

FRÅGOR:

1. Vad får dig att kliva av scenen och in i klassrummet?
2. Vad får dig att fortsätta undervisa? (var hittar du din glöd?)
3. Vad är viktigast för dig att lära ut? Vad anser du att studenterna ska ha med sig när de slutar?
4. Hur ser du på utbildningens framtid?
5. Hur ser du på din egen framtid? Finns det något du fortfarande vill göra på scenen? Vad drömmer du om?

När jag blev antagen till mimutbildningen i Stockholm var jag fyllda 20 år och hade flyttat till Sverige från Chile 8 år tidigare. Jag hade inte en susning om vad det betydde att gå utbildningen 1993, ingen kunskap om tradition eller hur mimsenen såg ut. Jag hade visserligen sett ett antal produktioner på mimsenen Plaza – som låg nära Odenplan – men jag hade inte förstått att en kunde specifikt träna sig till att göra sådant; att JAG kunde träna mig till det.

Väl inne på utbildningen, insåg jag så småningom att jag hade kommit ”hem”; det var där min fallenhet tydliggjordes och fann sin mening; alla kroppsliga, rytmiska, härmande och överdrivna kvaliteter som gjorde mig enerverande i det vanliga livet, bidrog till förhöjning.

När jag slutade utbildningen hade jag fått en ”verktygslåda” som öppnade en värld för mig. ”What Would Mime Do?” var den ständiga frågan jag hade under varje produktion jag medverkade i. Dock hade jag inte ord då, vad det gällde min arbetsprocess. Under de första åren försökte jag komma tillbaka och arbeta som assistent för utbildningens skapare och huvudlärare Stanislaw Brosowski; jag kände en attraktion till det. Men livet tog vid och jag vände mig att gå från en produktion till en annan, utan att tänka på sådana saker som konstnärlighet, metod, drivkraft, form, förhöjning, osv. Jag var en knegare och var nöjd med det (när jag tittar i backspegeln, är det fantastiskt att jag ändå har dansat både balett och tango, varit gycklare och monster, barn och hav, hoppat parkour, gestaltat opera på Stockholms häftigaste scen, sprängt husvagn, provat dockspeleri, blivit dödat av min insekt-avatar nere i en kärnkraft-bunker...bland annat).

Sen träffade jag en annan mimare under en produktion, Martin Herresthal Hasselgren, som med mycket varm hand puttade mig mot förtydligande: varför gör du det här? Vad vill du åstadkomma? Jag började sakta ställa mig frågor om mim; vad min uppfattning var, vad gör den inom scenkonsten, vad är så speciellt med mim?

Vad som attraherade mig till att undervisa var en självisk drivkraft. Jag visste att efter tre års utbildning var jag inte klar. Jag hade en känsla att genom arbete med andras verktygslådor kunde jag få mer kännedom över min egen. Jag hade ju ingen kunskap om varifrån mim kom! Min kunskap bestod enbart av bilderna vår lärare visat av Wroclawski Teatr Pantomimy (Stanislaws hemmascen och starten för sin bana), det lilla han tvingat sig själv att förmedla (han var aldrig bekväm i att lägga ut texten), samt några ytterst tafatta lektioner i Korporell mim. Baserat på det såg det ut som om mim hade poppat ut från någon polsk – alternativ fransk – gubbe, utifrån en frustration över sin samtida scenkonst; och så Marceau, som en historisk paradox. Ingen specifikt, historisk förankring alls.

Var det den illusoriska, förhöjda realismen av Marceau, med sin specifika ornamentering, som var den rena mimen? Eller den rigida, tydliga struktur av Decroux, som pekade mot det icke-narrativa; var det den rena mimen? Vad betydde då att bli utbildad i Stockholm, i en polsk tradition, där ena foten alltid står förankrad till karaktärens inre processer? Kunde vi kalla oss mime? Eller var vi fysiska skådespelare?

Är det någon skillnad?

Tiden gick och plötsligt uppstod möjligheten att börja arbeta på utbildningen: Lena Stefenson fick förfrågan från dåvarande rektor Olle Janson, som i sin tur frågade mig om jag ville haka på (ja, processen om hur en blir anställd inom en statlig, konstnärlig högskola har verkligen förändrats). Min dröm! Jag började som Stanislaws assistent.

Jag anser att så länge han arbetade på skolan utbildade jag mig, något som jag uppskattade oerhört. Han var alltid generös med sin kunskap, hans ”arkiv” – dvs hans reflektioner, arbetsprocesser, övningar och metoder, som fanns staplade i hans hjärna, inget på papper – var alltid tillgängligt. Att auskultera honom var dock den nyttigaste skolan: att kunna lyssna koncentrerat på hans resonemang – fokusera på vad han ville komma åt – i stället för med studentens vibrerande engagemang och osäkerhet; jag ville kunna driva lika intensivt, utan att härma honom. Men skolan som plats möjliggjorde även att söka svar från mer källmaterial; jag kunde driva mina frågor, leta efter texter, förfina mitt sökande. Fråga gav svar, som öppnade för nya frågor. Insikt skapade drivkraft, men även frustration över hur mycket jag inte visste och förstod.

Vad består mimearens verktygslåda av? Vad förbereder utbildningen studenten för? Vilken form av konst ska utbildningen bidra till?

Allt det här transformerade mitt fokus kring drivkraften om en djupare förståelse: kunskap om den västerländska mimens historia och utveckling gav mig en grund att stå på; att inse hur ursprunglig mimen är, inom människans olika uttrycksformer, tydliggjorde värdet av dess existens. Förståelsen om hur dans, mim samt den textbaserade scenkonsten är tre ursprungliga pelare, hur de har rört sig in och ut ur

varandra, fick mig att se på mim som en scenisk form och inte som en teaterteknik. Fördjupningen inom den (västerländskt) moderna och postmoderna scenkonsten förstärkte min blick på hur mimen – den polsk-svenska mimen i synnerhet – kan ta steget bort från den allmänna, stereotypa objektifieringen.

Jag fann min nördighet. Jag blev djupt involverad i hur jag kunde fylla de luckor som jag hade upplevt under min utbildning, hur jag kunde utveckla mig som pedagog, hur jag kunde förstärka progressionen mellan att tradera en kunskap och att driva framåt mot förädling.

Allauddin Khan (1862–1972) – legendarisk indisk kompositör och Sarod-spelare – lär ha sagt:

“If you do too many things at a time, you end up becoming a jack of all and master of none”.¹ Jag är en stark förespråkare för breddning genom fördjupning: att kunna erbjuda och tillhandahålla ett tydligt sceniskt påstående – med sin historia, teori, estetik och verktygslåda – och genom det kunna driva studentens tydliga konstnärliga påstående framåt.

Henryk Tomaszewski (1919–2001) – förgrundsgestalt för den polska grenen av mim, och lärare till Stanislaw – brukade prata om ”den sensibla atleten” (på engelska *the sensitive athlete*)

”(hen) bör ha en harmonisk kropp, styrka, fysisk kondition, känslomässig sensibilitet och en poetisk läggning.” (min övers.)².

Det här är det som håller min glöd i gång:

Min tolkning av det idealet är att den välstämda aktören – med den vassaste ackuratess, ända ut till fingertopparna – ska finnas till för att förkroppsliga kreatörens konstuptryck, till att skapa sensitiva länkar till publiken.

Aktör och kreatör är många gånger samma individ; i kandidatprogrammet på SKH ska båda delarna få frodas och tydliggöras. Genom att göra mim till plattformen där konstnären skapar, men även verktygen för att finna sin konstnärliga drivkraft.

¹ Ghosh, Anuradha. (1990) Ustad Allauddin Khan: the legend of music. (No Title) .

² Hausbrandt, Andrzej & Wilkoń, Józef (1975). Tomaszewski's mime theatre. Warsaw: Interpress

Kanske till och med ge plats till mimare som börjar utveckla formen vidare, inte som hybrid av andra former, utan i sig själv.

Det är fantastiskt att bevista hur materialet formas framför mig – från den allra första övning, etyd, ”fredagsredovisning” och framåt – och förädlas genom studentens arbete och pågående förståelse; å ena sidan av verktygslådan mim, å andra sidan av sin individuella, konstnärliga drivkraft. Jag utbildas ständigt! Delvis i att finna tydligare sätt att undervisa, delvis i studentens egen blick på scenkonst – medveten eller inte – får mig att växa och utvecklas. Alla påståenden som formas kring undervisningssituationen, har jag haft nytta de gånger jag fått stå på scen; didaktiken gör mina verktyg vassare, jag har en sinnligare relation till dem. Genom undervisningen har jag funnit min konstnärliga riktning.

Jag har lyxen att se mim, som scenisk form, utvecklas i klassrummet; jag önskar att den utvecklingen kunde fortsätta någonstans, även utanför skolans väggar.

Vad är postmodern mim?

Mångsidighet är av essentiellt värde för en aktör i en postmodern konstnärlig kontext, något som är tydligt närvarande i mimaktören: hens främsta verktyg, kroppen, är alltid med och i ständigt skapande-läge; hens visuella förmåga är beredd på att föreslå material till vilken utmaning hen än får. Maria Selander – mimaktör och gästlärare på utbildningen – säger ”Jag får som mimskådespelare en väldig förmåga att kunna samarbeta med de andra hantverken som finns på scenen”. Dock är det ”alltid” mimaktören som behöver göra en kalibrering av dessa hantverk, i relation till andra rådande estetiker. Hur kan vi finna mimens egen utveckling? Det pratas ofta om postmodern dans och dito teater, men hur ser den postmoderna mimen ut? vad består dess kärna av, det som inte kan förhandlas bort?

Hur kan branschen/scenkonsten/mimkonstnärer ta vara på den koncentrerade kreativiteten som frodas på kandidatprogrammet i mimskådespeleri? Finns det plats, eller ens intresse?

Kärnan i min undervisning, just nu.

Mim som scenisk form är rent fysisk. Jag anser att beskrivningen av mim som icke-verbal haltar och är ytlig, eftersom det antyder att den ”normala” scenkonsten är verbal; det skapar en hierarki.

Mim är visuell.

Publikens ögon är det centrala mediet att erfara mim genom, som finns för att tjäna en specifikt visuell, emotion-gestaltande kommunikation med publiken; i bästa fall skapas det känslöintryck som så småningom bearbetas av personens intellekt.

Mitt uppdrag är att undervisa i kärnan för utbildningen, den samlingen av tekniker som skapar scenkonstformen mim. Genom träning få studenten att undersöka och reflektera över möjligheterna att lyfta fram, förhöja och abstrahera emotioner, tankar och känslolägen – inte bara veta VAD karaktären gör, men HUR – och på så sätt skapa ett händelseförlopp baserad på mänskliga, organiska aktioner och reaktioner samt att träna upp en specifikt scenisk förhöjning. Progressionen går ut på att tydliggöra, fördjupa och specificera formen: den aktiva relationen på scenen mellan en inre koreografi – specifika kroppsliga flöden i grammatiken – och en yttre koreografi – transformationen av det fysiska uttrycket, i relation till grammatiken – för att tjäna den specifika visuella, emotion-gestaltande kommunikationen med publiken. Alla övningar förhåller sig till estetiken, pressar och ifrågasätter formens begränsningar (som alla konstformer har) för att på så sätt tydliggöra mimens möjligheter.

Genom fysiska övningar, klargörande av termer, historisk förankring, “drillningen” av en specifik estetik samt påståendet om en konstnärlig synvinkel, önskar jag tydliggöra mim som scenisk konstform; sådant tar tid och fokus att inkorporeras i studentens infallsvinkel. Mina lektioner blir både praktiska och teoretiska, tydliggörande och undersökande, begränsande och möjlighetsskapande.

Det är också genom relationen mellan de ovannämnda inre och yttre koreografierna, där den specifika mimiska dramaturgin uppstår: mimen är inte bunden till att skapa en linjär berättelse som är specifikt bunden till aktion och konsekvens, utan till att skapa ett händelseförlopp genom mimaktörens kropp. Mimaktören är inte bunden till sin rådande mänskliga form, utan är ett rum som förändras i relation till andra rum (andra mimaktörer, rummet, tiden...stimuli), som är i visuell kontakt med publiken. Det är åskådaren som är den yttersta skaparen av handlingen.

” The cultivated spectator has need of art, not of stories”³

Framtiden då? Stanislaws sista lärartimmar skedde 2019, även om jag drömmer att kunna arrangera master class med honom på skolan. Lena Stefenson slutade på programmet 2023; vi lär se henne i scen-vimlet oftare nu. En ny programansvarig, Tove Sahlin, har börjat. Tillsammans med Åsa Johannisson är vi tre alumner som månar starkt om våra framtida kollegor.

Själv har ett antal år till i mig, men jag tänker inte hålla på tills jag är åttio år gammal, som Stanislaw. Undervisning i mimgestaltning är ett ensamt jobb, något som varken

³ Decroux, Etienne (1985). Words on Mime. Claremont, Calif:

jag – det vore fantastisk att ha någon att driva utvecklingen med, bli ifrågasatt inspirerad av – eller studenterna vinner på – det vore både en etisk och pedagogisk uppgradering med fler än en lärare. Jag önskar även fortsätta testa mig själv på scen, att kunna leverera högkvalitativt material. Det vore bra om flera, yngre alumner, kunde ta vara på sin kunskap och bidra till en starkare kontakt med branschen, en starkare struktur i undervisningen. Om utbildningen är viktig för utvecklingen av scenkonsten, borde vi inte vänta tills jag är för gammal eller skadad, för våra alumner att visa sitt intresse.

Som lärare, tidigare aktiv på scen och som yrkesskadad publik, använder jag olika ”hattar” när jag pratar om scenkonst:

- Som lärare vill jag att ha en stark utbildning, som är tydlig i sitt påstående om vad vi undervisar, hur och varför. Den ska kunna erbjuda, påstå och driva formen för att kunna ge ännu starkare och vassare verktyg till de konstnärer som beslutar sig – innan, under eller efter kandidatprogrammet – för att verktygslådan mim är det hen behöver.
- Som yrkesskadad publik önskar jag fortfarande se den underbara djungeln som våra och andra mimutbildningars alumner skapar, och jag önskar se fler och fler av dem identifiera sig som mime/mimaktörer. Utbildningen ska aldrig bestämma vad en mimaktör/-kreatör arbetar med, utan den ska göra det självklart att det som en konstnär utbildad inom mim gör, är mim.
- Som scenisk person känner jag mig inte klar, jag har fortfarande en sug att undersöka och fördjupa; jag drömmer om att medverka i en hardcore mim-experiment, som utmanar min kunskap och kräver att jag töjer min konstnärliga erfarenhet.

...och någonstans drömmer jag om att sitta i parketten, under Sveriges nationella mims scenens första premiär...