



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

YatGender

Ett sätt att skapa fler normer på scenen

Erika Blix

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i teater,
inriktning fördjupat skådespeleri

Vårterminen 2014

Degree Project, 60 higher education credits
Master of Fine Arts in Theatre, with specialization in
acting, Academy of Music and Drama, University of
Gothenburg.

Spring Semester 2014

Författare: Erika Blix

Titel: *YatGender - ett sätt att skapa fler normer på scenen.*

Title in English: *YatGender*

- a way to create more gender standards on stage.

Huvudhandledare: Pia Muchin

Bihandledare: Gunilla Rööf

Examinator: Per Nordin

Opponent: Anna Petterson, 2014-04-28

Abstract

Jag har närmat mig Yat-tekniken ur en genuskontext för att se om det är möjligt att med den kunna göra mer medvetna val som skådespelare utifrån behovet av att inte följa den normativa bilden av vad en kvinna eller man ska vara, representera eller presenteras som på scenen. I mitt arbete har jag använt och undersökt Yat-tekniken som en möjlighet att se schablonen eller kategoriseringen i den vedertagna bilden av vad en människa ska vara. Jag har utgått från att femininiteter och maskuliniteter betecknar mänskliga karaktärsegenskaper fritt flytande. De har således inget med skådespelarens biologiska kön att göra. Med den utgångspunkten vore det potentiellt möjligt att med hjälp av Yat-tekniken kroppsligen applicera dessa rörelsekvalitéer på alla individer oavsett könstillhörighet. Jag har specifikt arbetat med "bilden av" kvinnligt respektive manligt och använt Yat-tekniken som en sorts volymknapp för att höja eller sänka vissa rörelsekvalitéer som ofta kopplas till dessa bilder. I mitt examensarbete har jag valt att arbeta med Yat-tekniken framför andra skådespelartekniker på grund av dess uttalade icke könsbetingade uppbyggnad. Tekniken utgår från den fysiska rörelsen vilket således inte har något med på skådespelarens könstillhörighet att göra. Det är också i Yat-tekniken jag skolades i under fyra år på kandidatutbildningen vid Teaterhögskolan i Göteborg 1999-2003, nu mera Högskolan för Scen & Musik.

Key words:

Yat Malmgren, Yat- Tekniken, Movement Psychology, Rudolf Laban, Gender, Svalbard.

Tack till:

Min Familj,

Lerke, för att du påminner mig om dimensionerna och
Henriette för ditt eviga tålamod och stöd.

Utan er, intet.

<3

Vapendragarna,

Jennie, för din skarpa blick, vassa tunga och soffa.
Anna, ditt öra, öga och fullständiga närvaro.

Obeskrivligt tacksam.

<3

Mina kurskamrater,

Tusen tack kloka ni.

Alla lärare på Högskolan för scen och musik, handledare och
bihandledare, inga namn nämnda men heller inte glömda!

Tack.

/ Erika 7/5 - 2014

Innehåll

Abstract	3
Tack till	4
Innehåll	5
Del 1 Svikt	9
Inledning - att leda er in	10
<i>Tiden</i>	10
<i>Nuet</i>	10
Gender.....	12
Yat-tekniken/Movement Psychology	
Historik.....	15
Biografi.....	17
Systemet.....	20
Yat-teknikensgrunder.....	22
En förklädnadsakt.....	31
<i>Det förflutna/Nuet</i>	32
Del 2 Mollbergare	36
Precision.....	37
Rubiks Kub.....	38
<i>Det förflutna/Nuet</i>	39
Steg 1, Yat Digging.....	40
Steg 2, Elements - Yielding and Contending.....	43
Steg 3, A day of.....	47
Steg 4, The picture of gender.....	49

Del 3 Bryta Vattenytan.....	56
Svalbard.....	57
Ett kaosartat collage.....	60
Ticktack.....	62
Tillvägagångssätt - ett sätt att gå.....	63
Uppstart.....	64
Var god tag plats.....	66
Pusslet.....	68
Blackbox.....	70
Botanisering.....	71
Den där kroppen.....	73
Den andra kroppen.....	75
Rubriker.....	79
The Confluence of Externalised drives....	80
<i>Det förflutna/Nuet.....</i>	82
Del 4 Under ytan.....	84
Blicken.....	85
Det skarpa ögat.....	87
Makten är ingen knähund.....	91
Tradition.....	94
Konklusion.....	95
Bilaga Svalbard.....	98
Monologen Svalbard.....	100
Källförteckning.....	107
Filmfil, "Svalbard" Scenisk presentation..	112

Del 1

Svikt

Inledning - att leda er in

Tiden

När man skall definiera tiden och försöka ge en djupare förståelse för den, är det naturligt att knyta den till *förändringar*. *Nuet* innefattar de positioner i tiden som ligger närmast den subjektiva observatören. De händelser som inträffar före nuet kallas *det förflutna* eller *dåtiden*, och det som inträffar efter nuet kallas *framtiden*. Notera att detta är subjektivt; relativitetsteorin har visat att något eller någon som befinner sig i framtiden för en person kan befinna sig i det förflutna för en annan.¹

Nuet

Repetition Svalbard A305

Jag känner styrkan i min kropp när jag bär min medspelare över min axel. Bålen och benen som håller mig på plats. Tyngden mot min axel, värmen från en annan människas kropp. Rummet är där och jag är rummet.

¹ Claes, Blomberg, <http://www.theophys.kth.se/~cob/tiden.htm>
Tid, Wikipedia.org, <http://sv.wikipedia.org/wiki/Tid>

Syftet med detta examensarbete har varit att undersöka om jag som kvinnlig skådespelare 2014 kan använda mig av skådespelartekniken Yat-tekniken/Movement Psychology, sprungen ur en viss tid och uppbyggd av män, för att lättare komma åt de fysiska rörelsekvaitéer jag använder mig minst av på scenen. Ge mig själv uppgiften att förändra och utmana mitt eget skådespeleri. Jag har valt att försätta mig i en "störningssfär", och i den kritisera stereotypa framställningar av kvinnor på scenen.

Jag vill också göra läsaren uppmärksam på att jag i Del 2 *Mollbergare* och Del 3 *Att bryta vattenytan*, gör återblickar i form av annotationer där jag som skådespelare, med Yat-tekniken som utgångspunkt, går helt och fullt upp i tekniken. Medveten om att det kan vara svårt att greppa min tankebana och att jag i dessa annotationer utmanar läsaren vill jag understryka att dessa annotationer en viktig del i texten då de ligger till grund för mitt undersökande arbete.

Gender

Jag har i mitt examensarbete satt Yat-tekniken i en genuskontext. Jag ville undersöka om en specifik skådespelarteknik som Yat-tekniken kunde vara ett sätt att arbeta vidare med genus på scenen. Det räckte inte att endast vara nyfiken på genus. Jag ville höja ribban och se om jag som kvinnlig skådespelare 2014 kunde möta Yat-tekniken med en annan blick. Skådespelaren och teatern är medkreatörer till hur samhället ser på kön. Är kvinnor och mäns kroppar snärjda i reglerna hur dessa skall gestaltas, bör det ses över. Jag ville själv tilldela mig möjligheten att skapa ett större gestaltningsregister. Hur kan jag använda denna struktur och detta system från en i grunden manlig blick? En teknik som är sprungen ur en viss tid. Nyttja den och vända blicken någon annanstans. Är det möjligt att med Yat-tekniken, mer metodiskt och specifikt skapa fler normer på scenen? Jag har sökt synliggöra mönster i mitt eget arbete och i tekniken. Det i en önskan om en mer fri gestaltning.

Jag har i mitt examensarbete använt feminint och maskulint för att beskriva en egenskap eller kvalitet i gestaltningen av kön. Jag har också velat understryka att femininiteter och maskuliniteter i det gestaltande arbetet existerar i plural, vilket innebär att dessa ord var för sig kan anspela på ett enormt urval av uttryck och kvaliteter. Jag menar att "kvinnligt" och "manligt" pekar på förväntningar om hur kvinnor och män som enskilda individer antas och bör vara. Orden blir per definition normgivande. Förvisso kan det även vara normgivande att tala om till exempel femininitet(er) men här menar jag att detta ord ger större utrymme för fler tolkningar. Det slår ut från en föreställning om att det endast skulle vara två biologiska kön som styr våra egenskaper och beteenden, vilket ger ordet i sig normkritisk potential.

Gender eller svenskans begrepp genus, används för att förstå och urskilja de föreställningar, idéer och handlingar som sammantaget formar människors sociala kön. Genus är inte ett uttryck för biologi, och heller inte en fast dikotomi i människors liv eller personlighet. Det är ett mönster i vår sociala ordning och i de dagliga aktiviteter eller praktiker som styrs i denna ordning. Våra könsidentiteter är ett komplicerat flätverk av regler och förväntningar kring hur vi skall förhålla oss till och interagera med vår omvärld. Det skapas och upprätthålls varje dag i mötet med andra människor. Systemet är konstant men i samma ögonblick rörligt och baserat på makt. En del av genusmysteriet är hur ett mönster, som på ytan ser ut att vara så stelt och orörligt, vid närmare undersökning kan visa sig vara så flytande, komplext och osäkert. Vi kan därför inte se kvinnlighet och manlighet som något av naturen givet. Men vi ska heller inte tro att de är något som påtvingats oss enbart genom sociala normer eller myndighetstväng. Vi intar en plats i genusordningen - eller förhåller oss till den plats vi blivit tilldelade genom vårt sätt att uppträda i det dagliga livet.²

Jag vill även förtydliga definitionen av genus genom att citera Yvonne Hirdman. Hon och andra kvinnoforskare lånade ordet genus från lingvistikern för att översätta engelskans gender. Hirdman uppger i sin bok att en av anledningarna till att de valde ordet genus var för att det var ett tomt ord - "och därmed fyllt av löften om oanade förståelser och möjligheter."³

Som skådespelare gör man en rad medvetna val under en arbetsprocess. Men om vi inte är medvetna om hur kön kommuniceras och konstrueras leder detta till omedvetna val i gestaltningen. Detta gäller även klasstillhörighet, etnicitet och sexuell tillhörighet. På en genusesegregerad arbetsmarknad så som scenen, använder kvinnor och män sina kroppar på olika sätt. Och en kultur

² R.W Connell, *Om genus*, 2003, s.15, 21, Diablos; Göteborg

³ Yvonne Hirdman, *Genus – om det stabilas föränderliga former*, 2001, Liber, Malmö.

som innehåller skilda normer för hur kvinnors och mäns kroppar ska se ut och behandlas, formar deras kroppar på skilda sätt. Visst finns det biologiska skillnader mellan könen, men jag vill påstå att det handlar om vilken innebörd vi lägger i dessa skillnader. Varför väljer vi just dessa skillnader och inga andra? Hur kan vi luckra upp dessa påstådda skillnader? Och hur knyter vi dem till status och makt? Genom att arbeta med gestaltning utifrån genus kan skådespelaren i en arbetsprocess rikta sitt undersökande öga mot sig själv och sedan med samma nyfikna öga undersöka rollens liv och relationer. Då kan skådespelaren sedan använda sig av sina egna sociala mönster på gott och ont. Dessa omedvetna eller medvetna sociala mönster är intressanta på många sätt. Genom att belysa dessa och använda sig av ett riktat genusperspektiv, kan dessa mönster brytas och bytas ut mot något som är så långt bort från skådespelaren själv som möjligt, eller tvärtom. I det arbetet kan även skådespelaren lokalisera sig mellan olika maktrelationer som befinner sig på scenen och ute i "det verkliga livet". Det handlar om att våga utmana och erövra nya marker.

Yat-tekniken/Movement Psychology

Historik

Som ämne har Movement Psychology, i detta examensarbete kallad Yat-tekniken, sitt ursprung i det arbete som den Ungersk - Österrikiske koreografen och rörelseforskaren Rudolf Laban (1879-1958) gjorde på 1920-talet fram till sin död. Dessa teorier om rörelsepsykologi vidareutvecklades sedan tillsammans med William Carpenter under 1950-talet. Labans och Carpenters arbete kom att kallas Movement Psychology, Rörelsepsykologi. De två ville förena Labans analys av rörelse med samtida tankar inom psykologin, främst såsom de kom att formuleras av C.G. Jung. Carl Gustav Jung (1875-1961) var en av de stora kartläggarna av det mänskliga psyket under 1900-talet och det finns fortfarande en livaktig jungiansk skola inom psykoanalysen. Begrepp som Arketyp och Persona har för alltid fastnat i det kollektiva psykologiska medvetandet.⁴

Yat Malmgren kom under 1960-talet att utveckla Laban-Carpenters tankar till en metod för skådespelare att arbeta med rollarbete. Den ryske konstnären och teatermannen Konstantin Stanislavskij (1863-1938) har också starkt påverkat hur Malmgren vidareutvecklade Movement Psychology. Främst är det dennes tankar om målet, uppgiften och den fysiska handlingen som är avgörande för skådespelarens gestaltningsarbete. Detta att ha ett mål, en strävan, var något som även Laban hade varit inne på. Laban menade att all rörelse föds från en önskan eller, ännu hellre, ett behov.

⁴ Carl Gustav Jung, *Mitt liv: minnen, drömmar, tankar*, 2007, upptecknat av Aniela Jaffé, Översättning Ivar Alm och Philippa Wiking, Natur och Kultur förlag.

Vi strävar efter att uppnå det vi vill ha eller det vi önskar förändra. Därför rör vi oss. Även Stanislavskij framhöll alltså denna strävan efter att uppnå ett visst mål som mycket viktigt. Karaktären handlar därför utifrån att hen vill uppnå något specifikt. Och hen gör det på ett visst sätt därför att hen har präglats, och präglas, av livet i pjäsen.

Tekniken har sedan 1960-talet varit en av grundpelarna på Skådespelarutbildningen vid Högskolan för scen och musik i Göteborg.⁵När staten tog hand om skådespelarutbildningarna i Sverige i mitten av 1960-talet blev Ola Nilsson Göteborgsskolans rektor. Skolan hette då Statens skola för scenisk utbildning. Ola Nilsson sökte efter pedagoger och hamnade bl.a. på Drama Centre, den skola Yat Malmgren varit en av grundarna till, i London. Nilsson och Malmgren kom överens om att Malmgren skulle undervisa under ett antal perioder per år på skolan i Göteborg med start våren 1966. 1970 kom Frantisek Veres (professor emeritus i scenisk gestaltning född 1938 -) för första gången i kontakt med Malmgren. Veres kom att auskultera hos Malmgren för att sedan fördjupa sina kunskaper i tekniken och under två års tid studera vid Drama Centre i London. Veres undervisade Yat-tekniken på Högskolan för scen och musik från 1973 fram till sin pension 2003. I undervisningen har de engelska begreppen behållits. Det kommer sig av att Rudolf Laban och Yat Malmgren under sin tid utvecklade sina tankar på engelska och inte använde sig av sina respektive modersmål, tyska och svenska. Tekniken/metoden heter således fortfarande Movement Psychology och bygger på en ordlista med tillhörande definitioner, "*Glossary of terms as used in the Movement Psychology*", som Yat Malmgren bearbetat från de annotationer han fått av Rudolf Laban och William Carpenter. Yat-tekniken/Movement Psychology undervisas även på andra skolor för scenisk gestaltning i bland annat Danmark, Storbritannien och Australien.

⁵ Ingrid, Luterkort, *Skådespelarens utbildning : utländska inflytanden på nutida svensk teaterundervisning*, 1976, Stockholm :Sv. riksteatern, (Jönköping :Tr. ab Småland)

Biografier

Nedan följer en förkortad sammanfattande kronologi av de mest betydande händelserna i Rudolf Labans och Yat Malmgrens liv.⁶

Rudolf Laban 1879-1958

1879: Född i Bratislava, Ungern. Son till en högt uppsatt militär i det Österrikisk - Ungerska kungadömet.

1896: Första resan till Fjärran Östern.

1900-09: Studerar måleri i Paris. Upptäckte Francois Delsartres Idéer om rörelse.

1914: Flyttar till Zürich. Undervisar, studerar och startar Laban -skolan "Labangarten" för barn. Börjar arbeta på boken *The Dancer's World*.

1920: Öppnar Laban - skolan i Stuttgart och publicerar *The Dancer's World*.

1921: Träffar Kurt Jooss, dansare och koreograf.

1927-28: Arrangerar den första danskongressen i Magdeburg. Presenterar sitt notationsystem 1928.

1930: Laban blir balettmästare vid stadsoperan i Berlin.

1934: Jooss lämnar Tyskland och reser till England och slår sig ner i Devon at Dartington Hall med sitt kompani. Hitler håller en avskedsmatiné för Laban på stadsoperan i Berlin. Laban blir chef för rörelse och dans för hela tyska propagandaministeriet. Blir Tysk medborgare.

1936: Under en repetition åläggs Laban föreställningsförbud av Goebbles. Laban håller den internationella danstävlingen i Berlin. De olympiska spelen öppnas. Laban hamnar i husarrest och förbjuds att använda sitt namn och sina idéer.

⁶ Mark & Muchin, *Teorier ur kroppsliga praktiker*, 2010, s.175-177, Carlsson Bokförlag, Stockholm. Samt andra källor.

1937: Laban flyr till Paris.

1938: Blir inviterad som gäst till Kurt Jooss i England. Laban börjar skriva *Choreutics* och utforskar tredimensionella abstrakta former och Chrystallografi.

1939: Andra världskriget bryter ut.

1941: Undervisar tillsammans med Lisa Ullman. Samarbetar med F.C Lawrence i studier kring metoder i industrin.

1942-45: Flyttar med Lisa Ullman till Manchester. Skapar fler kurser i modern dans och arbetsstudier kring metoder i industrin.

1946: Arts of Movement Studio öppnar på Oxford Road i Manchester.

1947: Boken *Effort* (tillsammans med F.C. Lawrence) publiceras.

1948: *Modern Education Dance* publiceras.

1950-52: *Mastery of Movement on Stage* publiceras. Julliard School i New York rekommenderar Laban notation i träningen inom den nya utbildningen.

1953: Laban insjuknar och hamnar på sjukhus i några månader. Startar sitt arbete med Movement Psychology tillsammans med William Carpenter.

1955-57: Laban fortsätter att undervisa och skriva i studion runt omkring i England. Laban Art of Movement Centre etableras i samarbete med Addelston Studio.

1958: Rudolf Laban avlider den 1 juli.

Yat Malmgren 1916-2002

1916: Född den 28 mars i Gävle och döps till Gert. Namnet ändrar han till Yat när han bor i Sydamerika och turnerar i USA.

1930: Påbörjar sin dansutbildning i Stockholm.

1930-40: Gör internationell karriär inom den moderna dansen. Malmgren föredrog att dansa solo, men efter att ha blivit inbjuden av Kurt Jooss till sitt kompani tillhörde Malmgren gruppen från 1939 och några år framöver.

1939: Reser runt med Jooss kompani till USA och Sydamerika.

1940: Joossbaletten upplöses i Rio de Janerio på grund av andra världskriget. (Mer detaljerade uppgifter gällande denna separation är möjligt att få.)

1944-45: Malmgren får anställning som solodansare och balettmästare vid Casino Atlantica i Rio de Janeiro. Malmgren öppnar även en egen skola.

1947: Återvänder till Europa och Köpenhamn där han uppträder på Tivoli. Därefter gör han en längre turné i Sverige och Finland.

1948: Får ett stipendium för att studera i London och Paris.

1954: Avslutar sin danskarriär på grund av en skada. Malmgren blir inbjuden till Royal Court av Laban för att tillhöra lärarkåren vid The Art of Movement Studio i Addlestone; Surrey. Laban överräcker till Malmgren det manus som han och Carpenter arbetat med under namnet *Movement Psychology*.

1955: Malmgren assisterar Brook och Gielgud i arbetet med Shakespeare's *The Tempest*.

1963: Fram till 1963 arbetar Malmgren med skådespelare på Actor Studio vid Royal Court Theatre, på National Theatre och på dramaskolor. Malmgren tillsammans med John Blatchely, Harold Lang och Christopher Fettes grundar Drama Centre i London. Malmgren arbetar här fram till sin pensionering.

1966-73: Malmgren kommer till Statens skola för scenisk utbildning i Göteborg och undervisar skådespelarelever i *Movement Psychology*.

2000: Blir hedersdoktor vid den konstnärliga fakulteten vid Göteborgs Universitet.

2002: Yat Malmgren, dansare och teaterlärare, avlider den 6 juni.

Systemet

Jag har i mitt examensarbete valt att använda termen Yat-teknik. Det för att undvika eventuella missförstånd att Yat- tekniken skulle vara bunden till eller direkt kopplad till en psykologisk, realistisk teater, vilket "Movement Psychology" lätt kan förknippas med. Yat är en teknik för skådespelaren att hitta ett specifikt uttryck oavsett teaterform. Ordet *teknik* kommer från grekiskans *téchnē*, vars betydelse är konst, skicklighet eller hantverk. *Teknik* en sammanfattande benämning på alla människans metoder att tillfredsställa sina önskningar genom att använda fysiska föremål.⁷

Per Nordin⁸, Lektor i scenisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik, har på ett kortfattat och gripbart sätt beskrivit Yat-teknikens grunder, vilket jag här kommer att använda mig av. Nordins beskrivning återges i kursivform och övrig text som löptext. Jag har även fått tillåtelse att göra vissa förändringar i texten för att ytterligare förtydliga systemets grunder. Delvis beskrivningen av Flow, samt att jag använt mig av Malmgrens färgbestämmning av de olika Inner Attitudes där Malmgren använt sig av färgspektrat. Vladimir Mirodan⁹, Professor of Theatre/ Director and College Development, skriver i sin avhandling:

Of the six, Yat Malmgren considers three Inner Attitudes to be 'fundamental' and three 'derivative'. The three fundamental Inner Attitudes are those which contain Deciding (Intuiting) 3, namely:

⁷ Nationalencyklopedin, *Teknik*, <http://www.ne.se/teknik>

⁸ Per Nordin, Lektor i scenisk gestaltning, Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet, "Paria", X, *Y och hur vi använt oss av Yat-tekniken*, april 2013, Helsingborgsstadsteater, förf: ägo.

⁹ Vladimir, Mirodan, *THE WAY OF TRANSFORMATION*, The Laban - Malmgren System of Dramatic Character Analysis, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College University of London, 1997, s.373-374.

Near

Mobile

Awake

Deciding is 'neutral' - it only implies that unconscious decisions have been taken about the other Inner Participations, without altering their character. The Inner Participations with which it combines remain 'pure'. Therefore Yat Malmgren considers that Near revolves around 'pure' Sensing, Mobile around 'pure' Feeling and Awake around 'pure' Thinking. However, when Deciding is emphasized in any of these Inner Attitudes, the unconscious decision surfaces. This results in characters which are selfconsciously weighty, emotional or intellectual.

Such characters display constantly, peacock-like - they come across as transparent fakes. The three fundamental Inner Attitudes combine to give rise to the three 'derivatives':

Near + Awake = Stable

Near + Mobile = Adream

Awake + Mobile = Remote

Because of their position at the centre of Character, the 'simple' Inner Attitudes affect the kinesphere. Their effects are visible, says Yat Malmgren, in the actor's posture and physical life:

Near creates width, like sitting astride a motorbike.

Awake elongates things and makes them flexible, like a tall reed.

Mobile floats, buffeted like a leaf in the wind.

Their effect can be noted on the Effort Cube where they are allocated colours representing their composition. The three fundamental Inner Attitudes, containing 'neutral' Deciding (white) keep the primary colours of their dominant Inner Participation:

Near is Red (Intending + Deciding)

Awake is Blue (Attending + Deciding)

Mobile is Green (Adapting + Deciding)

The three 'combined' Inner Attitudes are drawn with colours derived from combining their constituents:

Stable is Purple (Near + Awake = Red + Blue)

Adream is Orange (Near + Mobile = Red + Green)

Remote is Turquoise (Awake + Mobile = Blue + Green).

Yat-teknikens grunder

MOTION FACTORS

(Rörelsefaktorer)

Om vi börjar i den del av skådespelarens arbete som är tydligast fysisk i detta sätt att arbeta, får vi gå till Rudolf Labans analys av vad en rörelse är. En rörelse, enligt Laban, är något som sker i tid och rum utfört med en viss kraft. Dessa tre - Kraft, Rum, Tid - är faktorer med olika kvaliteter och kombinerat skapar de åtta olika grundrörelser.

*De tre faktorer som nämnts - **WEIGHT**, **SPACE**, **TIME** - har två kvaliteter var: **WEIGHT** kan antingen vara **STRONG** (stark) eller **LIGHT** (lätt), **SPACE** kan antingen vara **DIRECT** (direkt) eller **FLEXIBLE** (flexibel), **TIME** kan antingen vara **QUICK** (plötslig) eller **SUSTAINED** (uthållen).*

*Om en rörelse består av **STRONG WEIGHT**, **DIRECT SPACE** och **QUICK TIME** kommer den att få en viss energi. Den rörelsen kommer att handskas med omvärlden på ett specifikt sätt i sin strävan att uppnå sitt mål. Uttrycket kommer att bli påstridigt, obevekligt, något som det är svårt att motstå. På samma sätt kan de övriga rörelsefaktorerna kombineras och skapa andra energier. Energier som handskas med det som finns runt omkring på andra sätt. Alla dessa grundrörelser har fått smeknamn för att lättare handskas med dem i gestaltningsarbetet.*

Weight

Strong/Light

Space

Direct/Flexible

Time

Quick/Sustained

Flow

Bound/Free

Flow - Har inga Working Aktions.

Flow handlar om en känslomässig anpassning till behag kontra obehag. (Klibbighet) Bound- En känsla av motvilligt, klibbigt flöde hos rörelsen som kan avstanna när som helst och ständigt är beredd att stanna helt.

Free- En känsla av rörelsens rinnande, icke hejdbara flöde.

WORKING ACTIONS

Punching (Slående) **Pressing** (Pressande) **Wringing** (Vridande)

Slashing (Piskande) **Dabbing** (Baddande) **Gliding** (Glidande) **Floating** (Svävande) **Flicking** (Skvättande).

*Det är viktigt att komma ihåg att detta är grundläggande rörelsekaraktärer och att de mycket sällan, för att inte säga aldrig, är "rena". Oftast uppträder de i kombination med varandra på olika sätt. En "Pressing" går över i en "Wringing" för avslutas i en "Slashing", t.ex. Dessa olika energikaraktärer, med sina olika smeknamn, kallas inom Yat-tekniken "**WORKING ACTIONS**". Det är handlingar som försöker bearbeta någon eller något - **BEARBETANDE HANDLINGAR**.*

När Rudolf Laban först ringade in dessa karaktärer tänkte han på kroppens rörelser i dans och vardagshandlingar. Men även språket rör sig. William Carpenter sa att "språket dansar". En mening kan röra sig (dansa) Punching-lik: "Lägg av!". En annan kanske dansar på ett Floating-sätt: "Skulle du vilja ta en promenad i solen med mig?"

Tre av dessa element, *Strong*, *Direct* och *Quick*, kallade Laban för "**CONTENDING**" (kämpande). De andra tre kallade han för "**YIELDING**" (vikande): *Light*, *Flexible* och *Sustained*. Den starkast "kämpande" kvaliteten är alltså *Punching*, eftersom den innehåller både *Strong*, *Direct* och *Quick*. På motsvarande sätt är *Floating* den mest "vikande". (Dessa element kommer jag återkomma till då de är en av de delar i systemet jag valt att lägga fokus på i mitt undersökande arbete. Att med hjälp av Yat-tekniken göra tydligare val i det gestaltande genusarbetet på scenen.) Bara genom att använda dessa åtta kvaliteter i förhållande till rollens givna fysiska och verbala handlingar kan skådespelaren börja ringa in vilken slags karaktär hen har att göra med. Är det en karaktär som använder mer "kämpande" än "vikande" kvaliteter? Eller är det en som nästan hela tiden använder sig av *Gliding*? Vad händer om karaktären låtsas använda *Dabbing*, men egentligen vill använda sig av *Punching*? Möjligheterna är oändliga. När vi handlar och försöker bearbeta vår omgivning händer det saker. Inte bara med det som är runt omkring, utan även med vårt inre. Eller tvärt om: när vi har en viss inställning till oss själva och till det som finns runt omkring oss, handlar vi på ett visst sätt, eftersom vi värderar det vi möter på ett visst sätt.

INNER ATTITUDES

(Inre förhållningsätt)

En karaktär kan förhålla sig till sig själv och till den (fiktiva) värld som hen lever i på olika sätt. Det handlar oftast om komplexa förhållningsätt. Varje systematisering är en förenkling, men förenklingen är nödvändig för att hitta användbara verktyg för gestaltningen. Idén är att börja i det förenklade för att sen låta det bli mer och mer komplext - om det är det man vill. Bildkonstnären som ska måla en tavla börjar med att göra en skiss, för att sen fylla på med mer och mer färger.

I en situation kan karaktären förhålla sig väldigt intellektuellt, med klara och tydliga tankestrukturer som hjälp för att värdera och handskas med det som sker. En annan gång kommer det känslomässiga in och det är genom ett emotionellt raster som karaktären värderar sig själv och situationen. Eller kanske finns det en spontan beredskap hos karaktären att direkt ta tag i det som sker och se till att förändra saker i den fysiska verkligheten. Ett kroppsligt, fysiskt inre förhållningssätt. Sedan kan dessa tre kombineras så att det uppstår andra avstamp för att se på och handskas med världen. Det kroppsligt/fysiska kan kombineras med det emotionella, det emotionella med det intellektuella och det intellektuella med det kroppsligt/fysiska. På detta sätt får jag som skådespelare sex olika förhållningssätt som min karaktär kan utgå ifrån i en viss situation - sex olika, sär-skilda, inre avstamp som gör att karaktären handlar på ett visst sätt. Laban kallade dessa förhållningssätt **INNER ATTITUDES**. "Attitude" betyder, i detta sammanhang, ett mer eller mindre fastlagt sätt att tänka och/eller känna om andra personer och händelser som - och det är viktigt - kommer till uttryck i beteenden och handlingar. Detta är inget som skådespelaren kan spela eller försöka illustrera. De inre förhållningssätten, "**INNER ATTITUDES**", uppenbaras i de handlingar som karaktären gör i en specifik situation på scenen.

Precis som de bearbetande handlingarna har fått smeknamn (se ovan), har de inre förhållningssätten fått olika benämningar för att underlätta arbetet med att göra de sceniska valen specifika.

Det emotionella förhållningssättet kallas **MOBILE** (Mobil). Något som är mobilt är något som är rörligt, lättpåverkbart. När vi blir emotionellt påverkade säger vi att vi blir rörda. **MOBILE** värderar sig själv och världen emotionellt, antingen med behag eller med obehag. Vi blir förälskade eller skrämde. Och vi försöker handskas med det som händer med oss på bästa möjliga sätt - men **MOBILE** har inte lätt att komma till handling.

AWAKE (Vaken) är den "Inner Attitude" som i stället värderar intellektuellt. Vi är vakna, alerta, har huvudet på skaft. Vi kan vara väldigt säkra kring de fakta som gäller men vi kan också vara mer ovissa. Men i **AWAKE** är jag helt klar över att jag inte, om det nu är så, har allting helt klart för mig.

När vi ser världen som något som är direkt hanterbart i fysisk bemärkelse kallas det **NEAR** (Nära). **NEAR** reagerar på det som händer genom sinnen - och hanterar det på ett sinnligt sätt. **NEAR** värderar varken emotionellt eller intellektuellt, utan är "bara där". **NEAR** kan vara omhändertagande, vårdande men också totalt inriktad på att få det som den spontant vill ha, som det lilla barnet som vill ha glass nu för att det vill ha glass - nu!

Om **NEAR** och **AWAKE** kombineras till en ny kvalitet får vi, vad Laban kallade, **STABLE** (Stabil). **STABLE** har tänkt efter och ska se till att det genomtänkta blir genomfört i den fysiska verkligheten. **STABLE** är motsatsen till **MOBILE**. Här finns en orubblighet, beslut är fattade och de ändras inte på - något som naturligtvis är både på gott och ont. **STABLE** kan vara kommenderande, men också inlyssnande, utan att vika från det som bestämts.

Det förhållningssätt som kombinerar **NEAR** och **MOBILE** har fått namn av ett gammalt engelskt ord: **ADREAM**. Här är det som om världen vore min dröm, som jag själv styr över. **ADREAM** (Drömlik) är ett subjektivt sätt att förhålla sig till världen, till skillnad mot **AWAKE**, som är motsatsen. **ADREAM** kombinerar alltså det fysiska med det emotionella. Om det handlar om behagliga saker kan det vara skönt att vara i **ADREAM** och vara påverkad av någon som gör avstamp i detta förhållningssätt, att fira en seger till exempel. Men om det är något obehagligt som levs ut fysiskt, kan det bli direkt farligt. Det kan leda till slagsmål där det bara finns en segrare - jag.

Slutligen kan det intellektuella kombineras med det emotionella, **AWAKE** med **MOBILE**. En som använder sig av denna kombination vet vad den känner och kan parera sina känslor med hjälp av intellektet. Om det är behagliga emotioner kan det öppna upp för de stora visionerna bortom det egostyrda, t.ex. stora visionärer och poeter som inte är ute efter att förverkliga sig själva utan där målet handlar om att uppnå något 'större'. Men här finns även sarkasmer som, i sin värsta form, kan leda till psykisk misshandel. Det kan såra djupt, men det syns inga blåmärken. Detta förhållningssätt har fått namnet **REMOTE** (Fjärran). **REMOTE**s raka motsats är **NEAR**.

NEAR

ADREAM

STABLE

MOBILE

REMOTE

AWAKE

Karaktären kan göra avstamp i någon av dessa sex Inner Attitudes antingen på grund av den situation hen befinner sig i eller, på ett djupare plan, därför att karaktären har ett inre mönster som ligger mera fast.

Inre blir yttre blir inre....

Hos en komplex karaktär sker hela tiden en växelverkan mellan ett förhållningssätt som ligger mer fast - Yat Malmgren kallade det Karaktärsattityd, Character Attitude - och det som ändras beroende på situationens skiftningar. Detta har senare kallats situationsattityd. Det som, inom Yat-tekniken, alltså styr vilket förhållningssätt karaktären intar är såväl det yttre skeendet som den "personlighet" karaktären har. Karaktärens liv är inte statiskt, det är levande och ibland motsägelsefullt. Den innersta karaktärsattityden skyddas eller döljs av en situationsattityd, som släpper taget och karaktären återgår till den inre

karaktärsattityden. Det är just i detta ögonblick av att släppa taget som karaktärens inre uppenbaras, då får publiken en chans att, inte bara skåda karaktären, utan även skåda in i karaktären. Yat Malmgren kallade detta ögonblick återhämtning, recovery.

För att ge ytterligare redskap för gestaltningen av liv på scenen skapade Laban och Carpenter ännu ett lager i form av fyra **EXTERNALIZED DRIVES** (Drivkrafter). Dessa påverkar de inre förhållningssätten och skapar andra dörrar för skådespelaren att stiga genom, in i det rum där karaktärgestaltningen kan utforskas på ett tydligt och kreativt sätt.

EXTERNALIZED DRIVES

(Drivkrafter)

Drivkrafterna ger näring åt de inre förhållningssätten ungefär som rötterna ger näring till trädet. Om den "rot" som kallas **DOING** (Görande) får dominera "näringsflödet" blir resultatet ett närmast mekaniskt görande där det emotionella inte får plats. Vi gör och reagerar på det som gjorts, för att göra igen. (Tar bort FLOW)

PASSION (Iver) handlar om att få bort det som vi inte vill ha och ersätta det med något mer attraktivt. Det är en iver som har svårt att ta det lugnt och tänka efter vad saker och ting betyder. Den intellektuella förmågan är inte speciellt närvarande i **PASSION**. (Tar bort SPACE) Det kan handla om stora passioner, en eld, men också det som tar det lite lugnare, glöd. Det där är en eldig människa. Hen har glöd.

Alla har någon gång trollbundits av något; en saga som berättas vid sängkanten, en film, naturens skönhet. Eller hypnos. Denna kvalitet har fått namnet **SPELL** (Förtrollning). Vi låter oss domineras av något, eller dominerar, fångar. Tiden står stilla. Vi glömmer om det gått en minut eller en timme. (Tar bort TIME)

Ibland vill vi lämna den fysiska verkligheten och vara i det som kan ske, som vi drömmer om och då kanske vi inte precis vill vara i detta energifält, i det som vi befarrar kommer att hända eller som vi vill dölja för oss själva och andra. Då är det **VISION** (Vision) det handlar om. Förmågan att göra direkt fysisk verklighet av det vi vill, har vi lagt åt sidan eller så har vi berövats den. Drivkrafterna kombineras parvis och ger specifik näring åt de inre förhållningssätten, Inner Attitudes, som, om vi använder trädmetaforen, befinner sig inne i stammen.

DOING (som tar bort det emotionella) och **PASSION** (som tar bort det intellektuella) ger tillsammans **NEAR** som varken värderar emotionellt eller intellektuellt utan bara gör för att bygga upp något, eller rasera något.

DOING och **SPELL** (som fångar och trollbinder) blir **STABLE** som gör och trollbinder utifrån det som beslutats och därför blir orubblig och oemotionell.

DOING och **VISION** (som inte handskas med den fysiska verkligheten) skapar **AWAKE** som "gör" med tankar och idéer, handskas med tankestrukturer, lägger ut tankekartor.

PASSION och **SPELL** leder till **ADREAM**. Eld och glöd kombinerat med förtrollningsförmåga

.

PASSION och **VISION** gör att vi hamnar i **MOBILE**. MOBILE har eld och glöd men snurrar också kring "ofysiska" idéer och problem.

Slutligen **SPELL** och **VISION**. Vi trollbinder och har idéer som kanske i förlängningen kan få en verkan. Detta blir **REMOTE**.

DOING och PASSION - **NEAR**

DOING och SPELL - **STABLE**

DOING och VISION - **AWAKE**

PASSION och SPELL - **ADREAM**

PASSION och VISION - **MOBILE**

SPELL och VISION - **REMOTE**

Det här är en kort presentation av Yat-teknikens grunder. Det finns mer.

Syftet med tekniken är att ge skådespelaren frihet att söka vidare med tillit till sin intuition och sitt konstnärskap. Det specifika skapar goda förutsättningar att upptäcka vad man med hjälp av text och intuition hittat och vad som behövs läggas till eller förtydligas för att den berättelse man vill förmedla ska kommunicera på bästa sätt. Det är en fördel att se de olika begreppen, och vad de står för, snarare som trampoliner att hoppa ifrån än väggar som stänger inne. Men ingen metod eller teknik i världen kan garantera ett konstnärligt resultat. Till syvende och sist är det bara skådespelarens konstnärskap och hantverksskicklighet som skapar förutsättningarna för stor skådespelarkonst.

Jag skulle påstå att det är texten jag först och främst utgår ifrån. Och att jag använder Yat -tekniken som en hjälp då jag stöter på något jag vill utforska närmare eller som en hjälp att lösa ett skav.

En förklädnadsakt

Jag kommer i följande examensarbete använda begreppet skådespelare och i detta innefattar jag alla sorters könstillhörighet: Hon, han och hen.

Skådespelaren klär ut sig till någon eller något, vilket innebär att denne axlar en annan identitet. Teater är seendet och upplevandets göromål. Den utgår från en kroppslig prestation och avnjuts inte i det enskilda privata rummet, utan i någon form av delad närvaro tillsammans med andra i det offentliga rummet. Att skådespela är per definition att befinna sig i situationen att både vara subjekt och objekt.

Förmoda att man tror på viljan att vara i konstant rörelse. Inte stagnera, utan befinna sig i en ständig utveckling och process i sitt yrke. Att dialogen, den fysiska rörelsen i rummet, har en egen kraft att förändra människans syn på sig själv. Att scenkonsten skulle ha all potential att bli vårt årtusendes viktigaste plats för samtal. Då borde en av skådespelarens största uppgift vara att ifrågasätta sig själv, sitt arbete och konsten.

Jag valde att bli en återvändare eller en återvinnare.

Det förflutna

Ellipser i rörelserummet, ellipser, ellipser, ellipser.

Yat-teori, teori, teori, teori, och jag vill spy.

Allt är separerat. Yat-teknikens teoretiska undervisning och den så kallade fysiska gestaltningen. Skavsår över hela kroppen. Under fötterna. I öronen. Det gör ont. Att bli drillad in i ett system där varenda rörelse systematiserats ner på molekylnivå. Det får mig att känna som om hela jag blir separerad från mig själv.

Kroppen och intellektet är inte ett. Det är upp till studenten att sätta ihop sig själv igen. Det paradoxala är att systemet ska ge frihet, större valmöjligheter att vara mer specifik.

Separationen låser min kropp.

Det skaver.

Var tar konsten vägen - och jag?

Nuet

En inbjudan kommer på posten.

En fördjupningskurs i Yat-tekniken 7,5 poäng, Välkommen!

Onödigt att slösa porto på mig.

Jag åkte.

Jag tog tåget.

Generad.

Min relation till Yat-tekniken har inte alltid varit det den är i dag. Vägen hit har varit lång och jag har hyst en stark motvilja mot tekniken. System och fack får mig i största allmänhet att må dåligt. Skenbart orimligt med tanke på mitt eget enorma behov av struktur. En lavinartad dislokation som jag inte förstått. I dislokationen väcktes frågeställningarna:

Varför inte gräva där jag står?

Och varför inte samtidigt gräva där jag inte står?

Jag klev in på skolan våren 2011 för att gå en fördjupad kurs i Yat-tekniken med två mål:

Att möta upp den kunskapen jag upplevde att jag gått miste om under mina kandidatår och att sedan kliva ut från skolan med beviset på att Yat-tekniken var förlegad och statisk.

Så blev det inte. Istället fick jag erfara att den kunskap som jag inte upplevde som min, hade jag tillskansat mig som en icke verbal, fysisk förnimmelse, och min kropp visste exakt vad den skulle göra. Min andra upptäckt var att jag hade ett enormt behov av att skapa mig en förmåga att verbalisera denna kunskap.

Det gjorde mig också ivrig att utmana mig själv och mina hårt invanda tankar kring denna tidigare icke upplevda kunskap.

Kursen lade också grunden till att undersöka vad tekniken mer kunde användas till. Jag ville medvetet rikta min kunskap och pröva att använda den i större sammanhang. Jag experimenterade med att använda tekniken som ett verktyg att skriva dramatik med, vilket ledde till att jag skrev en pjäs utifrån Yat's Inner Attitudes som senare sattes upp i Stockholm. Det var också där jag blev intresserad av att ta min negativt laddade relation till tekniken och sätta den i en kontext som intresserade mig. Vad var det i denna terminologi som fått mig att känna mig paketerad i en låda? Jag ville putsa fram det som låg under ytan och se det med en ny blick. Undersöka om jag kunde använda mig av den kunskapen med en annan ingång.

Det är i det praktiska arbetet skådespelaren får förståelsen av Yat-tekniken blottad, och genom denna förståelse, kan skådespelaren se och känna användningen av tekniken i kroppen och skapa ett fysiskt minne av den. Genom praktiken uppenbaras systemet, den djupare (upplevda) förståelsen och friheten.

Och det var det jag kom att göra.

Del 2

Mollbergare

Precision

I simhopp krävs disciplinerad träning av så väl styrka som smidighet. Förutom träning i simhall, jobbar man med markträning så som gymnastikredskap, ribbstolar, studs mattor och tjocka madrasser. Detaljer räknas på millimetern. Precision är allt. Kraften på svikten, tankens riktning, armar och bens placering. Idrottaren tillbringar timmar på dessa detaljer. En Mollbergare, det vill säga ett hopp där ansiktet och kroppen är riktad framåt för att sedan göra en bakåtrotation, går oerhört snabbt för blotta ögat. Timmar av hård träning och kvar är ett perfekt hopp. Arbetet bakom hoppet ser åskådaren aldrig.

Precision, styrka och fokus är också exempel på egenskaper en skådespelare använder sig av. Placeringen i rummet och tiden. Även här krävs många timmars repetitioner, och det är en konst att sedan med en enkel handrörelse, replikföring eller promenad över scengolvet förmedla något som ter sig oerhört enkelt. Men, om en detalj uteblir kan berättelsen tappa sin mening och istället bli ett magplask.

Rubiks kub

En människa är oändligt mångfacetterad och att porträttera en annan människas liv på scenen kräver många specifika komponenter. Jag arbetade under lång tid med Rubiks kub som inspiration i relation till Yat-tekniken. Rubiks kub är ett mekaniskt pussel som kan ha 43 252 003 274 489 856 000 olika positioner. Förvisso inte ett oändligt tal, men dock enormt stort och för mig nästintill ogripbart. Kuben skapades av den ungerske skulptören och arkitekten Ernő Rubik 1974. Kuben är indelad i 3X3X3 block och varje sida är indelad i 3x3 mindre färgade rutor. Dessa kan vridas i valfritt antal kvartsvarv i förhållande till de andra rutorna. Jag drog paralleller till Yat-teknikens terminologi och lekte med tanken att överföra tekniken i en kub, och sedan vrida den i olika positioner, och med kubens hjälp eventuellt se karaktärsarbetets komplexitet tydligare. Detta har jag inte slutfört men hoppas på att vidareutveckla. Upplevelsen att hitta lösningar i karaktärsarbete med hjälp av Yat-tekniken kan jag direkt likna vid upplevelsen när jag lyckas lösa en av kubens sidor.

I detta examensarbete har jag använt mig själv som studie genom att som skådespelare aktivt medvetandegöra mina invanda rörelsekvallitéer och börja använda mig av andra rörelsekvallitéer utifrån Yat-tekniken. Detta i syfte att gå emot eller utmana. Och det oavsett om det är omedvetet eller medvetet, på grund av mitt biologiska kön i en social struktur där vissa uttryck, verbala och fysiska, lägger en norm som vi alla följer. Jag har metodiskt arbetat för att komma bortom mitt eget rörelsemönster och ge åskådarna en annan bild av vad rollen jag gestaltar kan vara. Jag var tvungen att lära om - att se Yat-tekniken med nya ögon och inte låta mina tidigare erfarenheter lägga sig som en hinna över mitt arbete.

Det förflutna

Underkastelse: Jag underkastar mig aldrig!

Nuet

Jag underkastar mig.

I den undersökande processen har jag famlat många gånger. Min styrka har alltid varit att inte vara till lags. Inte nöja mig. I det upplevda famlandet valde jag att lära om. Att radera varje påstått tvivel och framgång är ingen lätt uppgift att ge sig själv, men det var en nödvändig väg att gå.

Steg 1

Yat Digging

Steg 1,2,3 finns dokumenterat på film.

Annotation 18/1 -2013

Jag märker hur jag låser mig i mina försök. Det blir som om jag måste göra rätt istället för att vara där och leka med verktygen pretentionslöst. Efter ett tag lossnar det, men det är svårt att se och känna skillnaden då jag är ensam i arbetet. Hjärnans motorväg har körts upp i "jag kan inte"- filen så länge att min kropp stänger av hjärnan och vägrar låta informationen och kunskapen komma igenom den. I "uppgivandet" av min egen påstådda icke kunskap kan jag plötsligt. Det kommer till mig.

Jag störs av kameran och känner mig blottad, avslöjad.

Maria Montazami utan läppstift.

Att skapa rymd för lusten. Tekniken är inte konsten.

Yat är ett verktyg för att uppenbara saker. Där skådespelaren tar ut och plockar isär, men man kan inte spela Yat. Tekniken är en struktur - ett hjälpmedel att skapa en scenisk verklighet.

Jag tänker mig Yat som ett matrecept. Receptet innehåller olika komponenter till att skapa en delikat sås. Oftast kan jag per intuition och information om de andra delarna i måltiden skapa såsen utan att gå till receptet. Då har jag heller ingen användning av receptet. Men, så stöter jag på problem och jag kan då ta hjälp av receptet. Receptet är inget svar på om jag lyckas eller ej, men kan leda mig genom arbetet genom att jag lägger till eller tar bort olika komponenter för att minska sälta eller tjocklek på såsen.

En annan bild jag börjar använda mig av är olika "volymknappar" för de olika Inner Attitudes. Alla finns närvarande i alla attityder, men med olika styrka. Och för att betona dessa skruvar jag upp eller ner knapparna. Att sätta Yat i en annan kontext var en nystart för mig. Byta och bryta invanda tankar om tekniken. Det gjorde att jag kunde börja arbeta praktiskt på golvet utan att recensera mitt eget kunnande. Jag gör det bara. Jag går systematiskt igenom varje Inner Attitude och dess fyra variationer. Dokumenterar och nedtecknar mina iakttagelser. Större och mindre upptäckter görs.

Annotation 22/1-2013

Vad styr vad Flow agerar som i Motion Factors just i den specifika attityden? Jag menar, varför kan inte Flow lika gärna gå ut som Flexible/Direct i Mobile? Och att Weight adderas? Beror det på att Spell finns med i både Mobile, Remote och Adream och att det tar bort tid? Fast, nej, Mobile har ju Time i sig i Motion Factor. Nu klarnar det kanske.....och det gjorde det:) Tack för det Vladimir Mirodan (Professor of theatre, Drama Centre, London).¹⁰

Ett försök att förklara för mig själv:

I de fall med de attityder som har Adapting (Flow), nämligen Mobile, Adream och Remote, är processen något mer komplicerad. Eftersom Flow inte är en av de Motion Factors som utgör/styrs av undermedvetna motiv, måste vi bestämma vilka två Motion Factors som måste läggas till den eller de redan existerande attityderna i Working Aktions. Principen är att kvaliteten på Flow (fria eller bundna) bestämmer om den ger en vikande eller stridande karaktär till de övriga elementen.

Som regel brukar Free Flow skapa:

Light - Weight

Flexible - Space

Sustained - Time

¹⁰ Vladimir, Mirodan, *THE WAY OF TRANSFORMATION*, The Laban - Malmgren System of Dramatic Character Analysis, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College University of London, 1997.

Och Bound Flow skapar:

Strong - Weight

Direct - Space

Quick - Time

Som ett exempel på detta:

Mobile har Time/Flow som Motion Factors, blir fallet så att Flow (Bound/Free) som inte existerar i Working Actions går ut som:

Quick /Bound **Punching** - Quick given från Time, Strong, Direct,
Slasching Quick Strong Flexible.

Flow kan ju vara Bound eller Free, det vill säga att i Working Actions går Flow ut som Weight (och Space adderas).

Sustained/Free **Gliding** Sustained given från Time i Motion Actions, Light- Direct
Floating Sustained -Light- Flexible

Vad blir skillnaden i Adream?

Weight Flow

Strong/Bound **Punching**, Strong är given, Direct, Quick.

Det vill säga Flow går här (Working Actions) ut som Direct/Flexible från Space och Time adderas med sina Sustained/Quick.

Förstår jag verkligen detta?

Steg 2

Elements

Yielding and Contending

Annotation 23/2- 2013

Är de kämpande och vikande elementen verkligen motsatser?

Jag skulle säga komplementerande element.

Jag ger mig själv uppgiften att utgå från de vikande respektive de kämpande elementen i systemet. Vill undersöka varför det är enklare eller svårare att arbeta med något av dem. Går det att sammankoppla med genus, vad kvinnor respektive män använder och inte använder sig av (eller har tillgång till) och är det en spegling av den sociala struktur vi lever i, eller är det högst personligt? Vad är det jag som skådespelare har lättast att använda mig av och gör "per automatik"? Och hur kan skådespelaren bryta ny mark? Det vill säga, hur kommer skådespelaren åt de rörelsekvaitéer som hen använder sig minst av? Genom att belysa systemet utifrån de olika elementen gör jag mina fysiska vanor och ovanor synliga. I mitt arbete upptäcker jag att i mina och andras förväntningar tillåts jag sällan att representera hela skalan av vad en människa kan vara. Det är som om jag förväntas hålla mig inom ett gestaltningssområde och stannar där. Det speglas i de uppgifter jag fått och tagit. Man blir helt enkelt uppmuntrad att inordna sig inom dessa givna ramar.

Det kraftfulla, direkta upplevs för mig ofta som något aggressivt, och då jag försöker att vara mer vänligt inställd, hamnar jag i Light/Quick - Cool något jag upplever som vikande - mer ytligt.

Quick är ju inte vikande alls.

Hur jag än gör så arbetar de vikande mer aktivt.

Samspelet är avgörande naturligtvis, men i de roller jag spelat har de vikande elementen varit de dominerande.

Är det på grund av min egen personliga upplevelse eller har det med min sceniska oerfarenhet att göra att jag inte tar tag i de kämpande elementen och befinner mig i dem? Det händer något när jag kliver upp på scenen eller repetitionen, då förväntas det något annat av mig. Jag får inta och intar rollen av "kvinnan".

Upplevelsen av att jag spelar kvinna framför människa. Förväntas jag vara "mer kvinna" där än i verkliga livet? En roll, i en roll i en roll.

Vad ger det för en bild?

Simone de Beauvoir talar om kroppen som en situation. Kvinnan är visserligen förslavad under arten människa genom sin reproduktionsfunktion och hormonella cykel, menar de Beauvoir, men det är först genom en levd verklighet, förmedlad via ett medvetande och ett samhälles idéer om henne, som hennes kropp blir denna situation:

Det gäller att ta reda på hur naturen genom historien har återskapats hos henne; det gäller att ta reda på vad mänskligheten har gjort med människohonan.¹¹

Jag funderar mycket på vad mänskligheten har gjort med just den här människohonan. Och att trots teknikens uppenbara styrka, med möjligheter till ytterligare medvetenhet i valet av riktning och grad av rörelsekvalité, så är det något i mig som konstant är på sin vakt gällande Yat-tekniken.

¹¹ Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, (1949), övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg i samarbete med Eva Gothlin; Norstedts, Stockholm (2002), 2006, s. 71.

Annotation 25/2 -2013

Mobile - Time/Flow - Quick Bound. (Quick, Strong, Direct).

Eftersom tiden (det är min demon, tydligen) kommer först är upplevelsen i variationen "Unacknowledge" att jag samtidigt som jag påstår att "den där ska jag ha", tar tillbaka mitt påstående. Min Punching blir på så sätt kraftfull, men emotionell på ett helt annat sätt än andra attityder.

Det blir ett mer osäkert kämpande. Betyder det att de vikande elementen i Mobile upplevs mer vikande än i någon annan attityd? Mobiliteten upplever jag som mer onåbar och ej styrbar på samma sätt som de andra attityderna.

Drömmen om att klassificera kroppen.

Snark!

Något som slår mig är att systematiseringen i tekniken upplevs som en separation, men på samma gång som en förening mellan de separata delarna. Allt är ett. Utan den fysiska upplevelsen på golvet är tekniken endast en ur tiden vetenskaplig studie, ett rörelselexikon. Följaktligen ett sätt att etikettera en människokropp och dess funktioner.

Vem och vad tillåter vi företräda "människan" som vi vill kommunicera med?

Blir konfunderad över det Vladimir Mirodan berättade under gårdagen 2/5, att Yat Malmgrens arbete var väldigt bundet till en tydlig uppdelning kring hur det skulle vara ur någon sorts bild av genus, etnicitet och klass? Som exempel angav Mirodan, att enligt Yat Malmgrens sätt att se på saken, att endast en lång blond kvinna kan spela Hedda Gabler, för att en aristokratisk kvinna är alltid lång och blond och kan därför inte spelas av en mörk kort rund kvinna. Har det med en svunnen tid att göra? En bild sedd genom en mans ögon eller en tids ögon? Både och? Och hur kommer det sig då att det är så viktigt i Yat- tekniken att undersöka så många register/verktyg i sitt hantverk om man ändå bara kan spela en roll på ett speciellt sätt? Kan man då verkligen se tekniken som icke könsbetingad - en teknik som enbart utgår från de faktiskt fysiska rörelsekvantiteterna, oavsett kön?

Vladimir Mirodan menade att teknikens mening inte är att vara rigid i sin bild av vad en kvinna respektive man skall representera på scenen. Men den är ju sprungen ur det synsättet, så hur påverkar det i sin tur sättet att undervisa tekniken idag, om man som lärosäte förvaltar tekniken troget?

Steg 3

A day of...

Följande steg har gått ut på att mentalt och fysiskt ställa in kroppen på att under sex dagar befinna mig i vardera Inner Attitude. Meningen med studien var att undersöka huruvida det är möjligt att medvetandegöra vad jag som person och skådespelare använder mig av och vad jag använder mig mindre av för att sedan i det sceniska arbetet tydligare kunna "ta kål på mina darlings" och istället "höja ribban"; och med det klarlägga vad jag upplever och vad som generellt uppfattas som femininiteter och maskuliniteter. Studien kan vara provocerande med tanke på att Yat-tekniken just är en skådespelarteknik och ingenting annat. Men jag påstår att genom att göra mig medveten om vad jag använder mig mer och mindre av, kan jag också lättare få tillgång till andra uttryck på scenen och med det tillskansa mig en större bredd som skådespelare. Jag använder mig själv som en verktygslåda och med det mina egna fysiskt och mentalt upplevda erfarenheter i kombination med Yat-tekniken.

Observera att jag här inte syftar till att återupprepa en traumatisk eller gynnsam upplevelse jag själv erfarit privat.

Annotation 5/2 - 2013

Day of Stable

Redan på morgonen märker jag att detta är inte helt enkelt.

Weight Strong/Light, Intending, Sensing, Space, Direct/Flexible, Attending, Thinking. Kropp och tanke. Time tar mig och mitt Quick är expert på att ta in Flow och med det dess bundna flöde. Emotion. Upptäcker att jag är försenad. Tror att jag ska börja lektion kl.10.00 men det visar sig att jag börjar 09.30. Mobiliteten tar mig direkt - Quick/Bound. Beslutar mig för att lägga om min tanke och jobba med den (Attending) Direct/Light. Där blir känslan att jag har all tid i världen. Jag använder mig av Light/Direct/Sustained, variationen "Self-contained".

Jävligt användbart.

Jag arbetar målinriktat i jakt på något som jag inte kan ta på.
Medvetet medveten. Jag börjar också se mig runt. I affären, gator,
gymet. Allt handlar om människors relation till sin omvärld, hur
de fysiskt bemöter den.

Annotation 7/2-2013

Day of Awake

*Att ta sig ner till HSM är inte helt enkelt i Awake. Kroppen har ingen kraft
utan hänger liksom i Weight bara. Tankeverksamheten går på högvarv och jag
registrerar allt. Framåtlutad i Time öppet för rummet bakom mig och framför mig.
Det jag lämnar och det jag går till, gör att upplevelsen blir att jag befinner
mig i mitt eget huvud.*

Steg 4

The picture of gender

I mitt undersökande av de kämpande och vikande rörelsekvalitéerna i steg nummer tre, uppmärksammade jag delvis det konstanta samspelet mellan elementen, samt mina egna bilder av femininiteter och maskuliniteter och hur hårt de bilderna/schablonerna etsar sig in i vårt medvetande. In under huden. Indelning, kategorisering, orienteringen över hur vi ser på varandra och hur människan alltid har gjort detta. Vi är väldigt snabba att försöka scanna av en situation och utgår från någon sorts hypotes om att allt är "likasamma" jämt.

I steg nummer fyra i mitt undersökande arbete, gjorde jag ett försök att starta en studie med flera deltagare. Skådespelare som var intresserade av en diskussion kring genus och arbetet med detta på golvet. Jag skickade ut följande brev till ett antal kollegor, och jag valde att skicka det till de som jag vet är skolade i Yat samt till skådespelare med andra bakgrunder.

Studie:

Hej Alla,

Här för jag ett resonemang med hjälp av utvalda delar, s.22-24, ur Lilla Genushäftet 2.0, Om genus och skolans jämställdhetsmål, av Maria Hedlin kring genus i relation till Yat- tekniken och det jag vill undersöka och belysa med hjälp av er.¹²

Doing gender, att "göra genus" eller "göra kön", syftar på att vi alla är involverade i ett kvinnlighets - och manlighetsgörande, som Elvin-Nowak & Thomsson (2004) uttrycker det.¹³

¹² Maria Hedlin, *Lilla genushäftet 2.0, Om genus och skolans jämställdhetsmål*. Uppdaterad och omarbetad version. Rapport från institutionen för pedagogik, psykologi och idrottsvetenskap, Linnéuniversitetet,(2004) 2010.

¹³ Elvin-Nowak & Helén Thomsson, *Att göra kön*, SNS Förlag, Stockholm, 2004.

Poängen i resonemanget är att det vi uppfattar som uttryck för en fast och stabil inre könsidentitet istället ska ses som en prestation (accomplishment). Eftersom femininitet ("kvinnlighet") och maskulinitet ("manlighet") inte är något som finns i människors väsen måste de ständigt "göras".

Att göra genus är att förhålla sig till dominanta könsnormer. De normer som innebär att kvinnor ska bete sig på vissa sätt och män på andra upprätthålls genom att vi ger uttryck för dem. Detta kan ske på ett oreflekterat sätt, men samtidigt krävs dessa gestaltningar för att vi ska fortsätta uppfatta femininitet och maskulinitet som något självklart och naturligt. På detta vis förs könsnormerna vidare av både kvinnor och män.

Är det så?

I det här arbetet har jag som utgångspunkt att könstillhörighet är en konstruktion. Men just i skrivande stund känner jag mig djupt förvirrad i den frågan. Vore intressant att höra era utgångspunkter.

En scenisk process består av en rad medvetna val. Resultatet = berättelser = möte med åskådare. Och om vi är omedvetna om hur kön kommuniceras så blir resultatet omedvetna val i vår gestaltning.

Om vi medvetandegör bilden av hur och på vilket sätt vi kommunicerar kön på scenen blir inte dessa omedvetna val längre omedvetna utan något man kan dra nytta av i sitt gestaltande genom att använda sig av "bilden" av hur det ska vara och ställa det mot hur det också skulle kunna vara.

Detsamma gäller all tillhörighet så som etnicitet och klasstillhörighet.

Hur får vi inom scenkonsten syn på dessa "mönster"? Jag skulle vilja titta på de omedvetna förstahandsval som skådespelare gör i ett arbete med en text.

Med det menar jag det första val som skådespelare gör, impulsiva valet som skådespelaren ofta inte är medveten om, men som ofta skådespelaren har som sin trampolin, språngbräda.

Jag undrar om skådespelaren har med sig förväntade beteenden kopplat till kön i ett arbete, eftersom vi inte är blanka blad då vi kliver in i det utan bär med oss i det närmaste oändligt med levd erfarenhet? Och om könet är av en avgörande roll, hur vi gestaltar en människa på scenen och vad åskådaren förväntar sig och upplever beroende på vilket kön skådespelaren har.

Vem har tolkningsföreträde? Med det avser jag den sociala strukturen vi lever i kontext till pjäsen och åskådaren.

Speglas kvinnor och mäns olika förutsättningar i livet i det sceniska utövandet, och påverkar det då det skådespelartekniska arbetet? Och vad blir konsekvenserna?

Kan skådespelaren klä av sig de förväntningar den sociala strukturen har på vad vi bör gestalta och vara på scenen?

Hur kan jag som skådespelare hitta andra utgångspunkter i mitt sätt att arbeta för att synliggöra dessa uppprepningar av den sociala strukturen?

Det kan beskrivas som att genusrelaterade förväntningar och normer förhandlas när vi antingen anpassar oss till, eller utmanar, etablerade femininitets- och maskulinitetsmönster. Något som också brukar framhållas är att könsnormerna inte är entydiga. Det finns många konkurrerande normer i omlopp. Genus "görs" på olika sätt och därför används plural formerna, man talar om femininiteter respektive maskuliniteter. Utifrån dessa utgångspunkter är det centralt att undersöka och analysera det sätt som genus iscensätts i ett specifikt sammanhang.

Jag vill i mitt masterarbete försöka använda Yat-tekniken/Movement Psychology i en genuskontext och på så sätt undersöka om tekniken Yat, vilket är teknikens arbetsnamn, kan hjälpa skådespelaren att lättare synliggöra och lättare ifrågasätta och utveckla de val skådespelaren gör på scenen i förhållande till genus. Det vill säga undersöka om tekniken kan vara ett sätt fortsätta arbetet med genus på scenen.

West och Zimmerman (1987) talar om situerat genus vilket innebär att analysen kopplas till tid, rum och kontext.¹⁴ Situera är ett annat ord för det sociokulturella perspektivet. Den sociokulturella inriktningen lägger, som namnet antyder, betoningen på den sociala delen i lärandet. Lärande äger alltid rum i ett sammanhang, socialt eller kulturellt.

Kan Yat-tekniken göras mer tillgängligt, genom att skapa nya bilder och sätt att förmedla den och kan den vara en tydligare mer precis väg i arbetet med genus på scenen?

Forskare som förespråkar en intersektionell analys som ett hjälpmedel för att studera hur olika former av diskriminerande maktordningar samverkar i ett samhälle, framhåller att ingen individ är endast kvinna eller man. Det är inte bara könsnormerna som är betydelsefulla för kategoriseringar som leder till ojämställda villkor. Det finns betydelsefulla maktordningar knutna till andra typer av kategoriseringar. I konkreta situationer kan man skåda att andra kategoriseringar och föreställningssystem finns med och påverkar. Att endast se till genusordningen ger i detta sammanhang en alltför begränsad förklaring till hur makt kommer till uttryck och ojämlikhet uppstår.

Intersektionalitetsbegreppet utgår ifrån att olika föreställningssystem hänger samman, de bär upp varandra. Därför undersöks de processer där samspelet mellan till exempel genus, sexualitet, etnicitet och social klass rangordnar individer. Det handlar alltså inte om att addera kategorierna utan att studera deras

¹⁴ Candace West; Don H. Zimmerman, *Doing gender*, Gender and Society, Vol. 1, No. 2. (Jun, 1987), s.125-151

inbördes samspel i konkreta situationer. Detta samspel ger individer olika positioner med skilda handlingsmöjligheter (Mattsson 2010).¹⁵ Ekonomihistorikern Paulina de los Reyes förklarar att ett intersektionellt perspektiv sätter sökarljuset på hur olika maktordningar samverkar och konstruerar varandra ömsesidigt. De kan försvaga eller förstärka varandra, komplettera eller konkurrera med varandra i ett komplext och dynamiskt samspel, de los Reyes, (2007).¹⁶

Detta tycker jag är intressant i förhållande till det arbete vi utövar på scenen och vill undersöka närmare hur vi på grund av olika maktordningar i livet även använder oss av samma bilder på scenen. Reproducerar bilden av hur och vad en människa är och kan vara. Hur kan vi ifrågasätta dessa bilder och försöka ge en mer nyanserad bild av en människa? Ifrågasätta de redan så många gånger reproducerade bilder av förväntningar och med det även tänja på skådespelarens förmåga att ge ett annat perspektiv på vad ett liv kan vara och se ut. I min studie vill jag arbeta med följande frågeställningar:

Var positionerar du dig / jag mig som skådespelare utifrån genus?

Hur performerar du dig i ditt liv och yrkesliv?

Vilka är våra likheter? I förhållande till hur vi performerar oss.

Jag tänker då på vad vi tillämpar för fysiska uttryck (yttre och inre). Hur får vi inom scenkonsten syn på dessa "mönster"? Här skulle vill jag vilja titta på de omedvetna förstahandsval som skådespelare oavsett kön gör i ett arbete med en text.

Kan skådespelaren klä av sig de förväntningar den sociala strukturen har på vad vi bör gestalta och vara på scenen?

Hur kan vi som skådespelare hitta andra utgångspunkter i vårt sätt att arbeta för att synliggöra dessa upprepningar av sociala strukturer?

Kan Yat-tekniken vara en tydligare mer precis väg in i det fortsatta arbetet med genus på scenen?

Och kan tekniken göras mer tillgängligt, genom att skapa nya bilder och sätt att förmedla den?

¹⁵ Tina, Mattson, *Intersektionalitet i socialt arbete: Teori, reflektion och praxis*, 2010; Gleerups, Malmö.

¹⁶ Paulina de los Reyes, *Att segla i motvind: En kvalitativ undersökning om strukturell diskriminering och vardagsrasism inom universitetsvärlden*; Stockholm: Arbetslivsinstitutet, 2007, s.9

Hur påverkas texten av de omedvetna val skådespelaren gör i sitt gör i första mötet med texten?

Är text könsbundet?

Jag skulle vilja att deltagarna i studien agerar både som skådespelare och åskådare av både sitt eget arbete och andras (i den mån vi träffas några stycken samtidigt). Fokus kommer att ligga på genusarbetet men jag har Yat-tekniken som mitt redskap och önskar även att de som arbetat med det tänker utifrån metoden. Jag hoppas även att de som inte känner till metoden får inblick i något för dem oprövat. Yat-tekniken på ett mer effektivt sätt. (OBS, inte för att byta ut de redan befintliga termerna utan för att underlätta intagandet av dem). Jag önskar filma arbetet. Detta material kommer inte att användas mer än i mitt eget masterarbete då jag vill kunna gå tillbaka och se det som exemplifierats. Det vill säga ingen annan mer än jag och ni kommer ha tillgång till det. Om någon inte vill bli filmad säg bara till. Respekt.

Mer info kommer du att få på plats.

Hoppas ni blir intresserade av att delta. Jag tänker mig några få intensiva tillfällen med början nu i vår och fortsättning under början av hösten.

Vänligen

Erika

Ett fåtal svarade och några inte alls. Av de som svarade var det en handfull som kunde närvara. Intressenterna visade sig inte kunna närvara under samma dagar, vilket i sin tur ledde till att jag var tvungen att avstyra mitt försök till en studie. Det krävde helt enkelt mer energi att försöka pussla med tid i relation till faktiska fysiska möten. Men två tillfällen blev det med intressanta samtal och filmade iakttagelser av några få skådespelare i ämnet YatGender.

Två deltagare

Frågeställning: Hur preformar du dig i ditt liv och yrkesliv?

Och med det vad får du för respons på det samt varför preformar du dig så?

Ett kreativt samtal och flera av oss upptäcker att det hen ofta gör, gör hen omedvetet medvetet för att vinna något. Man väljer till eller bort något utifrån det biologiska kön vi har (vi alla identifierar oss som kvinnor) för att detta förväntas av oss själva eller av andra som vi interagerar med. Vi väljer också bort kvalitéer hos oss själva för att de verkar stötande av olika anledningar i strukturen vi befinner oss i (både privat och yrkesmässigt).

Naturligtvis beror det på hur vi är som individer, men många av de ämnen som kommer upp är kopplade till vårt biologiska kön och förväntningarna (av andra och oss själva) på vad och hur vi ska vara och agera i diverse situationer. Vi är inträngda i ett hörn.

Vilken är bestraffningen om man inte ingår i normen?

Jag tänker:

vi läser en falsk dikotomi och förutsätter att det endast finns dessa två egenskaper eller förutsättningar att vara på. Trots att allt egentligen är en flytande rörelse där vi alla använder oss av olika grader av dessa kvalitéer. Det går sedermera inte att skilja mellan femininiteter och maskuliniteter. Och det har inget med kön att göra. Det enklaste är således att fokusera på det som vi antar att alla känner igen, så att inte någon förvirring skall uppstå. Och det är inte förrän man, i detta fall jag, gör mig medveten om och reflekterar över det jag gör och hur jag gör det som jag kan välja något annat. I dessa spontana oreflekterade val blir det en reproduktion av det vi redan mött. Det paradoxala är, att trots den tysta kollektiva överenskommelsen om att vi alla är lika oavsett kön, ser jag hur vi förhåller oss till varandra och vår omvärld och faktum kvarstår; vi beter oss olika och vi tolkar vår världsbild utifrån det. På individnivå färgas bilden i fler nyanser.

Men det är det svartvita, oavsett färgskalan, som är mest dominant.

Att lära om och lära nytt är att göra en Mollbergare och faktiskt bryta vattenytan och det med livet i behåll.

Del 3

Bryta vattenytan

Svalbard

Jag vill börja med att klargöra mitt val av ordet "karaktär". Det är lätt att anta att karaktär är något fast, konstant och orubbligt. Dock menar jag att ordet "karaktär" betecknar något som karakteriserar en persons personlighetsdrag, läggning eller liknande. I relation till Yat-tekniken är detta vad terminologin i tekniken Inner Attitudes gör. Det vill säga hjälper skådespelaren att arbeta fram och ge sin rollfigur en specifik karaktär. Jag vill också förtydliga min användning av Inner Attitude och Inner Character. Vid användning av Inner Character syftar jag till det i grunden valda karaktärsdraget i användningen av Yat-tekniken. Den är något som sällan ändras helt, men det är i ett livsavgörande skede i rollens liv fullt möjligt. Vid användning av enbart Attitude syftar jag till det yttre tagna förhållningssättet som rollen använder sig av, omedvetet eller medvetet. (Aktion) Skådespelaren kan således använda sig av samma Attitude på utsidan som på insidan eller välja något annat på utsidan för att ge rollen liv. Detta beroende på vilket specifikt mål rollen ämnar uppnå. Inner Attitude är ett inre förhållningssätt till sin omvärld och hur rollen fysiskt förhåller sig till den, som under berättelsens gång kan ändras.

The inner Attitudes are inner states, they "do not speak" - They cannot express anything in word or gesture. They do, however, react to the outside world. In the way of a worm or an amoeba, when 'touched' they rearrange themselves - they form and re-form combinations of Inner Participation and Elements. When this happens, the character is 'alive, that is capable of being moved, affected, changed by its contacts.'¹⁷

¹⁷ Vladimir Mirodan, *THE WAY OF TRANSFORMATION*, The Laban - Malmgren System of Dramatic Character Analysis, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College University of London, 1997, s.372-396.

I monologen "Svalbard" ville jag problematisera bilden av kvinnorollen och genom att skriva en monolog utifrån en specifik Yat-attityd - Adream - få tag i uttryck och medel som generellt inte är tillskrivet en kvinnlig skådespelare, och i detta fall mig. Adream är enligt Yat Malmgren den Inner Attitude som de flesta ledande roller i världsdramatiken håller och kretsar kring.¹⁸ Dessa roller är av historiska skäl för det mesta tillskrivna den manliga skådespelaren.

All dramatik - ny som gammal, utländsk som svensk, riktad till både barn och vuxna - resulterar fortfarande i en manlig slagsida.¹⁹

Skriver Vanja Hermele i *Skilda världar - kvinnor och män i scenkonsten*, och statistiken talar för sig.²⁰

För att möta upp statistiken, den manliga slagsidan och helt och fullt underkasta mig Yat-tekniken, valde jag att skriva en egen text.

Annotation 14/7-2013

Jag vill skriva en text på ett sätt som får mig att komma snabbare till de kvalitéer/karaktärsdrag som jag aldrig blir tilldelad att arbeta med. De som till 99,9% är av och för män. Det i sin tur innebär att den kunskap jag bär på ligger i konstant träda, uppmuntras inte, vilket i sin tur innebär att oavsett kön, ger vi på scenen en endimensionell bild av vad det kan vara att vara människa. Något som speglar sig i hela den sociala struktur vi förhåller oss till. Teatern skall ligga i framkant, vara speglingen av vår samtid. Trots det reproducerar vi samma bild av oss själva om och om igen, som inte stämmer överens med den levande verkligheten. Utmana blicken. Förväntningen. Min egen och andras.

¹⁸ Vladimir, Mirodan, 1997, s.456 ff.

¹⁹ Vanja, Hermele, *Skilda världar - kvinnor och män i scenkonsten*. 2009-01-15, (<http://hermele.se/2009/01/15/skilda-varldar-man-och-kvinnor-i-scenkonsten-2007/>)

²⁰ teaterunionen.se, statistik 2013, <http://media.teaterunionen.se/2014/02/Pa-spaning-Del-7-2013.pdf>

Svalbard Synopsis: *A kommer in i ett rum med B över axeln. B är tillsynes medvetslös eller avsvimmad. A placerar B på en stol mitt i rummet. A spänner fast B vid stolen med spännremmar. A tejpar över B:s mun med en stor bit silverfärgad Tesa tejp Extra Power. Och möjligheten att för en gångs skull få tala till punkt börjar.*

Jag skapade en roll som använder sig av Adreams karaktärsdrag. Det i en situation som skapats genom sättet rollen hanterar situationen, beroende på den Inner Character rollen i grunden har och återhämtar sig i. I Adream handlar det inte om att intellektuellt reflektera över olika omständigheter, situationer och företeelser. Adream är världen, situationen, rummet - och världen, situationen, rummet är Adream. För Adream är allt redan avklarat. En roll som var Adream och som under pjäsens gång strävar till Awake, den totala motsatsen till Adream. Jag gjorde också valet att skriva så könsneutralt som möjligt. Vid ett tillfälle nämns dock klädesplaggen kjol och blus. Rollerna har inga namn. Inga personliga pronomen nämns. Jag ville ha en text som vem som helst oavsett könstillhörighet kunde agera i och i det försöka möta upp Malmgrens grundidé om att den yttre fysiska handlingen speglar det inre som sedan responderar det i det yttre. Att tekniken, då den endast utgår från olika rörelsekvaliteter, just därför är könsneutral, något jag ville undersöka. Jag hade även en önskan om att så långt som möjligt gå emot min egen förförståelse för hur och på vilket sätt jag skall gestalta rollen. Jag ville ge mig själv en uppgift jag aldrig fått och antagligen inte skulle få, om jag inte själv skapade den. I min sceniska del av mitt examensarbete, valde jag sedan att placera en annan kvinnlig skådespelares kropp på scenen. Det var ett konstnärligt val, då jag ville undersöka vad som uppenbarade sig mellan kvinnor i en situation som ofta ligger inom ramen för maskulinitet.

Ett kaosartat collage

”Triggern” till monologen *Svalbard*, var de samtal jag som barn och tonåring lyssnade på en gång i månaden då min mor hade ”syjunta”. En sorts kollektiv bikt över en bit paj och popcorn. Jag förstod inte då, men jag kände desto mer. Upplevelsen av att jag under de samtalen, som naturligtvis inte var ämnade mina öron, och ibland blev jag utkörd, ofta slogs av alla dessa kvinnors upplevda icke existerande makt. Makten över en situation, relation, livet i stort. Någon sorts maktlöshet i största allmänhet. Och min upptäckt då jag blivit äldre, att heller inte jag reflekterat över min egen makt. Med det avser jag vad jag med min närvaro skulle kunna skapa i ett rum i en situation i kontakt med andra människor. Min relation till makt var att den inte hade med mig att göra, att makten låg hos någon annan. Dess innebörd var något som jag inte direkt kopplat till min egen person och något jag undviktit. Jag har sett makten och dess möjligheter, men inte som mina möjligheter. Vad händer när jag kliver in i ett rum med min kunskap, kön, utseende och intellekt? Och hur påverkar det mig och min omgivning?

Jag skapade ett kaosartat collage av Homo Sapiens- förnuftig människa och det resulterade i monologen *Svalbard*.

Människans kropp svarvar sig rum i en egen tänkt eller verklig tid. Skiljelinjer och revir upprättas. Något nedmonteras för att få ny plats. En ny struktur. Rum ställs mot rum, livlighet mot vila, det publika mot det personliga. Monologen är ett surrealistiskt - realistiskt stycke text som berör viljan att ställa något tillrätta. En annan människas handlingar, eller att iordningställa och ifrågasätta sitt eget jag för att göra sin röst

hörd alternativt att höra sin egen röst. Kanske är det inte bara en persons röst utan flera röster som jag valt att göras hörda. Tillåta dem att bli hörda. En önskan av att återta och erövra något som gått förlorat eller som upplevs som frånvarande. Detta satt i en extrem situation. Texten ställer frågor om rummet och tiden på sin spets.

Ur *Svalbard*:

"Kärnan till frigörelse", sa Nietzsche, "är att inte längre skämmas över sin egen existens"

Jag hade en vilja att använda mig av min makt på flera plan. Se den, uppenbara den, handla utefter den. Det i relation till mitt konstnärskap, mitt yrkeskunnande. Att återvända och återvinna. Utmana min egen makt. Jag kom även att belysa maktrelationen mellan kvinnor. Makten är intimt närvarande skriver R.W Connell i *Om genus (2003)*²¹. Vi måste själva se vår egen del i den.

Ur *Svalbard*:

J a g v i l l a t t d u t ä n k e r d i g a t t d u ä r i e t t d o c k h u s , e t t s å n ' t m a n h a d e n ä r m a n v a r l i t e n . T ä n k d e t n u , s å t ä n k e r d u a t t d e t ä r j a g s o m ä r G u d .

*Jag vill bara att du lyssnar!
Perspektiv, det är det det handlar om.
Jag vill att du ska se det så.*

²¹ R.W Connell, 2003, s.82.

Ticktack

I mitt undersökande har jag arbetat med Adreams Motion Factors, Weight/Flow, Inner Participation, Intending/Adapting och Mental Factors Sensing och Feeling. I det arbetet har jag fått erfara en upplevelse av att inte ha någon som helst kontakt med den starka kraften och heller inte med det bundna flödet. Det har visat sig vara en illusion och istället outnyttjade fysiska kvalitéer som legat i bakgrunden för andra mer använda rörelsekvalitéer. Som i sin tur i en scenisk situation då blivit svårare att belysa. Jag har jobbat hårt för att koppla bort Time som per automatik drar igång mobiliteten i mig. Jag relaterar detta till att jag i verkliga livet ofta använder mig av Yat's mening av Time. Den är hårt förankrad i mig, och när jag i mitt yrke ofta spelat roller som har haft mycket Time i sig, har jag blivit expert på att betona Time. Däremot inte att tona ner Time eller koppla bort det helt. "Tiden" och Yat-teknikens "Time" har i mitt masterarbete varit en drivkraft och samtidigt mitt eget krokben. Att uppleva att jag inte "har" tiden, utan att den är något flyktigt som jag konstant jobbar emot och inte befinner mig i, har varit en sorts hatkärlek i mitt undersökande arbete. I Yat -tekniken handlar Time inte om faktiskt klocktid utan om rytmisk rörelse och att intuitivt relatera till det förflutna eller framtiden. Time kan vara snabb eller utdragen. När emotioner kommer in med Free Flow, tappar jag kraften och Time kommer in och jag försätts till Mobile.

Tillvägagångssätt - en sätt att gå?

Efter mitt första år som masterstudent och inför min sceniska examination ville jag inte längre arbeta ensam. Förutsättningen var ett yttre öga, en regissör som själv var skolad i Yat-tekniken och mer eller mindre kunde arbeta med den. Det för att ha ett gemensamt språk och med det kunna hitta lösningar på situationer under arbetets gång utan att behöva gå omvägar i förståelsen av vad vi båda önskade åstadkomma i ett givet ögonblick. Denna person skulle också ha ett intresse av att arbeta med genus. En annan önskan jag hade var att arbeta med en kvinnlig regissör. Det ur ett feministiskt perspektiv och en tanke om att parallellt med arbetet på scengolvet undersöka maktstrukturer kvinnor emellan. Titta på dessa strukturer på vägen genom arbetet. Jag tillfrågade min före detta kurskamrat och nu kollega Jennie Rydén och bad henne läsa mitt manus.

Den 1 november 2013 startade vi vårt arbete tillsammans. Utgångspunkten var mitt masterarbete YatGender där hon skulle agera regissör för monologen *Svalbard*.

Uppstart

Innan Jennie och jag började arbeta gjorde vi upp tydliga ramar för vårt samarbete:

- Hur och under vilka perioder skulle vi arbeta?
- Vilka roller skulle vi ha i projektet?
- Hur känsligt var mitt material för ändringar? Det i relation till att det var min egen text och mitt masterarbete.
- Hur arbetar vi med utgångspunkten Yat i genuskontext?
- När går vi från undersökande arbete in i iscensättning, där J:s roll tar över formen?
- "Raka puckar - principen".

Genom att vi från början tagit beslut om tydliga roller i arbetet och med det formulerat en tillit till varandras kunnande, samt faktum att vi hade Yat-tekniken som ett gemensamt språk, arbetade vi effektivt och fokuserat. Under november och december 2013 träffades vi under två helger och tog oss igenom pjäsen. Jag arbetade däremellan på egen hand med texten och med uppgifter som vi tillsammans tilldelat mig. Vi arbetade sammanlagt 12 dagar à åtta timmar per dag för att iscensätta *Svalbard*.

Då vi båda under tidigare samtal reflekterat över maktordningen i teaterrummet och var medvetna om vad vi inte tycker platsar där, skapades det en tyst överenskommelse där vi båda i egenskap av våra delade och individuella erfarenheter fick utrymme att växa och samspela. Makten delades. Vi var inte alltid överens, men vi diskuterade oss fram på vilket sätt vi skulle lösa situationen. Vi drev och undersökte arbetet tillsammans, men från helt olika utgångspunkter. Jennie utifrån att arbeta med YatGender som regissör och jag som skådespelare utifrån YatGender. Vi såg att den strukturella makten i vår relation inte höll sig till konventionerna från början, utan skilde sig markant från en institutionell situation. Vi var båda kvinnor, den ena regissör och den andra skådespelare, dramatiker och masterstuderande. En variant av en frigrupp, utan direkt insyn från andra och under vingarna av en stor akademi. En sanning med modifikation kan tyckas, då vi i vårt arbete självklart blev påverkade av våra och institutionens vanor och traditioner. Att vi positionerade oss i en maktstruktur och skapade en ny struktur i vilken vi sedan verkade i, blev som ett sidospår i vår närvaro på akademien. Ett försök att inte hamna i en reproduktion av oss själva och vår kunskap trots att vi befann oss inom en institutions ramar. Att hitta en möjlig metod var sekundär, men när man ser på det i efterhand kan eventuellt sättet vi arbetade på vara just en möjlig metod.

Ur *Svalbard*:

"Jag finns, att sätta sig själv i perspektiv, det är att finnas"

Var god tag plats

Arbetet fortsätter och vi har många diskussioner kring platstagandet på scenen. Vems kropp har företräde på scenen? Och med vems blick?

Jag ser inte skådespelaren som en "tabula rasa", det vill säga ett oskrivet blad som kliver in i repetitionsrummet, utan en människa i all sin komplexitet som möter en roll. Detta innebär i sin tur att skådespelaren är färgad både av sin egen bild och andras, och det på grund av sitt kön, biologiskt och socialt, etnicitet, och klass etcetera. Redan här är människan / skådespelaren klassificerad och det är inte en helt enkel uppgift att lämna. Hur får skådespelaren syn på mönstret i sin egen tanke kring de roller hen skall spela? Bryta upp dessa omedvetna förstahandsval som en skådespelare gör i arbetet med en text. Här syftar jag till det första impulsiva valet som de flesta skådespelare inte är medvetna om. Och helt enkelt att ge "störningen" plats.

Ett sätt som vi använde oss av var att arbeta utifrån en modell som skådespelaren och regissören Dag Norgård arbetat fram. En hjärnbaserad inläring via upplevelsebaserat skådespelararbete och som Norgård kallar "Den autonoma ensembleskådespelaren"²². Metoden innefattar många komponenter vilka hänger samman i olika steg. Vi valde att lägga tid på textinläring och trygghetsankare. Det för att störa min egen invanda skådespelarmetod och låta min hjärna ta andra vägar.

Annotation 2/11-2013

²² Dag Norgård, nordgard.se, 2008-2014, <http://www.norgard.se/kurser.html>

Beslutar oss för att ta oss igenom hela texten på Norgårds vis. Det gör att texten kommer till mig och att det är den som blir min trygghet. Att inte vara i manuset, se texten rad för rad och lyfta blicken och säga det som kommer till mig. Gå tillbaka, göra om och göra rätt. Det går galet långsamt. Men texten kommer till mig. Steg två; rabbla texten utan att lägga något i den. Steg tre; olika dialekter, röster. Det är många steg och de är mer eller mindre effektiva. Jag känner att det blir för mycket att förhålla mig till. Många kluriga komponenter - Yat, Time, genus, Norgård.

Vi tar och gör en Norgård "light".

Det uppenbarar sig för mig - problematiken i att vara den som skrivit texten, som jag sedan ska gestalta. Den lägger krokben för mig själv, och innan jag och vi kommer på det, är det som om jag inte kan gå in i texten. Jag blir tvungen att arbeta hårt för att memorera den. Jag kan inte lägga bort mig själv i arbetet och lämna dramatikern ifred. Tänker alldeles för mycket. När vi sedan reder ut detta och det läggs på bordet kan jag gå in i Adream attityden på ett helt annat sätt. Texten kommer då till mig och rollens resonemang tar över och använder bara mig som ett instrument och börjar leva. Helt utanför mitt rörelsemönster och ett sätt att agera som både blir obehagligt och eggande på samma gång - känslan att äga en annan kropp med min egen. Får en känsla av att jag helt enkelt löst världens alla problem och att jag faktiskt är Gud!!! Att höja ribban och komma bort från sina upprepade val och befinna sig någon annanstans i sig själv.

Nyvunnen mark.

Pusslet

Jag läser antologin "Mellan konst och vetande".²³ Där skriver Ingebjörg Seip i "Vetenskapens estetiska dimensioner" att den moderna konsten kännetecknas av att den har blivit autonom, dvs. att den stiftar sina egna lagar. Det skulle innebära att den avskilts som en egen sfär i samhället, oberoende av religiösa, moraliska eller politiska institutioner. Konsten är naturligtvis fortfarande relaterad till samhället, men det är ett förhållande som kännetecknas av att konsten formulerar sig själv som något annat, som en fri institution. En institution som sedan kan beskriva, spegla, kritisera och uppleva resten av det sociala rummet. Vad är då normen i den strukturen? Och vem är i den och vem står utanför den? Och hur förhåller jag mig till det?

I samma antologi, en text av Björner Torsson²⁴, beskrivs form som något omedelbart givet och verkande i vår verklighet. Vi är själva form, världen är form. Att form skulle vara sinnesvägen till kunskap och grunden för våra meningsskapande akter. Att all kunskap bygger på jämförelse, ett iakttagande av skillnader mellan alla företeelser i världen. Begrepp som "skillnad" och "mellan" utpekar således det rumsligas primata i världen som form. Vi är själva rum, världen är rum. Jag upplever starkt att det är där jag befinner mig, i mitt rum, i rummet världen, som fylls av andra rum. Jag slåss hela tiden med att inte bli "boxad", att själv kunna välja var jag vill befinna mig.

Jag börjar se tekniken som ett pussel igen, men ett mer traditionellt pussel än Rubiks Kub, där vissa bitar passar bättre

²³ Ingebjörg Seip, *Vetenskapens estetiska dimensioner*, s.23–32: i *Mellan konst och vetande*, Red. Molander, Bengt, 1995, Diablos; Göteborg.

²⁴ Björner Torsson, *Rummets språk och språkets rum*, s.33-41: i *Mellan konst och vetande*, Red. Molander, Bengt, 1995, Diablos; Göteborg.

ihop än andra. Det är i mellanrummet mellan bitarna livet hos rollen ligger. I det som skaver mellan bitarna.

Pusselbitarna i sig är till för att göra det som skaver i rollen tydligare för skådepelaren och när Jennie och jag träffas igen, börjar vi fundera på ett mer effektivt sätt att få Yatén i kroppen. Det vill säga skapa en fysisk förnimmelse av benämningarna, "kropp - hjärna - hjärna - kropp - kopplingen". Det genom att skapa ett pussel i form av små papperslappar med alla Yat-teknikens komponenter. Idén har sedan utvecklats till ett slags "kylskåpspoesi" i form av magneter. Ett för mig roligt och kreativt sätt att leka med tekniken. Pusslets användningsområde är ett sätt att memorera terminologin och skapa bilder av hur de hänger ihop. Flera kan lägga pusslet tillsammans eller enskilt. Kanske ett sätt att lära sig terminologin eller ett sätt att underhålla tekniken. En viss erfarenhet av Yat-tekniken är kanske att föredra innan man använder sig av pusslet, men jag funderar på om det skulle kunna vara användbart som en metod att undervisa tekniken. Det för att memorera terminologin, eventuellt helt separerat från praktiken, för att sedan ta sig an terminologis fysiska betydelse. Pusslet går att beställas som en separat bilaga på erikablix@hotmail.com. Märk mailet med "Yatpussel".

Blackbox

Vårt praktiska arbete på golvet fortsätter, och i fokus ligger min undersökning kring mitt eget skådespeleri - de register som jag upplever av historiska skäl inte är mig tillskrivna, de som för mig är obearbetad mark. Jag ställer mig frågan om det för publiken kommer att krocka med dess förväntningar på gestaltningen, om förutsättningarna ändras? Finns det en feminin och en maskulin Adream? Upplevs de olika beroende på vilken kropp som använder sig av denna rörelsekvalité? Är överdrifterna i rörelsekvalitéerna intressanta i sig och kan samma rörelseuttryck stå för något annat? Det i förhållande till femininiteter och maskuliniteter. Vi förhåller oss till en situation och omvärld som speglas genom vårt kroppsspråk, men hur anpassar vi vårt kroppsspråk till den givna situationen?

Annotation 2/12- 2013

Jobbar med att fysiskt flytta väggen för att komma åt den starka bundna kraften. Detta för att förtydliga var jag placerar Adream Inner Character. Kroppen reagerar som om det är en verklig situation och drar igång gråt. Ovanan att använda den bundna kraften i mitt yrke gör att jag känner mig totalt maktlös fast jag egentligen skall vara i makten.

Hjärnan är gallet komplex och får kroppen att reagera som om den är i en riktig situation. Hjärnan skiljer inte på verkliga minnen och fantasier. Som i trygghetsankaret vi arbetat med, att försätta kroppen någonstans där den rent fysiskt inte befinner sig. Det för att skapa en plats för skådespelaren att återvända till, via bilder, för att minska stress och kunna vara i nuet.

Vi går igenom de fyra variationerna i Adream. I slutet på dagen är vi överens om att jag måste ta tillbaka rummet. Det vill säga Adreams relation till rummet. Rummet är Adream och Adream är rummet. Det hjälper att jobba med den "manliga schablonen" utan att för den skull vara manlig. Schablonens förhållande till rummet, en människas plats i det. Makten över sitt eget performande.

Botanisering

En White board. Jag slänger ur mig mina spontana bilder av femininiteter och maskuliniteter, vilket nedtecknas. Bilder utan eftertanke. Efteråt diskuterar vi dessa "bilder" och sätter dem i relation till mig som:

- Privatperson.
- Skådespelare i repetitionsrummet.
- Skådespelaren på scenen.
- Vad jag önskat att arbeta med i min master och vad jag upplever att jag arbetat med i monologen utifrån hur jag skrivit den.

Annotation 20/1 -2014

Jag överraskas av att jag faktiskt arbetat en stor del med kämpande element trots upplevelsen av den totala motsatsen i de olika arbetssituationer jag deltagit i. Vilken typ av kugge i maskineriet är jag? Min upplevelse är att det redan är bestämt på förhand vad kvinnorollerna skall representera, och med det hur de skall spelas. Som om det jag gör på repetition inte har någon avgörande betydelse när föreställningen skall tas vidare upp på scenen.

Det är omöjligt att alltid ha genusglasögon, etnicitetglasögon, funktionsnedsättningsglasögon på sig. Man kan inte berätta allt samtidigt, man måste vara specifik. Hur vi än gör så använder vi alla maskuliniteter och femininiteter i olika skalor. Och vad händer om man går mer åt det ena hållet trots sitt faktiska biologiska kön? Vad gör normerna med oss och hur tar vi bort de begränsande normerna? Vissa normer är livsviktiga för att överleva i ett samhälle, annars blir det anarki, men andra normer hindrar och begränsar.

Vi arbetar med texten och Jennie börjar efter ett tag ge mig instruktioner: "Gör något utifrån femininitet respektive maskulinitet", om vart annat. Det spontana fysiska uttrycket. Efter ett tag övergår arbetet till att vi leker med schblonerna av Drottning Silvia, Pia Muchin, Tommy Berggren, Börje Ahlstedt, Voldemort, Pippi Långstrump, Mikael Persbrandt. Jennie slänger in de olika schablonerna och jag byter tvärt utan tanke. De båda situationerna gör att jag upplever att jag utan tanke på hur jag gör, hamnar i ett sorts allmängiltigt påstående (om det nu kan vara det), och min kropp avslöjar mig. På en gång jag

får uppdraget att gestalta bilden av en kvinna eller en femininitet drar hela min kropp ihop sig eller krånglar, stakar sig, stramar till sig, blir mindre i förhållandet till rummet, sig själv och de föremål den relaterar till. I motsats till om jag gestaltar utifrån uppdraget man eller maskulinitet. Där får jag en avspänning, öppenhet fysiskt och som luft till tanken, texten börjar få ett eget liv. Upplevelsen av att jag talar i versaler och inte gemener. Hur kommer detta sig? Vad är det för bilder och normer kroppen lagrat i hjärnan. Hur hamnade de där? På scenen och privat? Det retar mig, gnager och stör. Jag blir inte fri från dem. Kategorisering och schablonisering - att förstå sin omgivning, "boxa" den. Men varför inte skapa fler boxar? Hjärnan lurar ögat och vi lurar hjärnan. Bilder går att vrida på, vända, se på olika sätt.

Jag vill leka den leken på scenen.

Den där kroppen

I första skedet av arbetet med Svalbard ville jag vara Spindelmannen. Jag införskaffade en Spindelmandräkt. Jag ville vara hjälten, den som undsätter de nödställda och med fysisk styrka och smidighet ställer saker till rätta. En korsbefruktnings av den manliga hjälten i spindeldräkt med en kvinnokropp i, och det i kontrast till *Svalbards* text skulle bli en ord - och ögonvrängare.

Spindelmandräkten inhandlades på "Partykungen" och hänger nu i min garderob.

Det gick relativt snabbt att ta "kål på den älsklingen", även om jag med jämna mellanrum försökte kränga på mig dräkten under repetition. Idén var intressant men fungerade inte i sammanhanget mer än som en öppningsport till arbetet att utforska olika rörelsekvallitéer utifrån en genuskontext. Det blev många skratt under de tillfällen jag spatserade omkring i dräkten och provade olika kvinnliga och manliga schabloner. Där kunde jag gömma mig bakom masken. Stå för mina fysiska tillkortakommanden utan att skämmas ett dugg. Bli mer tillåtande mot mig själv och ta ut svängarna och strunta i den första genansen.

Annotation 2/11 2013

Att sitta på en stol iklädd Spindelmandräkt, bredbent med armarna nonchalant knäppta i nacken för att sedan använda mig av en ljus, hög röst - en överdriven bild av en kvinnoröst, blir min känsla att det inte är jag. Vi jobbar även denna gång med manlig schablon. Det i förhållande till mitt eget sätt att gå och förhålla mig till rummet. Min upplevelse när jag sitter där på stolen är att mitt jag suddas ut och att det inte längre är min kropp jag har. En oerhört fysisk och olustigt lustfylld upplevelse.

Så tydlig.

Jag har alltså med hjälp av att ta bort en komponent och förstärka något annat gått in i en tydlig medveten förvandling. Det Jennie ser till skillnad från min inre upplevelse är, att jag tar plats och har ett lugn och en kraft. Arbetade också med en sorts Marilyn Monroe-schablon i Spindelmandräkt. Även här upplever jag att jag tog mer plats i mina försök till en koketterande kvinnlighet, som i åskådarens öga blev absurd i kontrasten till kostymen, men också mer kraftfull.

Den andra kroppen

Jag hade som utgångspunkt att arbeta med en medspelare. En av kvinnligt biologiskt kön. För trots min ambition att skriva så könsneutralt som möjligt, var min tanke också att jag önskade ge en annan bild av vad en relation kvinnor emellan skulle kunna vara, och eftersom jag skrivit texten som jag gjort, faktiskt kunde välja hur jag ville iscensätta den. Men på grund av textens art och situationen i monologen hade jag också tankar på att det skulle vara publiken som var min medspelare. Den faktiskt tillfångatagna.

En grundpelare i Jennies och mitt samarbete var; *inget är hugget i sten och allt är en möjlighet värt att prövas åtminstone en gång.* Vilket vi också gjorde för att slutligen ta beslutet att välja att ha en andra kropp på scenen.

Jag kontaktade Anna Westberg, dansare och koreograf som jag känner sedan tidigare då vi arbetade på samma teater under 2004-2006.

Jag hade en bild av att jag ville bära en kropp över axeln, som en superhjärte. Som om det var något jag gjorde varje dag. Jag ville även undersöka vad som hände när jag med andra rörelsekvantiteter mötte en annan kropp. En vilja att komma åt en fysisk styrka som jag väldigt sällan ser på scenen tillskriven skådespelare av kvinnligt kön. Jag ville undersöka vad jag fysiskt kunde göra med en kropp som var fysiskt låst och "hantera den".

Värt att notera är även valet av att sätta en dansare och koreograf i en låst position. Fastbunden vid en stol med tejp över munnen. Utan en möjlighet att röra sig.

Att fysiskt hantera en annan människas kropp som om jag ägde den är skrämmande. Jag är förvånad över att jag inte kan låtsas "som om". Kraften tar mig. Som en käftsmäll mot mig själv privat, istället för mot mitt imaginära offer. I den fysiska öppenheten, bakåtlutningen på stolen, den fixerade blicken och öppnade ben mot min medspelare, upplever jag att jag faktiskt gör henne illa på riktigt. Jag vet att jag inte gör det men det känns så, och mitt i all "bredbenthet" ser jag att obehaget kryper på Anna. Min kroppsliga öppning för rummet skapar makt och en känsla av att bli främtagen något.

Bourdieu betonar hur generella sociala mönster styr vårt handlande och reproducerar inbyggda dominansstrukturer som sätter gränser för vad vi gör. Jag tänker att den här situationen lockar fram detta. Att mitt handlande är styrt av det generella sociala mönster, som vi alla förhåller oss till och blir knuffade in i. Och trots den rådande sceniska situationen återvänder jag till den reella verkligheten och återhämtar mig där i den inbyggda strukturen. Människans handlingar och beteenden ingår i det Bourdieu kallar *habitus* och existerar som praxis, vanor eller som ett önskvärt sätt att handla. "Strukturen talar till henne, honom eller hen" och en individs handlande styrs alltså partiellt beroende av detta utan att individen för den sakens skull vet om det. Ibland till och med mot individens vilja. Möjligt är dock att vi på ett subjektivt plan upplever att vi styr oss själva autonomt när vi egentligen utför habituerade handlingar och beteenden.²⁵

²⁵ Pierre Bourdieu, (1972), *An Outline of a Theory of Practice*, övers.R Nice, Cambridge University, Press, Cambridge, 1977, s.72

Vidare har vi samtal om vad skillnaden är i upplevelsen av situationen kvinna versus kvinna, och hur trovärdigt det är att en kvinna skulle försätta en annan kvinna i en situation som texten talar för? Och varför vi överhuvud taget tvivlar på trovärdigheten? Är det för att den typ av aggressivitet, ett explosivt uttryck, oftast är tillskriven den manliga skådespelaren och att vi inte är vana att se en kvinna på det sättet? Och gör det henne då i situationen mindre trovärdig? Blir en kvinna som uttrycker stora känslor och ilska mer hysterisk än en man och med det också besvärlig och lite "tokig", medan en man i samma situation per definition blir mer farlig då man utgår från att en man fysiskt alltid är starkare än en kvinna och därmed mer farlig? Och med det också något som man lyssnar till, inte viftar bort? Vad skulle hända om vi valde att bortse från detta och enbart utgå från oss som människor och lita på att situationen och uttrycket är viktigare än agerandet och tillfångatagandet? Faktumet att få prata till punkt, och med det att könet på den tillfångatagna inte är av vikt, utan situationen?

Vi beslutar oss för att placera en annan kropp på stolen, som en del i det undersökande arbetet. Uppleva den eventuella skillnaden och vad som händer i interagerandet mellan min och denna tredje kropp. Carl - Olof Berg, dansare och koreograf, blir denna ytterligare kropp. Min fysiska upplevelse blir inte avsevärt förändrad. Inte heller upplevelsen för åskådaren, Jennie. Situationen upplevs som det viktigaste, och vi diskuterar vad som faktiskt händer och vad det är vi upplever och noterar följande:

Annotation 6/12

1. Vi får syn på den individuella relationen mellan två människor och inte den allmänna ilskan mot männen. Varför är det så? Blir mannen en bild av den kollektiva ondskan?

2. Det belyser en lesbisk relation, en annan än den vi möter (aldrig får se) på scenen.

3. Det visar en idé om fysiskt våld mellan kvinnor. Maktskiftet mellan kvinnor som inte nödvändigtvis måste se annorlunda ut än mellan män.

Ännu mer nyfiken relationen mellan min roll och den tillfångatagna.

Det primära är oavsett vem som sitter på stolen;

Du sitter på en stol, dina händer och fötter är surrade, din mun är tejpad, nu börjar vi.

Och vad händer då?

Vi undersöker även frånvaron av kroppen på stolen. Det sker spontant då alla inte kan vara samlade under varje repetition. Utforskandet av en frånvarande kropp och vad som händer i det ögonblick då den är närvarande. Mitt fysiska förhållande i relation till den andra kroppen, och mötet med den tidigare frånvarande kroppen, reagerar på det som händer i rummet för första gången.

Annotation 12/12

Kropparkropparkropparkropparkropparkrockar.

Rubriker

Arbetsprocessen är komprimerad vilket innebär en intensitet i arbetet som inte liknar någon arbetssituation jag tidigare erfårit. Två blev tre. Anna, Jennie och Erika. Vi sätter rubriker på pjäsens vändpunkter, skriver dem på papper med rosa penna och lägger ut på golvet och börjar sedan att arbeta från början. Vi lägger upp en ram för vilka variationer av de olika Attitudes vi kanske kan dra nytta av.

Rubrikerna:

Skammen, Bördan, Slumpen1, Mötet, Gud, Neandertalare, Tid, Slumpen2, Nedmontering

Du/Jag

Den stora vändpunkten i pjäsen

Förändringen, Makt, Uppvaknandet, Beslutet, Hjärnspöken, Krackelering.

På det svarta scengolvet blir vårt arbete uppenbart.

Tanken klarnar.

The Confluence of Externalised Drives

I iscensättningen av monologen *Svalbard*, min praktiska del av mitt examensarbete, hade jag en önskan att på något sätt även sceniskt/visuellt få med Yat-teknikens komplexitet. Jag funderade mycket på hur detta skulle gå till då jag inte ville bryta upp min gestaltande del och illusionen av situationen. Jag ville "få med Yat-tekniken i konsten". Synliggöra den som en scenografisk lösning.

Jag ställer mig frågor som:

- När går hantverket/tekniken över i konsten?
- Finns där en skillnad och vilken är det?
- Är hantverket/tekniken en del i konsten?
- Är hantverket/tekniken en konst i sig som samspelar med "konst-konsten"?

Bourdieu menar att konst utgör ett fält som han beskriver som ett system av relationer mellan positioner vilka innehas av människor och institutioner, som strider om något för dem gemensamt. Ett "socialt fält är en avskild och relativt självständig värld med egna inträdeskrav, egna måttstockar för bedömning av framgång och fiasko, egna former för belöning och straff".²⁶

Jag ser att de tekniker eller metoder skådespelare använder sig av i sitt arbete ingår i denna avskilda värld. Likt ett eget rum, som skådespelaren går in i och ut ur för att hämta kunskap och undersöka olika möjligheter för att sedan möta världen där utanför med sin berättelse.

²⁶ Donald. Broady, inledning, Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, 2000, Brutus Östlings bokförlag Symposion, s.9f.

Jag valde i min sceniska examination att använda mig av Yat Malmgrens förklaringsmetod av sammanflödet/mötespunkten av Externalised Drives påverkan av de sex Inner Attitudes. Yat Malmgren sammankopplar Externalised Drives med Inner Attitudes och påvisar vägen i varje Inner Attitudes påverkan i en kombination av två Externalised Drives där man tydligt kan se den konstanta rörelsen i systemet.

I sin avhandling skriver Vladimir Mirodan:

Yat Malmgren emphasizes, however, that Attitudes are always created under the impact of an outside force - the Objective - which provokes the Character into taking a position (Attitude) towards it. The Objective elicits a reaction through Vision, Passion, etc. thus creating, at the confluence of two such Externalized Drives, an Attitude. Within each Character one of the Drives has the upper hand but the other, while weakened, is nevertheless always present. The Drive with the upper hand corresponds to the Character's Aspect, that is to that part of the Inner Attitude which is most developed - ultimately to its psychological type. The confluence of Drives which leads to the formation of an Attitude is therefore not a partnership of equals; within it one of the Drives dominates, reflecting the character's psychological type.²⁷

Jag ville visualisera dessa diagram som Yat Malmgren skapat, och jag valde att med skolkritor i olika färger rita detta diagram på scengolvet baserat på samma "Matrix"²⁸, ett timglas i form av ett kryss, som beskriver flödet av energi från Inner Character till Attitude. Att arbeta mig genom olika variationer av Attitudes, men med målet att behålla min Adream i Inner Character. Ett energiflöde i en figur av en åtta. Jag tänker mig bilden av en Lemniskata - ett evighetstecken och det med ett repetitiv brukande av texten och en liten tidsförskjutning framåt för att sedan ta berättelsen vidare. Men istället för en liggande Lemniskata ser jag liksom Yat Malmgren "krysset" stående, vari energi flödar.

²⁷ Vladimir, Mirodan,1997, s. 547

²⁸ Vladimir, Mirodan,1997, s. 551

Jag valde att inte ge några förklaringar till det som skrevs ned på golvet, mer än min gestaltning av det.

I mitten av Lemniskatan en stol.

Spännband.

Tesa tejp Extra Power.

I bakgrunden en ljudvägg av stadsljud långt borta.

Ett ljus där vissa delar av kropparna på scenen inte är belysta.

En kropp bärs in och placeras på stolen.

I formen ville jag skapa en överlappning för mig mellan tekniken och min konst, sudda ut glappet, och detta satt i en genuskontext.

Det förflutna

Att bli kvinna på scenen.

Svarta kjolar och vit topp. Högklackat.

Vikande element, de facto något som vi tjejer "håller på med".

Schablonen av kvinnligt. Jag vill jobba med schablonen mannen.

Jag uppmanas att relatera till männen. Men mitt solo handlar inte om det.

Jag vill inte.

Blir arg.

Har inte orden.

Hatar innerligt.

Jag har aldrig blivit så påmind om att jag är av kvinnligt kön.

Något infinner sig, förväntas av mig som kvinna direkt då jag sätter foten i det sceniska rummet. Mitt sätt att gå, stå, sitta och förhålla mig till mina medspelare.

På ett sätt som jag inte upplever privat.

Jag vill bli sedd på utifrån min prestation.

Nuet

Utmana kvinnorollens öde.

Del 4

Under Ytan

Blicken

Är inte vi alla fångade av bilden av vad vi ska vara för varandra? Är för varandra? Förväntningarna? Och ack så förvånade vi blir, om och om igen, att den bilden vi först antog och projicerade på den andre inte alls stämmer överens med verkligheten.

Yat-tekniken är ett språk och en teknik för att beskriva, systematisera, tolka och dokumentera alla former av mänsklig rörelse. Ett sätt att förstå den mänskliga rörelsen och kunna använda sig av den specifikt i ett sceniskt uttryck. Dess syfte är att skapa en förståelse för sambandet mellan det inre förhållningssättet i relation till den yttre fysiska rörelsen. Den är sprungen ur en viss tid; första och andra världskriget. Darwinism och rasbiologi med specifika förhållningssätt att se på vad det är att vara människa.

Foucault talar om att disciplinens, och här utgår jag från min skådespelardisciplin, historiska ögonblick är det ögonblick då en konst att hantera människokroppen uppstår. Den som inte bara syftar till att öka måttet av dess färdigheter eller ens måttet av dess underkastelse, utan till att även skapa ett förhållande som på en och samma gång gör kroppen lydigare ju nyttigare den är - och tvärtom. Då utbildas en politik bestående av ett antal tvång som bearbetar kroppen, som beräknar och manipulerar dess beståndsdelar, gester och beteende. Människokroppen ingår i ett maktmaskineri, som undersöker, bryter sönder den och sätter ihop den på nytt.²⁹

²⁹ Michel Foucault, *Övervakning och straff*, Copyright Editions, Gallimard, 1974, s.162, Svensk översättning Arkiv förlag, Lund, Tryck Student litteratur, Lund 1998.

Man måste våga se vad det är man låter sin kropp underkasta sig, och med ett kritiskt öga synliggöra de eventuella maktstrukturer som finns. Som tidigare nämnts i detta examensarbete (s.48), är intersektionalitetsbegreppet ett sätt att rikta sökarljuset på dessa strukturer. Benämningen är utmärkt, då intersektionalitetsbegreppets syfte är att göra det som sker i skärningspunkten mellan olika strukturer och kategorier synliga.

Det skarpa ögat

C. G. Jungs psykologiska typer ligger som en grund i och genom hela Yat-tekniken. Jung fann att människor är olika med hänsyn till hur de medvetet använder fyra primära funktioner: tänkande, känsla, intuition och förnimmelse. Enligt Jungs uppfattning bestäms en människas psykologiska typ av vilken av de två medvetna attityder jaget brukar inta. Detta är något Laban - Malmgren tog fasta på för att skapa en karaktärsanalysmodell. Det kan för den kritiske läsaren te sig som ett alldeles för snävt sätt att se på vad det är att vara människa. Dock skall det inte glömmas att Yat-tekniken är ett redskap för karaktärsarbete på scenen och inget annat. Ett sätt för skådespelaren att bli så specifik som möjligt. Vladimir Mirodan³⁰ skriver i sin avhandling:

I think, their role as generators of energy. They remain, however, close to Jung's idea of four functions which enable the psyche to relate to it's environment. As such, they are the psychological foundation upon which the entire edifice of the Laban-Malmgren system is built.

Och i fotnoten till detta:

Because of their general psychological nature, in his discussion of the meaning of Mental Factors and of their use in acting, Yat Malmgren moves freely between examples of 'real-life' situations and those taken from plays. This, I feel, is legitimate in this instance, since he is dealing with basic concepts used, if not always accepted, by most schools of psychology.

Vidare:

Yat Malmgren examines the basic psychological functions only with regard to their use in the creative process and specifically in acting. In consequence,

³⁰ Vladimir Mirodan, 1997, s. 277, 287.

most of his discourse on this aspect of the system is concerned with differences between normal use of functions and their specific use in acting.

Men även om Yat-tekniken är ett sätt att arbeta med karaktär på scenen och inte något annat, kan dessa byggstenar, om man inte observerar betydelsen, lätt få skådespelaren att dra paralleller till sig själv och varandra utanför arbetet på scenen. Fokus blir missriktat. Det kan bli, om inte farligt, så oerhört komplicerat. Det då systemets Inner Attitudes på pappret ter sig statiska. Endast med en fördjupad kunskap går det att få full översikt. Trots detta, som jag uppfattar det, arbetade Malmgren tydligt med att exemplifiera med hjälp av det "riktiga livet" genom att dra paralleller till egna upplevda situationer eller dra nytta av andras och applicera dem som tydliga exempel i Yat-tekniken. Detta som en kreativ väg att gå för att uppenbara systemets möjligheter. Att fysiskt erfara respektive beståndsdelar i tekniken.

Tekniken har ofta upplevts som ett starkt hierarkiskt system. Ett sätt att se på den fysiska rörelsen och psyket. En struktur som lägger sig på skådespelaren i stället för att vara ett hjälpmedel och just en teknik. Jag ser svårigheterna i tekniken, i dess teoretiska uppbyggnad likt ett rörelselexikon. Man måste sätta sig in i tekniken först på ett teoretiskt plan, för att sedan kunna använda det praktiskt, och det tar tid. För en del tar det längre tid än för andra. Det är också lätt att gå vilse i den upplevda dualistiska struktur Yat-tekniken vid första anblicken är uppbyggd av, att uppfatta tekniken som elitistisk, med en manlig blick, ett sätt att studera den fysiska rörelsen. Ett för den tiden och den platsen politiskt korrekt sätt att se på kroppen.

Kent Sjöström³¹ för ett resonemang i sin bok *Skådespelaren i handling*, och skriver:

³¹ Kent Sjöström, *Skådespelaren i handling: Strategier för tanke och kropp*, 2007, Carlssons förlag, Stockholm.

I psykologins historia finns flera exempel på typ - eller temperamentsläror som kartlägger karaktärsdrag eller dispositioner för ett visst handlande. En känd representant är naturligtvis psykiatern Carl Gustav Jung (1875-1961), vars lära bland annat karaktäriserar olika människotyper utifrån motpoler: extraverta eller introverta, eller intuitiva eller förnimmande.

Längre tillbaka i historien finner man temperamentsläran, som förklarar människans karaktär med utgångspunkt i fördelningen av de olika kroppsvätskorna. Flegmatikern, kolerikern, melankolikern, och sangvinikern menar man utmärks av ett överskott av slem, gul galla, svart galla respektive blod. Den tyske psykiatern Ernst Kretschmers typlära från 1900-talet fokuserar på den yttre konstruktionens samband med den psykiska läggningen: Pyknikern skulle vara disponerad för en utåtriktad läggning, den leptosoma eller magerlagda typen mer inåtvänd och atletikern anses vara sävligt lagd. Även om dessa teorier verkar föråldrade eller rent kuriösa saknar de inte aktualitet. Lennart Sjöberg, forskare i psykologi, uttrycker hård kritik mot de personlighetstester som idag ofta används i arbetslivet. Han riktar speciellt in sig på Myers-Briggstestet, som med utgångspunkt i Jungs typlära delar in människan i 16 olika typer. Enligt Sjöberg saknar dessa tester helt vetenskaplig grund, och han anger skäl till dess popularitet: "Det är enkelt, förföriskt enkelt, att tänka på människor i termer av typer. Så har det spekulerats sedan antiken. Samtidigt finns en mycket omfattande modern forskning som visar att typologier är värdelösa som beskrivning av människor".

Ur detta resonemang är det för mig ofrånkomligt att ställa mig följande frågor:

Vad ger det för bild av människan på scenen när en skådespelarteknik är uppbyggd på en viss typologi?

Hur har Yat-tekniken format generationer av skådespelarkroppar, och med det hur har den kommit att påverka den sceniska kroppen i vår tid?

Hur kan jag använda kroppen som ett konstnärligt undersökningsobjekt och med det belysa de strukturella och eget upplevda mönster i det sceniska formatet för att påvisa nya möjligheter till kroppslig representation.

Hur såg de samtida kvinnor som arbetade med scenkonst på det sceniska uttrycket? Så som Mary Wigman, Isadora Duncan, Ruth St Denis, Doris Humphrey, Martha Graham, Yvonne Rainer?

Hur förhöll de sig till systematiseringen av rörelse, och vad tog de avstamp i?

Drömmen om att klassificera kroppar. Fortfarande år 2014 har vi ett specifikt sätt att se på den mänskliga kroppen i det sceniska teaterutrymmet. Hur hen skall vara där och vad hen skall representera. Den bilden av oss själva som ofta tenderar att visas upp oreflekterad och som vi accepterar och applicerar på oss själva, i oss själva.

Vänder man blicken kan man se tekniken som en föregångare för sin tid. Teknikens strävan att kropp och tanke är sammanlänkande i en konstant rörelse med varandra, ett hjälpmedel att bli mer exakt i sina val. Att vara specifik är ett måste som skådespelare. Att ta sig från en punkt till en annan i ett rum i största allmänhet är inget alternativ.

Makten är ingen knähund

System i kombination med makt riskerar dock att bli statistiskt.

Redan 1758 i sin *Systema Naturae* delade Carl von Linné in människoracen efter hudfärg och de fyra stora världsdelarna, Americanus (röda), Europaeus (vita), Asiaticus (gula), Afercanus (svarta). Linné använde begreppet "varieteteter" och dessa har enligt honom olika specifika fysiska egenskaper. Han lade till en varietet, som han kallade Monstrosus där mytologiska varelser ingick.³²

Johann Friedrich Blumenbach³³, en tysk antropolog, utvecklade Linnés indelning och lade till en femte ras efter de fyra första, den malajiska. Sedan indelade han mänskligheten i kaukasier (vita rasen), mongoler (gula rasen), etiopier (svarta rasen), amerikaner (röda rasen) och malajer (bruna rasen).

Och något senare Charles Darwin med sin "On the Origin of Species", 1859 och 1871, "The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex".

Gunnar Broberg, professor i idé- och lärdomshistoria vid Lunds Universitet, menar i P3 dokumentären *Rasbiologiska institutet*³⁴, att människan måste "ordna" (kategorisera) vetenskapligt och på andra sätt. Som exempel ger han vårt förhållande till klockan; för att vi skall kunna orientera oss och vara överens om vad det är som gäller, och att det sedan kommer till vad det är vi lägger in i den orienteringen.

³² Nordiskfamiljebok, *Människoraser*, andra upplagan, 1913, s.270-276

³³ Svenskuppslagsbok, *Blumenbach*, <http://svenskuppslagsbok.se/6557/blumenbach/>

³⁴ Producerat av: Kristoffer Hansson P3, Rasbiologiska institutet, 2009-12-06.

Människan har alltid haft ett behov av och en längtan efter att förstå sin existens, och med mina tankar kring Yat-teknikens ursprung kan jag inte låta bli att notera att den är sprungen ur en tid som var turbulent. Jag heller inte kan låta bli att notera Laban och C.G Jungs kopplingar till det Nationalsocialistiska Arbetarpartiet och ställer mig frågan varför skulle den tidens tankar, specificering och indelning av människan inte infiltrera sig i den tidens scenkonst? Är det möjligt att befria tekniken från sin historia och använda den i den kontext vi lever i idag? Självklart speglar vi oss i vår historia vare sig vi vill eller inte i vår önskan att sträva framåt.

Kanske är det inte heller så konstigt att Mästare - lärling traditionen under mina kandidatår på Högskolan för scen och musik satt hårt etsat i väggarna.

Michel Foucault hävdade att makten är i själva verket utspridd, men framför allt utövas den diskursivt, genom vårt sätt att tala, skriva och att skapa oss föreställningar. Denna diffusa, men orubbliga makt fungerar på nära håll men inte på avstånd. Den har direkta effekter på människors kroppar i form av "disciplin", liksom på deras identiteter och deras uppfattning om den egna platsen i världen.³⁵

Dessa tankar kring kroppen på scenen ur ett idéhistorisk, idealistiskt perspektiv är något jag ämnar forska vidare i.

³⁵ R.W Connell, 2003, s.82.

Tradition

På Högskolan för scen och musik har förvaltandet av Yat-tekniken varit en starkt befast tradition, och är det till viss del fortfarande. Denna tradition har till stor del bidragit till att bevara den ursprungliga kunskapen enligt källan. Dock, att hålla hårt i en kunskap, förvalta den, utan yttre granskning, är också ett sätt att ställa sig över dem som inte har kunskapen. Mästare - lärling traditionen skapade också en sorts mättad tystnad då det kom till samtal om nya influenser utifrån, vilket lätt kunde uppfattas som att tekniken i sig var oantastlig - en helig Graal. Istället för att ta in tekniken i en ny tid med nya tankar kring vad kropp och rörelse kan vara, valde man under lång tid att hålla hårt i gamla traditioner. Jag minns väl att jag många gånger tänkte, att om tekniken är så användbar och förvaltandet av den så viktig, borde och skall den också hålla för kritik och nya influenser. Målet är ju det samma. Det positiva med det hårt hållna förvaltandet av tekniken skulle möjligen vara att utbildningen har ett gemensamt språk som går som en röd tråd de år man går kandidatutbildningen.

Idag finns ett större intresse för frågeställningarna:

Hur ska vi använda oss av tekniken idag?

Vad är aktuellt i tekniken idag?

Vad är mindre aktuellt?

Konklusion

Kanske var det en demaskering av den kulturella kategorin "kvinna" jag ville göra. Att backa, göra om och gå vidare. Jag ville ställa mig själv i blickfånget i relation till Yat-tekniken och genus. Det utifrån mina egna erfarenheter samt en historisk återblick där tiden har varit mer eller mindre avgörande. Jag vill se mitt konstnärskap som en icke avslutad form av en undersökning, ett öppet rum där längtan och andemening skapas och kan tolkas på många olika sätt.

Jag har i detta examensarbete undersökt om jag som kvinnlig skådespelare år 2014 kan använda mig av skådespelartekniken Yat-tekniken, sprungen ur en viss tid och uppbyggd av män, för att lättare komma åt de fysiska rörelsekvantiteter jag använder mig minst av på scenen. Och med detta sätta Yat-tekniken i en genuskontext och blottlägga tekniken i ljuset av 2000-talet. Jag har använt mig själv som studie och har i olika steg tagit mig igenom och lärt om Yat-tekniken för att sedan använda mig av den i ett specifikt arbete med genus på scenen. Vilket resulterade i monologen *Svalbard*, se bilaga, ett kaosartat collage av Homo Sapiens - förnuftig människa. Som svar på frågan om jag som kvinnlig skådespelare år 2014 kan använda mig av en skådespelarteknik som Yat-tekniken, sprungen ur en viss tid och skapad av män, är mitt svar; **ja**. Jag har funnit att genom att använda mig av en skådespelarteknik så som Yat-tekniken kan jag som skådespelare rikta arbetet mer specifikt mot den kontext jag vill undersöka. I detta fall genus. Och genom att utgå från denna kunskap kan jag som skådespelare göra medvetna avvägningar om, hur och på vilket sätt jag vill gestalta en roll. Min erfarenhet är att det är i mellanrummet mellan de specifika val jag med hjälp av Yat-tekniken gör, som jag kan hitta skillnaden. Skillnaden blir

uppenbarad och satt i ljuset. Valen blir medvetna, reflekterade val som i sin tur leder till ett för ögat synlig skillnad i energi eller fysisk rörelse.

I mitt undersökande arbete har jag fått med mig en fördjupad kunskap i Yat-tekniken och arbetet med genus på scenen, men framför allt har jag riktat ljuset på mitt eget yrkeskunnande. Jag har belyst det jag upplevt varit problematiskt i relation till Yat-tekniken. Genom att sätta tekniken i en genuskontext har jag tvingats att beta av och konfrontera det jag upplevt som skavande. Jag har ofta känt mig som ett rådjur i strålkastarljus, men det har varit en nödvändig väg att gå. Jag har gjort mig medveten om hur jag som skådespelare kan bli ännu mer medveten i mina val med hjälp av tekniken. I min önskan att använda mig av Yat-tekniken i ett mer riktat genusarbete på scenen har jag vunnit mycket. Vinsten att röra vid och röra mig i andra fysiska kvalitéer som jag tidigare upplevt fattas mig. De rörelsequalitéer som för mig befunnit sig i en periferi har nu en plats i min kropp.

Jag har utmanat tekniken och använt den för att belysa den ur ett annat perspektiv. Ämnet i sig har även öppnat min längtan till vidare forskning, för en större bredd och djup. För i sin struktur och härkomst blir tekniken ett historiskt dokument där mycket kan undersökas och belysas för att möta 2000-talet med vår historia.

Bilaga

Svalbard

En monolog

av

Erika Blix

Någonstans, ett slutet rum.

Dämpat ljus, vissa delar av rummet ligger i skugga.

Utanför långt borta hörs trafiken som från en större stad.

A kommer in i ett rum med B över axeln. B är tillsynes medvetslös eller avsvimmad. A placerar B på en stol mitt i rummet. A spänner fast B vid stolen med spännremmar. A tejpar över B:s mun med en stor bit silverfärgad Tesa tejp Extra Power. Och möjligheten att för en gångs skull få tala till punkt börjar.

- "Kärnan till frigörelse", sa Nietzsche, "är att inte längre skämmas över sin egen existens".

Man måste hålla människor ansvariga för sina handlingar, lägga skulden bort från sig själv. Välja, att inte själv bära bördan.

Jag såg dig tidigare idag, när du kom gående där i solen på andra sidan gatan. Det gjorde mig förvirrad...det var ju så längesedan. Jag ville springa ifatt dig men så mötte du någon, en bekant antagligen så jag vände om och fortsatte åt mitt håll. Men det kanske var lika bra, annars hade vi ju inte mötts så här, nu menar jag...eller det kan man ju aldrig veta?

Man vet ju aldrig vem man kan stöta på runt nästa gathörn. Fast ofta har jag en känsla av att, nu, prick, prick just nu, kommer jag träffa någon, någon som jag inte har ett dugg lust att träffa, det är väl typiskt? Att möta just den som man absolut inte vill möta. För en sådan här i möjlighet får man igen, aldrig...för när jag såg dig där i solen på andra sidan gatan så sprang mina ben mot dig och det var då jag...Jag är så glad att vi kunde träffas så här. Jag kommer inte bli långrandig, jag måste bara få... jag tänker på när man var liten. Det var enklare då. Att ta kontakt, fast egentligen var det väl inte det, men de vuxna tyckte att det skulle vara det. Som om att alla barn är kompisar. Som om alla barn gillar varandra. Det

fungerar ju inte så, man blir inte vänner bara för att man är barn. Det är som att säga att alla brunhåriga eller rullstolsburna skulle vara vänner. Fullkomligt bisarrt!

J a g v i l l a t t d u t ä n k e r d i g a t t v i ä r i e t t d o c k h u s , e t t s å n ' t m a n h a d e n ä r m a n v a r l i t e n . T ä n k d e t n u , s å t ä n k e r d u a t t d e t ä r j a g s o m ä r G u d .

Jag vill bara att du lyssnar ... perspektiv, det är det det handlar om. Jag vill att du ska se det så.

Bilden av vad en människa ska vara.

Homo Sapiens - förnuftig människa eller vis människa. Min lärare i grundskolan sa att det utmärkande för människan är artens kombination av bipedalism, anpassningsbarhet, finmotorik, förmåga till abstrakt tänkande, urskilja kausalitet och, hävdar somliga, självmedvetenhet. Men det min lärare glömde att nämna, är att ingen av dessa egenskaper är unika just för människan, utan återfinns hos olika djurarter allt från insekter till andra primater och valar. Det är en förbannat stor skillnad att inte ta med det i beaktningen, utesluta den informationen. Att människan inte är så märkvärdig som vi tror. Från ett plan ser världen helt annorlunda ut. En miniatyrvärld. Små, små, jävla husjävlar och små, små satans biljävlar. Och människorna är så förbannat små. Man vill inte se det fula, men det finns där ändå!

Jag kommer absolut inte uppta din tid i nödan. Tid är dyrbar. Fast somliga tycker inte det. De som tar tid av andra menar jag, det finns ju de som gör det. Fast de märker inte det, inte alls faktiskt, det är något som jag märker att de inte märker. Jag har gjort en studie förstår du. Jag har den här. Dokumenterad! En dag slog det mig; Är min tid mindre viktig än andras? Var din tid viktigare än min? Så då gjorde jag en tidsstudie av människor jag känner. Som vi känner, kände.

Jag noterade varje sen ankomst vid bestämt möte eller telefonsamtal och beräknade sedan den tiden i relation till timmar, dagar, veckor och månader. Efter det, bytte jag ut den förlorade tiden mot andra saker, materiella saker, så att de för en gång för alla skulle förstå. Problemet. Ja, som i "Lyxfällan" på 3:an, där de där snajdiga ekonomerna slänger upp sedlarna framför "slösarna". Så att de rent fysiskt får se vad de gör av med. Rent sensoriskt känna förlusten. Så tänkte jag göra med tidstjuvarna. Få dem att se tiden på ett annat sätt. Att värdera min tid. Sedan insåg jag att tid kanske inte kan värderas på det sättet, utan att det är innehållet i vilken tiden befinner sig i som är av väsentlig vikt. Det vill säga, vad som händer under det avtalade mötet när det väl uppstår. Vilket värde har innehållet? I förhållande till sig själv och den förlorade tiden. Var det ett lyckosamt möte så spelar ju den förlorade tiden ingen roll. Då värderas min tid lika högt som alla andras.

Det är viktigt att man tänker på sådant i bland. Jag ville ge dig...värdeperspektivet pratar jag om. Jag vill att du ser det så. Det bygger alltså inte på objektiva mätmetoder utan på det subjektiva. Jag skulle kunna kalla det ditt perspektiv, men jag ska vara snäll.

Det här är som ett dockhus faktiskt.

Man kan göra studier på det mesta för att systematisera sin omvärld. Men vissa saker tror jag inte går att ... Neil Strauss, han är journalist har skrivit en handbok. "The game" heter boken. Där systematiserar Strauss kärleken, eller attraktionen, ner på flirtnivå för att kunna analysera den in i minsta detalj. Det för att sedan få den att uppstå igen och igen och igen. "Lagen om attraktion", Niel's lag pratar vi då. En ren och skär objektivisering av en potentiell partner. Metoden är skapad för män, som inte fårja, men går lätt att använda för och på alla sorters människor som ett verktyg, ett medel för att skapa attraktion. Om man nu vill skapa attraktion för skapandets skull? Inte bara låta den uppstå. Man blir som ett mekaniskt törstande kärleksodjur, en social robot som medvetet gör sina drag för att

vinna, vinna kärleken. Men jag påstår att kärleken inte låter sig vinnas. Den måste vara fri och uppstå här och där genom livet i alla dess former. Att tro sig kunna öka oddsen för att man menar att man genomskådat andra människors kroppsspråk, är ju imbecillt. Dra alla över samma kam bara för att de råkar vara av ett specifikt kön är ju löjligt! Syniskt och ohållbart om man vill hålla någons hjärta i sin hand länge. Då får man inte hålla för hårt. Mjukt och fint.....inte krampaktigt hålla kvar det utan syretillförsel.

Jag såg dig tidigare i dag, när du kom gående där i sol på andra sidan gatan. Det gjorde mig förvirrad, det var ju så längesedan. Jag ville springa ifatt dig men...

Människor framstår alltid bättre i tanken än i verkligheten. Det är konstigt, det är precis som om att, i verkligheten blir alla som solkig tvätt. Vissa luktar inte ens gott.

När jag var liten tyckte jag om att montera ner saker. Försöka förstå vad det verkligen var jag hade framför mig. Det här är en nedmonterig. Jag menar att mentalt gå igenom sig själv, bit för bit, vrida och vända för att se varenda del ur ett annat perspektiv, se sig själv genom ett kalejdoskop. För att sedan skruva i hop sig själv till en bättre version. Bildligt talat alltså. Att möblera om i sitt inre. För vet du, redan när vi föds slår språket så hårt mot våra kroppar. Kanske till och med innan dess. På ultraljudet, när barnmorskan säger ” det är en flicka” eller ”det är en pojke”, exakt där, läggs språket som en hinna över en människas livskoreografi. Hur den kommer att förhålla sig till det offentliga rummet. Men, paradoxalt nog, är det de ständigt pågående samtalen som får oss att gå vidare. Språket slår inte bara hårt utan också direkt och runt sig för att få oss själva att förstå oss själva!

Men du...

Jag ville vara en del i ditt. Det var som om du förhöll dig till livet mer transparent i konstant kontakt med jorden under dina fötter. Du fascinerade mig. Din teori om att

hetrosexualiteten var det värsta som hänt mänskligheten. ”Den och patriarkatet som inte kan vara utan varandra, som jobbar ihop i ett världsomfattande Pr - arbete för att upprätthålla den struktur hela mänskligheten stångar sig blodig mot”. Din ilska. Du blev väl befriad av den, när du befann dig mitt i den. Det är så jag ser det nu, kanske har jag fel? Eller din frustration över indelningen man / kvinna. Och, ”trots de enorma olikheter könen emellan, förväntas vi vara en viss typ av människa, som per automatik dras till och begär en annan typ av människa”. Du menade att det inte finns någon logik i det. ”Ett tillsynes påtvingat möte där det offentliga rummets förväntningar äter upp lusten och kroppens rörelse”. Det skapas ett gigantiskt gap mellan dem. Och med det, ifrågasätts vårt sexuella begär utifrån normen vi verkar och lever i”.

Visst, patriarkatet och hetrosexualiteten ryggdunkar varandra flitigt, men det är inte det värsta som har hänt mänskligheten. Ignoransen till sin omvärld är det värsta. Latheten.

Jag tror inte på hatet mot den struktur vi lever i, jag tror att den illa sydda strukturkostymen går att sprätta upp i sömmarna på ett mer raffinerat sätt. Förändringen måste vara smartare än strukturen. Och är det så jävla fel, att använda sig av alla sina potential? Rörelsen mot förändring är ju det! Bättre rätt och slätt! Medelmåttan det är strukturens högberg, den tar sig i och ur vattnet en varm sommardag i sin bleka feta kropp. Och medelmåttans feta barn, trycker i sig glass och pommes medan medelmåttan sitter berusad och sjunger på båtbyggen i brist på att hitta på något intelligent att prata om. Och vi, är smartare, bättre, snabbare, mer ambitiösa än den.

Medelmåttan.

Gör något då! För varandra, miljön, vad vet jag?

Copenhagen Nordic Food Lab! Där råder inte medelmåttan. Där undersöker forskare i antropologisk smak och kemister ”The deliciousness of insects”. Deras mål är att 2023 skall vi alla ha insekter som en del av vår dagliga kost. Där pratar vi mål, riktning. En helt ny värld

av kanapeér, malmousse , bilarvs ceviche , rostad syrsa, räk - och myrspett . Det finns tio
qvilljoner insekter på jorden och det krävs 40 ton insekter per människa och år. Och här
finns mycket att vinna, ett, det krävs mindre yta att föda upp en större mängd insekter än
det gör att föda upp den mängd köttkreatur som vi gör idag, vilket innebär att vi på allvar
kan avveckla köttindustrin och spara energi. Två, insekter har hög proteinhalt och tre,
insekter har extremt låg fetthalt som i princip är lika med ett lägre antal feta medelmåttor.

Hela vårt samhälle är uppbyggd av en självhjälpsindustri, men det lustiga är att den här
industrin, riktar sig till medelmåttan som lider av totalt ointresse av självhjälp. Det blir en
tuff match att vinna.

Medelmåttan är tanejfaan som att ha heltäckningsmatta på toalettgolvet!

Förlåt!

Jag vet att jag siktar mot sociala grupper i vårt samhälle som är utan politiskt och offentligt
tolkningsföreträdare. Jag är ingen elak människa. Men vilket ska man välja? Det som är
vackert eller det som är sant? Och kan inte fokus inte riktas på det då? Dem, som inte har
den platsen, ge dem platsen att möta sig själva? Att uppleva att man har plats är inte
detsamma som att faktiskt HA en plats. Och att skaffa sig makt är ingen konst. Oftast går
det lättast om man underordnar sig de redan existerande strukturerna. Jag gjorde det. Jag
tänkte jag skulle ta tillbaka något som egentligen var mitt. Efter dig. Jag satte på mig de
där korta kjolarna, blusarna med djupt dekoltage. Men man blir trött av att minst 53 gånger
om dagen måste tänka på sitt utseende. Det gör att man har mindre kraft kvar att ändra på
maktförhållandena i världen. Det är som att ha ett astmaanfall. Som att andas genom ett
sugrör. Att vara i din närhet var som att befinna sig i en konstant riskzon.

Krigszon.

Jag vill att du kommer, och att du kommer... du sa så. London, det var dit du skulle ... Jag ville följa dig men mitt jobb..jag... var var jag? Jo, jag har ofta upplevt att jag får bära andras, bilder, fobier om vad jag ska vara för dem. Men inte med dig. Med dig behövde jag aldrig förklara mig, försvara den jag är. Jag kom med dig, och jag kom. Det var då jag förstod. Jag bestämmer över mitt liv i vilket rum jag vill vara i och vem jag vill vara där. Och det är därför ... när jag såg dig där i solen på andra sidan gatan...

Jag har beslutat mig. På riktigt beslutat mig. Det finns de som aldrig kommer fram till ett beslut, som fastnar mitt i korsvägen och vet inte hur de ska gå vidare.

Jag finns.

Att sätta sig själv i perspektiv är att finnas.

Jag är förvånad över att jag blev så, att jag kan känna... Känna så starkt för en annan människa. Jag har verkligen saknat det, att åtrå någon. I det ögonblicket hade jag inga som helst moraliska betänkligheter. Jag tänkte att vi skulle ses i helgen, jag tänkte att vi skulle dricka vin, jag tänkte att vi går från bar till bar, jag tänkte att vi skulle dansa någonstans, du skulle välja ställe, jag tänkte att jag skulle kyssa dig, jag tänkte att... resten behåller jag för mig själv...jag tänkte att ibland måste man göra sig själv en tjänst och bara gå vidare. Och så just när jag kände mig som mest oemotståndlig så fick jag syn på mig själv i ett skyltfönster, ja som dök upp från ingenstans, och bilden av mig själv som inte stämde överens med känslan jag nyss hade.

Hjärnan lurar ögat, vrider bilden rätt.

En hjärnas storlek har inget med intelligens att göra.

Du ska inte tro att bara för att man är människa så står man över alla andra levande varelser. När man befinner sig ett med naturen blir hjärnans kapacitet uppenbarad. Biet, till exempel. Den kan räkna, kategorisera liknande objekt och skilja mellan former som är symmetriska och asymmetriska. Jag har sett det själv! Intelligens har ingenting med hjärnans storlek att göra. Större djur, inklusive människan behöver större hjärnor för att hjärnan måste kontrollera mer. De behöver större nerver för att röra större muskler. Ökningen i storlek gör det möjligt att fungera mer detaljerat, med större beslutsamhet, mer känslighet, eller större precision.

Men, det har inget med intelligens att göra!

Nu är beslutet fattat och jag känner mig...tillfreds.

Det har förändrats sedan det var du och jag. Eller kanske såg jag det inte då. Skiten, sörjan, patasket. Skiten som knastrar mellan tänderna. Som könshår.

Det var ju så längesedan...att...

Dela på en varmkorv en kylig höstdag...utan vantar...

Klämma finnar på ryggen framför Tv:n.

Så är det ju det galet mysigt att se på den andre sova i bilen. Att den man litade på inte bara kör av vägen....Jag litade på dig.

Jag litade på dig.

Något som förundrade mig, verkligen alltså...var din ogenerade hantering av snuset. In med fingret under överläppen, så ner med det som är kvar av prillan i ölslatten i glaset.

Och att jag, som ändå ville kyssa dig!

Ingen finness alls.

Jag försöker hitta ett mönster Matematik är att hitta ett mönster i en struktur. Ett musikaliskt stycke. Ett språk.

Du rör till det i min annars välsorterade hjärna! Med dig var jag rädd att jag inte var mig själv och samtidigt var jag rädd att jag var det.

Fröbanken på Svalbard! Jag är den banken. En anläggning 125 meter in i urberget som är konstant kyld av permafrost och lufttäta slussar. En genbank för känslor som håller på att försvinna.

Jo, tack, jag lever i ett komplimangsfritt liv nu, jag behöver inte förhålla mig till hur man tar komplimanger, det problemet slipper jag. Problemet är bara....Det är något i mig som gnager. Du. Du flirtade med mörkret i mig. Ser du hur vältränad jag är? Titta då! Jag har tränat som en galning, tränat som aldrig förr. För att tillåta mig att vara svag. Förstår du? Det spelar ingen roll hur enastående teorier du lägger fram om en det ena, än det andra. Du har rört till det, rivit och slitit.

Och jag kan inte göra ett skit med ett förlåt... det finns regler här!

Ljuset i rummet släcks tvärt.

/ Slut

Källförteckning

Del 1

Svikt

Litteratur:

Connell, R.W, *Om genus*, 2003, s.15, 21, Diablos; Göteborg

Hirdman, Yvonne, *Genus - om det stabilas föränderliga former*, 2001, Liber, Malmö.

Jung, Carl Gustav, *Mitt liv: minnen, drömmar, tankar*, 2007, upptecknat av Aniela Jaffé, Översättning Ivar Alm och Philippa Wiking, Natur och Kultur förlag.

Luterkort, Ingrid *Skådespelarens utbildning : utländska inflytanden på nutida svensk teaterundervisning*, 1976, s. 67-72, Stockholm :Sv. riksteatern, (Jönköping :Tr. ab Småland)

Mark & Muchin, *Teorier ur kroppsliga praktiker*, 2010, s.175-177, Carlsson Bokförlag, Stockholm.

Avhandling:

Mirodan, Vladimir, *THE WAY OF TRANSFORMATION, (The Laban - Malmgren System of Dramatic Character Analysis)*, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College University of London, 1997, s .373-374.

Nätkälla:

Hämtdatum: 2014-01-13

Blomberg, Claes, <http://www.theophys.kth.se/~cob/tiden.htm>

Wikipedia, *Tid*, <http://sv.wikipedia.org/wiki/Tid>

Hämtdatum: 2014-02-22

Nationalencyklopedin, *Norm*, <http://www.ne.se/norm/271419>

Nationalencyklopedin, *Teknik*, <http://www.ne.se/teknik>

Författarens ägo:

Nordin, Per, "*Paria*", *X, Y och hur vi använt oss av Yat-tekniken*, april 2013, Helsingborgs Stadsteater.

Del 2

Mollbergare

Litteratur:

de Beauvoir, Simone, *Det andra könet*, (1949), övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg i samarbete med Eva Gothlin, Norstedts, Stockholm (2002), 2006, s. 71.

Elvin-Nowak & Helén Thomsson, *Att göra kön*, SNS Förlag, Stockholm 2004.

Mattson, Tina *Intersektionalitet i socialt arbete: Teori, reflektion och praxis*, 2010, Gleerups, Malmö. s.17, 19.

Rapport:

Hedlin, Maria, *Lilla genushäftet 2.0, Om genus och skolans jämställdhetsmål*. Uppdaterad och omarbetad version Rapport från institutionen för pedagogik, psykologi och idrottsvetenskap, Linnéuniversitetet, (2004) 2010.

de los Reyes, P, *Att segla i motvind: En kvalitativ undersökning om strukturell diskriminering och vardagsrasism inom universitetsvärlden*. Stockholm: Arbetslivsinstitutet, 2007, s.9

Artiklar:

Candace West; Don H. Zimmerman, *Doing Gender*, Gender and Society, Vol. 1, No. 2. (Jun., 1987), pp. 125-151.

Del 3

Bryta Vattenytan

Litteratur:

Bourdieu, P, (1972), *An Outline of a Theory of Practice*, övers.R Nice, Cambridge University, Press, Cambridge, 1977, s.72.

Broady, D, inledning, Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, 2000, Brutus Östlings bokförlag Symposion, s.9f.

Connell, R.W, *Om genus*, 2003, s.82 Diablos; Göteborg

Antologi:

Seip, Ingebjörg, Vetenskapens estetiska dimensioner, s.23-32: i *Mellan konst och vetande*, Red. Molander, Bengt, 1995, Diablos; Göteborg.

Torsson, Björner, *Rummets språk och språkets rum*, s.33-41: i *Mellan konst och vetande*, Red. Molander, Bengt, 1995, Diablos; Göteborg.

Avhandling:

Mirodan, Vladimir, *THE WAY OF TRANSFORMATION, (The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis)*, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College University of London, 1997), s. 456-459, 372-396, 547, 551.

Nätkälla:

Hämtdatum: 2013-02-10

Hermele, Vanja, *Skilda världar- kvinnor och män i scenkonsten*, 2009-01-15, <http://hermele.se/2009/01/15/skilda-varldar-man-och-kvinnor-i-scenkonsten-2007/>

Hämtdatum: 2014-03-17

Norgård, Dag, norgård.se, 2008-2014, [http://www.norgard.se/
kurser.html](http://www.norgard.se/kurser.html)

Hämtdatum:2014-03-17

teaterunionen.se, statistik 2013, [http://media.teaterunionen.se/
2014/02/Pa-spaning-Del-7-2013.pdf](http://media.teaterunionen.se/2014/02/Pa-spaning-Del-7-2013.pdf)

Del 4

Under vattenytan

Litteratur:

Connell, R.W, *Om genus*, 2003, s.82 Diablos; Göteborg

Foucault, Michel, *Övervakning och straff*, Copyright Editions, Gallimard, 1974, s.162, Svensk översättning Arkiv förlag, Lund, Tryck Student litteratur, Lund 1998.

Mattson, Tina *Intersektionalitet i socialt arbete: Teori, reflektion och praxis*, 2010, Gleerups, Malmö.

Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling, Strategier för tanke och kropp*, 2007, Carlssons förlag, Stockholm.

Uppslagsverk:

Nordisk familjebok, Människoraser, andra upplagan, 1913, s. 270-276.

Avhandling:

Mirodan, Vladimir, *THE WAY OF TRANSFORMATION*,
(The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis)
Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College
University of London, 1997, s 277, 287.

Nätkälla:

Svenskuppslagsbok, Blumenbach, <http://svenskuppslagsbok.se/6557/blumenbach/>

Radio

Producerat av: Kristoffer Hansson P3, *Rasbiologiska institutet*,
2009-12-06.

Filmfil

"Svalbard" Scenisk presentation.