

Kampkonst i teater

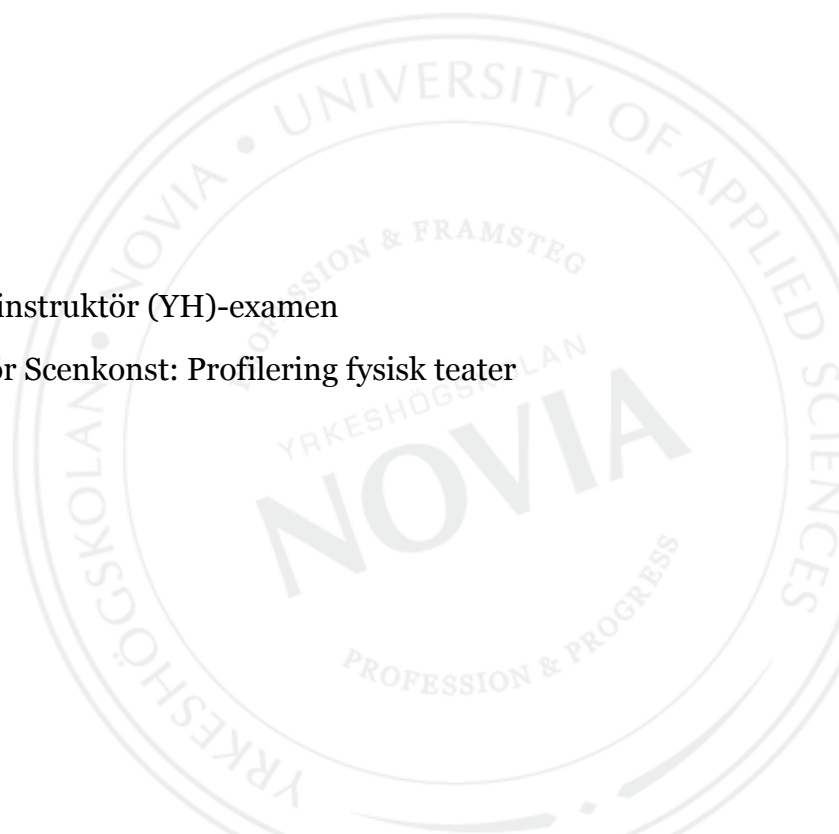
Omsättning av kampkonst till fysisk teater

Valter Sui

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst: Profilerings fysisk teater

Ort och årtal Vasa 2015



EXAMENSARBETE

Författare: Valter Sui

Utbildningsprogram och ort: Vasa Nova scenkonst

Inriktning/alternativ/Fördjupning: fysisk teater

Handledare: Steina Öhman

Titel: Mystikens farkost

- En återfärd till mystiken via stridstraditionen och teaterns språk

Datum 16.3.2015

Sidantal 29

Bilagor 0

Abstrakt

Jag har undersökt hur kampkonsten har påverkat och blandats med teater och teaterträning i historiskt perspektiv och ur mina egna upplevelser under min studieår i Novias scenkonst, profilering: fysiskteater. Slutligen kommer jag kort att nämna hur jag applicerat kamkonst i mitt konstnärliga slutarbete Skelettkvinnan.

Språk: svenska

Nyckelord: Kampkonst, fysisk teater och asiatisk teater

BACHELOR'S THESIS

Author: Valter Sui

Degree Programme: Bachelor of Performing Arts

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Steina Öhman

Title: Martial Arts in Theatre: Transforming Martial Art to Physical Theatre

Date 16.3.2015

Number of pages 29

Appendices 0

Summary

The aim of this thesis is to show how martial arts have influenced and blended with theatre and theatre training. The thesis presents both a historical perspective of the subject in question as well as my personal experiences during four years of Physical theatre studies at Novia University of Applied Sciences. This thesis will also briefly present how I applied martial arts in my final artistic exam work; “ The Skeleton woman”.

Language: swedish

Key words: martial arts, physical theater, asian theater

Valter Sui
Examensarbete

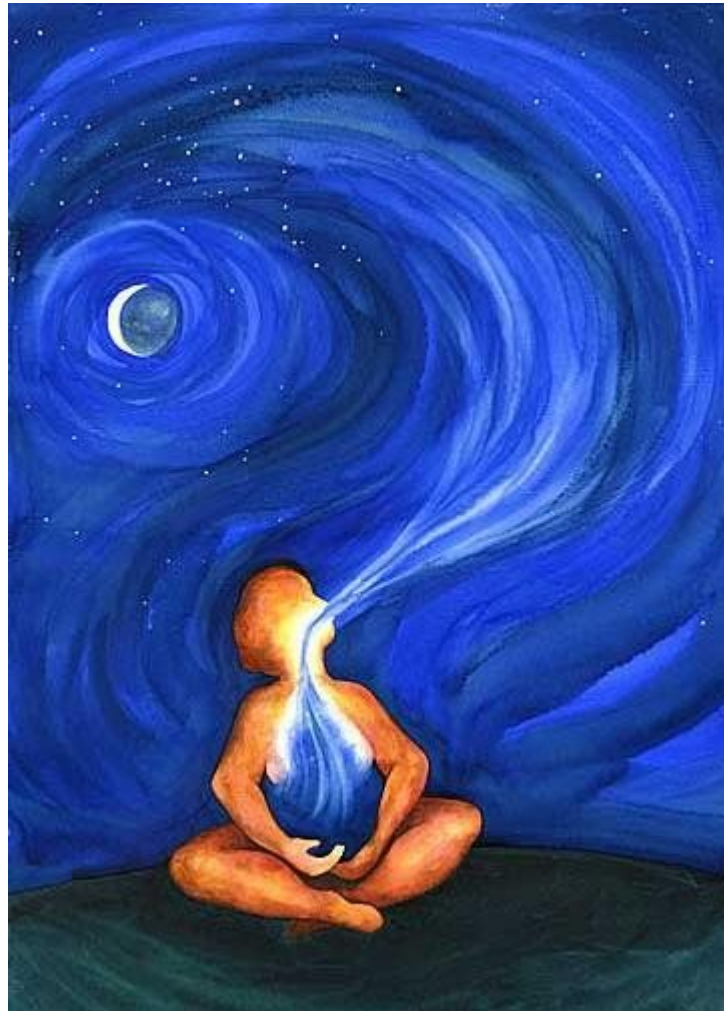


Bild: Melanie Weidner



foto: Freia Stenbäck

Hoppa med höftet högre

Hämta höjden av henne

det runda klotet

Slappna av i höjd och låg

så rör det fritt

och kittlar i tår

Se!

jag flyger till

Himmla...

den är faktiskt rund

horizonten

– En dröm jag såg om höga hopp i en vinterklädd furuskog och stjärnfylld himmel

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	sid 1
2. Spirituella upplevelser i teater och stridskonst.....	sid 2-3
3. Mjukhet, min utmaning i teater.....	sid 3-6
4.1 Min Kontakt med stridskonsten.....	sid 7-8
4.2 Kampkonst och dess användning i teater.....	sid 8-9
4.3 Kampkonst i asiatisk teater och dans.....	sid 10
4.4 Var kan man finna kampsport i kontakt med teater.....	sid 11
4.5 Vad är nyttan med att använda kampkonst i teater.....	sid 12-14
4.6 Kathakali- en teatertradition med rötter i kampkonst.....	sid 14-16
5. Hur jag i praktiken omvandlat kampkonst och asiatisk teater i min produktion ”Skelettkvinnan”.....	sid 17-20
6. Avslut.....	sid 21
Källförteckning.....	sid 22
Bilagor.....	sid 23-27

Bilagorna är bilder som enligt mig kan illustrera likheter mellan kampkonst och teater.

1. Inledning

Kampkonst har alltid varit en stor del av mitt liv, då jag var barn började jag med Judo och efter det har jag tränat kickboxning, boxing, brasiliansk jujutsu, kungfu, kalaripayattu, karate och chigong.

Jag skall nu skildra min egen upplevelse om hur jag sett och upplevt en stark koppling mellan kampkonsten och teater under mina studieår i Fysisk teater, genom ett historiskt perspektiv men mest ur mina egna praktiska arbetets upplevelser under mina teaterstudier. Slutligen skall jag berätta om hur jag använt kampkonst i mitt konstnärliga examensarbete. Tillslut vad jag slutligen kan beskriva om saftens smak efter fyra år.

Detta är en hyllning till den kraft som gav mig det mod som fick mig att våga kravla ur mitt gråa håll och möta världen för att njuta och uppleva allt.

2.Spirituella upplevelser i teater och stridskonst

Spiritualitet har alltid intresserat mig och det ändrade hela mitt väsen och det är därför jag gör teater av de mest själviska orsaker, att få uppeva mystiken i vardagen. Det var denna stora flod som släpptes fri från dammen. En läkka i dammen uppstod efter att jag mediterade på min in- och utandning, av en slump flera dagar i sträck och allt efter det har livet ej varit sig likt. Jag upplevde en återfödelse som det inte fanns någon återvändo ifrån.

Från boken ”Kvinnor som slår följe med vargarna” skriven av Clarissa Pinkola Estes, tog jag och Freia Stenbäck vår saga till vårt slutarbete. I kapitlen som följde sagan förklarar Pinkola Estes om symboliken i sagan om jag kunde relatera med:

”När mannen faller tåren har han nuddat vid sin smärta, och han förstår vad det är när han rör vid den. Han ser hur instängt hans liv blivit på grund av såret. Han ser vad han gått miste om i livet på grund av det. Han ser hur han undertrycker sin kärlek till livet, till sig själv, till andra.” (Estes, 1992, s. 150)

Den magiska upplevelsen är det jag söker i livet. Då jag försvinner och något annat föds, Jag har sett det återkomma om och om igen i skolan. Stunder av ren magi när saker händer mellan åskådare och handlare. Jag har upplevt flera gånger att jag kan försvinna i teater och med teater. Det mesta av teater jag sett har varit i skolan, men där har jag med de mest enkla medel sett hur ny energi föds framför ögonen. En varelse stiger in i Rummet och man häpnas och den egna fantasin skapas, Du ser en historia, du kopplar och skapar något helt eget. Nästa stund försvinner allt, abrupt, en mask är fylld med tårar, skådespelaren var ej nöjd eller kände att hon inte gjorde rätt eller liknande. Hon hade ingen aning om vad det var jag såg.

”An artists expression is his soul made apparent, his schooling, as well as his 'cool' being exhibited. Behind every motion, the music of his soul made visible. Otherwise, his motion is empty and empty motion is like an empty word- no meaning” (Lee, 1975 s. 10)

Mitt intresse för det mystiska startade inte genom teater, det förde mig in i teatern. Vägen jag först återfann mystiken igenom var kampkonsten. Speciellt då jag fann min förebild Bruce Lee, som fick

mig inspirerad av de mera filosofiska och mystiska aspekterna i stridskonst. Nu har jag gått en lång väg sedan dess och jag har under mina teater studier inte alltid ens trott på att jag kunde applicera mitt intresse för kampkonst till teater. Jag är nu i mitt sista år och jag har massor av nytt kunnande inom olika former av teaterkonstens subtila hantverk. I denna utbildning har jag tyngts och pressats in i olika okända konstformer jag inte alltid känt mig bekväm i. Ur det obekväma så har en process skett som jag vill beskriva med en bild;

Jag är en morot
 som nu tryckts, pressats och blendats
 i 1000 år igenom 100 000 former
 tills en dag, vätska utsöndras
 jag har smakat den, för det är den jag var förr!
 men processen har ändrat något..
 kanske var det mönstrets kraft
 eller bara resans akt
 men faaan!
 De var god saft!!!

- Valter ”Zen” Sui

3. Mjukhet, min utmaning i teater

Jag har haft svårt med det mjuka och ömma uttrycket i teater. Jag har drag av det under mina goda stunder men egentligen så är jag mera dragen till det dynamiska, hårda och aggressiva. Det måhända att mitt sanna väsen inte ser skillnad och att jag lärt mig detta beteende av föräldrar, vänner och samhället, men hur som helst så är det hårda uttrycket i mig mycket starkt. Veldig starkt var det då jag började mina studier; ingen känslighet, mjukhet eller lugn..

Mina studier i balett med Jaana Saaranen var den första av rörelseformer som fick mig att möta min manlighet. Till att börja med så hade jag mycket svårt med att vara böjlig nog för att alls känna mig bekväm med det mesta vi gjorde. Sedan kom diagonalerna. Att med olika skutt förlytta sig genom rummet var nog det första i skolan som fick mig att bli riktigt arg inombords, att härma en

sorts rörelsekvalitet jag inte kände mig bekväm med; skönhet.

På den psykologiska nivån hade jag problem med att hantera mina negativa känslor så som hat, rädsla eller svartsjuka. Ur mitt intresse i asiatisk filosofi och mediation som jag hade hämtat ur kampkonst och ”New age”- källor från internet och böcker hade jag fått ett andningshål i min vardag. Jag kunde genom olika övningar hitta lugn och en glädje som kom inifrån. Senare blev det ett problem därför att jag blev så insatt i att kultivera positiva känslor medan jag försökte undvika mina negativa. Jag undvek mest att sprida mina negativa känslor och höll dom inom mig eftersom jag inte ville visa det ”fula” som jag bar inom mig. I mitt konstnärliga slutarbete skelettkvinnan mötte jag skelettkvinnan, samma kvinna som jag mötte i mina drömmar under kokosträdens fläktande vind. För att berätta vad det var jag sökte och på samma gång fruktade i skelettkvinnan vill jag ge detta citat, för det var denna remsa text som fick mig att fastna för ”Skelettkvinnan”;

”I ett förhållande har hon rollen som oraklet som vet när cykler skall börja och sluta. Det gör henne till förhållandets vilda aspekt, den som är så skrämmande för män – och ibland för kvinnor, för när tron på omvandlingen gått förlorad blir även det naturliga och cykliska förloppet med växande och nedvissnande något som väcker rädsla” (Pinkola Estes, 1992, s. 127)

Jag ser att jag fått det helt snett, döden är ingen ondhet som existerar, döden det absoluta mörker som vi möts med förr eller senare i alla dess former som följs alltid av ljus. Efter regn kommer solsken och så vidare. Under min tid i praktiken i Indien då jag studerade Kathakali kom jag till ett våldsamt möte med vilda kvinnan, Skelettkvinnan, Fru Död, vad jag än kallar henne, så kom hon att skaka om mig som fruktansvärt i en serie av drömmar alldrig tidigare eller efteråt ha upplevt. Här är de tre mötena.

Första natten

Jag var inne i ett kök med en kvinna som var i ca 30-35 år och hon började tala till mig på ett väldigt mjuk sätt, ganska snart kände jag hur jag höll på att bli väldigt svag och jag började tappa kontrollen över min kropp. Sedan närmade kvinnan mig och jag började känna mig orolig jag var helt övertygad om att hon hade förtrollat mig. Jag satt vid ett högt bord på en pall, kvinnan närmade mig bakifrån och talade fortfarande med sån mjukhet att känslan spreds sig och tog över hela

rummet. Hon lade en hand på min rygg och en stark erotisk känsla spred sig som ur en explosion min ryggrad. Det var som om själva luften i rummet hade förvandlats till en mjuk substans som jag kunde känna. Hon började smeka mig och en otrolig lycka spreds sig inom som någon form av helig erotik, det var verkligen en stund av otrolig lycka och salighet. Jag kände mig som en orm som ålade, jag kände mig stark och levande, VILD! Men på något sätt kom mitt ego ifatt och tankar började flöda och det som hände i drömmen var att känslan försvann och jag blev rädd och arg på denna kvinna, som om hon hade våldtagit mig. Hon blev också otroligt arg och våldsam. Så vaknade jag upp, förvirrad.

Andra natten

Jag var hemma på min mormors gård i rummet där jag sov när jag var liten. Månen lyste väldigt starkt i det mörka rummet, det var långt in på natten. Vissa av mina klasskompisar var även där och min mormor kom i rummet med ett litet ljus i handen och började tala till mig. Väldigt sanbbt insåg jag att det inte var min mormor, jag kände igen kvinnan och blev genast igen rädd och arg på henne för att hon bedragit mig. Nu blev kvinnan inte bara arg utan började tala till mig i besvärjelser. Jag blev skräckslagen, helt slapp i kroppen. Mina klasskompisar förvandlades till kletiga skuggor och samlades i någon sorts soppa, som kvinnan skapade. Den enda som stannade med mig var Liv som jag jobbade väldigt intesivt tillsammans med under den tiden. Liv och jag klamrade fast vid varandra som om vi var klistriga ormar och samma känsla av en erotikers bubbla skapades i rummet. Jag höll på att försvinna helt, men igen kom tanken och orden i mitt huvud och hindrade kvinnans trollkonst igen blev jag väldigt arg och kvinnan blev minst lika arg fast mera övertygande.

Tredje natten

Jag var ute på gatan i någon storstad och befann mig i människovimlet, ur detta människovimmel kunde jag genast känna av att hon var nära. En kvinna närmade sig och jag kände igen henne. Detta möte var mycket mindre dramtiskt än de andra hon hälsade på mig och jag svarade med; ”Jag vet nog vem du är”. Hon bara nickade och bad mig att följa henne. Jag kände starkt att jag inte kunde förmå mig att följa eftersom jag inte litade på henne.

Det som följde ångrar jag ännu idag. Jag hade förstått att det var den arkettypiska vildkvinnan som Pinkola estes har undersökt i sin bok (Pinkola Estés, 1992), och som jag träffade i dessa drömmar. Jag visste att jag hade de två tidigare nätterna inte lyckats lita på denna kraft utan jag

hade bara fyllts med skräck av hennes närvaro och kraft. På dagen före den tredje natten hade jag sagt till mig själv att om jag får träffa henne igen i natt skall se igenom och möta denna kvinna. Trots mina medvetena försök så lät jag min rädsla ta över mig.

Varför är detta väsentligt? Jo, jag har haft denna intuitiva intention hela min skolgång att närma mig det kvinnliga i mig och här fick jag ett möte med den urkraft som jag sökt närma mig. Bara för att märka att jag inte hade mod nog att möta det. Kanske för att jag fruktar mest att försvinna, att dö, tror jag..



Bild från skelettkvinnan Foto: Linus Lindholm

4.1 Min Kontakt med stridskonsten

Jag har genomgående i mitt liv haft ett starkt intresse för kampsport, mina tidigaste hjältar var ninjor och samuraijer och jag har alltid känt en väldigt stark kontakt med strid. Själv har jag hunnit studera flera olika system av kampsport (Jag kommer i fortsättningen att använda ordet stridsteknik eller kampkonst, ”martial art”, i stället för kampsport. Jag anser att all kampsport innehåller en konstnärlig aspekt trots att många stilar anpassat sig till sport. I teater sammanhang vill jag koncentrera mig till traditioner och konstnärlighet och därför vill använda hellre ordet kampkonst eller stridskonst.

I min ungdom lärde jag mig Judo och när jag blev 17 började jag träna kickboxning, boxning och lite Braziliansk Jujutsu¹. Jag hade också fått ett starkt intresse för Chigong² som jag studerade på egenhand för dess meditativa kvalitet före jag började studera Fysisk teater vid Novias scenkonst. Via utbildningen kom jag i kontakt med mera österländska och traditionella kampkonster med kort kurser i kungfu med stormästaren Nguyen Van Nguyen och en kurs i kalaripayattu³ under första årets studier med Charlotte Linhell och i Indien på Hindustan Kalari Sangham hösten 2013. Vi gick också en intensiv kurs i Peking opera stagefighting där jag lärde mig grunderna i spjutteknik, ett hantverk som jag uppskattat och använt genomgående i mina teater studier på Novia.

De senaste två åren har jag med min goda vän Nicklas Kevin haft ett sorts utbyte av rörelse-traditioner och genom Nicklas har jag fått uppleva hans tolkning i karate stilen som kallas Koryu Uchinadi⁴ som är en modern fritolkning av den okinawanska ursprungliga karaten som ligger mycket nära dess rötter i kinesisk Kungfu.

Av vår gemensamma träning har jag tagit mycket inspiration av att varje rörelse startar, utan undantag från höftet, goshijutsu⁵. Jag kunde uppleva att ju mindre jag försökte använda styrka och inkorporerade avslappning och ärlighet till att jag verkligen började rörelsen från höftet så kunde jag generera en styrka som uppstod med lätthet men också överraskade mig i resultatet. Detta fick mig att tänka; kunde jag applicera denna princip till mitt teaterarbete och andra rörelseformer så kunde jag producera maximal kraft med minimal spänning och muskelarbete. Dessutom har jag

1 En braziliansk stil av jujutsu som specialiserat sig på lås brottning

2 Kinesisk form av rörelse och meditation som har koppling till Kung fu

3 Indisk traditionell kampkonst

4 En modern fritolkning av traditionell okinawansk karate

5 Kan översättas som; skicklighet i höftets användning

funnit massor av intressanta övningar när vi övat brottnings med Nicklas, inte endast med styrkan som kommer ur träningen men här igen, styrkan som kommer ur avslappningen. Jag har direkt infört många av dessa influenser i min dagliga träning och på scenen i mitt konstnärliga examensarbete "Skelettkvinnan". Där jag applicerade mina tankar om brottnings som en lek när vi skapade vår par kontakt-akrobatiska sex scen. Som en efterföljd av mitt arbete med Kevin har jag även kommit att finna nyttan i styrkträning speciellt arbete med kettlebells och traditionell olympisk tyngdlyftning. Det kanske låter självklart men höftet är enligt mig det viktigaste av centren i kroppen.

"The Japanese concept of the hara is seen as something more than a physical location; it is the core of the entire self. It is the centre of a person's strength, health, energy, integrity, and sense of connection to the world and the universe. Not only is a strong hara essential for a healthy life, it is impossible to do any kind of physical or spiritual discipline (such as the martial art, meditation, or theatre) without involving this area. Consequently, training in these fields always incorporates exercises to develop and strengthen the hara" (Oida & Marshal, 1997, s. 10)

4.2 Kampkonst och dess användning i teater

"Many movements, particularly those related to fighting, can be traced back to ancient martial arts and weapon worship. For example, the Chinese tradition can be traced back to periods before the present era." (Miettinen, 2010, introduktion kapitel 3)

Konflikt har länge existerat och handens kraft har alltid använts för kampen om makt. Ännu äldre är dock troligtvis konsten att jaga en sorts förfader till kampsporten, eller möjligtvis en tvillingbror. Båda kunskaperna har åtminstone gemensamt avsikten i att döda, skada eller försvara sig t.ex. med hjälp av pil och båge, spjut eller utan vapen. Detta är handlingen. Men själva systemet som vuxit ur behovet är vad vi kallar kampkonst. Metoden att lära sig slåss.

I kampkonst finns alltid en metod som man utgår ifrån, det är alltid ett system som har en viss

sorts estetik som siktar emot att utövaren skall i sitt kropps-minne integrera ett komplext kinestetiskt rörelse mönster som skall gynna hen i stridsteknik. För allmänheten kanske den mest kända formen av träningsystem finner man i de traditionella kampkonsterna (t.ex. Shaolin Kungfu⁶) är kata. Kata är ett sorts koreograferat rörelse shema som innehåller de viktigaste grundelement i stilens kroppsanvändning. Det är alltså en förutbestämd sekvens med rörelser som genom repetition skall hjälpa eleven att förstå rörelsernas essens inte direkt ge kunskaper i strid utan ett sorts fysiskt lexikon som innehåller de viktigaste principerna i positioner och rörelser som är karaktäristiska för stilen av kampsport. Detta sedan nästan alltid följs av parövningar, drills, där man övar combinationer i kast, grepp, slag och sparkar i olika variationer. Från dessa övningar följer ofta någonsort av kontaktsparring⁷, med många olika variationer av regler.

I jämförelse med mitt teaterarbete i fysiskteater kan man dra ganska enkla paralleller. Vi börjar med grundövningar, kata. Sedan finns ofta någon applicering av grunden, parövning. Näst kommer improvisation, alltså en sorts prövning av det man lärt sitt, kontakt sparring. Som slutligen, speciellt i professionellt teaterarbete ofta resulterar i en föreställning, utövning av konsten, i kampkonsten skulle det vara att uppleva en våldsam situation eller att delta i någon sorts match. Vad jag menar är att jag mycket väl förstår att vi utövar kampkonst eftersom dess grundstruktur är inte endast pedagogisk utan också testad under väldigt praktiska förhållanden, där testat sina tekniker i kamp om liv och död, där det som fungerar behålls och det som inte fungerar försvinner. Visserligen är inte all kampkonst idag lika starkt förankrat i verkligheten eftersom i krigsväsendet används idag moderna skjutvapen och därför har det uppstått kampsport som har modifierat sin träning för att bättre passa sportens bestämda regler i träning och tävling. Träningen modifieras således enligt nya behov.

En anledning till varför träningen av kampkonst kan anses som effektiv är att genom årtusenden har det utvecklats olika metoder till att forma ens kropp för att uppnå både mental och fysisk styrka, balans, snabbhet, vighet, kondition, koordination samt intuitiv reaktionsförmåga till yttre impulser. Samt har kampkonster ofta varit förknippade med religion och ritualer, kanske en orsak till att det ofta utövas meditation i många asiatiska stilar. Jag tror också att som en följd av den hårda träningen och risken för skador så har kampkonster specialiserat på olika former av traditionella läkandevetenskaper som t.ex. växtmedicin, energihelande, massage och akupunktur.

6 Stilen i kung fu som kommer från Shaolin templet i Kina

7 Sparring är benämningen på tränings matcher, där man inte går fullt ut men får mera fritt bepröva sina kampkonst tekniker emot en motståndare.

4.3 Kampkonst och asiatisk teater och dans

Först och främst talar jag nu om det jag lärt mig av Antti Silvennoinen och min lärare i Kathakali. Jingju⁸ och Kathakali⁹ är båda traditionella asiatiska teaterformer som i sin repertoar har väldigt många krigarhjältar och -hjältinnor, och pjäser som skildrar krigshändelser. Enligt mina lärare i Kathakali Naripatta Narayanan och i Peking opera, Antti Silvennoinen, så handlar ungefär hälften av föreställningar i båda ovan nämnda teaterformer om kamp eller åtminstone om hjältedådigt beteende. Därför frågar jag; vad har INTE stridskonst att göra med teater och dans?

”Fighters and performers have enjoyed a long, often mutually beneficial, relationship. It is likely that mimed enactments of the hunt, or of hand to hand battles were among humankind's first performing arts. Over millennia, real events such as battles and hunts were later ritualistically acted out in dance and theater” (Wolf, 5.3.2010)

Jag anser att det finns något väldigt primalt och uråldrigt i detta utlåtande. Dock för att ge en mera vetenskaplig historisk källa om hur kampkonsten blandades med teater i Asien, ur internet sidan <http://www.xip.fi/atd/introduction/3-martial-arts.html> skriven av Jukka O Miettinen. 11.3.2015

”One could simplify the process of how the martial arts became part of the theatrical arts as follows. Firstly, they were adopted as rituals, such as, for example, the Balinese war dance baris, which was originally performed before the warriors went to war. Secondly, they were adopted into classical traditions because the performers (for example members of the court and its body guard) had the basic knowledge of them. Later, when grand court theatre forms evolved, including also great battle scenes, the martial arts provided an already established movement vocabulary that was already familiar for both the performers and the audience” (Miettinen, 2010, introduktion kapitel 3)

8 Kinesisk traditionell teater från Peking

9 Traditionell Indisk teaterform från delstaten Kerala

4.4 Var kan man finna kampsport i kontakt med teater

Enligt databank websidan Asian theatre and dance så har kampkonst alltid haft en stark ritualistisk aspekt i Asien och att den har påverkat den traditionella teatern och dansen på en djup nivå. Att kampkonsten och dansen (dans och teater skiljs sällan åt i Asien) delar många rörelser och poser som t.ex. Den mycket väl kända horse-stance där man står djupt nere i en bred position.

Jag håller fullständigt med detta påstående. Jag har genom ett praktiskt utövande i min utbildning märkt många likheter mellan kampkonst asiatisk teatertradition i t.ex. Kathakali (kalaripayattu), jingju (Wudang kungfu), och japansk dans (Goshi-jutsu som kan översättas som skicklighet i höftens användning.). Positionerna och rörelserna som enligt mig ofta liknar sparkar, kast och deflektioner(rörelser som skyddar emot slag och sparkar). Dessutom har jag iakttagit att i den indonesiska och malaysiska teater traditionen finns mycket likheter med kampkonsten penkat silat¹⁰. Detta är något som jag koodat av genom mina egna tidigare erfarenhet och kunskaper i kampkonst i jämförelse med traditionell asiatisk teater.

I kathakali kom soldaterna att bli konstnärer under fredstid. Förr i tiden var det oftast vid kungliga palatset där det fanns tid och resurser för att bygga upp en teater tradition och eftersom det också är rituellt alltså religiöst kopplat så var det ofta de som var tränade inom kampkonst som undertog uppgiften.

”The existence of so many animal movements in the present martial art systems is a clear indicator of the long history of martial arts. It is possible that the ancient animal movements of prehistoric periods formed a kind of basis on which the martial systems were later developed. Thus it is often through the martial arts that animal movements also found their way into theatrical traditions.” (Miettinen, 2010, introduktion kapitel 3)

10 Indonesisk kampkonst

4.5 Vad är nyttan med att använda kampkonst i teater

När man utövar kampkonst skapas energi och för att utföra effektiv och med precision de tekniker man övar så skapas energi. Och en ny sida växer i dig en extra daily habitus, det vardagliga energiska tillstånd som t.ex. behövs på scenen. Speciellt tydlig blir denna energi när man inom kampkonsten får utöva den med andra i sparring.

Enligt mig har kampkonst inte enbart nytta på scenen genom scenkamp, även om det är sant att genom kunskaper i kampkonst kan man som skådespelare lättare stilisera eller göra en strid realistisk. Dessutom blir man mindre rädd för kontakt och kan alstra den energi eller atmosfär som krävs i en spänd strids scen. Fler positiva aspekter för teater-studeranden är att det skapas energi när man utför tekniker från kampkonst effektiv och med precision. Genom öppning och stängning, dynamisk impuls av kroppen som följs av jordad avslappning börjar Chi¹¹ flöda

”Strid mellan motsatser alstrar kraft, liksom elden och vattnet ger ångkraft” (Stringberg, 1907, s. 105)

Vi söker upplevelser i teater tillstånd och kampkonst skapar en typ av upplevelse. En ny sida växer fram i människan och ger ett uttryck som alltid är unikt för alla. Vi har alla förmågan till åtminstone försvar och detta fokus kan man också använda som förhållningssätt på scenen. När en verklig strid börjar eller ens att sparring emot en skicklig motståndare, kan man aldrig veta vad som ska ske, man måste var skärpt och närvarande.

Det jag vill påpeka är att vi alla har olika sidor inom oss, vissa sidor är starkare och vissa svagare. En del sidor vill man inte närma sig eftersom de väcker obehagliga känslor eller får en att känna t.ex. Skam. Detta har jag själv iakttagit under min utbildning och använt mig som referens till det som är svårt att möta i oss själva på den mest personliga nivån. På en mera emotionell och personlig nivå så har jag personligen haft ett starkt motstånd att ta till mig essensen i baletten. Jag vill inte bete mig som det krävs i baletten. Ett mjuk uttryck som skall utstråla ett mjukt leende och hakan högt uppe som en prins på rosor.

11 Ett ord för livs energi, kallas också prana i indien

Jag har aldrig dansat mycket och har inte haft någon rytmisk begåvning och inte någon direkt kunskap av koreografi när jag började skolan. Jag vill använda mig av konstformen balett eftersom det är en konstform som jag har haft mycket svårigheter med. Då menar jag inte bara själva tekniken i dansen eller ens rörelserna. Att vara strålande och vacker i prinsessa och fjärils landet är något som jag inte känner mig bekväm med. Vad jag menar är att jag har överhuvudtaget svårt att visa dessa inre egenskaper i mig, som helt klart existerar, men p.g.a. min själv bild som inte passar in i den känslan så uppstår ett hinder till formen. Jag har stor respekt för baletttraditionen och använder mig av en nedlåtande ton enbart för att släppa in läsaren i min inre värld.

Samma svårighet som jag upplevt i mina balett studier har jag sett när vi har tränat olika kampkonster i skolan. Inte dock så mycket i kalaripayattun som inte enligt mig är idag längre en effektiv form av självförvar utan snarare siktar sig mycket framgångsrikt på balans rörlighet och vighet, en sorts dynamisk yoga i kampkonst. Men i våra studier i Kungfu och under vår kort kurs i Karate så upplevde jag att många i klassen hade problem med alstra den sortens dynamisk energi som krävs för att tekniker skall utföras effektivt. Ett annat problem är att många ofta såg själva rörelserna som koreografi. Men kampkonst är inte lika fäst vid koreografi som dans. Inte heller lika engagerad i estetikens skönhet, viktigaste är ändå resultatet.

våldsamma uttrycket i det hårda och exploderande som kommer ut ur en när man tränar speciellt hårda stilar av kampkonst som till exempel kungfu stilen Shaolin, med Nguyen Van Nguyen vi tränat i skolan, framkallar en vild sida. Faktumet är att alla inte tycker om att alstra och således uppleva aggressivitet.

Ett motstånd att ge sig hän till det aggresiva och vilda i en rörelse och glömma den yttre fasaden av att vara en god och civiliserad människa, kan för många kännas obekvämt. Vår lärare i kungfu sade ofta att han är en snäll typ, som en apa eller en clown. Men när han gör kungfu så förändras han, han menar att man måste ändras och när man slår så måste man ge ett skrik ut för få energierna att flöda i rörelsen. Detta skrik är något som länkar alla kampkonster och som till exempel i den japanska traditionen kallas den kiai. Kiai är inte enbart ett starkt läte utan har att göra med andningen. Jag har min egna syn på andning och dess teknik som jag har fått av inspiration från min lärare i akrobatik Antti Silvennoinen. Idén är att rörelsen skall skapa andningsmönstret inte andra vägen annars blir det artificiellt. Just i kampkonst är andning av väldigt stor betydelse, om ni någon gång tittar på en boxare som tränar kommer ni att kunna höra hur han dynamiskt andas med sitt 16

solarplexus som om han försökte få ut en väldigt seg snorkroka ur sin näsa. Vad jag vill komma till är att kampkonst är ett väldigt bra sätt att lära sig om andning och dess naturliga rytm eftersom bara det minsta av rörelser alltid följs av utandning, en contraction¹² av muskler. När man går längre in i konsten och börjar sparra så lär man sig än mer om andning eftersom det är otroligt viktigt att andas rätt när någon slår och sparkar dig. I obekväma stunderna lär man sig väldigt mycket om andning.

4.6 Kathakali- en teatertradition med rötter i kampkonst

Jag har diskuterat mycket om de historiska aspekterna i hur kampkonst är relaterat till teater. Nu vill jag fortsätta med att berätta om kathakali och hur jag själv har genom direkt erfarenhet upplevt den Indiska teater formen Kathakali under min praktikperiod. Kathakali är en stor konst form, som har tagit influencer från många olika håll i den rika klassiska och rituella teatertraditionen i Indien. Den har även tagit starka influencer av den lokala kampkonst traditionen kalaripayattu, som jag också har några veckors praktisk erfarenhet av. Jag vill dela med mig mina egna insikter av kopplingen mellan kampkonsten och hur den syns och hur den upplevdes i träningen och konstformen.

”Originally, the actors of the kathakali troupe were selected from the army of the kings who patronised Kathakali in the early period of the dance-drama. These warriors were trained in Kalaripayattu. Thereafter, Kathakali adopted many elements from Kalaripayattu for its physical training.” - (Balakrishnan, 2005, s. 57)

Som det nämns ovan så finns det rikligt med likheter mellan kathakali och kalaripayattu. Träningsalen bär samma namn i båda konstformerna, kalari. De delar också en sorts oljemassage där den maserade ligger på golvet och massören (läraren) masserar eleven med sina fötter genom att stöda sig på en stång. Speciellt grundträningen är full av likheter med den rigorösa morgon gymnastik (mei urapp adavu) i kathakali, och har många liknande samma element av extremt djupa positioner, bryggor och andra för ryggraden utmanande övningar, samt stampande med fotbladet och rörelser som kräver eleven att greppa golvet med sin fot. Hoppandet som en stor del av grundträningen är också en av de många likheterna (som kathakali och kalaripayattu delar). Den stora skillnaden är att i kathakali är grundövningarna smyckade med estetiken som senare skall användas i teaterformen, gällande t.ex. fotens och händernas form är väldigt viktiga redan i morgongymnastiken.

12 När musklerna gör det absolut motsatta till avslappning, de spänns med dynamik

” advice is given in the martial arts. When a samurai holds a sword, he does not grip it with his hand, or arm, or even his thumb. He concentrates on his little finger. In this way, his movements are both strong and free” (Oida & Marshall, 1997, s. 24)

. Jag fick höra en liknande sak av Radhika Gurukkal, en kalaripayattu lärarna på Hindustan Kalari Sangham när hon berättade att varför vi tränade på att greppa golvet på ett så överdrivet sätt. Hon förklarade att vi är så vana att använda oss av vår naturliga styrka som ligger i den inre sidan av foten, på samma sätt som vi är starkare med tummen och pekfingret. Därför tränar vår yttre sida så att vi stärker det som inte naturligt faller oss in. Jag tycker att det är ett intressant sammanträffande av två liknande tekniker.

” Another Noh¹³ master phrased it slightly differently. He said, ”The secret is in the little finger and the arch of the foot. You place your force there. I cannot tell you the reason, but this is the secret”.” (Oida & Marshall, 1997, s. 24)

Följden av att det var krigare som lade grunden för Kathakali har säkerligen också påverkat att det traditionellt är endast män som får utöva denna konstform. Idag finns det undantag också i lokalbefolkningen men än är det relativt ovanligt att kvinnor tränar kathakali. Eftersom det endast är män som har varit ansvariga för utveckling av denna dansteater, så har också träningen gjorts otroligt militant, och detta säger jag ur en helt personlig synvinkel. Med grunden i att jag själv avlagt militär tjänstgöring i Finland och när jag kom till min lärare i Indien och började träna så fick jag helt samma känsla där som när jag tjänstgjorde som kustjägare. Respekten och den otroligt hierarkiska mästare-elev relationen¹⁴ var något som jag av gammal vana bara fann mig i en än gång. Skillnaden var att istället för att lära mig skjuta och krypa i skogen så skulle jag denna gång underkasta mig en gammal teatertradition.

”När krigarna inte hade ett krig att utföra så skulle de träna kathakali och utföra skådespel så de inte skulle bli lata eller skapa trubbel.” - Sadanam Naripatta Narayanan, min mästare i Kathakali

13 Traditionell form av japansk teater

14 Även kallat Gurukal systemet; När eleven bor med sin lärare och blir en del av familjen

Det som var nytt för mig i kathakali var att nu hade jag stött på en teaterform som hade starka skarpa linjer och ett väldigt stark uttryck. I jämförelse med de andra danserna och rörelseprinciperna jag upplevt i skolan var att de hade helt klart inkorporerat kamp konsten i rörelse dynamiken, Det finns t.ex. mycket hårda rörelser med stark dynamik, hopp och sparkar. Också exaktheten i mudras (handtecken som använd i indisk dansteater) kunde utföras med händernas hjälp av just den hårda sortens dynamik i rörelsen.

Mina upplevelser från militären och hur jag fick en väldigt liknande känsla i uppbyggnaden av den pedagogiska mall av utblidning jag upplevede under min träningsperiod i iniden när jag tränade under Sadnanam Naripatta Narayanan. Att det i kathakali var väldigt viktigt att man spänner ett bälte runt midjan som i många andra kampkonster. Det måste betyda att centrumets vikt är av största vikt!

”Kathakali har ett golv mönster och ett dans mönster, orden berättas till stor del genom mudras (tecken språk), ögonens rörelse påverkas av händernas rörelse. Hela kroppen isoleras och enskilda komponenter används flitigt t.ex. Ögonbrynen. Allt detta synkroniseras då till en eller flera rytm sekvenser. Genom att ta till sig dessa främmande element så pressas den egna formen och focus nivån höjs. Genom att underkasta sig till en utmanande form så skapar man en situation som kräver balansering, när man balanserar flera olika aspekter av rörelse så skapas en förhöjd kvalitet av närvaro på scenen samt actionen i sig, att balansera betyder oftast att i något skede kommer balanseringen att misslyckas och i just den stunden kan något nytt och oväntat födas ur en tillsynes förutbestämd situation som spelas upp på scenen, improvisation inom en strikt ram.” (Sui, 2014, dagbok)

5. Hur har jag i praktiken omsatt kampkonst och asiatisk teater i min produktion ”Skelettkvinnan”

Jag gjorde mitt konstnärliga slutarbete ”Skelettkvinnan” med Freia Stenbäck, min klasskamrat som visades sedan på scenkonst festivalen ”Peeled” 2015

I en diskussion med min lärare Steina Öhman frågade hon mig om jag ursprungligen tänkt på att jag skulle använda kampkonst i Skelettkvinna, svaret var nej. Jag visste att skulle skriva om kampkonst i teater, men när jag nu i denna skriv process gick igenom alla scener i pjäsen blev jag själv överraskad. Förvånad över hur mycket jag på ett medvetet men ändå helt omedvetet sätt, hade omsatt tekniker, principer och tillstånd ur min kunskap av stridskonst till pjäsen Skelettkvinnan.

I mitt konstnärliga examensarbete ”Skelettkvinnan” spelade jag en jägare men sagan som vi dramatiserade var en inuit saga. Även om inuiterna säkert har en macho kultur så ser den väldigt annorlunda ut. Genom research (Alexander. 1973, Farley 1953 och 1963, Burch/Forman, 1988) har jag upplevt att inuiterna är ett väldigt glatt och ömt folk som inte har några speciellt krigiska drag i deras kultur.

Sagan Skelettkvinnan hade kraft för mig, den var heltklart tydligt fylld med bilder och jag hade genast mycket ideer om hur jag ville berätta olika delar. Det omedelbara var att jag visste att jag visste att skulle använda en käpp av något slag som skulle fungera som spö och en paddel till kajake, vilket gav mig en klar motivering för att få använda mitt favoritobjekt.

Till näst skall jag kort förklara hur använde jag mig mycket av kampkonstens principer och tekniker som jag talat om tidigare för att skapa den ömme jägaren. Som i mitt sinnes öga har en natur nära styrka som jag ville visa, ett uttryck av energi och tyngd, utan att handlingen skulle ha för stark stilisering, i stället försökte jag förmedla naturlighet. Jag använde då kampskonsten för att upprätthålla min energi på scenen men också som uppvärmning före scenen.

Vad jag kan säga mest om saften smak? Utöver alla tekniker som jag nämt att jag använder så måste jag säga att det är centrumets användning och dess viktiga egenskaper i rörelse. Allt jag gjort i

kampkonst och teater har alltid siktat emot användning av centrumet. Genom centret kan du sända ut energi, men om man inte lyckas slappna och jorda sig eller dynamiskt explodera så kan man inte leva upp till sitt fulla potential i rörelse. I Skelettkvinnan var det just genom höftanvändningen som jag har upplevt en sammansmältning av stridskonst och teater

Prolog: Scen 1

I första scenen av skelettkvinnan spelade jag fadern som bar mask och kastar sin dotter i havet. Den var en väldigt intensiv scen som hade en atmosfär av aggression och rädsla. Jag baserade den arga faderns rörelser nästan helt på Kathakali teknik. I scenen så slår fadern sin dotter och sedan släpar han henne till klippan för att kasta ner henne. Här applicerade vi helt vanlig stagefighting av västerländsk teater. Jag ville använda Kathakali för att den har ett så starkt och tydligt uttryck och jag har länge velat använda dessa teknik för mask arbete.



Bild av fadern i skelettkvinnan. Foto: Freia Stenbäck

Jägarens introduktion: scen 3

I denna scen introduceras jägaren och jag byggde hans entre på en serie som kombinerade halling inspirerad teknik, Peking opera och en huvudvolt. Speciellt Peking opera och huvudvolt är tekniker som baserar sig i kampkonst. Peking operan har sin grund i denna nord kinesiska kung fu och huvudvolten är en akrobatisk rörelse som man finner i bland annat i brottning och kung fu oftare än i konventionell akrobatik.

Scenen innehöll också en del där berättar karaktären öppnar upp för publiken var vi är och vem mött. För att i scen sätta denna del så använde jag mig av ett peking opera spjut som var rekvisitan till jägaren. För att bygga denna del använde jag mig av spjuttekniker som jag lärt mig under vår stage fighting kurs med Antti Silvennoinen.

Då berättelsen startar så paddalar jägaren iväg för att fiska, för att skapa den mimiska illusionen att han paddlar kajak med sitt spjut så omsatte jag en vispande rörelse som jag lärt mig när jag tränat karate med Nicklas Kevin, en sorts form av Goshi jutsu. Då fiskaren Slutligen hittar en öppning i isen och skall göra den större för att skapa en liten vak att fiska i så gjorde jag en snurr runt naken med spjutet och hoppade upp och stampade hårt i golvet för att skapa en illusion om att jag söndrade isen. Här använde jag en kombination av Peking opera och karate för bygga rörelsen.

Fisket scen 4

Under denna scen så fiskar jägaren upp skelettkvinnan, när han får napp så börjar han dra upp den ”stora fisken” han tror att han fångat. Här ville jag verkligen ge illusionen om att han drog upp något väldigt tungt och därför använde jag mig av en väldigt djup ”horse-stance” medan jag mimade att jag lyfte något väldigt tungt. Här hade jag stor nytta av att ha tränat olympisk tyngd lyftning den senaste tiden för att verkligen kunna förmedla tyngd och kraft användning.

I stunden då han drar upp skelettkvinna så blir jägaren väldigt rädd och han ger ut ett srkick och sedan gör en sorts piruett bara för att slå till skelettkvinnan med sitt spjut. Här använde jag mig av kungfu teknik i käpp användning när jag gjorde slaget i scenen.

Jakten scen 5

I slutet på jakt scenen så vänder sig jägaren om och märker att skelettkvinnan följt honom trots att han sprungit så långt och då försökte jag få det att se ut som om han försökte försvara sig själv med spjutet och igen slå skelettkvinnan.

Sammansmältning scen 7

I den par akrobatiska kontakt scenen som skilldrar föreningen mellan man och kvinna, när skelettkvinnan sjungit kött på sina ben och blivit en kvinna igen. Använde jag mig av mina egna kunskaper av brottning, parakrobatik och kontaktimprovisation. Men min största inspiration kom genom brottning som gav mig tanken som ledde till en helt ny rörelse och hjälpte mig att hålla igång leken, så vi fick ett flöde igång i scenen.



Bild av jägaren som jag spelade i Skelettkvinnan Foto: freia Stebäck

6. Avslut

Genom min utbildning har tränat flera rörelse former som mim, akrobatik, balett, indisk dans, japansk dans och kinesisk teater. Allt detta har krävt helt nya sidor av mig, helt nya kvaliteter i rörelse som inte fallit mig in naturligt. Men nu har jag hittat kampkonstens dynamik pånytt och denna gång ser jag på kampkonsten med nya ögon. Jag anser mig kunna omsätta dess principer till mitt teaterarbete, något som jag tvivlat på före p.g.a. att jag trodde att jag måste förkasta min kärlek till kampkonsten för att gå vidare. En lång tid under min utbildning så ansåg jag verkligen att kampkonst i sig inte passar in bra i teater, speciellt de hårda stilarna. Men idag har kampkonsten blivit en del av mig lika mycket som teatern, detta är min förening av yin och yang som expempelvis innefattar det feminina och manliga. Kampkonst är en kommunikation, ja, men det är i sin allra djupaste grund, en kommunikation i våld inte i samspel. I teater vill man visa tydligt vad man gör medans i kampkonst försöker man dölja det man vill. Eller är det verkligen så? Döljer man inte tekniken i teater också?

Jag ser det speciellt tydligt nu när jag börjat skriva att jag har gått i en lång cirkel bara för att märka att jag är där jag började, i stridskonsten. Skillnaden är att jag är så mycket mer nu. Rikare av att ha gått en annan väg, starkare av det mjuka jag fått och lyckligare för nu vet jag att jag älskar stridskonst och jag vet att jag kan använda det i mitt arbete som scenkonstnär.

Källförteckning:

Jukka O. Miettinen, Veli Rosenberg, Dr. Stefan Kuzay, Mr. Pertti Seppälä, Dr. Anna Thuring.
Asian traditional theatre and dance: internet bok <http://www.xip.fi/atd/introduction/01foreword.html>

Atanarjuat: The fast Runner (Film)

Clarissa Pinkola Estes. 1992, Women who run with the wolves

Mowat Farley. 1953 & 1963, Never cry wolf och Vildrenes folk

Ernest S. Burch, Jr and Werner Forman. 1988, The Eskimos

Bryan & Cherry Alexander. 1973, The Eskimos

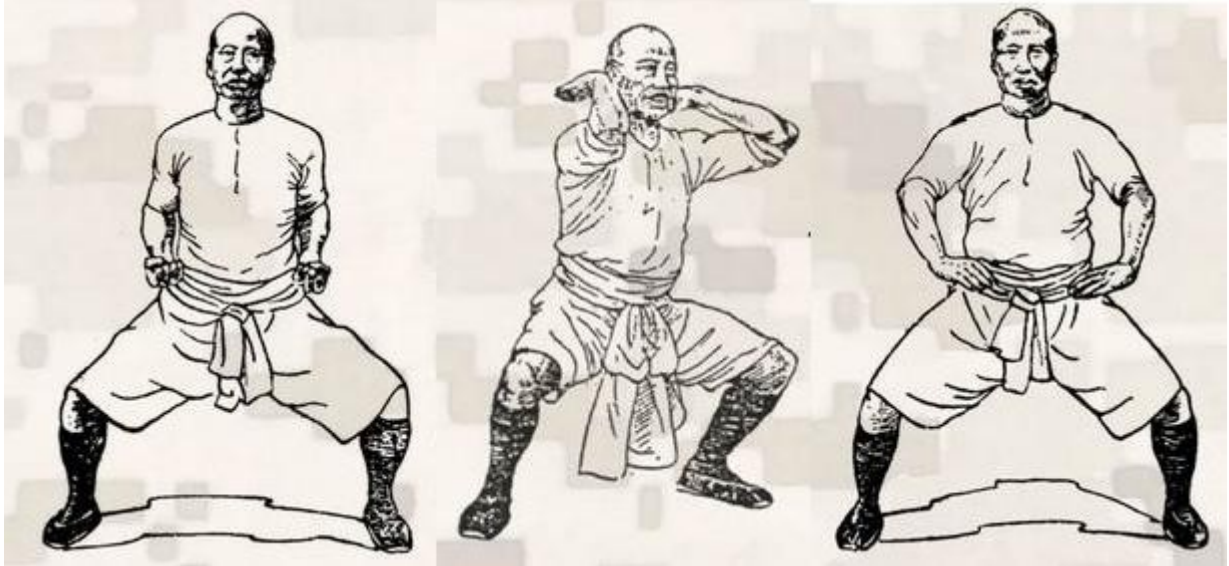
Sadanam P.V. Balakrishnan, 2005, Kathakali, a practitioners perspective

Yoshi Oida & Lorna Marshall. 1997, the Invisible Actor

Bruce Lee. 1975, Tao of Jeet Kundo

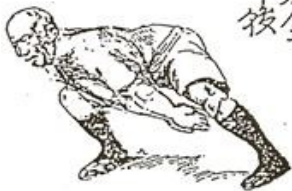
Tony Wolf, <http://www.thearma.org/essays/twain.htm#.VTu1pJOUPOU>

Bilagor



第六式
前金龜式

Position 6
Hold 1 Minute

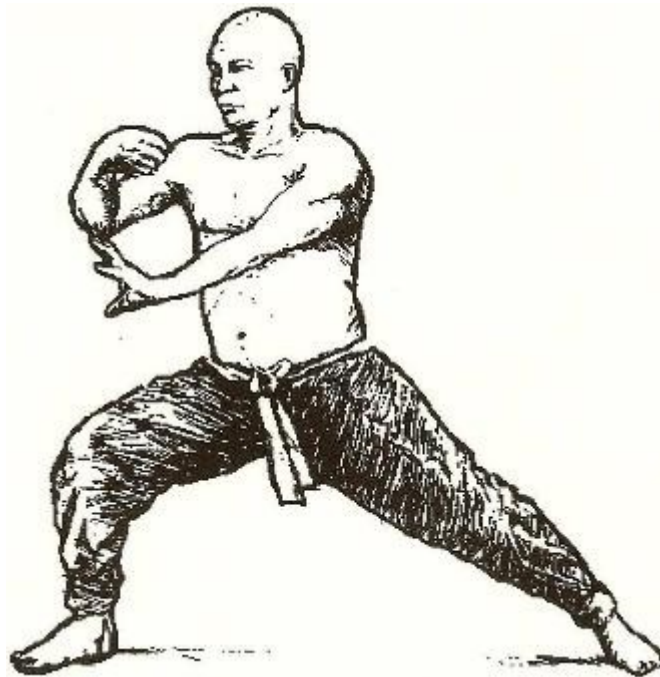


第七式
後金龜式

Position 7
Hold 1 Minute







”Churippu” övning kampskonst



En kathakali rörelse; Churippu

Mudras i Kathakali (handtecken kathakali, ett sorts ABC för teaterformens språk)

The Hasta Mudras



PATAKA



MUDRAKHYA



KATAKA



MUSHTI



KARTARI MUKHA



SUKATUNDA



KAPITHAKA



HAMSAPAKSHA



SIKHARA



HAMSASYAM



ANJALI



ARDHA CHANDRA



MUKURA



BHRAMARA



SUCHI MUKHA



PALLAVA



TRIPATAKA



MRGASIRSHA



SARPA SIRASA



VARDHAMANAKA



ARALA



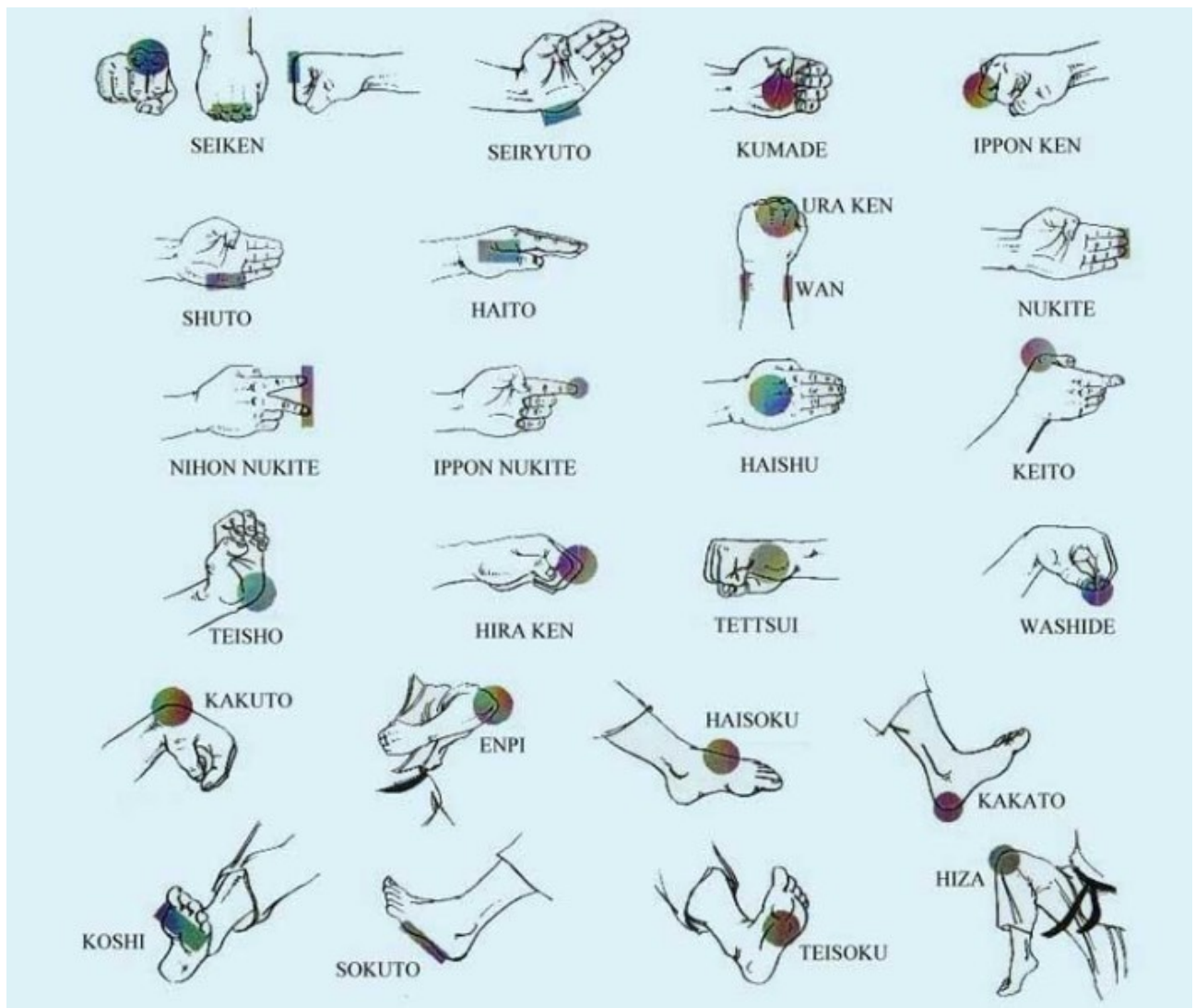
URNA NABHA



MUKULA



KATAKA MUKHA



”Mudras” i stridskonst