att omforma idéer till gestaltning, eller för att jag skapat "samtalande" med andra, vill jag låta vara osagt. Men det är möjligt, då det inom mimen sällan finns en färdig mall att skapa utifrån, utan varje produktion blir en ny uppfinning.



Vi, Bogdan och jag, befinner oss i balettsalen tillsammans med 43 körmedlemmar som medverkar i vår uppsättning av Mozarts Requiem. Det finns ingen handling i ett Requiem, utan som brukligt består en dödsMESSA av ett antal sångstycken. Vi har skrivit en handling genom rörelse, kostym, scenografi och ljus. Körsångarna sitter på stolar i en vid cirkel. De vilar sina händer på knäna. I detta parti ska sångarna vända sina handflator uppåt i en tillitsfull förhoppning om nåd. Vi har repeterat denna korta sekvens ett bra tag, och vissa av körmedlemmarna börjar bli rejält otåliga. De ser inte vitsen med att hålla på med denna futtiga lilla rörelse, då de ju faktiskt gör rätt. Jo, de gör rätt, de är duktiga på att räkna takter. Men de flesta kan inte för sitt inre se vår vision för scenen, i vilken deras ansikten är i mörker, kroppen en mörk siluett, och att endast deras handflator träffas av det "himmelska" ljuset. Orden och sången ska vara en konsekvens av kroppens handlande. Om deras uppåtvända hand är stilla i en gemensam gest, på rätt takt tillsammans med musiken, blir gesten ett tecken och inte en handling. Alla i kören ska också vara något individuella i sin vändning av handen, och handens skålning och "andning" ska vara både en plats för vädjan och mottagande. Minst två inre tankar ska rymmas i en rörelse. Nackens och ryggens siluett ska vara sträckt uppmärksam, men ändå ödmjukt böjd. Detta tog många, ibland sura, repetitioner att få till. Andemeningen var inte att visa utan att överföra känslan av människans litenhet inför dödens bråddjup. Denna till synes futtiga

detalj gav skillnaden mellan vacker och gripande. I denna produktion arbetade vi som vanligt med varann i öppen dialog inför ensemblen, vilket för en ovan utövare av samskapande, kunde uppfattas som om vi inte visste vad vi ville. Vi visste dock exakt vad vi ville, utan det var hur "huret" skulle skräddas för just denna ensemble vi sökte. Det nästan komiska resultatet blev att vi blev anmälda till operaledningen för "ineffektivitet". Det måste i rättvisans namn nämnas, att flertalet i kören uppskattade vårt arbetssätt, och entusiastiskt bidrog till att resultatet av arbetet blev, ja .. skitbra.

Produktionen var en unik samproduktion mellan balett och opera. Det unika var också att vi kunde skriva in handling genom scenbild och kostym. Till exempel ritade jag en slags stora kjolar till de kvinnliga dansarna, som skulle påminna om molnen i en barocktavla. Dessa "moln" skulle sedan flytande klättra upp längs nio höga scenväggar, och vända hela scenografin ut och in, till en slottssal av ljus. I och med att vi skrivit in rörelse och handling i både kostym och scenografi upplevde koreografen att vi trampade in på hans konstnärliga område, och traditionellt sett gjorde vi ju det. Ljusdesignern kunde vi däremot sömlöst arbeta tillsammans med, för den visuella dramatiken. Det är inte viktigt exakt vad som gjordes, utan min poäng är, att när du arbetar inom andra konstnärliga områden, kan den unika kunskapen av rörelseberättande som mimaren bär som införlivad kunskap, ibland bli (smärtsamt) synlig.





Den mimutbildning jag genomgick i början av 1980-talet har fortsatt vara starkt närvarande i min praktik, till exempel genom: att klä idéer i visuell dräkt, att enligt mimens berättarformat göra förflyttningar mellan olika verkligheter och stilarter, att ge fokus till detaljers betydelse för helheten och att vilja jobba jämsides med andra discipliner. Allt

detta har sammantaget lagt grunden för mitt sceniska berättande, och blivit en integrerad del i mitt sätt att förhålla mig till mitt yrkesmässiga utövande, oavsett konstnärlig genre.

Vad är det som sätter igång dig i ditt arbete och som påverkar dina val?

Oftast en önskan att göra något jag inte gjort förut. Det behöver inte vara storslaget. Det kan vara en fördjupning i något bekant, en möjlighet att gå vidare till något för mig oprövat eller att hitta en osannolik kombination av uttrycksformer som blir till något oväntat "annat".

Var finns din största passion i ditt skapande?

När idéer växer yvigt och tar oväntade vägar i gestaltningens process tillsammans med andra.

Vad är det som gör att du, om och om igen väljer att jobba med detta och inte något annat?

Ett framträdande drag med mimen som konstform är att den i sig själv rymmer möjligheten att vara genreöverskridande. Mimen är både fågel, fisk och mitt emellan. Den kan vara visuell, dansant, teatral, berättande, abstrakt eller symbolisk. I och med att den är en något udda konstform, som många inte vet så mycket om, har den också en möjlighet att ta sig bortom schablonen och finna nya uttryck.

Vågar du göra det du vill?

Jo, ja, i princip. Finns det begränsningar är det snarare medel, möjlighet eller tillfälle, och inte mod som fattas.

Nu

Det uppenbara men sällan diskuterade i utbildningen till mimare är att den sceniska gestaltningen utgår från "det som inte är". I föreställandet av det som är frånvarande får mimaren sitt fysiska uttryck, för att därigenom invitera publiken till att själv föreställa sig något. Ofta anses mimen, ibland lite nedlåtande, vara en enbart härmande konstart. Men kanske är just mimen den minst härmande konstformen. Detta är en egenskap som jag sett hos mimen först nu, efter många år av utövande inom olika konstnärliga genrer. Det som nu genomsyrar allt jag vill förmedla i mitt arbete är just utrymmet av det som inte är. Det som lämnar plats för publikens föreställningsförmåga, vare sig publiken är konkret deltagande i verket eller en åskådare i salongen. Genom frånvaron vill jag förmå framkalla en glänta, för det inre föreställandet.

(Stanislav Brozowski, Professor i mimgestaltning på Teaterhögskolan.
<https://www.uniarts.se/folk/medarbetare/stanislav-brosowski>)

Mozarts Requiem på Göteborgsoperan 2008

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart

Dirigent: Henrik Shaefer

Manus, regi, scenografi, kostym: Carina Reich, Bogdan Szyber

Koreografi: Jorma Elo

Ljusdesign: Linus Fellbom