

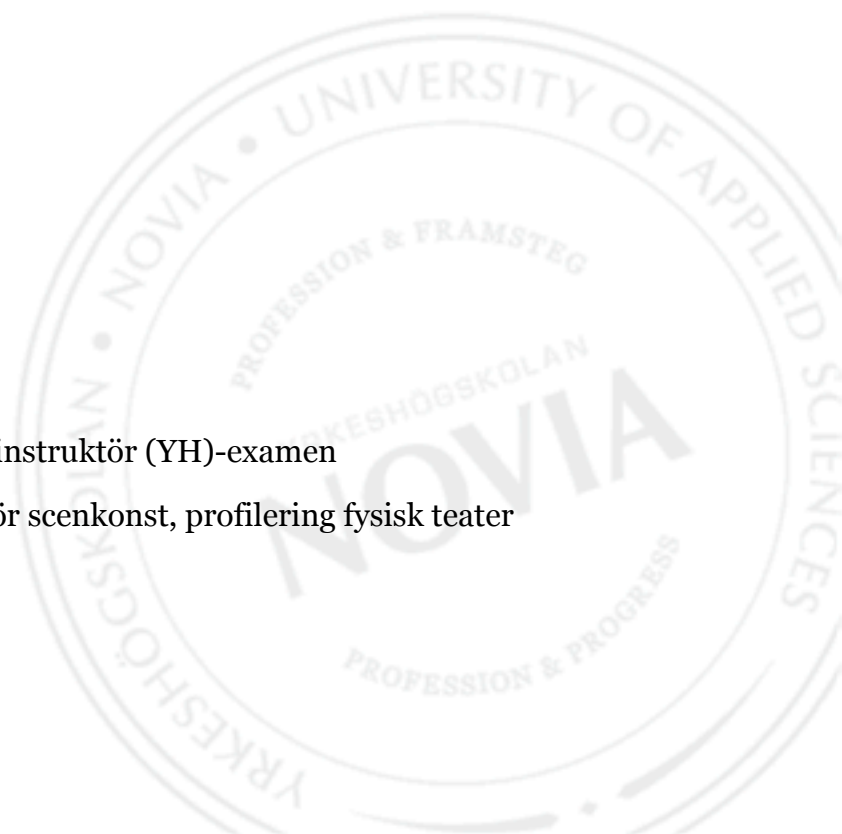
En västerländsk skådespelares syn på Pekingopera

Timothy Pilotti Johansson

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2011



EXAMENSARBETE

Författare: Timothy Pilotti-Johansson

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Fysisk teater

Handledare: Maya Tångeberg-Grischin

Titel: En västerländsk skådespelares syn på Peking opera

Datum

Sidantal 18

Bilagor 1

Sammanfattning

Mitt arbete handlar om de sätt jag ser på pekingoperan som fysisk skådespelare. Vad jag tycker är bra, och mindre bra. Jag ger också tankar hur man skulle kunna förbättra vår teater här i väst med pekingopera tekniker, och vad pekingopera skådespelarna skulle kunna ta från vår teater. Det handlar också om att en pekingopera skådespelare gestaltar allt med en symbolik, och hur de använder de i praktiken.

Jag skriver om de skillnader som finns mellan mimen i pekingoperan och den västerländska mimen. Jag skriver också ur publikens synvinkel, hur svårt det kan vara att bemöta en publik som aldrig har sett pekingopera förut.

Språk: Svenska

Nyckelord: Peking opera

BACHELOR'S THESIS

Author: Timothy Pilotti-Johansson

Degree Programme: Stageart

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Maya Tångeberg-Grischin

Title: A Western actor's view of Beijing Opera

Date	Number of pages 18	Appendices 1
------	--------------------	--------------

My work is about the way I look at Peking opera as a physical actor. What I think is good and less good. I also give ideas how to improve our theater here in the west with techniques of the Peking opera, and what Peking opera actors could take from our theater. It is also about a Peking opera actor portrays in a symbolic way, and how they use it in there theater form.

I write about the differences between the mime in Peking Opera and the Western mime. I also write from the audience's point of view, how difficult it can be to address an audience that has never been at Peking opera performance before.

Language: Swedish	Key words: Peking Opera
-------------------	-------------------------

Innehåll

1. Inledning

1.1 Personligt intresse	1
1.2 Syfte	2
1.3 Metod	3

2. Karaktärsarbete och Distans

2.1 Fysisk teater och karaktärsarbete- enligt mig	4
2.2 Mei Lanfang- från öst till väst	8
2.4 Symboliken och distansen	12

3. Rörelse och stilisering

3.1 Stilisering	16
3.2 Mim och Pantomim i Peking opera	19
3.3 Publiken	21

4. Sammanfattning

4.1 Övergången till det praktiska slutarbetet	22
4.2 Slutsats	23

Bilaga

Litteratur och källförteckning

1: Inledning

1.1 Personligt intresse

Mitt intresse för kampsport har varit stort sedan jag var liten. Jag började träna *Tae kwon do*¹ vid 10 års ålder och tittade konstant på kampsportsfilm. När jag märkte att mina idoler inte tränade samma kampsport som jag, började jag istället träna Kung Fu. Jag ville bli som Jackie Chan och göra filmer med häftiga effekter och kampscener. När jag senare fick reda på att Jackie Chan var tränad i en Pekingoperaskola, bestämde jag mig genast för att jag också vill åka till Kina och studera Pekingopera. Jag växte med åren ifrån denna dröm om att bli en kampsportsstjärna och började istället studera teater.

Intresset för Pekingopera ledde senare till att jag vid 21 år åkte till Kina, i samband med utlandsstudierna som ingår i min nuvarande utbildning (Novia scenkonst inriktning Fysisk teater), för att studera samma konst som Jackie Chan gjort som liten. Jag blev helt såld på denna teaterform, och nu har jag varit där igen och gjort mitt konstnärliga slutarbete i Kina, med pekingoperan som grund.

Pekingopera är en väldigt teknisk teaterform, och det krävs träning från att man är barn till vuxen ålder för att kunna uppnå att bli en Pekingopera skådespelare. Jag har valt att skriva detta arbete därför att jag i första hand inte ser mig själv som en teknisk skådespelare², utan snarare som en konstnärligt arbetande skådespelare³. I rädsla för att förlora min egen konstnärlighet i tekniken, har motiverat mig att undersöka hur jag själv

¹ Tae kwon do är en koreansk kampsport, det betyder foten och handens väg. I denna kampsport lägger man störst vikt på sparkar.

² Teknisk skådespelare är enligt mig en skådespelare som förlitar sig på tekniken i ett kreativt skapande.

³ Att jobba mer "konstnärligt" inom teatern är enligt mig en motsats till den tekniska skådespelaren, att man istället för att förlita sig på vissa tekniker som redan finns och som man kan från förr, försöker man hitta något nytt och utgår inte från en visuell finess utan mera från en känsla inifrån.

övervinner det tekniska och hittar vägar att sätta en känsla bakom varje rörelse. För annars blir det enligt mig inte teater, utan bara en uppvisning av gymnastiska rörelser.

Syfte

Efter att ha pratat med mina Pekingoperalärare i Kina och frågat om de fortfarande tycker om att se på Pekingoperaföreställningar, fick jag svaret att de inte längre går på teatern. De tycker att den nya generationens skådespelare har *förlorat känslan av att spela*, och menar, tror jag att närvaron har försvunnit för de unga skådespelarna. Det är bara en massa akrobatik och rörelser.

En av mina lärare, Lü Suo Sen påpekade, enligt min uppfattning, att den nya generationens skådespelare har förlorat själva skådespeleriet, och det kan jag hålla med om till viss del. Om man t.ex. tittar på en gammal Pekingoperaföreställning på dvd, så ser man en tydlig skillnad mellan den och helt ny inrepeterad föreställning av t.ex. skolans elever eller av unga Pekingoperaskådespelare. Skillnaden sitter i uttrycket i ansiktet och utstrålningen skådespelarna har. När man ser på äldre inspelade föreställningar så kan en gammal skådespelares energi lysa ut från TVn. Det blir då mer intressant än att se en Pekingoperaföreställning på en scen som bara innehåller akrobatik. Jag citerar också en "västerlänning" efter att han sett en Pekingoperaföreställning, av unga skådespelare i Peking 2009, han sa: "Nice circus performance". När jag hörde det så vände jag och vred mig i stolen av ilska p.g.a. denna mans okunskap. Jag tänkte att antingen måste vara något fel på honom som tydligen inte fattat vad han hade sett, eller också att skådespelarnas närvaro inte nått ut till publiken. Jag tror problemet med de nya Pekingoperauppsättningarnas oförmåga att beröra sin publik beror på var man lagt tyngden på i utbildningsprocessen. Dagens Pekingoperastuderande (d.v.s de blivande Pekingoperaskådespelarna)

kanske fokuserar, enligt min mening mer på att lära sig akrobatik och sång än att lära sig skådespeleri.

Med denna avhandling vill jag diskutera och analysera olika skillnader mellan vissa unga Pekingoperaskådespelare och studerande mellan de mer erfarna Pekingoperaskådespelare. Jag vill också ge från min synvinkel vad de kan göra bättre i sitt skådespeleri. Jag vill också referera till en dialog, mellan mig och Lü Suo Sen, en av mina lärare, vad han tycker och tänker om dagens Pekingopera, så att jag kan utgå från en professionell åsikt om hur jag kan lyckas med mitt arbete. Jag vill också redovisa hur mitt konstnärliga arbete har hjälpt mig att använda de tekniker som finns till något eget, tillämpa dem och sätta in dem i en annan miljö.

Jag önskar alltså hitta en metod som kan få mig som skådespelare att hitta mera djup och motivation i de tekniska rörelseserier som finns i Pekingoperan. Jag vill också se de fördelar och nackdelar som finns mellan Pekingoperan och vår fysiska teater. Vad vi kan ge och ta i från varandra för att utveckla våra teaterformer.

1.3. Metod

Min analys bottnar i (egna) iakttagelser och uppfattningar jag fått efter intervjuer med mina lärare och elever från skolan i Kina. Jag bygger också arbetet på olika böcker, som t.ex. Pan Xiafengs *Stagecraft of Pekingopera*. Det har varit svårt att hitta böcker på svenska eller engelska om pekingopera, jag har använt mig av de böcker som finns. Jag råder läsaren att läsa igenom min bilaga innan man börjar läsa faktadelen.

Del 2: Karaktärsarbete och Distans

I det här kapitlet kommer jag att reflektera om min tankar om Pekingoperas karaktärsarbete och deras distans till deras karaktärer, och jämföra med västerländsk teater och mina erfarenheter om dessa ämnen.

2.1 Fysisk teater och Karaktärsarbete

Jag kommer i maj detta år 2011 att utexamineras efter fyra års studier av fysisk teater. Den stora frågan ibland alla mina vänner och bekanta, som inte är insatta i teater är jämt "vad är fysisk teater". Jag har alltid kommit med svaret att det är teater där man inte utgår ifrån oralt språk utan ifrån kroppens (det sägs ju att 80% av all kommunikation är kroppsspråk). Man uttrycker sina känslor utifrån kroppen och hittar sätt att gestalta en situation med fysiska medel som sen blir begriplig för en publik. Inom fysisk teater behöver inte skådespelaren använda text för att förklara en situation eller historia, texten kan (om man vill) användas som ett hjälpmedel eller som en förlängning av kroppen, som kan göra ens historia tydligare.

Det tre främsta stolparna när vi i skolan arbetar med en scen är, enligt min lärare Maya Tångeberg-Grischin att man först visar man vad man tänker, sen kommer kroppens reaktion och sedan rösten. Huvudsaken är att tanken, de bilderna man föreställer sig på scen kommer fram först innan aktion eller reaktion. Dessa tre stolparna är ju inte bara relevanta för fysisk teater, utan enligt mig för alla typer av teater.

Det som behövs för en fysisk skådespelare är en bra tränad och uthållig kropp, för precis som en dansare så har en fysisk skådespelaren kroppen som sitt verktyg, man måste därför förmå att hantera sin kropp och kontrollera varje rörelse, och den kontrollen kan man uppnå genom olika former av träning.

Karaktärsarbete är en viktig del av skådespeleriet och jag ser det arbetet som ett sätt att överraska sig själv och publiken. Jag försöker alltid hitta nya variationer på de karaktärer jag spelar, och utveckla dem genom hela repetitionsprocessens gång. För mig är karaktärsarbetet något man inte hittar på första repetitionen, utan det är ett evigt sökande och testande. Även om man skulle få det perfekt till premiären, behöver arbetet inte sluta där. Jag tycker att det är då man verkligen börjar arbeta. När ens karaktär möter publiken, är det som att den föddes. Då kan man släppa tänkandet, och sätta liv i sin figur. Då ser man om karaktären funkar eller inte, och om vissa bitar inte stämmer, kan man justera misstagen till nästa föreställning.

Pekingopera är enligt mig en fysisk teaterform, och det har gett mig mycket som skådespelare. I Pekingoperan utgår man också från kroppen, och använder mim och pantomim för att gestalta situationer. Det finns också tal och sång i pekingopera, men dessa uttryck är stiliserade och utförs oftast i förhållande till rörelser. Jag tycker att Pekingoperan är en av de mest användbara teaterformerna för att deras rörelser är så genomtänkta. Ändå jag tycker att det finns vissa brister ibland dagens pekingopera- skådespelare, saker som det kan lära sig av *västerländsk* fysisk teater.

Inom Pekingoperan så blir man tilldelad den karaktär man passa bäst till. Som ung blir man insatt på en pekingopera skola och börjar med att träna 基本功, (jibengong) (grundträning). Man sätts snart i ett fack utifrån vilka egenskaper man har. Man kan hamna i 武, wu (kamp) eller 文, wen (sång) facket. I wu-facket finns det karaktärer som är med i krigspjäserna i pekingoperan, där krävs det att skådespelarna ska vara duktiga på akrobatik och rörelse, för att kunna gestalta kampscener och stora krigsslag. Inom kampfacket finns det dessa karaktärer: ung krigare, clown krigare och målat ansikte. Dessa karaktärer återfinns också i wen (sångfacket), men då har de inget med kamp att göra. I sångfacket spelas pjäser som är mer poetiska och romantiska.

Nu kommer frågan; hur närmar man sig dessa karaktärer. Enligt mina egna erfarenheter av Pekingoperastudier, är det läraren som visar och eleven gör

efter. Det är nästan som, enligt mig, att alla karaktärer har bara ett sätt att vara. Man spelar bara wusheng (manlig krigare) på ett sätt, och det är det sättet man alltid har gjort det på. Wusheng är vad jag har satt väldigt seriösa och allvarliga. Visserligen så är ju inte alla karaktärer lika i alla pjäser men rörelsesättet är typiserat och därför tycker jag att skillnaden mellan det olika Wushengs är minimal.

En skillnad som jag har tänkt på är att alla karaktärer i Pekingopera har olika gångstil. I en dokumentär film⁴, berättade en lärare att all grund till Pekingoperan sitter i fötterna, och att det inte har någon betydelse vilken roll man spelar, karaktärsarbetet börjar alltid i från fötterna. Han sa också under intervjun "utan de rätta fotarbetet så är det ingen ide att fortsätta träna". Jag tycker det stämmer utifrån min egen erfarenhet. I all teknik jag har övat på jibengongen (grundträningen) handlar det om fotarbete. Det är kraften i fötterna som gör att man slår en volt, det är kraften i fotarbetet som gör att du behärskar din karaktär. I dokumentärfilmen sa läraren också att "alla karaktärer inom pekingoperan har olika gångstil".

Om jag tittar på när jag själv närmar mig en karaktär så börjar jag alltid med hur den går, nerifrån och upp. Det är ju inte samma tillvägagångssätt som Pekingoperan, där de redan från början hur deras karaktär är och vilken kropp den har. När jag jobbar inför en föreställning så försöker jag hitta nya karaktärer och kroppar hela tiden. Inom Pekingoperan så har var och en av de olika karaktärerna alltid samma gång, samma kropp och rörelsesätt, och även deras kostymer är bestämda från början. När jag börjar med karaktärsarbete försöker jag sätta mig in i hur min karaktär tänker. Det kommer utifrån hurdan dennes kropp är. Som jag skrev ovan, när jag skapar karaktärer försöker jag hitta nya kroppar och hinder för figuren. Jag ser inte att Pekingoperan gör det, visst kan de hitta nya tricks för sina solon men grundinställningen, rörelserna och hur karaktären beter sig är den samma.

En sak jag har tänkt mycket på är den stora skillnaden mellan den västerländska och den kinesiska pedagogiken inom teater. I mina studier

⁴ dokumentär, Kent, Don och Dumais-Lvowski, 2008; *The Children of Beijing Opera*.

inom pekingopera har jag kommit fram till att en kinesisk skådespelare, tänker oftast inte själv när han (el. hon) gestaltar en scen. De kinesiska skådespelarna följer regissörens eller lärarens rörelser och kopierar exakt. Däri ligger faran att de studerande eller färdiga skådespelarna inte lär sig att tänka själva, och får då inte till det personliga i sitt scenarbete. Det är till skillnad mot en västerländsk regissör eller teaterlärare som istället för att eleven ska härma efter, vägleder skådespelaren att själv hitta lösningar och komma upp med idéer. Men Pekingoperan har en sådan gammal historia att det kanske är svårt att ändra de redan inbyggda mönstret som präglat pekingopera pedagogiken i över 200 år.

Något som jag tycker man kan anamma från Pekingoperan är att skådespelarna alltid är medveten på scenen, och de vet exakt vad de gör. Det beror på att de alltid utgår från en teknik. Jag läste i Konstantin Stanislavskijs bok *“En skådespelares arbete med sig själv”*⁵ och i första kapitlet kom jag på något jag tycket var lite konstigt. Han skriver om undermedvetna, att en skådespelare kan vara så inne i sin roll att hans karaktär agerar medan skådespelarens hjärna själv är på paus. Jag kan hålla med att jag själv kan känna den känslan, men det är p.g.a. av djup koncentration, men jag har alltid “en fot på marken”. Något jag inte förstod i Stanislavskijs bok var att, de verkade som att en skådespelare “känt” så otroligt mycket att han försvunnit ut ifrån sig själv för en stund. Detta tillstånd tycker jag påminner lite om någon “flummig” terapeutisk religiös sekt, och inte teater. Därför hyllar jag den kinesiska Pekingoperaskådespelaren som är hela tiden medveten på scenen.

När jag gick teaterlinjen på gymnasiet i Stockholm, arbetade vi till stor del efter Stanislavskijs metod. Jag tycker nu efter mina studier i fysisk teater det är väldigt konstig och osäker metod. Vi blev instruerade att gräva i våra huvuden och ta fram gamla minnen för att få den rätta känslan på scenen. Det är enligt min mening en väldigt osäker metod, för att man kan inte förlita sig på sina egna känslor. Eftersom man kanske inte kan få fram exakt samma känsla dagen efter som dagen därpå, och då kan föreställningarna variera från helt fantastiska till katastrofala. Som skådespelare tycker jag att man inte

⁵ Stanislavskijs, Konstantin, 1976, 34: *En skådespelares arbete med sig själv*

kan arbeta med sådana osäkra metoder. Man måste veta att man kan leverera skådespeleri med någorlunda kvalitet i varje föreställning kan man inte bara förlita sig på sina inre känslotillstånd. Där framhåller jag igen Pekingoperan av samma anledning, att det är tydligt. De känslor som visas har en teknisk bakgrund, men som sagt, tycker jag att ibland har Pekingoperaskådespelaren för det mesta tappat bort tanken bakom sin tekniska känsla. De båda teknikerna, Stanislavskijs och Pekingoperans skulle kunna ta och ge ifrån varandra för att utveckla sina respektive metoder och skapa ett bredare kreativt skapande.

2.2 Mei Lanfang

En Pekingoperaskådespelare som har utvecklat Pekingoperan är Mei Lanfang. Han är än idag en av det största inom Pekingoperan. Jag tror att om de flesta Pekingopera studeranden skulle sträva efter att bli som han och då kanske Pekingoperan skulle kunna utvecklas på den "kreativa" sidan. Jag tror också att hans stora arbete för Pekingoperan var så revolutionerande att, de enligt min mening knappt går att mäta sig med någon annan Pekingoperaskådespelare idag. I följande stycke kommer lite bakgrundsfakta om Mei Lanfangs liv och arbete.

Mei Lanfang kommer från en familj med lång Pekingopera bakgrund, både hans farfar och far var berömda Dan skådespelare och när Mei Lanfang sattes som åttaåring i en Pekingoperaskola så följde han i sin far och farfars fotspår.

Han började först att studera rollen som *qing yi*⁶. Det krävdes att hans sångröst var i falsett, så de började han speciellt träna på. Innan Mei var tjugo år så hade han redan ett rykte att vara en stor mästare och en stjärna på scenen. De är inte bara hans närvaro på scenen som gjort Mei Lanfang till den legenden han är idag, han har också utvecklat sina karaktärer och uppfunnit nya vägar till att uppträda med dem. Han gjorde så att Dan

⁶ Qing Yi: En mogen kvinna

karaktären fick en större roll inom pekingoperan att den inte bara var en sidofigur av de manliga huvudrollerna utan att även de kvinnliga rollerna kom fram som hjältar. Detta gjorde han genom att producera nya föreställningar som t.ex. Ba Wang Bie Ji (King Ba parts from his Concubine Yu Ji). De konstnärliga arbetet han gjorde fick stor respekt och hjälpte inte bara kvinnans roll på scenen utan kanske också hennes roll i samhället. Jag har försökt att hitta mer information om den här frågan, men det är som sagt svårt att hitta litteratur på svenska eller engelska.

I boken "*Mei Lanfang and Peking Opera*", av Richard Fusen Yang, så berättar Mei i olika intervjudelar att under hans tid hos operagruppen Xi Lian Cheng så uppträdde han varje dag. Han säger också att han ibland var huvudrollen och ibland mindre roller. Han växlade från olika föreställningar med att spela den lunga *qing yi* och den energiska *hua dan*. Jag tycker att det här exemplet är ett bra bevis på att man förr i tiden i Kina verkligen hade en professionell inställning till skådespeleriet och sin kultur, något som man kanske, enligt mig i dagens Kina inte har.

Jag märkte en stor skillnad på de unga kinesiska studerande i frågan om deras inställning till att uppträda. Alla studerande är tekniskt bra, de kan sina rörelser och akrobatik. Men när jag tittar på en föreställning så kan jag både bli häpen hur snyggt de rör sig, men också frustrerad över att de ibland kan vara privata på scenen. Speciellt i dessa roller som bara kommer in och står⁷. Där har det ingen inre spänning, och det ser ut som att det tänker på något annat.

Något jag måste prisa de kinesiska Pekingoperastuderande för är att jag aldrig lagt märke att de skulle skryta om sina färdigheter eller sett dem ge uttryck för att det skulle ha ett stort ego. När man tränar med en kines så känns det aldrig som om de tycker att man är minde värd, bara för att det är så mycket teknisk bättre, utan de är glada att hjälpa till och för att man frågar.

⁷ I pekingopera så finns det roller där skådespelaren bara kommer in och t.e.x. håller en flagga, men energin är nästan alltid privat och vore det inte för sminket och kostymen så skulle det kunna vara vilken människa som helst med en reklamskylt.

Det kanske hör till den kinesiska artigheten⁸. Men jag tycker att det är något vi i Skandinavien kan lära oss av hos de kinesiska skådespelarna och studeranden, att vara mer ödmjuka.

Mei Lanfang beskrivs av de stora teatervirtuoserna som Konstantin Stanislavsky och Bertold Brecht som ett teatergeni. Mei själv tog inte åt sig för detta, vilket enligt mig han kanske borde. Han hyllas fortfarande i Kina, för sitt arbete om kulturens främjande utomlands. Jag tror att vore det inte för Mei Lanfang så skulle kanske inte Pekingoperan vara så känd utomlands som den är idag. I Kina fann jag dock bland de unga ett mycket litet intresse för traditionell kinesisk teater.

Pekingoperan är ett sådan kulturarv som borde ses av alla och inte bara skjutas undan bakom "modernare" teater. Men för att åstadkomma detta tror jag att det krävs en ändring i Pekingoperan så att den går mer tillbaka till själva skådespeleriet och tillämpar sin teknik i skådespelarbetet. Då skulle den kunna få ett bredare uttryck och en publik, som är oinvigd i stilen och språket kanske lättare kan förstå och hänga med i föreställningen. Av erfarenhet när jag gått på Pekingoperaföreställningar i Kina och ser "västerlänningar" är att det ofta vanligt att de går efter en timme, utan att se klart föreställningen. Det kan ju bero på en massa olika saker som kulturchock, att musiken är kanske i en deras öron skrikig, plus att de också inte förstår varken handling eller språk. Det är nog bara hårda Pekingoperasupportrar som jag och min kollega som sitter kvar till slut. Man måste, tycker jag, få fram samma magi som Mei Lanfang fick fram när han åkte till väst med Pekingoperan om man vill få den utländska publiken att stanna till föreställningarnas slut.

För mig som snart blivande skådespelare har Mei Lanfang varit en stor inspiration för att sprida pekingoperan vidare, och bredda den över hela Norden. Det finns en massa kinesiska filmskådespelare som kommer ifrån en Pekingopera bakgrund, något som de flesta åskådare inte känner till. T.e.x.

⁸ I Kina så kommer artighet över ärlighet. Om man t.e.x. gå och äter med några kinesiska vänner så försöker de alltid betala för maten, fast de har ont om pengar.

som jag nämnde i min inledning så är Jackie Chan⁹ skolad i pekingopera. Han har tillämpat pekingoperan och gjort om den till filmiska kampscener. På så sätt tycker jag att Jackie Chan är nutidens Mei Lanfang, även om Hollywood har förstört Jackie Chans bakgrund med att säga att han har tränat *kung fu*¹⁰, när hans utbildning egentligen är Pekingopera. I en *Kung Fu* skola lär man sig inte att bli en skådespelare. Man ser tydliga skillnader på om man jämför med exempelvis Jet Li¹¹, som också är en kinesisk skådespelare men har *wushu*¹² bakgrund.

Det jag vill säga är, att den västerländsk bio/teaterpubliken borde få veta att nästan alla kampscener i de kinesiska filmerna härstammar från Pekingopera, och att det finns idag många kända kampkoreografer i Hollywood som har Pekingopera bakgrund. Om publiken inser det så kanske Pekingoperan växer igen och åter blir populärt ibland dagens unga kineser. Men då kommer frågan, varför skulle det bli populärt med Pekingopera bland unga kineser i Kina om vi i väst känner i de kinesiska actionfilmernas bakgrund? Jag kan relatera till mig själv, som det står i min inledning så blev jag intresserad av Pekingopera via kinesiskfilm och åkte till Kina och studerade, men vad hände sen? När jag kom tillbaka till Finland, satte jag och min klass upp en föreställningen "Jorden runt på 100 minuter" där vi visade vad hade lärt oss utomlands. Jag och min kollega bjöd då in en massa kinesiska ekonomi utbytesstudenter i Vasa, Finland till föreställningen. Vi berättade att vi har studerat Pekingopera och att vi har en föreställning, men de flesta av de kineser som vi bjöd in varken visste eller var intresserade av Pekingopera, de sa att Pekingopera var tråkigt. När det sen hade sett föreställningen, fick vi kommentarerna: "Det var otroligt bra! Jag har aldrig sett Pekingopera förut, jag visste inte att det var så här häftigt. När jag kommer hem till Kina ska jag

⁹ En av nutidens mest kända kinesiska film skådespelare både i Kina och utomlands. Född: Kong-Sang Chan, 7 april 1954, Hong Kong, Kina. Kända filmer, Drunken Master och Rumble in the Bronx (hans Hollywood debut)

¹⁰ Kinesisk kampsport. Kung fu betyder färdighet.

¹¹ Den andra mest kända kinesiska film skådespelaren. Född: Li Lian Jie, 29 april 1963, Beijing, Kina. Kända filmer: Hero och Dödligt vapen 4 (hans Hollywood debut).

¹² Är en kinesisk kampsport (kung fu). Wushu är kinesiska för kampkonst. Wu betyder kamp och Shu konst.

definitivt gå till teatern och se en Pekingoperaföreställning”. Med vår föreställning väckte vi de unga kinesernas intresse för sin egen kultur, just p.g.a. vårt stora entusiasm för den kinesiska kulturen.

2.3 Symboliken och distansen

Inom västerländsk teater uppfattar jag ibland att en skådespelare har en oroväckande närhet till sina karaktärer. Att vissa skådespelare kan gå in så hårt för sina roller att de nästan blir galna. Nu har det inte hänt mig, och det tror jag är p.g.a. distansen jag har till mitt karaktärsarbete och skådespeleri. Där tycker jag att Pekingoperan kommer bra in i bilden. Pekingopera är en väldigt symbolisk teaterform, det används inga realistiska medel för att skapa en verklighet. Skådespelarna använder symbolik som ett gestaltungsmedel, t.e.x. man har inte alla dessa rekvisita och scenografi som man har i teatern här i väst. Det användes endast bord och stol med vissa broderier som ska symbolisera de kast som karaktärerna har som t.e.x. rik, general, fattig eller tjuv. Men hur hänger det här ihop med karaktärsarbete?

Jag har förstått att en Pekingoperaskådespelare har en väldigt stor distans till sin roll. Den distansen tror jag byggs upp utav flera olika medel. En av dem är Pekingoperans olika kostymer och smink. Kostymerna för de olika karaktärerna i Pekingopera har olika betydelse, vare sig det är mönstret i broderigen eller färgen på tyget. Det är också det samma med deras smink. Men jag tror inte att det är deras betydelsefulla kostymer och smink som är den största delen till Pekingopera-skådespelarens distans, utan det är deras symbolik, i rörelserna och i deras röst. Det skapar en överklig karaktär som blir dramatisk och inte för personlig. Jag tror också att tekniken distanserar skådespelaren från karaktären. Man lär sig tekniker för att visa känslor och hur man använder dem på scen. Det är en helt annan tränings metod och ett annat sätt att närma sig en karaktär. Mei Lanfang skriver i boken "*Mei Lanfang and Peking opera*"¹³: "First, I needed to show her heartbreak and sorrow. Next, I had to convey shock at discovering the plot against her. Then, I had to

¹³ Fusen Yang, Richard 2009, 24: *Mei Lanfang and Pekingopera*.

show an insane Yanrong. I used different facial expressions and body movements to show the characters feelings”.

Jag tycker det han skriver är intressant för att, enligt mig, har de ett helt annorlunda sätt att tänka, än när man jämför med en klassiks skolad “västerländsk” skådespelare. De utgår från känslor inifrån och resulterar i minimala uttryck, men Mei Lanfang beskriver det som en skådespelarteknisk övning. Jag håller helt med, klart är att om ens karaktär har ett krossat hjärta och är deprimerad skall man visa det med ansiktet och kroppen. Enligt mig så ser det ut som att Mei Lanfang har ett inlärt system hur han uttrycker dessa känslor på scenen.

Eftersom Pekingoperan är en sådan symbolisk teaterform och att den oftast har en bestämd struktur i pjäserna, så finns det väldigt lite utrymme för improvisation. Musiken i bakgrunden begränsar också skådespelarens frihet att improvisera under en föreställning. Som skådespelare så brukar jag alltid försöka hitta något nytt och inte upprepa en scen exakt likadan som på kvällen innan. Jag tänker att om man spelar samma scen exakt lika varje föreställning så blir man knäpp och orkar inte spela samma föreställning 85 gånger. Jag vet inte om detta förfaringssätt skulle tillåtas inom Pekingopera. Av de föreställningarna jag har sett, så är det oftast många tekniska element som gör att den spontana improvisationen som kan uppstå, inte finns. Ett bra undantag var, när jag gick till 长安大剧院, *Chang an Theater*¹⁴, där vi såg föreställningen 闹天宫, *Havoc in Heaven*¹⁵. Huvudkaraktären i denna pjäs är 孙悟空, Sun Wu Kong¹⁶, apkungen.

Den skådespelaren som spelade apkungen tyckte jag hade stark närvaro på scenen. I alla fall i första scenen, där apkungen är i himlen och hittar frukt så hade han en otroligt bra kontakt med publiken. Det kändes som han

¹⁴ En av det störta pekingopera teatrarna i Beijing

¹⁵ En föreställning som utspelar sig i himlen

¹⁶ Sun wu kong eller apkungen har en lång historia i kinesisk kultur och den är en av de mest älskvärda karaktärer i pekingopera

improviserade och scenen levde. Men apkungen är också en sådan karaktär som kan leka med publiken, det är därför denna rollkaraktär är så populär. Det var också en skillnad för det var en professionell Pekingoperaföreställning, men om man tittar på en föreställning med de studerandes i skolan och jämför med just den föreställningen jag såg på 长安大劇院, *Chang an Theater* tycker jag att skillnaden var minimal. Jag imponerad av den unga skådespelaren som spelade apkungen, men mer på hans närvaro och energi än hans teknik. Det gäller för en skådespelare att använda kreativt tänkande på scen: att veta varför man slåss mot någon. Jag ser ibland i vissa föreställningar att skådespelarna inte vet varför, för dem är det en koreografi, så var det i föreställningen med apkungen och många andra Pekingoperaföreställningar jag sett vare sig det är professionella eller studerandeföreställningar. Koreografin kanske har en symbolisk mening, men jag tycker att det är extra viktigt att veta sitt mål om scenen är symbolisk och stiliserad, för då ger man också nycklar till publiken att förstår vad som händer på scenen i förhållande till historien.

Om man tittar på den pekingoperaföreställning jag studerade 2009 mellan september och december månad. 三岔口, San cha kou¹⁷. Det är den mest lättförståeliga av alla pekingopera pjäser för "västögon". I den finns det två karaktärer, en Wu Sheng¹⁸ och en Wu Chou¹⁹. Den föreställningen innehåller många pantomimiska scener och kampscener. I en av scenerna skapar man ett mörkt rum som gestaltas med att låtsas att man inte ser varandra i rummet. Jag tycker att denna föreställning innehåller många spelmöjligheter för skådespelaren. Det inte bara teknik utan man måste också ge *illusionen* av ett mörkt rum. Jag tycker det numret är ett utav det mest spelbara nummer inom pekingoperan, därför att de finns två tydliga karaktärer med ett enkelt mål: de ska få tag på varan. Numret innehåller många kampscener, men jag tycker att det finns tydliga mål och klara tankar. Läraren: (Lü Suo Sen) vid hade (och har valt som handledare till det praktiska slutarbetet) är en otroligt

¹⁷ San Cha Kou, eller trevägarskorsning som är den svenska översättningen, är ett bravur nummer inom pekingoperan som innehåller en massa akrobatik och kamp.

¹⁸ Wu Sheng: En ung manlig krigare.

¹⁹ Wu Chou: En krigar clown.

bra regissör, och jag tycker att han har tagit pekingoperan ett steg framåt. Han frågar oss alltid varför vi gör vissa rörelser och vad det betyder. Det måste vara trovärdigt, det är en av hans principer. Skådespelaren ska spela trovärdigt, så att publiken förstår och att de ser tankarna. Så ska det vara när man spelar på scenen, men för mig så verkar det som den aspekten har försvunnit lite i den nutida pekingoperan. Man kan ju också tänka på att den kinesiska kulturen har en sådan lång bakgrund och historia att en någorlunda skolad pekingopera publik, förstår skådespelarens mimik. Berättelsen i föreställningen kan också vara känd hos en kinesisk publik och det vet föreställningens alla stora vändpunkter.

Vissa av den kinesiska publiken vet också rörelsernas betydelse, och det kan vara svårt för en västerländsk publik att se en Pekingoperaföreställning p.g.a. att skådespelarna använder sig av vissa gester när det vill visa känslor eller gå vidare i historien. Om jag reflekterar över hur det var för mig, när jag först kom i kontakt med Pekingopera. För det första så är mestadels språket den svåraste delen för mig, det finns många handlings förklaringar i språket som man ofta missar när man som *västerlänning*, som inte kan läsa kinesiska, tittar på en Pekingoperaföreställning. Gesterna och spelstilen är en annan sak eftersom att vi i Maya Tångeberg-Grischins skola arbetar med fysisk teater med många influenser från asiatisk teater. Pekingopera och indisk dans är ämnen som det hålls förberedande kurser i innan man åker utomlands, och också föredrag av doktorander i ämnet. Sedan skulle vi också skriva en uppsatts om asiatisk teater, så jag hade redan innan mina utlandsstudier, forskat lite i Pekingopera och sett dvd:er så pass mycket att jag kände till spelstilen innan jag såg min första Pekingoperaföreställning. Mer om publikens svårigheter att förstå kommer i sista kapitlet i denna del.

Pekingoperan är fri från all tid och rum, som Pan Xiaofeng skriver i boken "*Stagecraft of Beijing opera*"²⁰ och jag håller med honom. En pjäs kan utspelas under flera år. Det kan man gestalta med att en ridå faller ner. Det kan vara svårt för en västerländsk publik att förstå, men inte för en kinesisk som är van vid sådana konventioner. I en västerländsk teater måste man kanske ändra

²⁰ Xiaofeng, Pan, 1995, 18: *Stagecraft of Beijing Opera*.

scenografin för att publiken ska förstå att de inte är på samma plats. Jag tycker att de redan blir mycket krångligare. Inom Pekingoperan frigör man sig från tid och rum och arbetar med symbolik. Då kan skådespelaren fokusera mera på mimiska och pantomimiska uttryck. Det blir en stiliserad stil som jag aldrig har sett på en "västerländsk" institutionsteater. Stiliseringarna fungerar för den kinesiska publiken eftersom de känner till spelstilen, men de kanske blir helt annorlunda om man skulle spela utom Kina. Jag tror att risken finns för en Pekingoperatrupp, som spelar på en västerländsk scen att föreställningen förvandlas, i publikens synvinkel, från en berättelse till en cirkus med fin akrobatik och rörelser.

Del 3: Rörelse och Stilisering

I det här kapitlet skriver jag om Pekingoperans rörelsegestaltningar och stiliseringar. Jag skriver om Pekingoperans mim och jämför den med en europeiska mimen, jag tar också upp de svårigheter som kan finns för en västerländsk publik som ser en Pekingoperaföreställning.

3.1 Stilisering

Inom Pekingoperan så kommer all scenframställning från stiliserade tolkningar av verkligheten. I boken *"Stagecraft of Beijing Opera"* av Pan Xiaofeng, skriver författaren att stiliseringen eller symboliken ska inte spegla verkligheten som den är, utan det ska vara expanderat, kompakt och stiliserad. Han menar att det som spelas på scen bara ska vara en reflektion av verkligheten. Eftersom vissa aktiviteter i det verkliga livet är omöjligt att framställa på scenen så ger Pekingoperan dem liv genom att uttrycka dessa sysslor symboliskt. I deras stiliserade gestaltningar så får publiken en förståelse om föreställningens handling. Många exempel kan ges om Pekingoperans stiliseringar. Till exempel kan en pinne användas som en paddel som då föreställer att karaktärerna färdas i en båt över en sjö. Ett

annat exempel är att rida på en häst. Istället för att ta in en levande häst på scenen så använder sig Pekingoperaskådespelarna sig av en 马鞭, mabian (hästpiska)²¹ för att visa att han/hon rider.

Stiliseringen frigör Pekingoperan från tid och rum, i en föreställning kan t.e.x. det gå flera år eller t.o.m. ett decennium. Det vissas med att en ridå faller ner eller höjs upp, och rummet eller platsen kan ändras genom skådespelaren går i en cirkel på scenen. Jag tycker att sättet Pekingoperan använder symbolik för att skapa en historia är ett både kreativt och utmanade sätta för skådespelaren. För att de ger dem ett svårare sätt att förmedla handlingen. Med det menar jag att istället för att det använder rekvisita och scenografi så ligger det i skådespeleriet och den symbolik som Pekingopera skådespelarna använder på scen. De måste istället för att t.e.x. ha en riktig häst på scenen föreställa sig en, och det är där som jag tycker hela hantverket ligger att kunna föreställa sig hästen. Det finns ett mycket bra exempel i denna föreställning 挑滑车 (tiao hua che) där slutet av ett stort krig så stupar hjältens häst. Hjälten försöker förgäves att få upp hästen på benen men djuret är för svårt sårat för att orka ställa sig upp. Det gestaltas med att skådespelaren hoppar ner och upp i *spagat*²². Han kommer ner snabbt och pressar sig upp för att visa hur utpumpad och skadad hästen är. Jag tycker att de *spagat*-hoppen i detta sammanhang ger en otroligt bra bild av hjältens situation, för att rörelsen passar perfekt in i denna handling. Om man tittar på det, när man rider på en häst står skådespelaren upp och använder sig av sin *mabian* 马鞭. När han är i *spagat* position så betyder detta att han inte rider, han sitter på hästen men den rör sig inte, d.v.s. hästen är sårad. Jag har bara sett denna föreställning på dvd men jag tycker att skådespelaren visar medkänsla för sin häst och man kan se hästen ligga där sårad i gruset. Man ser hur han kämpar för att rädda sin häst. Som jag har förstått de så är det själva motståndet i uppgången av *spagaten* som visar hur sårad hästen är och hur tungt de är att dra upp den.

²¹ Hästpiskan är en väl använd rekvisita i pekingoperan, den är en pinne inlindad i tråd med flera ut hängande tofsar.

²² *Spagat* är en stretch där benen pekar åt var sitt håll.

Akrobatiken i Pekingoperan används inte för att det är fint och dynamiskt. Den har också en symbolisk mening. Alla olika typer av volter som finns används för att visa att karaktären ramlar ner för ett berg eller hästrygg, hoppar över en flod eller mur m.m. Det är fint att se en volt göras på scenen. Syftet med akrobatiken inom Pekingoperan tycker jag är bra, för att det blir ett snabbt och konkret sätt att visa en stor aktion. Om man ramlar ner för ett berg, vad skulle då det mest logiska gestaltningen vara om man inte har ett fem meters berg på scenen. För mig är akrobatik den bästa lösningen, för att skapa en känsla att man faller så skulle jag använda mig av akrobatik, en bra rörelse skulle t.e.x. vara 小翻, *xiaofa*²³. För mig skulle det skapa en känsla av att falla eller rulla ner från ett berg.

Det ligger också en fara i att göra akrobatik. Betydelsen av rörelsen kan försvinna, och då blir de bara en rörelse, för en publik som inte förstår Pekingopera. För att undvika detta så måste man enligt mig etablera och skapa berget innan och efter man har gjort den akrobatiska rörelsen, för då hjälper man publiken att förstå handlingen. Det här förhållningssättet tycker jag att främst många Pekingoperastuderande på 中国戏曲学院, National Academy of Chinese Theater arts och unga Pekingoperaskådespelare inte har.

De har all akrobatisk skicklighet men saknar skådespeleriet. Man måste enligt mig alltid visa reaktionen innan en rörelse och reaktionen där efter. Ett exempel kan man ta från mitt praktiska slutarbete där upptäcker min karaktär att någon har förstört hans fälla. Han visar då att något inte stämmer, chocken följs av en bakåtkullerbytta (den akrobatiska rörelsen) och sen en reaktion där karaktären realiserar vad som har hänt. Om skådespelaren inte visar vad han eller hon ser och bara gör akrobatiken så säger jag att publiken inte förstår och bara ser en skådespelare göra en volt på scenen, utan motivation.

²³ Xiaofar är det kinesiska namnet på flickflak, och det är som en bakåtvänd handvolt.

Samma sak gäller också för alla kampscener. Där måste, enligt min mening, skådespelarna ha en relation och motivation till den de slåss emot, istället för att som jag ofta ser, bara dra igenom en kampscen rent koreografiskt, utan känsla eller mål. I boken *“The Stagecraft of Beijing Opera”* skriver Pan Xiaofeng att en bra skådespelare lever in sig i den spelade karaktären och ska förhålla sig till föreställningens handling. Han skriver också att i sjungandet inom Pekingoperan så måste skådespelaren sjunga enligt karaktärens känslor, och han menar att det är likadant för kampscenerna. Han skriver att för att göra en kampscen verklig så måste publiken få känslan av att det är på liv och död, och därför är det viktigt att skådespelaren tänker på situationen och karaktären han/hon spelar.

I mitt praktiska slutarbete, finns en kampscen mellan Naturanden och Människan²⁴. Där har jag och min medspelare tänkt på vad karaktärerna är i för situation, och deras relation²⁵. Genom att vi byggde in situation och relation i kampscenen, tycker jag att vi skapade ett djup i den. Då följde inte publiken bara våra rörelser, utan de förstod också handlingen i föreställningen.

3.2 Mim och Pantomim i Pekingopera

Jacques Lecoq skriver, vad jag har förstått, i sin bok *The Moving Body* att mim visar oss att allt en människa gör i sin vardag kan bli ner skalat till två stora punkter: att skjuta och dra²⁶.

Motstånd tycker jag är essensen i stiliserad teater eller alla typer av fysisk teater där man inte använder rekvisita. Om man skapar ett objekt på scenen så måste man tänka på objektets tyngd och form. Det är den västerländska mimen, och skillnaden mellan den och mimen i Pekingoperan är just motståndet. Inom Pekingopera så gestaltar man sysslor, som jag skriver i

²⁴ De två karaktärerna i vårt slutarbete.

²⁵ De var ovänner p.g.a. att de båda vill äga samma skog och hade olika viljor vad de ville göra med skogen.

²⁶ Jacques, Lecoq, 2001, 71: *The Moving Body*

kapitlet ovan, symboliskt och de tänker inte så mycket på fixpunkten²⁷ och motståndet i de mimiska rörelserna. En annan stor skillnad, är att i Pekingoperan går alla rörelser i cirklar, till skillnad mot i västerländsk mim där det oftast går framåt. Om man t.e.x. öppnar en dörr i klassisk västerländsk mim så går man direkt till dörrhandtaget och skapar ett realistisk framförande av att öppna en dörr. I Pekingoperan ska det hela tiden vara ett flöde av rörelser. I boken "*Frukt från päronträdgården teater i Kina*" av Christina Nygren så finns det på sida 58 en tydlig förklaring hur man öppnar en dörr i Pekingopera stil. Hon skriver att sättet att öppna en dörr, är ett utav de mest kända rörelsemönster inom Pekingoperan. Det går till så här: karaktären går fram till den tvådelade dörren²⁸, håller ena handen på vänstersidan av dörren och den andra handen skjuter bort låset. Sedan går karaktären några steg bakåt samtidigt som vänstra dörrsidan öppnas. För att sen öppna den högra sidan så går skådespelaren fram och följer med dörren. När dörren är öppnad så tar skådespelaren en stort kliv som markerar dörröppningens höga tröskel. Skådespelares ögon följer heltiden händernas rörelser i öppnandet av dörren och sedan när dörren öppnas så speglar ögonen vad som finns bakom dörren. Jag tycker att mimen i Pekingoperan fokuserar mer på att ha flöde i rörelsen än att skapa en realistisk handling, men det är ju också det fina med Pekingoperan att det jobbar inte realistisk utan symbolisk och stiliserat.

Då jag mestadels tycker om stiliseringen och det symboliska sättet man arbetar med i Pekingoperan, kan jag också se många nackdelar, där den västerländska mimen har stort försprång. I Pekingopera går, tycker jag, aktionen hela tiden i rörelse. Den stannar inte upp och ordentligt visar vad det görs eller ska göras. Det kan vara att de redan har ett bestämt mönster som de måste följa, eller att de blir ackompanjerade av musikerna på scenen och måste hålla samma rytm. För att det hela tiden ha en flytande rörelse kan det också bli svårt att sätta in olika typer av dynamik. Rörelserna kan då smälta ihop och det kan bli svårt för en publik att hänga med. Det blir ju annorlunda om man använder sig av västerländsk mim, där behöver man inte gå efter någon viss regel utan där kan man ta tid på sig att visa publiken vad man gör,

²⁷ Fixpunkten är de motståndet som ger illusionen av föremålet.

²⁸ I gamla Kina så hade man oftast två delade dörrar.

så att det förstår. Det handlar ju bara och en vanesak, har man sätt mycket pekingopera föreställningar så förstår man rörelsernas betydelse och man kan hänga med i handlingen, men för dem som inte sätt Pekingopera förut kan det vara svårt att deras symboliks scenspråk.

3.3 Publiken

Att förstå Pekingopera kan vara svårt för en "västerländsk" publik p.g.a. många punkter, en av den är språket, och det tycker till och med jag är svårt. Pekingoperan är på gammalkinesiska som inte alla kineserna inte ens förstår, men föreställningarna är textade på morden kinesiska. Den andra kan vara som jag skrev om tidigare symboliken och mimspelet. I pekingoperan har man bestämda mönster man följer och det är inte desamma som här i väst. En annan stor aspekt är skådespelarnas insats. Vissa unga skådespelare låter ibland tekniken gå ut över skådespeleriet, och då kan publiken inte hänga med i historien p.g.a. att dessa skådespelare inte har med tanke och mål i det dem gör. Då blir det lätt att publiken tolkar en Pekingoperaföreställning till en cirkus med häftiga rörelser. Det är något som jag tycker inte får hända. I mitt slutarbete har jag, min medspelare och handledare diskuterat dessa saker. Vi ville först att föreställningen skulle vara på kinesiska, men vår handledare sa direkt att ingen skulle förstå, vilket var sant. Då kom vi på att vi skulle prata svenska och finska och min kollega hittade på en text som han spelade i pekingopera ton. Han använde sig av sättet att prata inom pekingoperan men med finsk text. Mottagandet av publiken var mycket positivt. Alla som förstår finska förstod replikerna.

Nu säger jag inte att alla Pekingoperanskådespelare ska lära sig ett annat språk, för det fanns också flera i publiken i Finland som inte pratar finska men de fattade ändå handlingen tack vare mimiken i skådespelares uttryck. Det är kanske det som saknas lite bland dagens unga Pekingoperaskådespelare och studerande i Kina, där har man ju också ett annat lärosystem, men jag tycker att fokuset borde läggas med på inlevelsen och skådespeleri i rörelserna än att bara dra igenom koreografin. Jag undrar om de tänker på dessa saker eller om det bara kopierar vad läraren gör.

Ett viktigt exempel var när jag och min kollega i Kina hade en mimworkshop på skolan där vi studerade. Vi hade som utgångspunkt att lära de första grunderna i mim, och påminde eleverna hela tiden att, om ni ser föremålet så ser också publiken det. De flesta av de studerade fattade inte vad vi menade, och när vi bad dem att improvisera så stod oftast de helt stilla och stirrade ut över klassrummet. Det kanske är för att de kinesiska studenterna är vana vid att imitera, så när den själv får en uppgift att skapa något så blir de helt ställda och paralyserade, men det kan ju också handla om nervositet. Jag tror att de senare lär sig att improvisera av erfarenhet och träning. En skolad Pekingoperaskådespelare har en stor rörelserepertoar och därför massor av möjlighet till skapande koreografi. Min lärare, Lu sou sen är ett bra exempel på det, han anpassar nummer utav skådespelarens kvalitet och kunskap och hittar på nya rörelser som skraddarsyr numret till var och en.

Del 4: Utvärdering

4.1 Övergången till mitt praktiska slutarbete

Jag åkte till Kina för att bygga en föreställning utifrån Pekingopera. Det skulle inte bli en ren Pekingopera föreställning utan vi skulle tillämpa våra kunskaper inom ämnet och göra ett nummer. Vi blandade också våra färdigheter i mim, pantomim och balett, för få en ännu bredare grund. Vi började med att improvisera och experimentera med våra idéer, och vår handledare fanns där och sa vad som såg snyggt ut och inte. Han hjälpte oss också att sätta tankar i rörelserna och karaktärsgrunderna. Vi jobbade mycket utifrån rytmen i pekingoperan, fast vi hade inte musik. Den rytm vi mest använde var tretakten: *Bia, ta, tei*. *Bia* är första rörelsen och *ta* är upptakten för *tei*. Jag tycker att den rytmen är extremt bra för att bygga in rörelser, för att rytmen i sig är uppbyggd så dramatiskt.

Hela vår föreställning är uppbyggt enligt Pekingoperan dramaturgi. Vi har en presentation av båda karaktärerna, de möts, det blir en kamp och till sist en

upplösning. I kamps scen hade vi jobbat mycket på att hålla spänningen mellan våra karaktärers relationer. Vi hade byggt upp kamps scenen att det skulle finnas små stillpunkter i den och förändringar hos karaktärerna. Jag tyckte att vi inte lyckades helt få till de p.g.a. att vi slogs för snabbt. Så om vi skulle ha haft mer tid så skulle vi arbetat mer på kamps scenen och hittat tydligare rytmändringar. Jag är ändå nöjd med vår föreställning, men skulle vilja utvecklad den vid ett senare tillfälle.

4.2 Slutsats

Av arbetet har jag kommit fram till att dessa två olika teaterformer, den kinesiska Pekingoperan och den västerländska fysiska teatern kan lära sig mycket av varandra. Båda kan ta från varandra t.e.x. Pekingoperan kan ta vara på den kreativitet och det "tänkandet" att som man använder för att föreställa det man gestaltar, som finns hos de flesta västerländska skådespelarna. I från Pekingoperan kan man ta det visuella, de dynamiska kropparna och rytmiken. Det som jag skrev tidigare som jag också tycker är viktigt att Pekingoperaskådespelaren alltid är medveten. Det är extremt viktigt som vi i väst kan ta vara på. Här "känns" det för mycket på scen, och man är inte medveten. En pekingopera skådespelare är alltid medveten på scen, dels p.g.a. att den har så mycket att tänka på, det är musiken, rörelserna, skådespeleriet och att inte sjunga falskt. Skådespelare i väst kan ibland leva in sig för mycket i sin karaktärer och det är enligt mig "o-professionellt" för att jag tycker att man som skådespelare ska kunna skilja på att vara en karaktär och sig själv, och inte låta karaktären ta över än.

Jag har också dragit slutsatsen att det kinesiska skådespelarna har inte den motivation som en västerländsk skolad skådespelare har. En kines kan t.e.x. lyfta sitt ben till öronen, men vad är tanken bakom lyftet, det kan man inte se. Jag har sett en föreställning, 八大锤 (åtta stora hammare), där lyfter den unga skådespelaren upp sitt ben till örat för att visa att han är starkast, bäst och att ingen kan vinna över honom i strid. Det var inte de jag såg, på scenen ser jag en skådespelare som kämpande för att utföra detta extremt teknisk svåra

trick. Privat kämpar han med att hålla balansen och slappna av för att klara denna rörelse istället för att vara i karaktären och spela. Visst, det är en svår rörelse, men jag tror att om man har en motivation bakom rörelsen så blir den lättare att utföra. Då tänker man på sitt mål istället för hur svår rörelsen är. Det kanske är något som man med åren också lär sig: att hitta motivationen och lugnet i tekniken och kanske också inser att skådespeleriet är lika viktigt som tekniken. Något som är lite komiskt att jag har genom mitt konstnärliga slutarbete och denna avhandling insett de motsatta nämligen att tekniken är lika viktig som skådespeleriet.

Att fortsätta studera och använda mig av pekingopera tekniker är något jag kommer att göra under min blivande skådespelarkarriär; men att tillämpa deras tekniker, rörelser och rytm. Jag tycker att det skapar ett brett uttryck och en större grund. Att ha tränat Pekingopera har för mig som skådespelare gett mig ett nytt instrument och tränat min kropp, för att kunna gestalta flera och nya saker, och förstått innerbörden av teknik. Min fortsatta forskning kommer att vara praktiskt och jag hoppas att vi något tillfälle kunna skriva ett längre arbete om Pekingoperans tekniker och skådespeleri för det vi får från Kina tycker jag är unikt. Pekingopera tycker jag är en bra grund för att göra dagens teater mer fysisk.

Vad är Pekingopera. Historia och Introduktion

Pekingopera eller 京剧, (jingju)²⁹. Pekingoperan grundades när fyra operatrupper från Anhui provinsen för första gången uppträdde i Peking för att fira den dåvarande kejsaren Qianlong 80 års dag och det var år 1828. Truppens ledare Cheng Changgeng hade omorganiserat truppens rutin för att det skulle passa pekingpubliken³⁰. Efter föreställningen så stannade en grupp kvar i huvudstaden för att ge permanenta föreställningar. Genom denna grupp så utvecklades Pekingoperan.

En stor del i Pekingoperan är att man inte spelar realistisk som i västerländsk teater, man använder sig av symboliken, t.ex. när det öppnar en dörr använder de mim, stiliserade kampscener och om karaktärer färdas flera mil går skådespelarna i en stor cirkel på scenen. Scenen är oftast tom och har en stor grön matta liggandes över scengolvet. Pekingopera är musik teater, där skådespeleriet ackompanjeras med en orkester som är placerad till vänster (till höger för publiken) på den främre delen av scenen, musiken är till för att backa upp och stödja skådespelaren och förtydliga deras mimspel. Orkesterns huvudrytm instrument är 板鼓, (Xiao Gu³¹) och det instrumentet följer alla andra musiker under föreställningens gång. Ett annat stort instrument i Pekingopera är 二胡, (erhu) som är ett stråkinstrument som påminner om fiol.

Inom Pekingoperan har man följande karaktärer 旦 och 生, (Dan och Sheng³²). Ibland Dan karaktärerna så finns det olika rolltyper: 青衣, Qing yi (är en stolt mogen kvinna), 花旦, Hua dan (är en ung energisk kvinna), 武旦, Wu dan (är en ung krigar kvinna, som är bra på akrobatik och stridskonst), 到

²⁹ Jingju betyder huvudstads opera där "Jing" står för huvudstad och "Ju" står för opera.

³⁰ I alla olika delar av Kina så har man olika dialekter, så Cheng Changgeng hade mixat olika provinsers opera stilar för att det skulle passa för att sjunga på pekingdialekten.

³¹ "Xiao gu" betyder liten trumma och håller den takten som skådespelaren har på scenen.

³² Dan är begreppet på de kvinnliga karaktärerna och Sheng är de manliga karaktärerna.

吗旦, Dao ma dan (kvinnlig krigare som är bra på kamp med vapen), 老旦, Lao dan (en gammal kvinna). Ibland Sheng karaktärerna så finns dessa rolltyper: 老生, Lao sheng eller Xu sheng (gammal eller medelålders man), 小生, Xiao Sheng (är en ung man), 武生, Wu sheng (är en krigare man, som är bra på akrobatik och stridskonst). Det finns också olika 花脸, Hua lian (målat ansikte) karaktärer och 丑, Chou (clown) karaktärer, både de kan ha olika inriktningar om de är bra på stridskonst eller att sjunga.

För att kunna bli en Pekingopera skådespelare så behöver man bemästra fyra element De är:

唱 Chang (sång), 念 Nian (tal), 作 Zuo (rollframställning) och 打 Da (akrobatik och scenkamp) och utifrån vilket element man är bäst på väljs redan i unga år ens rolltyp/karaktär. Inom grundträningen i Pekingoperan finns det fem delar som man koncentrerar sig på, de är: 手 Shou (hand), 眼 Yan (öga), 身 Shen (kropp), 脚 Bu (steg) och 剧目 Fa (scenframställning). Allt detta hör till de tekniker som behövs för att man ska kunna bli en Pekingopera skådespelare.

En utav det mest kända pekingopera skådespelarna var Mei Lanfang, han är för det första känd för att han har bemästrat Dan karaktären (han spelade allt från Qing yi till Dao ma dan), och för det andra är att han har exporterat pekingoperan till utlandet. Han var inte nöjd med att bara spela för en kinesisk publik så han utomlands. Första gången pekingopera spelades utanför Kina var när Mei Lanfang och han operatrupp 1919 åkte till Japan. Efter det som kom det ett ytterligare besök 1924 följt av en USA turné 1930. Senare spelade de i dåvarande Sovjet unionen och där träffade han b.l.a. Brecht och Stanislavskji. Man kan säga att hade det inte varit för Mei Lanfang så skulle kanske inte den övriga världen veta lika mycket om Pekingoperan eller ens kinesisk kultur.

Litteratur och källförteckning

Xiafeng Pan "Stagecraft of Peking opera, from its origins to the present day",
New world press, Beijing China, 1995

Nygren Christina "Frukt från päronträdgården, teater i Kina",
Liber förlag, Stockholm Sverige, 1986

Fusen Wang Richard "Mei Lanfang and Peking opera",
Foreign languages press, Beijing China, 2009

Stanislavskij Konstantin "En skådespelares arbete med sig själv", (översatt av
Benkov, Manja), Tema Nova, Rabén & Sjögren, Stockholm, Sverige, 1976

Lecoq Jacques "The Moving Body", (översatt av Bradby David), Routledge,
New York USA, 2001

DVD:

Kent Don, Dumais-Lvowski Christian "The Children of the Beijing Opera", Bel
air classiques, Frankrike, 2007

中国京剧“三岔口”，天津市文化艺术音像出版社出版

中国京剧“九龙杯”，天津市文化艺术音像出版社出版

中国京剧“泗州成”，天津市文化艺术音像出版社出版