

jag går  
från läsning till gestaltning



jag går  
från läsning  
till gestaltning

*beskrivningar ur en monologpraktik*

Lena Dahlén

Gidlunds

Filosofie doktorsavhandling i scenisk gestaltning vid Högskolan för  
scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.  
Avhandlingen är nr 32 i serien *ArtMonitor* [www.konst.gu.se](http://www.konst.gu.se)

Gidlunds förlag

© 2012 Lena Dahlén

[www.gidlunds.se](http://www.gidlunds.se)

Form: Brandwork

Tryck: BALTO print, Vilnius 2012

ISBN 978-91-7844-840-1

# innehåll

1. beskriva . . . . .	11
-----------------------	----

## givna omständigheter

monologpraktiken . . . . .	17
<i>song of be eller luktar det regn</i> . . . . .	19
<i>tvåsam</i> . . . . .	22
<i>tiden är natt</i> . . . . .	25
alla och en . . . . .	31
<i>en utför</i> . . . . .	33
<i>en betraktar</i> . . . . .	35
<i>entalsensemble</i> . . . . .	38
monolog . . . . .	43
<i>rörlig mening</i> . . . . .	43
<i>andra i monologen</i> . . . . .	48
<i>medspelare</i> . . . . .	51
<i>andra</i> . . . . .	53
publik . . . . .	59
lokal . . . . .	67
<i>lokal och mening</i> . . . . .	69
<i>flytta in</i> . . . . .	77
samling . . . . .	81

## ingång

<i>överbordad ingång</i> .....	91
<i>skrivet och talat språk</i> .....	92
<i>läsa och tala</i> .....	99
<i>ton</i> .....	103
<i>läsnings verkan</i> .....	107
<i>dold bråte</i> .....	108
<i>styrd verkan</i> .....	112
<i>två exempel</i> .....	118
<i>betoning I</i> .....	120
<i>betoning II</i> .....	123
<i>hinder</i> .....	125
<i>vapenlös</i> .....	126
<i>lära läst</i> .....	130
<i>språk</i> .....	132
samling .....	135

2. söka .....	139
---------------	-----

## i riktning mot

<i>rörlig gestaltning</i> .....	143
skeende .....	155
<i>närvaro</i> .....	155
<i>från betraktarhåll</i> .....	157
<i>från utförarhåll</i> .....	159
<i>nu</i> .....	160
<i>då nu</i> .....	164

<i>åter till närvaro</i> .....	169
<i>planerat nu</i> .....	172
<i>förtuse</i> .....	174
<i>något läggs till rätta</i> .....	175
<i>då och sen nu</i> .....	177
<i>sätt att främja nu passeras</i> .....	180
<i>rörlig uppmärksamhet</i> .....	182
<i>främja rörlig uppmärksamhet</i> .....	184
<i>exempel på ett skeende</i> .....	189
<i>exempel på skeenden</i> .....	191
<i>öppen dörr</i> .....	193
vana .....	199
<i>en sida</i> .....	199
<i>och en annan</i> .....	204
<i>vanan repeteras</i> .....	206
<i>vidare vana</i> .....	218
<i>åter till rörligt mindre rörligt</i> .....	223
<i>något mindre rörligt</i> .....	226
detalj .....	231
<i>detaljer om detaljen</i> .....	231
<i>ägg</i> .....	239
tillägnelse .....	247
samling .....	253
<i>undran</i> .....	255

3. vända om .....	259
-------------------	-----

## lyckans dar

<i>givna omständigheter</i> .....	264
<i>villkor</i> .....	265
<i>lyckans dar</i> .....	267
<i>lokal</i> .....	273
<i>ingång</i> .....	275
<i>ton</i> .....	277
<i>lära läst</i> .....	278
<i>läsnings verkan</i> .....	282
<i>bit i bitar</i> .....	288
<i>sitta fast</i> .....	290
<i>liten yta</i> .....	292
<i>ting</i> .....	295
<i>armar</i> .....	300
<i>ögon</i> .....	303
<i>motsatser</i> .....	308
<i>komik och tragik</i> .....	309
<i>avbrott</i> .....	312
<i>betoning</i> .....	314
<i>hela delar</i> .....	317
<i>oförutsett och planerat</i> .....	321
<i>oförutsett i planerat</i> .....	323
<i>optimism</i> .....	327
<i>leenden</i> .....	329
<i>tårar</i> .....	329
<i>fast</i> .....	331



<i>andras blickar</i> .....	332
samling .....	339
<i>fortsatt undran</i> .....	343

## bifogat

tillvägagångssätt .....	351
<i>gå vilse</i> .....	364
litteratur .....	375
<i>övrigt</i> .....	383
abstract .....	385
tack .....	387



# 1. beskriva

Det här är en beskrivning som utgår från mitt arbete med monologer. Jag går från läsning till gestaltning, synar stegen, skrapar upp delar av vägen.

\*

Snett framför mig står ett skåp. Riktat jag mig dit, står det där. Till skillnad från skåpet framträder repetitioner och föreställningar först i framspelandet. Därefter spelas de i minnet, finns ingen annanstans att se.

Jag betraktar skåpet och undrar hur det som sker, det som inte kan fasthållas i något skede, ska beskrivas. Varken skåpet framför mig eller föreställningar som förflyktigas skrivs fram. Nu ska ingen ritning eller läst text överföras till gestaltning. Här går jag från motsatt håll, överför arbetet till skrift. Hur fånga det?

Jag ställer mig i praktiken, spelar, repeterar och går tillbaka till tre monologarbeten, samlar och rekonstruerar olika vägar från läsning till gestaltning. Vad är självklart återkommande på väg efter väg? Vad styr stegen? Jag betraktar från utförarhåll, söker gemensamma aspekter, breder ut dem, beskriver, skildrar via exempel, finner stick-spår, viker av mot nästa beskrivning.

Så här börjar och slutar framställningen:

Det första gemensamma uppdagas i arbetets givna omständigheter: en person arbetar fram en monolog som ska spelas för någon någonstans. Vad finns där som följer, riktar arbetet på vägen?

Därefter närmar jag mig monologarbetets ingång, vägens början: något läses som ska omskapas till föreställning. Vad läsning betyder, vad jag gör med det lästa och vad det lästa gör med mig beskrivs.

Jag går vidare och finner ett gemensamt: i samtliga arbeten söks en levande eller rörlig gestaltning. Vad är då det? Jag undersöker vad det kan vara och beskriver kännetecknen. Genom att närmare syna skeendet och vanan med en utvikning kring detaljens betydelse för det specifika ringas det som avses in.

Genomgången av gemensamma aspekter avslutas med att jag vänder om och viker in på en specifik väg. Jag går från läsning till gestaltning i Samuel Becketts *Lyckans dar*. Slutligen delges några upplockade bitar därifrån som kastar sitt särskilda ljus på de föregående beskrivningarna.

Med det lämnas det som komma skall.<sup>1</sup> Jag börjar från början, går.

1. Ett metodkapitel, »tillvägagångssätt«, finns på s. 351.

givna omständigheter



*Varje teater, publik, pjäs, metod och skådespelare bär sina världar.  
Dem kan jag ta del av men svårligen genomleva, det vill säga jag kan  
inte tala specifikt från någon annans praktik. Den jag talar ifrån  
rymmer monologer där jag ansvarar för iscensättningens samtliga  
delar. Det är där jag pågår, det är genom den erfarenheten jag  
beskriver.*





# monologpraktiken

Här och nu börjar jag gå i *en* del av min praktik, den som handlar om monologer. Det är därifrån exempel hämtas. Jag inleder med en översiktlig tillbakablick.

Sammanfattningsvis handlar det om åtta monologer, varav sju har varit egenprojekt.<sup>2</sup> Föreställningarna har spelats länge och mycket, oftast har de plockats upp och ner under flera år.

Gemensamt är att jag väljer textmaterial utifrån en reaktion eller fråga som väcker intresse, vanligen något som tycks invant eller förbisett vid den givna tidpunkten. Jag drivs av saknad – och därmed av längtan. »Den här historien finns också. Går det att se så här?« Det vanligt förekommande, det som jag dagligen andas

2. Med ett undantag har jag valt de monologer som framförts, oftast bearbetat dem för scenen, därefter regisserat, repeterat och spelat samt ansvarat för kostym, enkel scenografi och ljus samt involverats i, eller stått för, produktionsarbetet.

2005–2008: *Tiden är natt*, en dramatisering och iscensättning av Ljudmila Petrusjevskajas roman (Norstedt, Stockholm 1999). Om moderskapets/kärlekens omöjlighet eller skuggsidor. Föreställningen sattes upp av teater UNO i Göteborg.

2001–2003: *Tvåsam*, en dramatisering och iscensättning av Willy Kyrklunds roman (Mån-pocket, Stockholm 1997). Om kampen mellan anpassning och ordnat ideal kontra osäker undran inom en människa. Efter första årets turné blev föreställningen del i teater UNOs verksamhet.

1994–1999: *Song of Be eller Luktat det Regn*, en dramatisering och iscensättning av Lesley Beakes ungdomsroman (Norstedt, Stockholm 1994). Om hur samhälls-

in, är det som förundrar mest. Samtliga monologer utgår från texter som fångar. Det lästa får kort sagt min hand att röra sig. Monologarbetet får bränsle av ett litteraturintresse det inte kan separeras ifrån.

Jag söker teman och karaktärer företrädesvis utifrån mindre uppmärksammade eller spridda texter och utforskar olika spelplatser, vanligen med närhet mellan publik och spel. Att välja texter som vid det givna tillfället är mindre uppmärksammade är inget mål i sig, det handlar om motivation. Varför sätta upp pjäser som redan sätts upp med större resurser? Varför tala med en röst som tycks bekant när det finns så många? Utrymmet för de röster som hörs i mitt liv är förkrympt, de som hörs i samhället är begränsade. Det räcker att påminnas om att cirka sjuttiofem procent av den litteratur som översätts till svenska är anglosaxisk för att se ynkedomen.

förändringar påverkar människors relationer och livsval.

1996–1997: *FutureVision* av Eva Blomberg, i regi av Cleo Boman. En parodi på människans utbytbarhet, förtingligande, i konferensmiljö. Monologen skiljer sig från övriga, den tillkom på en kurs för skådespelare, dramatiker och regissörer på dåvarande Bohusläns teater.

1991–92: *Dörrar*, en dramatisering med inspiration av olika texter, bland annat Werner Aspenström, W.S. Merwin, Stig Dagerman. Om människans möjligheter, begränsningar och förmåga att påverka livsval: öppna och stänga dörrar.

1989–1990: *Poste Restante*, en dramatisering av Cora Sandels novell »Till Lukas« hämtad från novellsamlingen *Vårt krångliga liv* (Forum, Stockholm 1969). Om en kvinnas erfarenheter som flyktning i Sverige.

1988–1989: *Om vad då – om det där?*, en dramatisering utifrån texter av August Strindberg, Hjalmar Söderberg, V.V. Majakovskij. Tre variationer av tre triangel-dramer.

1986–1988: *Åsneprinsen*, en dramatisering inspirerad av M. Jean Craigs bok med samma namn (Litteraturfrämjandet, Stockholm 1982). Om att lyssna till människan bakom yttre markörer.

Världen framträder från en utpost i utkanten. Den belägenheten riktar sökarljuset.

Här, i beskrivningen, utgår jag huvudsakligen ifrån och refererar till tre monologarbeten. För att kunna hämta exempel därifrån behöver de presenteras. De sammanfattas kort utifrån respektive tema och med exempel på frågor som arbetet väckt.<sup>3</sup> Närmare än så kommer jag inte gå in på de olika monologerna, här söks gemensamma aspekter på arbetsvägen. Avsikten är att ge en bild av dess olikheter och en bakgrundsskiss inför kommande användning.

### *song of be eller luktar det regn*

I början på nittioalet reste jag till Namibia för att studera muntlig berättartradition. Skillnaden mellan en talspråklig och en skriftspråklig kultur var bekant men blev då tydligt kännbar. Genom konfrontationer och iakttagelser på plats såg jag mina skriftspråkligt präglade handlingar från annat håll. Frågor kring hur själva läsningen inverkar på tidiga repetitioner och vad lyssnande innebär för gestaltningen aktualiserades.

Resan resulterade, paradoxalt nog, i en dramatisering och iscensättning av *Song of Be*, en nyutkommen roman som jag tog del av på plats och förde till Sverige.<sup>4</sup> Erfarenheter av talandets-lyssnandets

3. De tre är *Tiden är natt*, *Twåsam*, *Song of Be eller Luktar det Regn*. *Tiden är natt* har spelats under min tid som doktorand. I det fallet, liksom för *Twåsam*, aktualiserar jag iscensättningarna snabbt, de flesta arbetsböcker och anteckningar är kvar, tidens gång har ännu inte raderat min förmåga att ta del av desamma. *Song of Be eller Luktar det Regn* är ett mer avlägset arbete som också används mindre aktivt i beskrivningen. När exempel hämtas från annat håll är det för att på ett enkelt och utrymmesmässigt relevant sätt ge uttryck för en företeelse.

betydelse i Namibia kontra Sverige påverkade hur jag genom Be, föreställningens berättare, framförde historien. Berättelsen skulle ta tid att väva fram, jag arbetade med mycket enkla medel och ett aktivt berättande-lyssnande stod i centrum.<sup>5</sup> Den framfördes för ungdomar och vuxna och byggde på närhet mellan publik och spel. Den spelades på vitt skilda platser, avsikten var att den skulle kunna uppstå varhelst det fanns några meters tom golvyta. Att anpassa en föreställning till olika lokaler härrör från en längtan till teater *också* utanför teatern.

Berättelsen utspelas i nutid, vid tiden för Namibias självständighet, och skildrar hur samhällsliga förändringar omformar människors liv, hur de kryper in i vardagslivet och påverkar alltifrån nära relationer till livsval. Som sådan var historien lika aktuell här som där.

I boken talar en ung kvinna från bushfolket, på scenen gestaltades hon av mig, en betydligt äldre, vit kvinna.<sup>6</sup> På den tiden observe-

4. *Song of Be* är den engelska boktiteln. Jag skickade boken till Norstedts som översatte och gav ut den. Av klassificeringsskäl gavs boken ut under föreställningens omvända titel: *Luktar det Regn. Song of Be* skriven av Lesley Beake (Norstedt, Stockholm 1994, En bok för alla, 2000).

5. Samtliga monologer har framförts med enkla medel, jag ser det som en gemensam kreativ begränsning. Jag har forslat föreställningarna på tåg, buss och flyg även om bil i vissa fall varit att föredra eller nödvändig.

6. Bushfolket var det samlingsnamn jag använde på 90-talet för olika grupper av samlar- och jägarfolk i södra Afrika. Det valdes utifrån samtal med människor på plats och av antropologen Wilhelm Östbergs argumentering i *Bushfolket. Liv och ekologi i södra Afrika* (Carlsson, Stockholm 1993), s. 13. Det alternativa namnet »san« kommer från khoe-folkets benämning. Såväl »san« som »bushmen« har ofta använts nedsättande av utomstående. När begreppen erövrats och används av folkgrupperna själva förändras dess innebörd. För många står »bushmen« idag för: vi som klarar oss i bushen.

rade jag och ville minimera den exotism som gärna uppstår i möten med det främmande, det andra. Jag såg en fördel i att jag som vit gestaltade berättelsen. Föreställningen skulle då avläsas genom en annan social hierarki. Jag ville vicka på gränserna mellan »vi och dom«, göra det svårare att se med blicken: »hon lever och ser ut på ett helt annat sätt än vi«. Händelser och handlingar skulle stå i centrum. Så blev det för publiken, en vit kvinna framstår knappast exotisk här. En kvinna från bushfolket som framfört historien hade betraktats på ett annat sätt.

Under arbetet var jag givetvis den som betraktade det främmande, med trolig blindhet för egen exotism. Hanteringen av det främmande, bestående av fiktivt och nutida dokumentärt material, i förberedelser och under repetitioner väckte frågor. Hur påverkade de reella händelser som historien bygger på mitt arbete med den fiktiva berättelsen? Att gestalta en kvinna vars berättelse bygger på nutida händelser i en annan del av världen tycktes göra mig mer försiktig än när erfarenheter och verkliga händelser används för att bygga en fiktiv gestalt i en fiktiv historia. Jag hamnade i en omdiskuterad fråga. Om en fiktiv historia behandlas »friare« resulterar det då i att den framstår som mer »verklig«?<sup>7</sup>

7. Efter bokutgivningen i Sverige inbjöds Lesley Beake till Bok&Biblioteksmässan. Vi hade viss kontakt med varandra under vägen. Efter att föreställningen spelats på mässan möttes vi för första gången. Då sa hon: »Innan du började spela tänkte jag: ja, här kommer snart den svenska kvinnan som har tagit min historia, en del av historien, och gjort den till sin. Jag var misstänksam.« Både jag och hon var glada över att hon tyckte om föreställningen. Samförstånd i efterhand är trevligt. Det är dock ingen utgångspunkt för ett föreställningsarbete. Närheten till reella händelser som endast kunnat betraktas på avstånd fick mig tidvis att betrakta mig själv som presumtiv tjuv.

## *tvåsam*

Att önska konstnärliga uttryck som en integrerad del av det pågående livet, en möjlig vardagsserfarenhet som kan uppstå nära nog överallt, opretentiöst, är tilltalande. Samhällslivet, inklusive kulturlivet, bygger på hierarkier med vidhängande regelverk och förväntningar. Att uppföra till exempel en monolog på en lunchrestaurang eller ett kafé på en mindre ort är inte okomplicerat. Då tänker jag inte i första hand på att det kan vara svårt att genomföra ekonomiskt utifrån vem som kan tänkas stödja idén eller arrangera föreställningen, utan mer på de sociala och kulturella attityderna som kan uppenbaras. På kulturredaktioner, bland bidragsgivare och för utövare själva anses det vanligen väsentligare och finare att till exempel gästspela i Göteborg än i Bengtsfors. Detta »finare« är komplext, det hänger vid och värderar det som görs – obesett.

Attityder rörande fint och fult, högt och lågt intresserar mig och följer mina monologarbeten. I *Tvåsam* försökte jag tillfälligt vrida några.

*Tvåsam* var en dramatisering och iscensättning av Willy Kyrklunds roman med samma namn. Under tre sommar- och höstperioder spelades den i en husvagn med plats för sex personer, främst på mindre orter.<sup>8</sup> Spelplatsen, vagnen, var en äggformad SMW som invändigt och utvändigt korresponderade med texten, bland annat genom ett återkommande »äggtema«.

Willy Kyrklund intresserar sig för människans villkor. Så också

8. Föreställningen spelades på 23 mindre orter i Västra Götalandsregionen, vagnen stod tre dagar på varje ort, två föreställningar per dag spelades. (Föreställningen pågick 55 minuter, samtalen därefter ibland lika länge.) I Göteborg spelades den som sommarteatrar i olika perioder.

i *Twåsam*. Romanen avser att skildra ett själstillstånd. Den handlar om vaktmästaren och övervaktmästaren som sitter i samma »bur« och träter om makten. Människans »janusansikte« konfronteras, ett utåtriktat präglat av social maktsträvan, vilja till anpassning, och ett inåtvänt, undrande.

Willy Kyrklunds verk är inte särskilt välkända utanför litteraturvärldens entusiaster. Det ser jag som anmärkningsvärt. Att ett författarskap som undersöker den godtyckliga grund som exempelvis hierarkier vilar på, huvudsakligen sprids och dissekeras högt upp i samhällshierarkin är tragikomiskt. Projektet ville ändra det för ett ögonblick.

Få böcker har haft en så påtaglig inverkan på mitt liv som de Willy Kyrklund skrivit. De har bland annat fått mig att undersöka min egen och andras vilja till makt och anpassning. I *Twåsam* gav jag röst åt övervaktmästaren-vaktmästaren och samtalade om just de frågorna utanför gängse teaterlokaler. Tidigare erfarenhet sa att föreställningar som spelas för mindre grupper ger grogrund för givande samtal. Att ställa filosofiska frågor på gator och torg, där livet oavslutligen pågår men sällan dryftas i teatersamtal, är lockande. »Tänk, här sitter vi och pratar om livet«, sades i samtal efter föreställningen – och det var vanligen vad som hände.

Föreställningens frågor och vagnens placering utmanade högt och lågt, fint och fult, smalt och brett. Willy Kyrklund visade sig vara ett obekant namn för de allra flesta. Det var inte sammanvänt med någon särskild förförståelse, det väckte inte tankar om någon viss sorts teater, det rubricerades inte under något smalt eller brett. Publiken var blandad och hade få förväntningar inbakade i sin nyfikenhet på händelsen i husvagnen. »Nämen, det här var ju inte

lätt!«, sa ett förvånat teaterombud efter en föreställning. Det hörde till undantagen.

I projektet ville jag också undersöka attityder till storstad kontra liten ort. Att turnera uppsökande samt bo på landet och pendla mellan liten ort och stor stad i trettioett år samlar ett kartotek av uppfattningar. Inom teatern anas ibland en styvmoderlig attityd gentemot mindre orter. Det är inte där det vanligtvis händer. Nej, kanske inte. Men är det detsamma som att människor är mindre intresserade av livsfrågor utanför storstäderna? Ibland låter det så.<sup>9</sup>

På liten ort ställs oerhörda krav på publiken. Den ska rappt vandra iväg till teaterhändelsen som vanligen finns på plats en enda dag. Om den inte, under de omständigheterna, pinnar på i samlad tropp, är den då inte intresserad?

I husvagnsprojektet fanns ett litet anslag till kontinuitet. Vagnen stod på torgen tre dagar i rad och etablerade kontakt med förbipasserande på gatan. »Du skulle kunna åka runt år efter år«, föreslog någon. Drömmen om årlig kontinuitet kunde inte realiseras utan garage och bil.

Gestaltningen påverkades självklart av scenrummet. Husvagnen var definitivt inget rum för förhöjda uttryck.<sup>10</sup> Där satt jag tätt intill

9. I till exempel föreställningen *Dörrar* valde jag ett arbetarkafé inför premiären. Miljön passade föreställningen utmärkt, mönstret på tapeterna från femtiotalet hade en gång väckt idén till kostym. Matoset och de trogna kafébesökarna tillsammans med en mer traditionell eller van teaterpublik bidrog indirekt till historien. Att välja ett arbetarkafé i en mindre stad betyder inom vissa världar att det inte kan vara riktigt bra – på förhand – utan att upplevas. Därför ska teater också spelas så. En annan gång fick jag brev och samtal från arrangören med citat och beröm från publik som kommit från Stockholm. Jamen, det var ju *bättre* än i Stockholm. Arrangören var stolt. Attitydlistan kan göras lång.



publiken. Jag ville överföra den enkla ton jag hör i Willy Kyrklunds poetiska språk och komplexa teman till det lilla rummet. De filosofiska frågorna ställs i pågående vardagsliv, de synas i dialoger om småbröd, knäckebröd, ägg. Hans sätt att resonera lämnar inte människans konkreta vara i sticket. Däremot tar det tid att uppfatta dimensionerna i det som sägs. I gestaltningen vägdes frågor kring klarhet i gest och riktning. Det som uttrycktes skulle nå fram utan att framstå övertydligt i det minimala scenrummet, där lyssnaren tidvis satt några decimeter ifrån övervaktmästaren-vaktmästaren.

I vagnen fanns ingen given gräns mellan scen och salong. Ändå fanns det förstås en gräns, individuellt upplevd. Under speltidens gång reflekterade jag över hur den fysiska närheten till publiken påverkade gestaltningen och vice versa.

### *tiden är natt*

Föreställningen var en dramatisering och iscensättning av Ljudmila Petrusjevskajas roman *Tiden är natt* med undertiteln *Anteckningar från en bordskant*.<sup>11</sup> Författaren är välkänd i stora delar av världen, om än relativt okänd i Sverige, för sin egenartade stil och de röster hon ger plats, »voices from the void».<sup>12</sup> Från första stund stod det klart att jag ville bereda plats åt denna kvinna och hennes belägenhet

10. Inga uttryck var förhöjda, däremot byggde de på små, små avvikelser. Vagnen avvek något från gatubilden, inredningen avvek från »vanlig» husvagnsinredning, kostymen avvek något från torgets kostymer, språket avvek från samtalen utanför vagnen. Vagnen gav inga signaler om försäljning i torgens gängse mening. Det bidrog till att stävja eventuella föreställningar kring titeln *Tivåsam* och en ensam kvinna i en husvagn.

11. Ljudmila Petrusjevskaja: *Tiden är natt* (Norstedt, Stockholm 1999).

på ett scengolv.<sup>13</sup> Kvinnan som gestaltades breder vanligen inte ut sig där. Hon är en småskuren, storsvulen antihjältinna vars eländiga vardag sprids stort över scenen. Hon äger ingenting, hennes möjligheter är beskurna, hon talar högmodigt, motbjudande, ömkligt och djupt mänskligt från samhällets utkant. På scenen fläker hon ut sin trångboddhet, sitt renskrapade kylskåp och sina närstående. De nära relationerna präglas av maktkamp och tråtor. Stölder, lögner och svek blandat med förlösningar, löständer och inkontinens bygger hennes vardag. Det är en tragedikomedi som visar moderskapets, och kärlekens, skuggsidor. Där framträder hur fattigdom isolerar och vad fatigdomens isolering lämnar för handlingsutrymme. Den fattiga stora modern är långt ifrån något offer att älska och känna medlidande med på något lättvindigt sätt. Berättelsen är befriande befriad från utvecklingstankar. Allt bara blir värre och värre, nattsvart humor pyr.

För publiken skulle det tidvis vara påfrestande att följa hennes oavbrutna prat under speltidens två timmar. Hur vara påfrestande utan att fresta på alltför mycket? Hur påverkas en gestaltning som mestadels riktas ut i salongen av publiken och vice versa? I en monolog har jag som skådespelare ansvar för såväl föreställningen som för karaktären. Vad händer med gestaltningen när jag tar stort ansvar för föreställningen under spelets gång? Det är några exempel på frågor som framträdde under arbetet med *Tiden är natt*.

12. Så heter Sally Dalton-Browns bok om Petrusjevskajas författarskap: *Voices from the void. The genres of Liudmila Petrushevskaia* (Berghahn Books, New York 2000). Här lånas titeln, den är välfunnen och utmärkande för författarskapet.

13. Föreställningen ingick i Teater UNO:s verksamhet och spelades på hemmascen och på turné.

\*

De tre exemplen visar att det är olika avsikter som driver projekten utifrån teman som aktualiserats vid den givna tiden. Där framgår att monologerna bygger på texter av olika karaktär. Jag konstaterar: jag går inte *en* väg från läsning till gestaltning.<sup>14</sup> Varje monologarbete är särskilt, utstakar sin egen.<sup>15</sup>

Att gå från läsning till gestaltning är att ge sig ut på en väg, utan att vara säker på hur den ser ut eller vart den leder. Det är att utsätta sig och finna lämpliga sätt att ta sig fram. Övergår asfalt till grus, tar vägen slut, kommer jag till en tillfällig rastplats, en snårig stig eller en utsikt?

I vardagligt tal är vägar till för att underlätta kommunikation mellan människor. Jag går på vägar i arbetet. Många kallar vägen till föreställning något annat, en del befinner sig i processer. Den benämningen leder mig till tillverkning inom industrin eller viker möjligen in i juridiken och utgår från på förhand fastlagda förslagor för tillverkning och beslut. En process signalerar att något sker över tid. Jo, så långt överensstämmer det med arbetet, det äger rum. Begreppet process inbegriper till sin fördel tid, kanhända griper process också vår tid, i det att den ljuder av en inneboende framstegstanke.

14. Gestaltning är ett begrepp som redan har nämnts och kommer att användas framöver. Jag relaterar det till uppgiften, att ge gestalt, snarare än till något slutligt resultat eller verk. Det kan inbegripa allt ifrån knappen i en kappa till monologens eller karaktärens grundton. Begreppet är vanligt förekommande och inte enkelt att reda ut. Här nöjer jag mig med att poängtera dess anknytning till arbetsuppgiften.

15. Varje väg leder också till högst disparata kunskaper. Jag kan till exempel numera mycket om bushfolket, vet skillnaden mellan olika polermedel till SMW-vagnar, bär djupare insikt i Anna Achmatovas roll för det ryska folket.

En produkt ska förfinas, utvecklas, leda till framåtskridande och tillväxt. Det tycks även lämna utrymme för allsköns avsiktslöst och luddigt, den omisskännliga klangen av framåtskridande till trots. Att gå på en väg inbegriper att stegen tas någonstans ifrån i avsikt att söka sig till något annat, oavsett terräng, vilse stigar och framsteg. Att beträda och anlägga vägar ligger närmare mina repetitioner.

*Varje monolog är specifik. Var gång beträds en annan väg till gestaltning. Jag finner det första gemensamma i arbetets givna omständigheter: en person arbetar fram en monolog som spelas för någon någonstans. Det är en riktning som följer, som är del av vandring, handling, på vägen.*



## alla och en

Jag går mot arbetets givna omständigheter, *en person arbetar fram en monolog som spelas för någon någonstans*, och börjar med att lyfta fram *en*:<sup>16</sup>

Här är det jag som ansvarar för och framför monologer där en roll bär handlingen, som nu också går igenom det arbetet. Liksom i en monolog är det en person som för talan. Jag är alla och en.

På arbetsvägen agerar en polyfon samling med olika intressen. Vänder jag mig exempelvis mot de nyss nämnda monologerna är samtliga bearbetningar av texter som inte ursprungligen är skrivna för teatern. Upprinnelsen är att jag läser en tänkbar text. »Ja, det här vill jag se, jo, så kan det kanske göras, nämen detta är ju en scen.« Här och där visualiseras ett scenrum, en karaktär, en situation. Där, i tidig läsning, redan i det tänkbara, riktas jag flerfaldigt, i scenografens, regissörens, skådespelarens, kostymörens, textbearbetarens sätt att se. Idéer kastas och fångas i omläsningar, uppsättningsidén förändras i samspel mellan olika funktioner eller blickar.

16. Att säga att jag »arbetar fram« monologer kan väcka undran. Vadå arbetar fram? Här används det som samlande uttryck för olika uppgifter, från textbearbetning, till repetitioner och rekvisitaframställning. Här behandlas arbetets givna omständigheter, de som riktat och följer arbetet från början till slut. I nästkommande avsnitt och därefter berörs »arbeta fram« närmare.

Där råder ingen samstämmighet.

Framöver väljer jag att benämna riktningen i de olika funktionerna för »blickar«. Funktion tycks så ändamålsenligt helt och rakt. Står jag i funktionen ter den sig inte riktigt så. I en funktion kan jag se på flera sätt samtidigt. Olika begrepp söks som kan inbegripa just det. Till exempel prövas »roller« som väl uttrycker det föränderliga. De tycks dock släpa på associationer om utmejslade fiktiva skapelser som står i relation till något »äkta« annat. Senare testas »blickar« som betonar olika perspektiv och kan stå för riktningen i en funktion samt rymmer det föränderliga. Jag beslutar mig för att använda »blick« utan att därmed hänvisa den till något medvetande separerat från kroppen.

I arbetet växlar jag oupphörligen mellan olika sätt att se. Blickarna flyter in i varandra, där finns inga klara gränser. Jag är ju människa, ett pågående, där myriader av anslutningar verkar. Ett tydligt åtskiljande av det ena och andra är en konstruktion. Jag särskiljer för att tydliggöra att olika blickar används aktivt och riktar agerandet. Ser jag till exempel som kostymör, riktas uppmärksamheten från en annan vinkel med andra intressen och med tyngdpunkten på delvis annat än skådespelaren. Jag prövar exempelvis kostymidén via regissörens sätt att se, med blicken i samtiden, i monologens situationer, genom en ny närläsning, utifrån skådespelarens-karaktärens sätt att agera, gentemot rekvisitan, utifrån befintliga material. Att se på eller fundera över en repetition är en annan handling med andra blickriktningar än att befinna sig i repeterandet.

Jag agerar alltså regissör, skådespelare, kostymör, dramaturg, översättare, producent under monologens tillblivelse. På arbetsvägen är jag att se som en ensemble där starka stämmor hörs i meningsutbyten. Rekvisitören vill förändra bearbetarens arbete, bearbetaren



är oenig med regissören, regissören argumenterar med skådespelaren. Här, i min beskrivning, begränsas antalet stämmor. Jag talar huvudsakligen utifrån skådespelaren som i min entalsensemble agerar nära regissören och ser, som tidigare sagts, från utförrhåll. Andra hörs i bakgrunden. Vore detta ett monologarbete, där en text transformeras till föreställning och inte tvärtom, skulle samtliga delta jämbördigt. Jag är inte en, jag är många. Också från det enskilda perspektivet är min stämma flera.

### *en utför*

Jag dröjer kvar ett ögonblick vid skådespelaren i entalsensemblen som huvudsakligen för talan här. Skådespelare hänvisar till skådespelande då jag är verktyg och material i formandet av en för uppsättningen relevant roll eller karaktär som sedan framställs för publik.

För att gestalta använder jag mig själv, en föränderlig, tänkande, kännande kropp som rör sig i situationer i livet och på scenen. På väg från läsning till gestaltning söks, förvärvas och används erfarenheter och prövas handlingsätt som uttrycker monologens meddelade. För att röra mig, tala och mena, aktiveras, betraktas, används, omformas ständigt levda och iakttagna händelser. Jag letar efter och hittar meningsskapande handlingar som prövas i monologens situation. Då är jag varken inriktad på eller kan agera som vore rollen någon avskild annan.

Närmare än så ska det förhållandet inte beröras här. Jag ska endast omnämna dess förbindelse till hur jag ser på mitt jag. Hur jag beskriver förhållandet »jag och roll« påverkas av huruvida jag ser mig som en fristående enhet eller ej. Ses jag och roll såsom fristående,

finner jag kanhända något häpnadsväckande i uttryck som »rollen är större än skådespelaren«.17 Kanske fascineras jag då av vad allt rollen, den tillfälligt inneboende, kan få mig att göra. Kanske tycker jag mig också rentav gå in och ut ur olika karaktärer eller roller med bibehållen kärna. Så ser jag det inte. I arbetet med olika monologer omformas och förändras jag tidvis radikalt. *Twåsam* lärde mig exempelvis att avlyssna och omvärdera eget och andras vardagsprat, därefter upplevs det på helt annat sätt. *Tiden är natt* drog i de trådar av moderskapsmyten som hängde kvar, därefter ser jag min uppgift som mamma som skralt skött. Jag betraktar mig inte som ett fyrtorn som scannar av världen, där rollen är något därutån som ska komma att bebo mitt torn. Nej, något samlat, avskilt jag finner jag inte. Ingen har vackrare sökt sammanfatta jags prekära villkor än Willy Kyrklund. Jag sammanför två citat av författaren, låter dem komplicera min förenklade beskrivning och går vidare:

Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, envar våg med sin egen struktur. En sammansatt våg formar vid något tillfälle en föränderlig bild som är mitt jag. Vid denna bild måste jag klamra mig fast som en drunknande; den är ju jag.<sup>18</sup>

17. Uttrycket nämns ofta i samband med skådespeleri och är ursprungligen hämtat från Peter Brook. Ser jag rollen uppstå i mina och andras läsning, kan den ses som oöverskådliga möjliga läsningar med mängder av presumtiva gestaltningar. På det sättet är rollen betydligt vidare än skådespelaren. Den lästa rollen ger långt fler möjligheter än en skådespelares kropp förmår uttrycka. Jag har alltid tyckt att det fina med skådespelaren är att hon krymper rollen. Kanhända låter det mindre storartat för någon, i mina öron klingar krympningen stor.

18. Willy Kyrklund: »En privilegierads äventyr« i *8 variationer. Prosa. Om godheten* (Mån-pocket, Stockholm 1990), s. 47.

– Vad håller jag fast och är redan en annan? Denna krampaktigt knutna hand ser jag redan med en annans ögon. [...] Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, fogar sig samman och löser upp sig, formar oss och glider bort ur oss, samma delar i nya mönster, samma mönster dolt i nya bilder, ständigt vandrande vidare. Jag finner detta fördelaktigt att tänka mig och trösterikt. [...] Redan är jag densamma. Mina flyende steg vittna om min ständiga trofasthet.<sup>19</sup>

### *en betraktar*

För att kunna bygga gestaltningen betraktas arbetet. Ljudupptagningar avlyssnas, dvd-inspelningar följs och händelser på repetitionsgolvet synas. Jag tittar alltså på vad jag själv gör. I Thomas Bernhards prosastycke *Gå* beskriver den fiktiva figuren Oehler det omöjliga i självakttagelse så här:

Medan vi utan vidare kan iaktta någon annan, utan att han vet om (och varseblir) det, alltså hans gång liksom hans tänkande, kan vi aldrig iaktta oss själva, utan att vi vet om (och varseblir)

19. Willy Kyrklund: »Polyfem förvandlad« i *Prosa* (MänPocket, Stockholm 1997), s. 366. Här gör jag ett ingrepp i texten som är ogörligt, just det som klippas ut för att begripliggöra, griper stort för den som läst boken. Jag måste ta tillbaka det, föser in det i fotnoten istället. I citatets första klipp står: »Nu är jag väl praktisk, herr Lundström? Är ni nöjd nu?« I det andra klippet står: »Är jag nöjd nu, herr Lundström?« Att vända frågan mot den andre och sedan mot sig själv stack till när boken lästes för första gången. Det öppnade flera perspektiv på den ofrånkomliga, gripbara föränderligheten och sättet att tala om och uppleva densamma.

det. När vi iakttar oss själva, iakttar vi ju aldrig någonsin oss själva, utan alltid någon annan. Vi kan således aldrig tala om själviakttagelse, eller också talar vi om att vi iakttar oss själva som den vi är, när vi iakttar oss själva, men som vi aldrig är, när vi inte iakttar oss själva och följaktligen iakttar vi, när vi iakttar oss själva, aldrig den, som vi hade för avsikt att iaktta, utan någon annan. Begreppet själviakttagelse, således också begreppet självbeskrivning är alltså falskt. Så betraktade är alla begrepp (föreställningar), säger Oehler, som själviakttagelse, självmedlidande, självförebåelse och så vidare, falska. Vi ser oss inte själva, vi har aldrig möjlighet att se oss själva. Men vi kan inte heller förklara för någon annan (ett annat föremål), hur han *är*, eftersom vi bara kan förklara *hur vi ser honom*, vilket sannolikt motsvarar det han är, men som vi inte kan förklara på så sätt, att vi kan säga, *så är han*. På så sätt är allt alltid något helt annat än det är för oss, säger Oehler. Och alltid något helt annat än det är för allt annat. Helt bortsett från att också beteckningarna, med vilka vi betecknar, är helt annorlunda än de verkliga. I den mån som inga beteckningar alls stämmer, säger Oehler.<sup>20</sup>

Läses Oehlers tal som en beskrivning av mänskliga villkor har jag svårt att bemöta den annat än jakande. Ja, det är omöjligt att se sig själv – och vad är jag och vem är jag själv och vad finns att se? Och är det möjligt att säga någonting om någonting? Om sanning och

20. Thomas Bernhard: »Gå« i *Helt enkelt komplicerat. Och andra texter av Thomas Bernhard* (Norstedt, Stockholm 1991), s. 87.

varaktighet förutsätts blir svaret nej. Om föränderlighet godtas blir svaret ja. Oehler säger ju någonting.

Att betrakta »sig själv« i arbetet är inte omöjligt, det är möjligt. För vem är jag som betraktar? Återigen – jag ser med olika blickar, genom olika sysslor.

Jag, skådespelaren, repeterar en scen, som spelas in på bandspelare eller video som sedan regissören, jag, går igenom. Regissören-skådespelaren tittar på gestaltningen med delvis olika blickar för att bygga vidare. Händelser och förändringar sällas och diskuteras för att undersökas i nästa repetition.<sup>21</sup>

Där nalkas en given förmåga som aktivt används i samtliga funktioner. Jag kan samtidigt vara *i* arbetet och titta *på* det. Detta mänskliga givna följer varje steg på vägen. När jag som skådespelare repeterar eller spelar betraktas och korrigeras rörelser *samtidigt* som jag är i dem, känner dem. När föreställningen spelas är avsikten inte att lägga *tyngdpunkten* på att titta på. Inte heller i repeterandet, oftast är föresatsen att vara i rörelsen på olika sätt för att så lära känna den. »Titta inte på vad du gör, var i«, »betrakta inte dig själv, rikta dig ut«

21. Det händer att andra reagerar på att jag spelar in och betraktar egna repetitioner. »Hur kan du se på dig själv? Det skulle jag inte klara.« Det har blivit en vana att se och att söka lösningar på det sättet. Det är inte samma sak som att beskåda en inspelning utifrån något som *ägt rum* tillsammans med andra. Jag betraktar inte utifrån »jaha, så här gjorde jag, gjorde jag verkligen så«. Inspelningarna betraktas utifrån att gestaltningen är på väg att *bli till*, jag reflekterar sällan över att det är jag som agerar. När något ska förändras händer det att jag drar nytta av att också veta hur det upplevdes. Det är inte givet detsamma som det som syns på upptagningen. (Innan de klumpiga videobandens tid fick jag hålla till godo med en kassetbandspelare av dålig kvalitet. Lystrade jag till genom bruset, anade jag att något hänt.) Det jag hör och ser i efterhand är inte detsamma som det som äger rum. Att spela in är ett arbetsverktyg.

är då grundläggande råd. När jag däremot i efterhand ser en repetition är avsikten att se *på* för att utvärdera och förändra. »Vad är det som framställs? Reflekterar agerandet vad föreställningen vill visa? Hur kan det förändras?« Separering och betraktande är väsentligt i efterhand och på förhand. I spel kan det ställa till problem. Tittar jag på utförandet mer än befinner mig i det, är jag inte i föreställningens pågående. Jag växlar alltså mellan att se på och vara i under arbetets gång. Det är ett oundgängligt arbetsverktyg.

### *entalsensemble*

Hittills har det markerats att jag är flera i arbetet. Samtidigt är jag en fysisk person. Teater är framför allt att se som en kollektiv konstform. Som utövare är jag oftast beroende av kollektivet för utövan- det. Egenprojekt och monologer tycks vanligt förekommande. På samma gång är de en liten del av teatern som helhet.

Vad innebär det då att arbeta en?

Att arbeta fram monologer ensam är inget jag lyfter fram som ett föredömligt arbetssätt som tål att upphöjas till allmän rekommendation.<sup>22</sup> Begränsning och övertygelse har lett fram till det.

Begränsningen handlar om ekonomi. Det har helt enkelt varit omöjligt att anställa någon med regelrätt lön över tid. Övertygelsen handlar om att idéer som föds i ensamhet inte kan hävda ett kollektivs delaktighet. Uppsättningsidéer som föds i grupp eller rör flera

22. Jämför jag nittioalet med tvåtusenålet och framåt är attitydförändringen till ensamarbete stor. Från att bemötas med tveksam undran kan det idag, i en tid då varje individ antas coacha fram sig själv genom alla sina möjligheter, framstå heroiskt. Så ser jag det inte.

skådespelare involverar självklart redan från början ett kollektiv. Ett kollektivt teaterarbete förutsätter gemensam tid på arbetsvägen. Att följa ett arbete över tid är att dela frågeställningar, pröva sig fram, avläsa vad som händer i en repetition i ljuset av tidigare erfarenheter. Att gå gemensamt, lära känna och driva arbetet utifrån en gemensam idé, är, som jag ser det, en förutsättning för föreställningsbygget. Den gemensamma tiden kan helt enkelt inte begäras av andra för en egen idé. Jag delar den tiden ensam. Liksom en fast ensemble som arbetar tillsammans lär jag känna arbetet genom kontinuitet.

Det betyder inte att andra fysiska personer inte deltar i arbetet. Andra har alltid stort inflytande. Texten läses i tidigt skede och provas under vägen med utomstående, repetitioner visas regelbundet, provföreställningar spelas.

*Tvåsam* utvecklades till exempel tack vare teater UNO:s engagemang. Carl Harlén följde repetitionerna när ett tydligt gestaltungsförslag och spelplatsen, vagnen, fanns på plats.<sup>23</sup> När jag arbetat med textbearbetningen av *Tiden är natt* och beslutat mig för att sätta upp monologen lästes den för teatern. Gruppen engagerades och beslutade att ta in den som del i verksamheten. Regelbundet visades repetitioner, regelbundet gavs reaktioner. De var ovärderliga liksom kontinuerliga samtal och repetitioner med Kajsa Öberg Lindsten.<sup>24</sup> Hennes flytande ryska möjliggjorde diskussioner och vinstelser tillsammans med författaren. Andra är alltså alltid delaktiga. Och de

23. Ett tydligt gestaltungsförslag betyder att replikerna flyter, att tillfällets riktningar och val är gjorda. Sekvensen kan repeteras utan större avbrott. Förmedlas en någorlunda samlad bild leder det till mer centrerade och rikare samtal.

24. Kulturskribent och översättare av huvudsakligen rysk litteratur med djup insikt i vardagligt liv i Ryssland. Hennes erfarenhet var oersättlig i arbetet.

hör inte enbart till teaterns värld. Givande samtal med mina döttrar och deras kritiska blickar, slipade av repeterande som del av vardagen, samt repetitioner eller läsningar för bekanta och vänner har stort inflytande på vägen.

Att en person har ansvar för arbetet är alltså långt ifrån detsamma som att en enda deltar. Förutom fysiskt närvarande personer finns en uppsjö av andra som bidrar med infallsvinklar från artiklar, böcker, från radion, minnet. Det enskilda handlar om att jag följer händelserna över tid, ansvarar för och arbetar fram skisser, visar dem, får frågor och respons, tar ställning till synpunkter och arbetar vidare. Erfarenheten säger att det är mindre meningsfullt att visa en repetition för andra utan ett väl utarbetat gestaltungsförslag, eftersom associationer och reaktioner då naturligt spretar åt alla håll.

Nackdelarna med ensamarbete är uppenbara. Varken arbetsväg eller föreställning delas kontinuerligt med andra. Diskussioner om förbättringar och analyser av repetitioner och föreställningar sker ofta i tysthet. Händelser under turnéer delas med publik på plats som snart är geografiskt fjärran. Anmärkningsvärda händelser eller stunder av fnitter och tungsinne under repetitioner sparas inte till gemensamma minnen. Tvivel löses långsamt utan andras infallsvinklar. Repeterandet tar tid, att först göra och sedan betrakta det som gjorts än en gång är omständligt. Lösningar och infall stöter inte självklart mot andras sätt att se.

Fördelen uppväger nackdelarna, den är stor. Fördelen kan också ses som drivkraften. Idén förverkligas, det jag vill meddela meddelas. Skriven och inspelad dokumentation blir av nödvändighet tydligare. För att kunna återkoppla till händelser måste jag minnas olika blickars perspektiv och frågor. Det går också att bestämma



arbetstakten för olika scener, fortsätta, lämna och återkomma utifrån hur arbetet hanteras. Kritiken är rättfram. Jämnar regissören skådespelarens repetition med marken bryts inget förtroende, jag ser från bådars byggande. Och jag utsätter mig endast för monologen med uppriktig tro.



# monolog

Jag går vidare i beskrivningen av »en person arbetar fram en *monolog* som spelas för någon någonstans«.

Just nu arbetar jag med monologer. Tidigare arbetade jag med enmans-föreställningar. Det är en informativ beteckning som skedar. Säger jag istället enkvinnas-föreställning är det så sällan använt att det tycks köra fram könet i förgrunden. Båda benämningarna hamnar i engelskans könsdelningsträsk med sitt otympliga actor-actress-bruk. Soloföreställningar däremot är enkelt och klart. Det används flitigt. Ju mer det brukas för olika typer av föreställningar, desto mindre given blir kopplingen till musik och dans. Än så länge arbetar jag med monologer. Jag använder det som en beteckning för en teaterform. Publiken får veta att en skådespelare står för framförandet. Den får också veta att det som sägs är framträdande i handlingen. Det är vad jag avser med monolog.

## *rörlig mening*

Jag stannar till för en kort utveckling av monologbegreppet, för att dra fram några värdeaddningar. Begreppet är lika lite som en person ett och samstämmigt. Meningen skiftar, är rörlig.

Jag går till Wikipedia med monolog. Encyklopedin brukas flitigt

av många. I vetenskapliga sammanhang är den illa ansedd, uppgifterna är föränderliga, overifierade och ofta bristfälliga. Här är avsikten ingen vetenskaplig utredning av ordet, jag gör en egen tillfällig, ofullständig vardagsvärderad sökning. Så här står det:

Monolog – tal från en person ofta använd i teatersammanhang, t ex i en pjäs, där en roll uttrycker tankar, funderingar eller liknande. Mono som betyder en/ett syftar alltså på att det bara är en person som för talan och att det bara finns en lyssnare, nämligen personen ifråga.<sup>25</sup>

Här betyder monolog att en person i en pjäs förmedlar sin situation till publiken – sig själv och inte till övriga karaktärer i pjäsen. Ordet betraktas då från olika pjäsers eller texters uppbyggnad.

I Wikipedia står det vidare att »mono« syftar på att en enda person talar såväl som lyssnar. Monolog står kvar i den skrivna textens eller pjäsens imaginära situation. Innebörden förskjuts beroende på var jag står, om jag tittar utifrån producentens, författarens, publikens eller skådespelarens håll. Ses begreppet från skådespelaren betyder det att en person driver handlingen på scenen. Då betyder det inte längre att jag talar till mig själv, det är ingen som vill på teatern. Innebörden ändras återigen, beroende på vem som talar och var jag står.

Tittar jag på begreppets bakgrund är mono ett räkneord hämtat från grekiskans *dia*, ett, som ligger nära *diá* som betyder genom.

25. När jag återigen slår upp Wikipedia för att kontrollera mitt citat är det redan ändrat. Då står det så här: »monolog: ett längre tal från en person, ofta använd i teatersammanhang, t.ex. i en pjäs, där en roll uttrycker tankar, funderingar eller liknande. Även i form av inre monolog.«

Den andra delen, -log, kommer från logos som är flerstämmigt och svår fångat. Som ung fann jag *ett* Logos genom vad som berättades om den grekiska filosofen Herakleitos. Något så vackert som det som ljöd i hans ord, en sorts övergripande förening av motsatser i förändring, kunde jag inte föreställa mig. Jag lät rista in en pil riktad mot ordet i en vigselring. För mig var Logos stort, en riktning i sökandet efter mening. Det är jag inte ensam om. I bibeln står »I begynnelsen var Ordet, och Ordet var hos Gud, och Ordet var Gud.«<sup>26</sup> Om logos står för blott ord, om det är en naturgiven princip eller beskriver ett sätt att nå kunskap om människa och värld kan variera. Om logos råder ingen enighet.

Vänder jag åter till Wikipedias monolog och lägger tyngdpunkten på »en person talar med sig själv« klingar det ofta nedsättande i vardagslivets bruk. »Typiskt, springa runt och hålla monologer. Det är inte meningen nån ska få komma med något här inte.« »Jag vill inte skriva någon monolog, jag vill skriva en riktig pjäs.« »En är åtminstone en för lite på scenen.« Då handlar monolog om att en person tar över, talar utan att lyssna eller kort och gott att en enskild är otillräcklig. Där får monolog ton av begreppet dialog som lämnar utrymme för fler än en. Monolog, i betydelsen en person talar, är just nu förkastligt, liksom katederundervisning. Det är slutet mot en person och stängt, medan dialog öppnar för flera.

I ett samhälle som prisar den fristående individens frihet att välja alltifrån elleverantör till sin egen framgång och lycka, är dialog i bemärkelsen samtal med flera fysiska personer väsentligt för att för-

26. Evangelium enligt Johannes, första kapitlet ur *Bibeln. Eller den heliga skrift* (Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag, Stockholm 1925).

verkliga ekonomisk utveckling, säkra vinst och frihetlig välgång. Jag betvivlar inte vikten av dialog i sådana sammanhang. Att en person breder ut sig och talar till punkt är mindre effektivt och attraktivt.

Ju längre monolog avlägsnar sig från en informativ teaterbeteckning, ju vanligare är dess negativa anstrykning. Dialog däremot är upphöjt och används frekvent. Ofta betyder det bara att flera personer samlas på en plats och talar. Det innebär inte att det pågår dialoger där, i bemärkelsen ett sätt att närma sig eller komma fram till något genom resonering. Allt som öppnar munnen mot något annat är inte dialogiskt för att tala med Buberska tunga.<sup>27</sup>

27. Religionsfilosofen Martin Buber nämns för att han åtskilliga gånger förmedlats till mig av människor inom teatervärlden. När hans böcker läses undrar jag ofta över kopplingen till teatern. I grova drag menar Buber att först när jag utan sken, omedelbart, utan att betrakta, kan närvara, delta, med den andra och vice versa, dvs när den andra inte är ett objekt för min erfarenhet, kan en äkta Jag–Du-relation uppstå. Grundförutsättningen för relationen är Gud – utan Gud kan jag inte ingå i en Jag–Du-relation med natur/människa. Jag ser snarare Jag–Det-relationen, då jag betraktar och skiljer ut, ser den »andra« som objekt, som framträdande i teaterarbete. Människor, människors sätt att förhålla sig betraktas i arbetet, relateras till egna och andras erfarenheter. En läst pjäs plockas in i tid och rum där Jag–Du-relationen inte hör hemma. Buber säger dock att jag kan betrakta och skilja ut (betecknande för Jag–Det-relationen) för att därefter ingå i en Jag–Du-relation och nå dialog med Gud/den andra. Är äkta dialog utan sken i Buberska mening ändå möjlig på teatern? Är den möjlig för skådespelaren? Försvårar inte situationen med den inrepererade pjäsen dialog i Buberska bemärkelse? Är han väsentlig för att han skiljer ut olika relationer, komplicerar dem?

Hos mig föder hans böcker en längtan till, och tacksamhet inför, de gånger jag starkt erfår ett direkt uppgående och deltagande i något-någon – om än inte på »buberskt« vis. Längtan, som min läsning utlöser, upplevs som ett starkt uttryck för existentiell ensamhet och en önskan om ökad »äkta« relation. Bär också teatern en sådan längtan? Här utgår jag främst från läsning av Martin Bubers: *Jag och du* (Dualis, Ludvika 1994) och *Dialogens väsen. Traktat om det dialogiska livet* (Dualis, Ludvika 1993) och *Människan och hennes bildkonst* (Dualis, Ludvika 1991).

Inte heller teatern, den är kanske monologisk så det förslår.<sup>28</sup>

Där avlägsnar jag mig från begreppets vardagsbruk och står på tröskeln till intressanta innebörds–användnings-landskap som ligger utanför vad jag vill åt här. Jag står på tröskeln för att peka på att begrepp är rörliga, beläggs och får anstrykning av åtskilliga sammanhang i sin specifika användning. Situationsmixturerna ger begreppen skiftande innebörd, de drar åt olika håll, ornamenterade med värderingar. Detsamma gäller agerandet, handlingarna på scenen. Arbetet går ut på att ge dem sitt sammanhangs innebörd. När jag sedan spelar betraktas gestaltningen av publiken från olika håll, öppen för andra betydelser än dem jag avser.

\*

Det är inte i första hand i repeterandet jag ger mig i kast med att undersöka vad monolog kan tänkas betyda och kommer fram till att definiera det som ett substantiv. Det är inte där jag tittar *på* vad begreppet står för och dissekerar det, jag befinner mig snarare *i* en monologinnebörd. Att det är monologarbete det handlar om står klart från första stund, däri är jag riktad – direkt. Det skulle förvåna stort om min regissör bestämde att jag rent faktiskt skulle stå på två

28. Ett exempel på en fråga därinom som rör vägen till gestaltning är: När jag framför en monolog fäster jag gestaltningen i min specifika kropp i en konkret situation. Under vägen kan handlingar arbetas fram som bygger en karaktär som förhåller sig till världen, till sin situation, följdriktigt, på ett och samma sätt. Kanske också på ett alltigenom igenkännbart sätt. Bygger jag genomgående gestaltningen på orsak och verkan kan den te sig ganska tät eller endimensionell. Riskerar jag då att tala med en röst, fri från andra motsägande? Vad kan tänkas utmärka en »monologisk« gestaltning?

ställen samtidigt. Jag står helt enkelt i monologen, i bemärkelsen en person gestaltar, från början. Det kan liknas vid när någon ser husvagnen med *Tvåsam* på ett torg och hör att det pågår föreställningar där. Den som ser vagnen vet genast att utrymmet är begränsat och att spelet sker i närkontakt. Det behöver inte sägas någonting, den seende är redan insatt. En människa med svår klaustrofobi kommer inte på tanken att gå in. Vagnen talar sitt tydliga språk, publiken ser och vet.

Hela kroppen är alltså riktad från början. Att stöta på begränsningar i det att ensam gestalta, i förhållande till önskemål eller rent tekniska hinder, sker självklart. Att söka lösningar utifrån situationen likaså. Situationens väl och ve följer från början. Jag kan till exempel vara vaksam för monologens särskilda fallgropar, alltför frekvent användning av illustrerande gester, förtydliganden genom hantering av rekvisita eller uppbackning av det som visualiseras med hjälp av överflödiga ting. Också här, riktad i monologen, växlar jag mellan att stå i och titta på med olika blickar. Och jag står där från första stund.

### *andra i monologen*

Jag ser tillbaka på monologbegreppets möjliga värdeladdningar och kopplar det till uttryck som duggar tätt i min värld just nu. »Människan blir till genom andra« och »Utan dialog ingen kunskap«. Nej, »ingen människa är en ö«, skrev teologen och författaren John Donne på 1600-talet.<sup>29</sup>

Vänds »att bli till genom andra« mot teatern, är det naturligt att en kollektiv konstform som blir till i direktkontakt lägger tyngd-



punkten där. Andra betonas starkt i gestaltningsarbete, samspel bygger ju på att se varandra. Medspelaren, lyssnandet till den andra är avgörande.<sup>30</sup> Vänder jag mig mot monologen följer så frågan: om rollen-jag blir till genom andra, vad kan då de andra vara i en monolog?

En teaterhändelse inkluderar samtliga närvarande i lokalen. Fler-talet monologer som spelas just nu är mer eller mindre direkt riktade till publiken. Alltifrån enstaka blickar mot salongen till tilltal, till tydlig interaktion. I samtal jag fört med skådespelare om monologarbete poängteras publikens roll genomgående och med tyngd.<sup>31</sup>

I en monolog utan fysiska medspelare upplevs publiken starkt närvarande. Publiken är dock högst kännbar på scenen oavsett om

29. Meningen lyder i sin helhet: »No Man is an Iland, intire of it selfe; euery man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends, or of thine owne were; Any Mans death diminishes me, because I am inuolued in Mankinde; And therefore neuer send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee.«

Här hämtat från John Donne: *John Donne's Devotions upon emergent occasions* (Elizabethan & Renaissance Studies 21, Volume 2, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg 1975), s. 122. (I boken är åtskilliga ord kursiverade. Här, i fotnoten, väckte kursiveringarna förvirring och undran.)

Från en enstaka, utplockad mening har alltså två uttryck flugit genom tiderna (neuer send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee). Det viskar om oändligt många dolda, ännu icke funna.

30. Jag tycker mig höra att lyssnandet betonas betydligt mer frekvent idag än för tjugo år sedan.

31. Under en termin 2009 samtalade jag med åtta skådespelare om arbete med monologer. Därefter har spridda samtal fortsatt. Varken skådespelare eller intervju-teknik valdes utifrån någon på förhand formulerad plan. Samtalen var inte avsedda att bearbetas enligt någon särskild metod. Doktorandlivet är ensamt – jag ville helt enkelt prata med andra. De berättade fritt om hur de uppfattat arbetet i jämförelse

det är en monolog som spelas eller inte. För mig är skillnaden att publiken *vet* att det är *en* skådespelare som framför föreställningen, skådespelaren *vet* att publiken är den *enda* mottagaren. I monologen finns en *odelad* kontakt mellan mig och publiken föreställningen igenom. Och det oavsett om spelet riktas direkt till publiken eller ej.

Mina monologer riktar sig mestadels direkt till publiken, mellan scen–salong finns ingen fiktiv vägg. Utgångspunkten är att vi alla befinner oss i lokalen. Liksom de påverkas jag av det som sker. Distinkta ögonblicksreaktioner till, från och med publiken betyder mycket för framförandet. Stunder av direkt ögonkontakt likaså. Att se, få kontakt, uppleva, »ja, nu är vi här«, är bränsle för engagemang i det som pågår.

Den odelade kontakten med publiken gör mig särskilt känslig för andningen och stämningen i hela lokalen. Den är som en monologens »ögonkontakt«. I varje rum där människor samlas byggs det upp en stämning. Att samlas till ett möte i en nedläggningshotad bilfabrik är annat än att se en föreställning i en husvagn. Situationen är givetvis avgörande för den övergripande grundstämningen. Det

med medspelarföreställningar. De personer jag talade med var: Lars Andersson, Pelle Bolander, Hans Brorson, Åsa Eek-Engqvist, Elisabeth Göransson, Carl Harlén, Björn Holmudd (teatermusikerperspektiv), Mia Höglund-Melin. Samtliga betonade publikens betydelse. I övrigt såg föreställningarna mycket olika ut, vilket givetvis påverkade vad som togs upp. En föreställning krävde åtskillig teknisk utrustning som skådespelaren också skötte, en annan kunde framföras överallt, en tredje byggde på publikkontakt och så vidare. För flera var föreställningen en första monologerfarenhet. Samtalen var inte avsedda att nedtecknas i åtta berättelser. Jag går inte heller närmare in på dem här. Min avsikt är inte att analysera någon annans praktik. Det är ett annat och intressant arbete som kräver betydligt fler, längre och genomarbetade intervjuer.

jag talar om som en föreställningens ögonkontakt är en stämning oavsett omständigheter. Bidrar inte just de människor som utgör just det tillfällets samling till just sin samlings stämning eller andning? Visst finns det en samlings särskildhet på fabriksmötet och i husvagnen? Såväl från scenen som från publikhåll upplevs andningen i lokalen. Den behöver inte delas av alla för att kännas.

Att samtliga i lokalen har inflytande över gestaltningen är inte specifikt för monologer. Den odelade kontakten *accentuerar* med kraft det inflytelserika i förhållandet.

### *medspelare*

I mina samtal med skådespelare om monologarbete, nämndes publiken ofta som medspelare, som den andra.<sup>32</sup>

I *Tiden är natt* vänder jag mig exempelvis till en bestämd person i publiken som aktivt förs in i handlingen när jag utser henne till sköterska på en kronikeranstalt:

Bara så där, till minne, ni heter Sonja, ett soligt namn, ovanligt nuförtiden, en Dostojevskijhjäntinna, kan ni vara så vänlig... tar ni hit henne eller ska jag ta henne?<sup>33</sup>

Är personen en medspelare i det att hon ikläs en roll eller funktion? Knappast i samma mening som en medspelare som är väl insatt i pjäsen. Hon har ingen inblick i vad som komma skall och har inte valt sin funktion. Det är jag som skådespelare som har makt över si-

32. Här hänvisas till de samtal jag nämner i fotnot 31.

33. Replik ur föreställningen, min bearbetning efter Petrusjevskaja, 1999, s. 138.

tuationen. Under så ojämlika förhållanden är hon ingen medspelare i vanlig mening.<sup>34</sup>

Nej, i en monolog finns ingen medspelare med inblick i det som följer. I mina samtal med andra skådespelare poängterades också just detta. Ingen medspelare med vetskap om vad som komma skall kan träda in och rädda situationer som uppstår, ge impulser eller bidra med sin energi. Någon sa: »Det finns inget som är så plågsamt som att se en monolog som inte fungerar«. Om så – handlar det om en allas utsatthet? Finns det en laddning i själva monologens situation?

En annan sida av samma sak underströks också. Det som uppstår får ta sin tid i anspråk, ingen annan bryter in, ingen annan störs.<sup>35</sup> Att kunna styra och följa handlingar och händelser är inspirerande, utmärkande och positivt i monologarbete. »Det finns heller inget som kan vara så bra som en monolog som fungerar«, sa också samma person.<sup>36</sup>

Nej, i monologen finns ingen fysisk medspelare som är insatt på förhand. Den odelade publikkontakten gör att jag och publiken kan sägas lyssna till varandra. Och lyssnar vi inte till varandra *genom* det

34. Händelser kring applådtacket uppenbarar ibland förhållandet. Som publik kan det vara svårt att avgöra när en föreställning är slut. Det märks om det är någon som tidigare är bekant med föreställningen som träder in och börjar applådera. Det avläses genom hur och i vilket ögonblick applåderna bryter ut. På scenen vet alla vad som ska hända, i salongen vet ingen. Maktförhållandet finns, det är ett balanserande på gränser att involvera publik. Det händer att involverandet säger väldigt lite om det som pågår, föreställningen, och väldigt mycket om scenens makt.

35. Publikens närvaro är givetvis del av agerandet, den finns med från första stund. Här talar jag om medspelare med vetskap om vad som komma skall.

36. Citaten hämtas från ett samtal med Pelle Bolander, se fotnot 31.

som sker? Är inte föreställningen att se som den dominerande andra vi närvarande samspekar med?

## *andra*

Under föreställning, i spelet, finns från utförarperspektiv, om inte medspelare i gängse mening, likväl annat och andra att lyssna till. Ett grovkornigt exempel från *Tvåsam* får beskriva:

I samband med att vaktmästaren-jag förevisar publiken en parlör som underlättar det sociala livet, säger hon-jag under distinkt, nära ögonkontakt med ett par personer:

Ansikten glider förbi. Jag vill tala med dem, fråga dem – hur står det till?<sup>37</sup>

Vaktmästaren-jag önskar verkligen fråga omgivningen, de andra, när detta sägs. Hör jag repliken sägas uppriktigt eller uppstår det kontakt i ögonkontakten, växer min iver att fråga omgivningen »hur står det till?«. Genom det jag uppfattar skärps inte bara mina handlingar, det ger dem sin för-stunden-karaktär. Jag riktas mot ett fönster i främre delen av vagnen, därute är omgivningen. När vaktmästaren-jag följer riktningen driver den vidare, ger kraft som hörs i nästa replik som skickas från fönstret, ut mot torget, till en imaginär annan:

Min herre! ni med den präktiga hakan, hur känns det att gå omkring och vara så där strong? Hur känns det med den rena

37. Detta och följande citat i »andra« är repliker från min bearbetning av Willy Kyrklunds roman »Tvåsam« ur *Prosa* (MånPocket, Stockholm 1997), s. 42.

kragen mot tjuvnacken? Hur känns det – inifrån – att vara så där lyckad och välrakad?<sup>38</sup>

En imaginär reaktion från honom, den andra, för vaktmästaren-mig bort från kontakten, till »medresenärerna« i vagnen. Jag ställer mig i gången och säger till publiken, inriktad, via händelsen, på att delge alla:

Han med den präktiga hakan småler vänligt och lutar sig över mig, ty han är stor och lång av bara fan.<sup>39</sup>

När jag tar in att – och hur – den andra lutar sig över mig följer nästa replik och rörelse. Jag tittar ner i golvet, nu som den långa mannen. Blicken skiftar, nu är det genom mannen jag ser på en imaginär vaktmästare-mig på golvet och säger:

Känner du Bertil Högberg? Jaså inte. Känner du Ingeborg Enander? Ja hon är gift Areskog nu förresten. Ja, hon är gift Areskog, de bor i Karlskoga. Känner du Niklas med näsan? Nä, det trodde jag, honom känner du inte. Men Frotte måste du ju minnas, det måste du, minns du inte Frotte, som stod i tidningen, han skriver ju böcker, läser du inte tidningar, läser du inte böcker, känner du inte Frotte, känner du inte Elsa, känner du inte mig en gång? Känner du inte mig? jag är ju Raoul som satt bredvid dig i skolan, jag skriver också böcker om det möjligen är bekant, men vad gör du?<sup>40</sup>

38. Min bearbetning av Kyrklund, 1997, s. 42.

39. Ibid.

40. Ibid.

I slutet av den sista repliken, i frågan, byter jag åter perspektiv av det utsagda. »Men vad gör du?« träffar vaktmästaren-mig, jag reagerar och i reaktionen följer min huvudrörelse. Nu är det åter vaktmästaren-jag som böjer upp huvudet mot den imaginära långa mannen:

Ja tack men jag måste gå nu.<sup>41</sup>

Publiken reagerar vanligen i »känner-du-Bertil Högberg-sekvensen«. Det bidrar till engagemang i det som sker. I det att replikerna sägs och hörs genererar de reaktioner hos mig och publiken, de fungerar som de andra.

När vaktmästaren-jag åter möter publikens ansikten, svarar jag genom det som sker. Jag står i gången, söker och tar emot ögonkontakt. Publiken, mina »medresenärer«, ska nu få höra vad jag borde sagt till den långa mannen. Det jag ser i publikens ansikten tillsammans med önskan att uppriktigt berätta driver vidare, jag sätter mig på sätet i kupén, tätt intill publiken:

Jag borde sagt att jag är ledsen, att jag är förtvivlad, gammal utled förtvivlan.<sup>42</sup>

Det här är en grov beskrivning av en kort sekvens med replikerna i blickfånget. Med den vill jag säga att det finns mycket att riktas, engageras i, och lyssna till i varje litet ögonblick. Det finns många »andra« – också i monologen som saknar fysiskt närvarande medspelare.

41. Ibid., s. 43.

42. Ibid.

\*

Med ett utsnitt som skildrar mångfald och oenighet inom en, skrivet av Fernando Pessoa, avrundar jag »en person arbetar fram monologer«:

Var och en av oss är flera stycken, var och en är många, var och en är en mångfald av sig själv. Därför är den som föraktar omgivningen inte densamme som den som gläder sig åt den eller lider under den. I vårt väsens stora koloni finns människor av alla de slag, och alla tänker och känner på olika sätt. Idag har vi inte så mycket att göra här på kontoret så därför har jag tagit mig en liten paus, och nu sitter jag och skriver ner mina intryck i kortfattade anteckningar. Just i detta ögonblick är jag den person som omsorgsfullt skriver ner dem, den person som är nöjd med att inte behöva arbeta i denna stund, den person som ser himlen därute, en himmel som är osynlig härifrån, den person som tänker allt detta, den person som känner kroppsligt välbehag trots att jag fryser lite om händerna. Och hela denna min värld av människor som är främlingar för varandra kastar på samma sätt som en brokig men kompakt folkmassa en enda skugga – denna stillsamma skrivande kropp vilken jag i stående ställning lutar mot herr Borges höga pulpet som jag har gått fram till för att hämta ett läskpapper som jag har lånat ut till honom.<sup>43</sup>

Och sist, just här, efter citatet, i närkontakt med dess särskilda röst, avslutar jag med en påminnelse om den specifika monologen. Den som rymmer meddelandet, den som agerandet formas av, relaterar



till och avläses genom, den som styr steg och blickar. Jag håller fram den, se, det allra viktigaste, se, själva navet.

43. Fernando Pessoa: *Orons bok* (Pontes, Lysekil 1991), s. 30. En detalj kan nämnas som går utanför användningen av citatet: Författaren framhöll sig själv som många i extremt tydlig handling. Hans plan var att skriva nitton olika författarskap under lika många pseudonymer, några stycken hann han med. Han kallade dem heteronymer.



# publik

Jag griper tag i förra styckets avslutning, Pessoas beskrivning av den enskildes skugga. »Och hela denna min värld av människor [...] kastar på samma sätt som en brokig men kompakt folkmassa en enda skugga [...].«<sup>44</sup> Där framkommer att de som bildar skuggan är oeniga i det de skuggar. Det återkopplas till det som tidigare kallats föreställningens »ögonkontakt«, den grundstämning eller andning som bildas av samtliga närvarande.<sup>45</sup> Det för till nästa del i den givna riktningen. En person arbetar fram en monolog som spelas för *någon* någonstans. Jag förs åter till publiken.

Som skådespelare vandrar jag runt i föreställningen gång på gång. En kommande publik möter den för första gången. Under repetitionsarbetet avstås arbetet regelbundet utifrån min publikblick. Där samlas en generell bild av den tilltänkta publiken. Jag betraktar det som görs *som om* det upplevdes för första gången. Hur kan detta uppfattas? Det här är viktigt, hur framställs och framträder det? Publikblicken följer från läsning till gestaltning.<sup>46</sup>

44. Se s. 56.

45. Se s. 50–51.

46. Med publikblick avses den som ser genom den tilltänkta publiken.

Att monologen ska framställas för någon i direktkontakt är ett villkor som följer på vägen i samtliga blickar. Redan innan jag beslutar mig för att sätta upp en text,

Min egenhändigt ihopsnickrade publikblick är otillräcklig. Ännu har jag inte arbetat fram någon monolog utan reell provpublik under repetitionsarbetet. Monologen möter då olika, specifika människor. Det är något helt annat än generella bilder av en kommande publik. Det är inte bara föreställningen som helhet och dess olika delar som prövas tillsammans med en provpublik. Det är jag som skådespelare som repeterar tillsammans med andra faktiska kroppar med sina reaktioner. Det är stor skillnad på att repetera utan och med publik. Att uppleva publiken, att möta en människas blick, är annat än att repetera till stumma stolar. Publikens närvaro inkorporeras i mig, i samtliga blickar, ingår i agerandet under föreställningens gång. Monologen placeras i sitt sammanhang. Den får en ny mening – som är dess kommande.

Hittills har samtliga monologer spelats med öppen vetskap om, och tilltal till, publiken. För det behövs erfarenhet av olika människors och egna reaktioner i spelet. Om »en är flera«, är publiken »många en flera«. Föreställningens särskildhet, andningen, reaktionerna, sker där, då, mellan just oss närvarande. Att börja spela offentligt, att varje gång möta ny publik, är att inleda en andra repetitionsfas. Vägen till gestaltning tar inte slut, det är att gå och gå – tills föreställningen inte spelas mer.

Att under spelperioden möta olika publikgrupper under en längre tid samlar de enskilda tillfällena till generaliserad erfarenhet. Jag lär mig exempelvis skillnaden mellan att spela i en åttondeklass jämfört

läses den utifrån att den ska visas för andra. I alla funktioner finns detta särskilda sätt att »åskåda« integrerat. Så snart jag står framför en reell publik är också en »närvarande åskådarblick« del av agerandet.

med en niondeklass. På förhand och i efterhand kan erfarenheter samlas i generaliseringspåsar. Stående i spellokalen inför de specifika människorna passar inga sådana. Varje framförande och publik är egen.

Generaliseringar av publikgrupper har stort inflytande på vad som spelas för vem och var. När föreställningar till exempel presenteras för arrangörer på utbudsdagar händer det att jag skräms av den makt generaliseringar utövar. Jag har avlyssnat och deltagit i samtal där tilltänkt publik benämns som »våra« som tycker si och så och vill ha det och det. Min erfarenhet av föreställningar för vitt skilda grupper hävdar att exempelvis tungt, lätt, smalt och brett, en annan typ av generaliseringar, alls inte på förhand kan häftas vid generaliseringar av olika grupper. Att det sedan kan vara svårt att få publik att strömma till vissa teaterföreställningar är, som jag ser det, en annan fråga som förenklas om den sammanvävs med denna andra sorts förenkling, generaliserade publikgrupper.

En gestaltning realiseras som tillfullo meningsskapande först med publiken – som är specifik. Filosofen Hans-Georg Gadamer använder begreppet »spel« när han talar om konstverkets sätt att vara.<sup>47</sup> Han menar att konsten till själva sitt väsen är, och syftar till att vara, en framställning för någon. Utan att gå närmare in i hans resonemang om spel lämnar jag över ett längre citat som väl fångar min uppfattning om publikens och spelarens roll i skådespelet:

Också skådespelet förblir spel, dvs. det har spelets struktur av att vara en i sig sluten värld. Men även om det kultiska eller

47. Hans-Georg Gadamer: *Sanning och metod. I urval* (Daidalos, Göteborg 2002). Här avses bokens andra del som behandlar »Konstverkets ontologi«, s. 79 ff.

profana skådespelet framställer en värld, som är alldeles sluten i sig, är det ändå öppet mot åskådaren. Först med denna vinner skådespelet sin fulla betydelse.[...]

För spelarna betyder detta, att de inte bara iklär sig sina roller, som i varje annat spel, utan att de framställer sina roller för och inför åskådaren. Spelarnas delaktighet i spelet bestäms inte längre av ett fullständigt uppgående i spelet utan av att rollerna spelas med hänsyn till skådespelets helhet, som det är åskådaren och inte spelaren som skall gå upp i. Det är en fullständig vändning av spelet som spel, som gör det till skådespel. Därmed sätts åskådaren på spelarens plats. Det är för och inför åskådaren, ej spelaren, som spelet spelas. Det betyder förstas inte, att den spelare, som framställer sin roll, inte skulle kunna erfara innebörden av den helhet vari han spelar. Åskådaren har bara metodiskt företräde. I och med att spelet riktar sig till honom blir det tydligt att det bär på ett meningsinnehåll, som skall förstås, och som därför kan skiljas från spelarens förhållningssätt. Egentligen upphävs därmed skillnaden mellan spelare och åskådare. För båda gäller kravet att sikta till själva spelet i dess meningsinnehåll.<sup>48</sup>

Ja, först med publiken får monologen sin fulla betydelse – som framträder i det särskilda tillfället. Och att monologen ska ställas fram och att det är en monolog som ska framställas, följer, rakt igenom och direkt, från utförarhåll i samtliga blickar.<sup>49</sup>

48. Ibid., s. 88.

49. Att monologen ska gestaltas för någon i direktkontakt är grundläggande. Att

Innan publiken lämnas ska några enstaka situationer spridas som ger inblick i vad specifik publik kan innebära från utförrarhåll. Alltifrån att den såväl ger stöd som oroar, till att den ger insikter, till att föreställningen får kontakt med omvärlden och vice versa.

\*

Ungdomarna på verkstadsteknisk linje rusar ut ur rummet. Läraren hojtar. Några är kvar i lokalen. Jag gör i ordning för föreställningen i deras verkstadslokal. Spelplatsen sopas noga. Barfotaspel sätter spår i fötterna. Några ungdomar hjälper till att montera ner första förbandslådan från väggen. Snart är det dags. Publiken består bara av killar. De har långa ben.

»Va fan ska det här va då?» säger någon när jag släpper in dem. »Helvetes massa sand, är det nån som har en sopborste.« Vad är det jag begär, att de ska följa historien en timma, tänker jag. De tystnar, följer spelet. Efter föreställningen är det glest med ord. »Fan, va häftigt«, säger någon. Därefter kommer en klass samhällsvetare för att se föreställningen i verkstadslokalen. Diskussionen efter spel är livlig. Föreställningen är inte så stark som den första. Den är korrekt liksom frågorna och diskussionen. De är och vill vara duktiga liksom jag. När samhällsvetarna försvunnit, hjälper några av verkstadskillarna mig att plocka ihop. Någon skruvar tillbaka förbandslådan. En sopar sand. En annan säger »Hur va det med dom då, dom

närmare granska hur det villkoret följer på vägen, från till exempel samtliga funktioners »åskådande«, till imaginär och reell publik, är en avhandling i sig. Här snuddas det, framhålls, innan jag går vidare.

prata väl så djävla mycket.« Han betraktar sig som underlägsen. Det är han inte ensam om.

\*

När spelet ska börja rotar en person länge i sin väska. Det är inte vilken person som helst. Hon är teaterkännare som uttalar sig kraftfullt och tydligt om sina sanningar. Hon rotar och tittar och är disträ. Har hon aldrig varit på teater. Jag känner hur ilskan växer. Ska hon störa och uppehålla hela lokalen. Varsågod då. Låt inte mig hindra. Jag håller högar av krav och förväntningar på henne. Väskan är stor. Låt den få en egen stol att sitta på. Min tvära inställning eldar på. Jag hämtar gärna en. Går till källaren. Där är mörkt och svalt. Fortsätt bara. Där finns plaststolar om väskan har svårt att hålla tätt. Sätt dig på scenen. Fram med fläskiga sanningar. Gräv på. Jag närs av det jag iklär henne. Min roll mår prima.

\*

*Tvåsam* ska spelas i husvagnen. Jag står på torget på en liten ort och väntar in publiken. Sex platser per föreställning synliggör de närvarande. Det gör oss kännbara på alla sätt. Andedräkter, kroppar, prasslande tyger, allt är förnimbart. En äldre man kommer ganska tidigt. Han är färdig och inte klädd som övriga på torget. Han berättar att han bor en bit ut på landet och har kört in till stan för att titta. Publiken samlas och släpps in, föreställningen börjar. Lukten av lagård börjar sprida sig. Jag oroas av doften. Parfymdoft accepteras, den lägger sig i huvudet. Lagårdslukt är oacceptabelt,



den körs ner i magen. Klarar publiken det här.<sup>50</sup> Snart ligger lagården tung över vagnen. Oron är meningslös, lukten är ett påtagligt faktum. Efter föreställningen sitter publiken kvar och pratar med öppen dörr. Mannen avlägsnar sig tidigt, övriga dröjer sig kvar i luktresterna, några kommenterar honom. När alla gått hämtar jag in stolarna utifrån, allt ska plockas ihop. Mannen står kvar bakom vagnen. Han har väntat länge. Räcker mig tjugo kronor. »Det här vill jag att du ska ha.«

\*

Jag spelar på ett annat torg. Det är mitt på dagen och strålande sol. I en passage öppnar jag ett fönster och ropar repliker mot gatan. Jag riktar mig ut i det tomma:

Min herre! ni med den präktiga hakan, hur känns det att gå omkring och vara så där strong? Hur känns det med den rena kragen mot tjurnacken? Hur känns det – inifrån – att vara så där lyckad och välrakad?<sup>51</sup>

»Nädu, det där vet jag inte serru om ja håller mä om,« svarar en röst sluddrigt. Den kommer från en man som sitter på en bänk ett par meter från husvagnen. I solsken sitter orters A-lagare på centrala soffor. Publiken skrattar, en röst som befinner sig utanför samhället svarar en röst som undersöker samma samhälles utanförskap.

50. I salongen är det som döljer skiten finare än skiten. På scenen kan det vara tvärtom.

51. Replik från min bearbetning av *Tvåsam*, Kyrklund, 1997, s.42.

\*

Exemplen lämnas okommenterade. Det jag vill säga är: det är här spelet börjar, utan publik ingen monolog.

# lokal

Jag står nu vid den sista av de givna omständigheterna: monologen spelas för någon *någonstans*. Det inbegriper två mer eller mindre skilda rum. Det ena, monologens spelyta eller scenrum, är planerat på förhand. Just det sättet jag går mot just den stolen med fötterna i just de skorna när jag sträcker mig efter just den väskan sker inom spelytans planerade avstånd med just de tingen, formerna och färgerna. Spelytan är aktivt meningsskapande och del av monologen. Den ingår i gestaltningen och utformas specifikt.

Här, i beskrivning, där arbetets gemensamma aspekter söks och lyfts fram, skildras inte specifika monologers spelytor ingående. Det återkommande i nära nog varje monolog är de skilda lokaler som inhyser spelytan eller scenrummet.<sup>52</sup> Säger jag att varje monolog har sin särskildhet liksom en målning, kan lokalen, var den spelas, liknas vid en inramning. Ramen bestämmer hur motivet framträder. En skildring av olika lokalers del i meningsskapandet belyser indirekt också vikten av den specifika spelytans utformning och del i gestaltningen.

52. Lokal används genomgående. Rum bär århundraden av diskussioner förgrenade inom olika akademiska discipliner. Att välja bort begreppet tydliggör att det här stycket inte skriver in sig som part i den diskussionen. I de fall »rum« används är det på grund av språklig leda inför uppreningen. Det framgår då av sammanhanget att det är i bemärkelsen den faktiska spellokalen som avses.

Monologerna spelas vanligen på olika platser, utan fast uppbyggt scenrum med exakt samma mått och utseende i varje ny lokal. Lokalen där det repeteras och spelas byts ofta ut i min praktik.<sup>53</sup>

I oräkneliga miljöer, där det inte förväntas att något ska hända, har jag suttit och sitter alltjämt och prövar imaginära teaterhändelser eller framföranden av annat slag. Jag uppskattar teater också utanför teatern samtidigt som föreställningar som tar uppmärksamhet och tid i anspråk värderas högt. Det är två genomgående trådar, ibland snåriga att tvinna samman, som lyfts fram och övervägs inför varje arbete. De följer, även om båda inte samtidigt kan vävas in. Hitintills är det gemensamma att föreställningarna kräver uppmärksamhet och tid. Det är långt ifrån givet att en eftersträvansvärd miljö upplåter det utrymme och den ro som önskas för en längre monolog. Att till exempel spela i kafémiljö är i allra högsta grad avhängigt lokalens utformning, storlek, ytors avgränsning, akustik och så vidare. Att spela utanför befintliga teaterrum fordrar en rad avvägningar, till exempel kan platsen – rummet – formen lätt hamna i fokus.<sup>54</sup>

Monologerna byggs alltså för att spelas i olika miljöer. Arbetet planeras utifrån idéer om tänkbara, önskvärda spellokaler. Mina

53. Endast en monolog har framförts i fast scenrum under hela spelperioden. I *Tvåsam* omslöt publiken av rummet. Spellokal och scenrum var ett och detsamma. Då är inte rummet en oavsiktlig meningsskapare, det är del i gestaltningen.

54. I *Tvåsam* fick jag erfara det. Media älskade bilden av den ensamma kvinnan som åkte runt i husvagn. En kvinna med husvagn som spelar på mindre orter är mindre intressant i sig. Att spela i en husvagn på små orter, valet av var, kan inte frikopplas från vad och hur något framförs. Det är det sammantagna som sker jag finner intressant. Centreringen på formen fick ibland också glädjande följder, vissa vanor bröts. Till exempel engagerade sig en journalist från tidskriften *Husvagn & Camping* i föreställningen och skrev en liten anmälan i nr 1/2002. *Tvåsam* hör hemma också där.

imaginära lokaler är del av hur spelytan utformas.<sup>55</sup> Därigenom avståms alltifrån rekvisita till kostym och spelstil.

Utan fast scenbygge avläses spelplatsen genom lokalen. En mer eller mindre markerad spelyta skapas med enkla medel utifrån det aktuella rummets förutsättningar.<sup>56</sup> Monologerna spelas sedan utifrån sina respektive begränsningar på scener, i kafémiljöer, i samlingslokaler, i klassrum. I ett scenrum med uppbyggda väggar och fastställda avstånd lägger sig inte lokalen i gestaltningen på samma sätt. Då kan det räcka med att röra sig i rummet, se sig omkring och vänja sig vid akustiken för att införliva scenrummet i den nya lokalen. Gestaltningen anpassas snarare än eventuellt omformas. I ett fast uppbyggt scenrum påverkar det omgivande rummet inte lika aktivt meningsskapandet.

## *lokal och mening*

Jag vänder åter till monologerna utan fast scenrum och låter två olika lokaler visa hur de påverkar vad som meddelas:

När *Tiden är natt* spelas i ett ytterst litet missionshus, lågt till tak med gula träväggar på långsmal, några decimeter upphöjd golvvassats avsedd för stillastående predikningar, är föreställningen en helt annan än när den spelas i stor, modern utställningslokal med ofant-

55. Önskar jag spela i lokaler med kafébord, planeras i vilken utsträckning bord och därmed publik är del av scenen eller spelytan. Spelytans utformning relaterar till spellokalen.

56. »Enkla medel« betyder alltifrån att plocka bort störande ting till att montera medhavt fondtyg på stativ. Fondtyg används när påträngande former, färger och mönster skapar störande mening för publik och föreställning.

lig takhöjd och grå betongväggar. I första fallet är akustiken god och rörelseutrymmet minimalt, i andra fallet är omständigheterna de omvända.

Utifrån det som händer i pjäsen kan publiken i missionshuset förmodligen se och höra en kvinna som är ytterst trångbodd och vars fattigdom inskränker handlingsutrymmet i kampen för överlevnad till ett nyttjande av nära och kära. Den lilla golvförhöjningen i kombination med låg takhöjd får henne att uppfattas som stor och fysiskt begränsad på den smala spelytan. Tillsammans med handlingen ger det ett trångt och instängt uttryck. Akustiken är god, minsta andning hörs och tas emot av publiken som sitter nära. Jag kan utgå från ett närmast intimt tilltal som växer till ett mer storvulet.

I utställningslokalen ser publiken samma kvinna träda fram från sitt »hörn«. Där utgår spelytan från ett av rummets hörn, där många meters djup skapar fonden till pjäsen. Från hörnet sprids föreställningen utåt i solfjäderform. Den vidgade spelytan, takhöjden och de grå betongväggarna ger ett ödsligt intryck som inramar och förstärker »tomheten«. Kvinnans strategier, längtan och ensamhet slår mot en stor rymd. I missionshuset utspelas pjäsen ganska bestämt i en lägenhet medan utställningslokalen ger ett mer abstrakt uttryck för Annas belägenhet.

Lyfter jag ut talgestaltningen som exempel är det självklart annat att tala i ett litet rum än i en stort. Akustik och rörelseutrymme skiftar från lokal till lokal. Repliker som riktas till publiken får ett annat uttryck och ger ett annat intryck i ett vardagsrum än i en stor sal. Ett starkt eko till exempel påverkar mitt och publikens lyssnande. Väggar, tak och golv ger tillfällets specifika ljud. Att tala på samma sätt i

olika lokaler är otänkbart. Hur det låter påverkar det som meddelas.

Varje lokal har sin påtagliga karaktäristik och historia som färgar gestaltningen. Lokalen är alltså aktivt delaktig i meningsskapandet av föreställningen.<sup>57</sup> I monologen som återskapas och framställs, betraktas och beaktas lokalen av mig och publiken. I förberedelser, repetitioner och under spelets gång är lokalen del av monologens uttryck och intryck.<sup>58</sup>

\*

Ytterligare bilder av hur lokalen förändrar meningsskapandet ska frammanas av *Song of Be eller Luktat det Regn* vars begränsning och utmaning var att den skulle kunna spelas »överallt«. I exemplen lyfts inte lokalen ut ur situationen, jag vill visa hur mina blickar, publiken, monologen och lokalen är en rörlig sammansatthet. Att något

57. Här används »meningsskapande« istället för »tolkning« på grund av dess nära förbindelse med förståelse, i bemärkelsen söka och vinna ny klarhet. Meningsskapande är inte lika tätt förbundet med förståelse. När en föreställning skapas och framträder behöver handlingarna varken uppstå, skapas eller förmedlas utifrån att de ska »tolkas/förstås« för att söka eller vinna klarhet.

När jag beskriver lokaler och scener är det genom lokalers olikhet jag vill peka på dess *delaktighet* i meningsskapandet av föreställningen. Här är inte syftet att gå igenom tänkbara »tolkningar« av en scens förändring, till exempel när en överföring av en kort sekvens till en ny lokal beskrivs.

58. När jag till exempel efter att ha sett Ibsens *Brand* på Angeredsteatern i Göteborg, imaginärt flyttar den till Stadsteatern, eller när Stadsteaterns uppsättning *Krossad* av Ailis Ni Riain flyttas till teater Aktör i Göteborg, glimtar lokalernas olikheter fram, där alltifrån min förförståelse till lokalens karaktäristik och placering i stadsrummet inverkar på föreställningarnas förmedling av mening. Att imaginärt flytta runt föreställningar i olika lokaler är ett reflektionsexperiment som rekommenderas varmt.

ska spelas för någon någonstans är som en kropp, allt är där samtidigt och samspejar på olika sätt. Några situationer vittnar:<sup>59</sup>

Jag befinner mig i en stor sal på ett museum i Stockholm för att framföra en afrikansk historia för namibier väl insatta i de omständigheter och den tid som skildras.<sup>60</sup> Innan jag anländer känner jag mig svällande vit och initiativrik på pudrat vis. »Jo, romanen har tagits till Sverige, oh ja, den är bearbetad, visst, nu ges den ut på stort förlag, mm, tyvärr, sorgligt nog med ett förnedrande omslag, åh så tråkigt, jada, och jag gestaltar denna svarta kvinna, nej, bushfolket har jag aldrig träffat, men visst, filmer har jag sett, enorm inspiration, joda, jag äter numera sittande på golvet, det är fantastiskt bekvämt, tänka sig, och alla dessa foton och historier, det är fascinerande, det är det.« Lokaler beträds sällan utan förväntningar och föreställningar om den kommande situationen. Här färgläggs den kommande situationen rikligt.

Salen består av scen och gradängsystem så mycket vet jag. Föreställningen, som vanligen spelas i golvnivå med publik placerad i en halvcirkel i nära kontakt med spelet, är anpassad till det nya rummet. Det är väl förberett. Nu är det bara vägg och golv som saknas. Väggan finns förstås, men en bra bit bakom scenen. Mellanrummet

59. Att komma till gängse teaterlokaler eller samarbeta med arrangörer insatta i teaterarbete är ofta annat än att komma till lokaler där arrangörerna inte på förhand har samma erfarenhet av att överföra sin lokal till en teaterföreställning. Då väntar ofta fler oförutsedda situationer, hur klara än beskrivningar, krav och frågor i kontrakt och samtal tycks vara. Det finns alltid något att glömma bort att fråga eller se som självklart. Kommande exempel är rensade och går inte in på avtal och frågor mellan mig och arrangören.

60. Stora delar av publiken har själva upplevt den tid som skildras. *Song of Be eller Luktat det Regn* utspelar sig vid tiden för Namibias självständighet 1990.



mellan scen och vägg passar inte den lilla scenografen, den ser övergiven ut. Golvet finns gudskelov, men är täckt av en heltäckningsmatta. Mönstret består av stora svartvita rutor som får varje sak eller människa som placeras där att tyna bort. Rutorna smäller upp från golvet med kraft. En hink med sand ska hällas ut över golvrutorna på den ena delen av scenens cirkel. Svensk gulaktig sand som färgats med svart, vitt och blått pigment för grånyansernas skull skall spridas. Mattan är väldigt dyr. Händer och fötter gråtonas av sanden men går att tvätta. Mattan kan inte tvättas men dammsugas. Klarar sig fötter klarar sig matta. Det måste vara möjligt att spela även om det är omöjligt. Tiden tickar. Det är hög tid att slå bort alla svartvita rutor. Jag står på den svartvitrutiga ön och vrålar ut mot rummets alla väggar.

Jag påverkas starkt av heltäckningsmattan. Rummets vanskliga förutsättningar körs in i min förutfattade mening om publikens ögon och vrider om min invanda blick på den kommande föreställningen. En till stora delar namibisk publik ser på arbetet med andra ögon än den svenska jag är van att möta.<sup>61</sup> Rummets extrema utformning förenklar inte situationen. En västerländskt designad matta får inte skymma den afrikanska historien.

Föreställningen går bra, jag lyckas nå ut från den svartvitrutiga ön, tillfälligt glömd, till människorna i den stora gradängen.<sup>62</sup> Efter

61. *Song of Be eller Luktat det Regn* utspelar sig, som sagts, vid tiden för Namibias självständighet 1990 och skildrar framför allt omvälvningar för bushfolket inom ett bestämt landområde. För en namibisk publik skildrar föreställningen specifikt situationen för Ju/'hoan-folket i Nyae Nyae. För en svensk publik utan erfarenhet av situationen handlar föreställningen snarare om hur samhälleliga förändringar påverkar maktförhållanden och relationer inom den privata sfären via en kvinna från bushfolket.

föreställningen undrar några namibiska museimän: »Vi pratade just om hur länge du kan ha varit hos bushfolket.« De har mycket svårt att smälta att jag inte sett tillstymmelsen av det liv som skildrats. »Men gester och rörelser då?« Bilder, filmer, läsning, frågor på plats, konfrontationer med tyska koloniala attityder, vistelser i såväl plåtskjul som vitas salonger gav mig inblickar i situationen och uppslag till rörelser, färger, ting och kostym. Museimännen, i likhet med mig före spel, färgar troligen sina upplevelser rikligt med föreställningar om mina erfarenheter fästade i sina respektive förförståelser.<sup>63</sup>

Jag är glad över reaktionerna, föreställningen tynar inte bort. Den är annan, den är alltid en annan. Jag har upplevt den i otaliga loka-

62. I exemplet har jag gott om förberedelsestid, jag vänjer mig vid lokalen. Ett fysiskt bekant rum påverkar inte kroppen på samma sätt som ett obekant. Jag kan då förskjuta min uppmärksamhet från dess skavanker. Jag tar lokalen i besittning. Det är en förutsättning för gestaltning. En vardaglig iakttagelse skildrar en tydlig parallell: Jag går ofta över Dr Fries torg på Guldheden. Fötterna leker lätt över de breda, korta trappavsatserna. Jag rör mig lätt och fritt, behöver inte ha full uppsikt över varken steg eller torg. Uppfattar det första höstlövet som trycker tätt mot torgets blanka skulpturs yta, läser snabbt av åldern på lappar uppsatta på ett glasfönster via tejpens kondition och papperets bågnande hundöron, ser en sten glimma till i en av markens plattor, går nära för att urskilja glimret. När jag däremot för första gången vandrar över Axel Dahlströms torg i Högsbo är kroppen mindre rörlig. Jag är upptagen av var jag går samtidigt som riktningar och huskroppar registreras. Detaljer uppfattas förstås även där. Men de tycks mer överrumplande dyka upp än glida fram. Jag är till exempel ännu inte bekant med trappan upp till biblioteket. Under de första stegen noteras avstånden hastigt. Jag kan inte röra mig obehindrat, uppmärksamheten flyter inte »fritt« i rummet. Det obekanta Axel Dahlströms torg »styr« stegen, bestämmer över vad jag förmår uppfatta och göra.

63. Här används förförståelse i bemärkelsen allt det namibierna kan tänkas bära med sig av erfarenheter och kunskaper genom vilka föreställningen ses. Begreppet brukas, som här, numera i dagligt tal. Det är alltså ingen avsiktlig användning av ett hermeneutiskt begrepp med pil in i den hermeneutiska cirkeln/spiralen som

ler, oavbruten omställning är del av dess mening för mig. Publiken däremot har inga rum att jämföra med. Under extrema förhållanden är det inte bara jag som aktivt förskjuter uppmärksamheten från svartvita rutor. Publiken ser att rutorna inte hör hemma i sanden, de gör vad de kan. Jag önskar dem innerligt ett annat golv, jag vet vad det gör.

\*

Föreställningen ska framföras på en folkhögskola. Allt är alternativt och improviserat. Det finns inget på förhand bestämt rum att spela i. Alla är omtänksamma och ostrukturerade. Långt om länge väljer jag ett rum på andra våningen. Huset är gammalt, består av små rum med lågt till tak. Strålkastare är inte att tänka på. Människor sitter överallt. Cirkeln är minimal. Jag spelar nästan i knäet på publiken, kliver över fötter. Små medhavda spotlights och levande ljus belyser sanden.

Gränsen mellan scen och salong är mycket vag, publiken trängs samman runt spelcirkeln, någon får sand på strumpan. Publiken kan inte ta del av gestaltningen på avstånd, lika lite som jag kan laborera med rörelsers utsträckning som på en stor spelyta. Ögonkontakten är påtaglig, vi kan verkligen se varandra. Skenet från kandelabrarna får mig att associera till samling runt en eld.

avser att beskriva tolknings(kunskaps)processen där förförståelse eller fördomar (Gadamers senare begrepp) möter något nytt/annat som sammansmälter till en ny förståelse och därmed leder till en förändrad förförståelse som i sin tur möter nytt i en pågående cirkelrörelse (spiralform).

\*

Svenska ambassadörer träffas och ska se föreställningen från Afrika. Rummet är avlångt. Ena långsidan är täckt av fönster. Förvånande effektivt åter rummet upp ljud. Spelcirkeln får bli en ellips. Delar av publiken får utstå en del sidledes spel. På golvet ligger en stor och tung äkta matta. Den rullas ihop och hasas undan. Sand sprids över parketten. På väggen hänger en gigantisk målning. Den visar sig tillhöra Nationalmuseet och får inte röras. Den afrikanska bakgrunden packas obrukad ner i sin låda. Föreställningen ramas nu in av ett gigantiskt nordiskt landskap omringat av en kraftig guldrum. Det fridfulla landskapet kan ses som ett stillsamt men tydligt maktutövande. Sverige räknas knappast till kolonialmakterna men hade upptäcktsresanden på plats som la sig i och förändrade människors liv utifrån sina intressen.<sup>64</sup> För insatta ambassadörer skapar det nordiska landskapet mening. Guldrumen kan ses som en lysande påminnelse om maktutövning, där utomstående ekonomiska intressen och visioner fördrivit de människor föreställningen handlar om från hem och mark. Jag tackar tillfälligheten för bakgrundsmotivet.

Tavlan som agerar fond pekar på hur lokalers orubbliga ting tränger sig in i föreställningen. När huvudpersonen Bes relationer till den tyska farmaren och hans fru gestaltas uppmärksammar tavlans närvaro just den delen av historien med eftertryck. Föreställ-

64. På nittiotalet arbetade jag i ett svensk-afrikanskt museiprojekt där en namibisk teatergrupp iscensatte en föreställning *The missing Namibian* som turnerade i Namibia och gästspelade här. Föreställningen skildrade delar av Namibias historia där just en svensk upptäcktsresande, Charles John Andersson, gestaltades och stod som representant för koloniala intressen.

ningen blir delvis annan än med den tillhörande afrikanska bakgrunden. Den är en mobil byggd av träd, frukt och fjädrar från det namibiska landområdet som betonar bushfolkets hemhörighet. På liknande sätt, om än mindre tydligt, är alltifrån takhöjd till tapetval i lokalen oavsiktligt meningsskapande.

### *flytta in*

Beskrivningen vänds nu åt ett annat håll. Istället för att se gestaltningen genom lokalen, ses lokalen genom den förberedda monologen. Nu beskrivs hur mina olika blickar omformar gestaltningen till det nya rummet, hur den repeterade föreställningen flyttar in.

*Tiden är natt* ska spelas på upphöjd scen. Att spela på turné är att överföra gestaltningen till den nya lokalen, ritningar eller beskrivningar förbereder arbetet. Väl på plats finns förutom rummets karaktäristik, alltid något oväntat som överraskar. Muntliga och skriftliga skildringar är annat än att stå på plats. Reaktionen följer. »Är scenen så skarp i kanten – och så hög, oj, stuckaturena är egenartade, och titta, ljus träpanel blir botten på föreställningen, åh, vad fint, golvet låter bra.«

Olika blickar aktiveras. Scenografen sätter sig i salongen, kontrollerar och mäter avstånd i avsikt att sammanfoga innehållsliga, estetiska krav från den kommande publikens synvinkel, medan skådespelaren funderar på hur scenen ska gestaltas utifrån scenografens förslag.

I en scen går jag, monologens Anna, runt ett varv bakom publiken. Sekvensen är en vändning av händelserna. När Anna går sitt varv runt publiken uttrycks stress och upprivenhet via fantasier om

den kronikeranstalt modern är på väg att hamna på. »Nej, de har redan fört iväg henne, bilen är där, en iskall ambulans, de för iväg henne, personalen är på semester och därinne går målare och det är märkligt men finns det någon som klär sig sämre än målarna, egentligen borde det repareras hemma, målas, men det är inget att tänka på nu.« När Anna åter är synlig på scenen markeras ett tidsbrott och en rumslig förflyttning. Fylld av ursäkter, trevande och milt vidtar ett direkt publiktilltal. »Ursäkta att jag för oljud, jag är här för att hämta mamma, ta hem henne, jag kommer väl inte för sent.« Anna befinner sig nu på anstalten, publiken tilltalas som vore de anställda.

Skådespelaren upptas av hur det här ska lösas på en scen som är krånglig att ta sig ner ifrån och som inte tillåter någon smidig vandring runt publiken. Regissören säger att det måste ske på scenen. Skådespelaren provar att gå ett utdraget halvt varv på scengolvet med ryggen mot publiken. Scenografen nickar. Tidsbrottet får markeras av en direkt vändning mot publiken tillsammans med en stunds sökande i tystnad efter den person som först ska tilltalas. Skådespelaren får problem med replikmassan, det fungerar inte, ett halvt varv på scenen går betydligt snabbare än ett helt runt publiken. I scenen är tempot före vändningen uppskruvat – och bör så vara säger regissören. Efter några försök börjar skådespelaren tala stående i stillhet, accelererar i tempo, accelerationen leder till halvvarvet på scenen med ryggen mot publiken. Det avslutas åter stående i stillhet innan publiktilltalet vidtar. Lösningen ökar tidsutrymmet utan att nämnvärt göra avkall på energi och tempo. Den planerade scenen är nu omformad till lokalen.<sup>65</sup>

65. Egen anteckning våren 2009.

Det här är ett exempel på hur mina olika blickar överför en sekvens till det aktuella rummet. Jag har tidigare sagt att blicken, den som i ett givet ögonblick är i förgrunden för min uppmärksamhet, rör sig i andra. I skeendet är blickarna inte strikt avgränsade utan växelverkande.

När jag står i lokalen dominerar till en början ett betraktande från alla håll. Den planerade monologen avståms gentemot rummet. Det framkallar bilder av den kommande föreställningen. Den planerade monologen kombineras ihop med det nya rummet och omkonstrueras när så behövs.

När jag första gången går runt på scenen för att »mäta« de nya avstånden, »klippa« korta scener ut och prövas schematiskt. Hur sekvensen kan tänkas se ut och fungera står i fokus. Liksom jag kan glädjas stort åt livgivande ögonblick när scenen utförs schematiskt, kan avstånd beräknas och mätas i spelet under en föreställning. Nej, det finns inga gränslinjer mellan olika sätt att se.

Innan publiken kommer repeterar jag sedan delar av föreställningen för att uppleva den bli till, där den hör hemma – den här gången. När föreställningen därefter spelas, när jag är del av hela handlingen, funderar jag inte på hur lång tid det tar att gå runt scengolvet. Det är fjärran, det lär kroppen snabbt. Då handlar det om att föreställningen är ny, oavsett om de rumsliga omständigheterna är olika eller desamma, oavsiktligt eller avsiktligt meningsskapande. Jag flyttar in för att *kunna* vara med om just det.





# samling

I avsnittet vidrörs det uppenbara: jag arbetar med en monolog som ska spelas för publik i en lokal. Där ryms erfarenheter jag ställer in mig på – direkt – och som följer från den första kontakten med en text till dess föreställningen slutar spelas.

Under arbetets gång riktas uppmärksamheten i olika blickar. Jag kan till exempel aktivt rikta min blick på rekvisitan utifrån den kommande lokalen eller se en scen genom publikblicken. Ser jag med publikblick är den i förgrunden för min uppmärksamhet. Det är ingen avgränsning från andra blickar som hindrar samtidigt och växelspelande annan uppmärksamhet. Det handlar snarare om var jag lägger tyngdpunkten. Med vilken blick jag än ser och vad jag äntar mig för, avstäms arbetet utifrån att det ska framställas för någon i direktkontakt.

Genomgående används begreppet »uppmärksamhet« i mina beskrivningar för att inte trassla in mig i »medvetande« som är komplext och tyngt av vetenskaplig tradition och historia. Skulle jag använda medvetande utan att närmare gå in på vad det kan tänkas betyda är det i vardagligt tal ofta tungt snedbelastat av tankegods. Uppmärksamhet avser hela min kropp utan delning mellan kött och ande. Där finns inte ett slags uppmärksamhet utan en flerfaldig. Om jag till exempel aktivt uppmärksammar handens gest och

reflekterar i rörelsen kan det ske i samspel med spänningen i bröstet och energin i beslutet »nu får det vara nog« som flödar i repliken »nej« i växelspel med att en pall vid min sida registreras som lämpligt tillhygge i situationen.

I avsnittet har begrepps och handlingars rörliga innebörd snuddats. På väg mot gestaltning, med idé och manus i hand, söks direkt verkande handlingssätt som avläses mot karaktärens och monologens mening och meddelande. Ska jag exempelvis dunka i ett bord finns hundrade sätt att dunka. Ur alternativa dunkanden finner jag just det sammanhangets dunk och mening.

Här, i beskrivning, står jag i en vidd av specifika situationer som inte tidigare uttalats i ord. En väsentlig del av undersökningen handlar om att formulera erfarenheter i skrift. Jag letar efter sätt att uttrycka, begrepp som fångar och ger specifik mening i sammanhanget.<sup>66</sup> Det skrivna avläses sedan i kontakt med erfarna situationer. Under beskrivandet lär jag samtidigt känna och se vägen

66. Under ett seminarium då Bo Göranson var opponent rekommenderade han en artikel: »Humanvetenskapens kardinalproblem – oenigheten om begreppens innebörd« av Allan Janik i *Den inre bilden. Aspekter på kunskap och handling* (Carlsson, Stockholm 1988), s. 37–46. Janik menar att oenigheten är en väsentlig utgångspunkt, att helt enkelt enas om att vara oense för att på det sättet, om inte besvara så i alla fall upplösa frågor. Han går igenom W B Gallies analys och kriterier på vad som utmärker ett i-grunden-omstritt begrepp. Genom att utgå ifrån oenigheten i blottläggandet av det omstridda möjliggörs en dialog som bevarar det komplicerade samtidigt som det tydliggör det värderande och politiska. Överför jag det till samtal om teaterarbete som äger rum utanför repetitionsrummet där specifika situationer ger begrepp sin innebörd, är använda begrepp ofta mångtydiga eller så öppna att de töms, till exempel »närvaro«. Måhända uppfyller de inte Gallies kriterier på ett i-grunden-omstritt begrepp, oeniga är de likafullt. Artikeln ger bränsle till min övertygelse om att begreppssamtal är ett sätt att lära känna och förmedla teatererfarenheter, få dem att framträda klarare och mer komplexa.

till gestaltning klarare. Meningsvalörer prövas och framträder i formuleringssätten.

Jag står i en liknande situation på repetitionsgolvet när agerandet avläses i kontakt med monologens meddelande. Under repeterandet finner jag situationens handlingar och dess särskilda valörer samtidigt som jag lär känna och se monologen klarare. Meningsnyanser prövas och framträder i handlingssätten.

Att beskriva och repetera är att stå i olika situationer. Vad jag ser som meningsskapande i respektive situation skiljer, hur handlingarna uttrycks skiljer. Att försöka hitta specifika innebörder som uttrycks och ger mening i de olika sammanhangen är gemensamt, liksom att jag visar fram. Så ser jag en parallell mellan att framställa en monolog och en beskrivning av det arbetet.



*Det jag säger bär en väsentlig del av monologens handling.  
Fungerar inte mitt tal när det gestaltas faller föreställningen platt.  
Jag drar fram det som en tråd i kommande avsnitt. Avsikten är att  
markera, inte att skilja tal från kropp, separera tråd från väv.  
Att markera är ett sätt att skildra.*



ingång





*Något som läses engagerar, bearbetas och prövas i situation och handling. En gestaltning söks som sedan framförs för någon någonstans. Det är en given riktning, så går jag från läsning till gestaltning. Arbetet börjar i läsning, det är där de första stegen tas, det är därifrån jag ledsagas på vägen. Det är arbetets ingång. Jag frågar: hur förhåller jag mig – och till vad?*



## *överbordad ingång*

Ingången är täckt av texter. Fragment i pärmar, förslag på listor, samlade recensionsklipp, lappar. Att hitta texter är ett letande som går till på olika sätt. Engagemang i en fråga kan leda till bibliotekshyllor, ett ämne eller ett sätt att skriva kan väcka intresse och driva vidare. Upprinnelsen kan vara ett tips från en tidskrift, en vän eller en påminnelse från kära författarskap. Till exempel pekade mina tidigare bearbetningsförsök av *Den rätta känslan* och *Om godheten* på *Tvåsam* medan *Tiden är natt* var ett av flera litteraturtips från Kajsa Öberg Lindsten.<sup>67</sup> Det mesta som hittas förpassas, en del läggs till »samlingen« av utdrag, pjäser, dikter i blandning. Det som tycks intressant och omformningsbart gror, prövas med olika blickar. Mycket slängs över ända, en del tas vidare för att bearbetas, en liten del realiserar.

Det som läses är centralt, där spirar uppsättningsidéer, vad, var, hur och till vem. Där, i kontakt med upplevelser och frågor kring levandet, artikuleras monologens mening. Under textbearbetningar föds idéer kring såväl karaktär som spelplats som kostym. Det arbetet ger stoff och skisser till en kommande gestaltning. När vandringen från läsning till gestaltning börjar är alltså oklart. Här,

67. »Om godheten«, »Den rätta känslan«, Kyrklund, 1997.

i beskrivningen av gemensamma aspekter på gestaltningsvägen, begränsar jag mig till den här påminnelsen om bearbetningens förberedelselandskap. Att närmare gå in på de specifika bearbetningarna fordrar utrymme och annan undersökning. Jag kliver över dem för att inleda när det finns ett bearbetat manus.

### *skrivet och talat språk*

Det lästa är centralt, det som sägs är en väsentlig del av monologens handling. En kör av yttranden från omgivningen rörande skrivet och talat språk får mig att stanna till och tillfoga att det lästa och talade språket därmed inte förpassas till en egen avdelning av intellekt skiljt från någon resterande kropp. I kören som hörs ljuder ingen samstämmighet, något måste sägas om språket, hur det ses, vad jag utgår ifrån.

Sveriges Televisions *Talande tjänst* får tjäna som illustration. Den vänder sig till synskadade och återger digitalt vad som sägs i olika program. Det är hart när omöjligt att följa vad som händer via den digitala rösten för en icke synskadad som inte lärt sig att »översätta« talet. Vem som säger, vad som sägs och hur det sägs i situationen går inte att avlyssna. Kvällar av fascination har jag följt den talade tjänstens förvandling av dramaserier som till exempel *Tudor*. SVT:s tjänst synliggör en syn på tal, där de enskilda orden behandlas såsom fastlagda och eniga, där vart och ett har sitt ljudande som sammanfogade med andra antas överföra mening. Orden separeras och mening menas nåbar svävande utanför kropp och situation. Så här säger filosofen K.E. Løgstrup om separeringen och ordens rörliga innebörd:

Ordet kommer ikke med en fastlagt betydning, som det allerede har før brugen, og hvormed det står for et stykke af det mente.[...]

Uvilkårligt går vi ud fra, at det isolerede ords selvstændige betydning er den oprindelige. Men det er omvendt. Ordets oprindelige betydning er den uselvstændige betydning, som det har i talen takket være talens mening. Den isolerede og selvstændige betydning er et leksikalsk kunstprodukt, en ekstrakt.<sup>68</sup>

När jag läser, till exempel ovanstående citat, erfars inte ord för ord, där vart och ett har sin betydelse. Jag följer meningarna, orden framträder i sitt sammanhang och får mening, på liknande sätt som när jag talar, då det som sägs avläses i situationen.

\*

Jag dröjer kvar vid språk, här i bemärkelsen det talade och skrivna, för att ge en bild av min syn som ruvar i arbete och beskrivning.

Jag är varken lingvist, litteraturvetare eller filosof som har ägnat år av kunskapstillägnelse till att fördjupa mig i frågor om språk. Jag ser på läst och talat språk utifrån att det är – och ska – gestaltas.

68. K.E Løgstrup: *Vidde og prægnans. Sprogfilosofiske betragtninger. Metafysik I* (Gyldendal, København 1976), s.22. Jag blev rekommenderad att läsa boken på en kurs och fann vissa beskrivningar tydliga och talande. Filosofens titel och avsikt väckte intresse. Jag fångas av ambitionen att framställa metafysik, att söka det grundläggande i tillvaron och därifrån skapa en samlad föreställning om världen, i en tid då det tycks ogörligt och otidsenligt. Det händer att jag drar paralleller till konstframställning och ser det som en sorts minimini metafysikpraktik.

Min relation till språk är stark. Med hjälp av litterära och vardagliga språk ges tillträde till många och skilda verkligheter. Jag ser det som ett sätt att omprövas och lära känna världar som annars är utom räckhåll. Ledsagad av den tyskspråkiga författarinnan Herta Müllers essä *Varje språk har sina egna ögon* framkastas ett förhållningsätt till talat och skrivet språk.<sup>69</sup> Att det råkar vara just hennes text som får exemplifiera min syn beror på att den fortfarande, efter år, verkar aktivt. Den ligger nära mina erfarenheter i arbete och liv.

Herta Müller beskriver i sin essä språkets förhållande till människans sätt att leva och handla, till det sociala livet, till samhället, utan att särskilja talat, skriftligt eller litterärt språk. Hon beskriver upplevelsen av uppväxtens byspråk, jämfört med stadsspråk, sitt modersmål gentemot främmande språk och visar hur de alla formas av sin hemvist. Språket står i relation till och följer livsbetingelserna, det uttrycker skilda verkligheters behov och krav:

Språket var och är ingenstans och vid ingen tid ett opolitiskt revir, ty det kan inte lösgöras från det en person gör en annan. Det lever alltid i det enskilda tillfället, man måste varje gång på nytt avlyssna, vad det har i sinnet. Eftersom det är omöjligt att skilja språket från handlingarna blir det rätt och riktigt eller oacceptabelt, vackert eller fult, man kan också säga gott eller ont. Varje språk, det vill säga varje sätt att tala, har sina egna ögon.<sup>70</sup>

69. Herta Müller: »Varje språk har sina egna ögon«, *Kungen bugar och dödar* (Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005).

70. *Ibid.*, s. 33.

En Müllersk bonde från byn har en annan relation till, och brukar språket på ett annat sätt än advokaten i staden. När de träffas möts deras (språk)världar. Att höra någon tala eller läsa en pjäs är att ta del av och göra sig förtrogen med olika livsbetingelser och sätt att förhålla sig till omgivningen. Hur någon talar i en monolog uttrycker också dess omgivning.

Om språket inte kan skiljas från sitt sammanhang, om det uttrycker omgivningen hos den som talar och den talandes sätt att se och agera i densamma, kan det betraktas som handling. När Herta Müller tar upp efterkrigs-Tysklands benämning på nyårsnattens smällare som »judefjärtar« eller rumänskans benämning av kackerlackor som »ryssar«, är det för att påpeka att språkögonen gömmer politiska attityder och handlingar. Omgivningen formar språket och språket formar omgivningen. När jag talar gör jag någonting.

När språkögonen blir öppret som i exemplet »Judefjärtar« är kopplingen tydlig. Svårare är det när språkets inneslutna föreställningsvärldar slipas ner av vanan och omärkligt glider med, in i helt andra. De som undkommer vanan syns tydligare. När jag var yngre var det till exempel omöjligt att »starta upp« det ena eller andra. Man startade något kort och gott. Däremot bakades och inmundigades det negerbollar på kaféerna. Numera äter och säljer man chokladbollar. Tid har förflutit. Och jag kommer aldrig någonsin att kunna starta upp någonting. Det är mer troligt att jag smäller i mig en negerboll.

Ja, sådana enstaka uppenbara uppstickare i språkögat syns. Och det är först när jag står på fiket och begär kakan som jag ser vad jag gör. Lika lite som det finns något »mig själv« att skåda, kan jag avtäckta »mitt språk«. Jag rör mig i tiden, tjudrad i vanor, jag talar och

skriver bunden till sammanhang. Handling, värdering och mening uppenbaras ofta i efterhand när jag redan står i en annan föreställningsvärld.

Mellan vad jag säger, menar och gör råder sällan samstämmighet. I vardags- och samhällsliv kan det tidvis vara trassligt att orientera sig bland alla motstridigheter. I teaterarbete verkar det stimulerande och kan användas rikligt. Även om jag inte är uppvuxen med Herta Müllers byspråk, är det med igenkänning jag tar del av hennes beskrivning av barndomens upplevelse av omvärlden. Hos andra tycktes det inte finnas några luckor mellan ord och föremål, inga synbara behov av att öka språkliga handlingar eller komma åt dissonanserna mellan det som gjordes och uttalades och upplevdes. Själv upplevde hon idel luckor som bidrog till det hon kallar »kaoset i huvudet«:

Jag hade så väl behövt den inre stillheten men förstod inte hur man skaffade sig den. Jag tror inte att det utåt syntes på mig. Att tala om detta föll mig aldrig in. Kaoset i huvudet måste döljas. Till på köpet fanns det på vår dialekt inga ord för det, förutom de båda adjektiven: »lat« för den kroppsliga delen av företeelsen och »djupsinnig« för den psykiska.<sup>71</sup>

Hon ser så småningom språket, i all sin otillräcklighet och trots sina inbyggda brister, som en språngbräda till det som inte låter sig formuleras. En möjlighet att hamna i, skapa och öppna olika dörrar i tillvarons labyrinth, eller som hon själv skriver, ett sätt att komma åt kaoset i huvudet:

71. Ibid., s. 11.



Det är inte sant att det finns ord för allting. Att man alltid tänker i ord är inte heller sant. Ännu idag tänker jag mycket utan ord, har inte hittat några, inte i bytyskan, inte i stadstyskan, inte i rumänskan, inte i öst- eller västtyskan. Och inte heller i någon bok. Människans inre sammanfaller inte med språket, det drar iväg med en, dit orden inte når.<sup>72</sup>

Herta Müller närmar sig sin definition av en texts kvalitet just utifrån denna språkets oförmåga-förmåga. Om något jag läser drar iväg också dit orden inte når, verkar det länge, oavsett vad det är för slags text: drama, lyrik, skön- eller facklitteratur. Än har jag inte heller stött på något livaktigt, verkande tal utan denna förmåga.

Ett synnerligen litet, enkelt och närliggande exempel på en mening som drar iväg mig är Herta Müllers titel *Kungen bugar och dödar*. Titeln utlöser tankar, emotioner, bilder, minnen av faktiska händelser, fiktioner. Det här sker i ett rasande tempo, nära nog samtidigt. Erfarenheten finns, men endast brottstycken av händelsen kan omskapas och kommuniceras med andra. Varje rekonstruktion av det som nyss skett snabbt förhandlar med ett då och gör det långsamt. Det blir något annat. Müllers titel kan däremot utlösa rörelser närhelst hos andra läsare.

Just det ger hopp, det går att kommunicera, det går att dra dit orden inte når, det går. Utan den förhoppningen skulle jag inte framföra monologer.

\*

72. Ibid., s. 11–12.

Efter den förhoppningen kopplas synen på språk till ett exempel från arbetet. Inte heller där kan jag se det som något separerat annat:

När tillfälle bjuds ser jag gärna teater på främmande språk. Några gånger har jag också spelat på svenska för människor som inte kan språket. Vid ett tillfälle spelade jag för blandad publik, då utländska författare såg *Tiden är natt*, vid ett annat spelade jag *Song of Be el-ler Luktar det Regn* för en namibisk teatergrupp på besök i Sverige. Några författare greps starkt, jag kunde inte ta miste på det intryck monologen gjorde, det syntes i ansiktsuttryck och hördes i efterhand i kommentarer. Teatergruppen i sin tur engagerades i föreställningen och bjöd mig senare till en teaterfestival i Windhoek – som inte blev av.

Utifrån de exemplen skulle jag kunna hävda att det inte spelar någon större roll vad jag säger, att det bara är ord, och som argument hålla upp hela denna vida värld vi uppfattar förutom det vi säger till varandra. Att det som sägs är en sådan liten del av det jag tar in i mötet med en annan människa fascinerar endast om jag ser människan dualistiskt delad. Det bygger på att jag tror mig kunna »klippa ut« orden, dela det ena från det andra. Klyver jag känsla-tanke, kropp-själ itu, skulle jag kanske dela upp världen i en verkligt äkta sann och en annan dit språket kunde förpassas, en sorts SVT:s *Talande tjänsts* sfär, bortanför kropp och situation.

I mitt önsketänkande är dualismen nära nog död. I det reala är den högst levande, den lever rullan i vardagsspråket. Från praktiken minns jag vardagsuttryck som »den här gången ska jag inte börja med någon jävla text, jag ska gå på känslan«, »det är bara ord«, »ord betyder ingenting«, »orden spelar ingen roll«. Så här sa till exempel en kollega berömmande efter att ha sett *Tiden är natt*: »Jag brydde

mig inte om vad du sa, det väsentliga var ansiktsuttrycken, hur du såg ut, ja, vad du uttryckte.« (Yttrandet kunde givetvis varit motsatt, då det sagda rankats främst.) Därunder anar jag en syn på talat språk där det ses som skiljt från andra uttryck som i sin tur, särskilda, värderas högre och för sig. Hade jag inte sagt det som sades, hade jag inte uttryckt det som uttrycktes. Eller så här: hade jag inte hört det som sades och erfarit det som uttrycktes, hade jag inte heller sagt det som sades som det sades. Dissonanser och växlingar framträder genom handens spel i yttrandet och vice versa. Som delad griper jag ingen.

### *läsa och tala*

Vägen till gestaltning handlar om att sätta hela kroppen i rörelse. Till en början uttrycks det skrivna endast under läsning. Släpper jag kontakten med papperet upphör det att uttryckas genom mig. De två aktiviteterna, att läsa och tala, korsas och sammanförs på vägen. Läsningen är central, där befinner jag mig länge, där tar gestaltningen form. Monologerna utgår från omfångsrika texter, var och en med sin särart, som ska uttryckas. Till skillnad från vanligt vardagstal, bygger det sceniska på det skrivna. Det får mig att vidröra några skillnader mellan att tala och läsa.<sup>73</sup>

I tidiga läsningar avlyssnas en ny röst som efter sista punkten samlas till ett helhetsintryck. Rösten eller tonen som hörs är betyd-

73. En bok som betytt mycket i sammanhanget är Walter J. Ongs *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (Anthropos, Göteborg 1990). Den fick mig bland annat att se min och andras vardagliga värdering av och hänvisning till skriften: »Ja, det kanske hon sa, men hon skrev så här.«

sefull, det är den som fångar, det är den jag relaterar till i överföring och dramatisering. Det är däri meddelandet rör sig.

Under läsningen förflyttar sig ögonen över sidorna, meningarna ljuder, jag följer, reagerar. Erfarenheter, emotioner, bilder, tankar bryter in, allt i pågående, hastig växelverkan. Synen registrerar, formar ljud och mening med spridning i kroppen. Mitt öga hör och hör annat än grannens. Det skrivna är inte stumt, det är röst, det har en ton.

Bokstäverna står stadigt på sidorna även om det som står där är rörligt, det uppstår först under läsning. Läsning är en föränderlig akt, även om texten varken kan fråga, svara eller förklara sig utanför sig själv. På det sättet står den till förfogande för allsköns närmanden från min sida. I högst personlig takt avlyssnas det skrivna, jag läser om, dröjer kvar. Jag förfogar över läsningen och hör i godan ro.

När jag långt senare talar i en scen är det till skillnad från rent talspråk inlärt och bygger på det skrivna, oavsett hur det sedan avser att låta. Jag vet ju vad som skall sägas. Talar jag med en vän, vet oftast ingen vad som är att vänta, det visar sig först i utsägandet. Vi kan överraskas stort av vad som faller ur munnarna. I talspråk finns inget att glömma, det föds när det sker och försvinner såsom det sas i utsägandet.

Oavsett om jag talar med min vän eller i monologen är meningarna inte synliga som på boksidan, de ljuder oskiljaktiga från den som agerar i sammanhanget. Hur, var och när jag säger det som sägs avslöjar mig obönhörligen. Och det som uttrycks avläses snabbt av de närvarande på olika sätt.

Till skillnad från den här skrivna meningen försvinner det som sägs i samma stund det föds. Jag talar också långt mer sällan med

mig själv än med andra, talet förutsätter vanligen en delad akt i tid och rum. Det är i samspel med andra närvarande jag hör och anpassar handlingen, jag lyssnar och reagerar med dem. Det som sägs riktas till någon eller något, det är del av och påverkas av situationen, även om jag som talare har stor makt. På det sättet präglas talet av viss anpasslighet. Med hjälp av en anteckning kopplas det till gestaltningen:

Är det någon i publiken som tidigt börjar klucka, andas eller skratta till, ja, då smittar det, rummet andas. Och så mycket lättare det är att vara då! Det är inte bara det jag gör som smittar, alla smittar alla oavbrutet.<sup>74</sup>

I ett faktiskt rum avläses det som sägs i situationen, de närvarande varseblir hela min gestalt. De hör och ser hur röst, hållning, gester, händer och ögon oupphörligen följer, reagerar och eventuellt motsäger varandra. Samtliga rörelser samverkar, nuet erbjuder inga omtagningar, jag reagerar och agerar direkt i utsägandet. Därmed är det svårare att distansera sig från sitt tal och granska det i själva talandet på det sätt jag kan göra med den här meningen i skrivande stund. Och de närvarande, såvida de lyssnar, har att följa talarens takt.

Skillnaderna uppdragar några kantstenar på vägen. I en monolog lär jag in det som ska sägas. Jag prövar innebörder, laborerar med

74. Egen anteckning efter en föreställning av *Tiden är natt*. Framöver och genomgående behandlas mina anteckningar så här: i de fall de används rakt av, det vill säga när jag citerar dem, anges de som citat. I övriga fall, när anteckningar av läsbarhets-skäl behöver städas språkligt rejält eller då korthuggna eller olika sammanslagna eller förkortade anteckningar ligger till grund för mina exempel skiljs de inte ut som citat utan byggs in i texten. I ett fåtal fall, när tidsangivelse finns, anges den.

till exempel energi och tempo, planerar intentioner och riktningar i situationen. Det som händer är väl bekant. Och när det händer ska det hända som om det inte hänt. Jag lär in, prövar och planerar – för att det ska kunna ske.

\*

Jag står med monologen i hand. Det som står där ska omdanas, flytta ut från sidorna, vävas om i situation och lokal, få gestalt och meddelas fysiskt närvarande personer. Jag läser högt och hör monologen genom mitt specifika ljudliga – som är annat än den röst som hörs under tyst läsning. Än är lång väg till gestaltning, till tal. Släpps taget om det skrivna vet jag inte vad som ska sägas, skriften är ännu huvudperson. Här står jag länge och lyssnar. I vissa scener så länge att jag börjar misströsta. En anteckning vittnar om det:

Varför har jag så svårt att lära mig spårvagnsscenen? Det är ju inga konstigheter med den egentligen, rolig, älskar den. Funderar på om det är något med språket som jag har svårt att ta in, vet inte, eller är det bara likheterna i replikerna som förvirrar, eller är det kroppen som går på så pratet inte hinner med? Ska prova stilla.

Kan i alla fall lämna manus nu, mellanläget gör mig rastlöst, nu kan jag börja vara där och säga!<sup>75</sup>

Med en omfångsrik monolog i hand uppehåller jag mig länge, länge, i *mellanlägen* då jag ömsom läser, ömsom gestaltar, då manus

75. Egen anteckning under arbetet med *Tiden är natt*.

plockas fram och åter för att än en gång begrundas eller användas som sufflör. Där görs väsentliga upptäckter, där formas mening och gestaltningsskiss, där påträffas dissonanser mellan vad jag säger och gör, där sker transformationen till gestaltat tal.

### *ton*

I tidig läsning inhaleras tonen som kommer att omskapas till en annan, monologens. Jag närmar mig den.

De närmanden som görs, när det lästa omformas till uppsättning, begränsas strängt av det skrivna. Texten har sitt sätt att vara som sätter gränser för mina avsikter.

När jag till exempel omformar och reducerar romanen *Tvåsam* till scenen, »opponerar« sig texten å det bestämdaste mot att jag avser att ignorera ett av romanens framträdande spår om författande. Jag nödgas också ta bort andra insprängda väsentliga perspektiv som vidgar övervaktmästerns-vaktmästarens motsättning och kör in densamma i till exempel världens stora härförare. Väljandets vånda, som romanen kör ner i halsen, river i mig som ett reellt övervaktmästar-vaktmästar käbbel. Efter ett trettiotal läsningar, innan snitt skärs i texten, kan jag gentemot det lästa fortfarande hävda att maktspelet i en människa självständigt och renat från andra perspektiv, skall, bör och slutligen kan lyftas fram. Jag tampas med en särdeles egen värld som inom mina läsningars ram hårdnackad kan hävda sin egenhet.

*Tvåsams* solida språkkaraktär visar sig också senare på scenen. Där blandas till exempel ofta icke och inte. I en sekvens instrueras publiken om fördelarna med att använda en parlör i samvaron med andra. Vaktmästaren säger:

[...], säga alla de rätta sakerna och för en gångs skull »träffa tonen«, så då har man förvärvat en viss fond av goodwill, som är bra att ha när man härnäst möter någon av de närvarande och **inte** kan vara lika trevlig och naturlig.

Vid alla de tillfällen då man **icke** kan bli hjälpt av någon parlör, måste man naturligtvis lita till det förråd av fraser som man hunnit insamla tidigare, [...].<sup>76</sup>

Så snart negationerna blandas ihop när de uttalas påminns jag fysiskt påtagligt, ofta genom en snabb ilning i ryggen. I arbetet med *Tvåsam* tillrättavisar ryggen ideligen, en glidning gör skillnad, varje förändring blir en fysiskt kännbar brist. Det har ingenting att göra med något pedanteri eller ack och ve, nu gör jag fel. Det har att göra med språkets egenart, ton – och mening.

Det lästa inspirerar, leder till handling, det gör någonting med mig. Exempelvis säger övervakmästaren i slutet:

Det underligaste av allt är att tänka på reskamraterna. Där sitter de nu i kupén och skakar, äter apelsin och pratar. För några minuter sedan satt jag bland dem. Och nu växer mellan oss ett avstånd, växer för varje sekund, oåterkalleligt, hopplöst. Där sitter ni och skakar framåt, medan telefonpålarna fladdrar förbi rutan.<sup>77</sup>

76. Kyrklund, 1997, s. 39. Jag har valt ett yttrande där inte och icke ej trängs i samma mening för att undvika missvisande bilder av att det är något som hör enstaka meningars ljudliga till eller att det är något jag betonar särskilt i utsägandet. Av utrymmesskäl väljer jag meningar där orden följer tätt och markerar i fetstil i citatet för att åskådliggöra.

77. *Ibid.*, s. 62.



Säger jag att det yttrandet, med klar och tydlig koppling till tågkupéer, påverkar min kupéinspirerade husvagnsinredning är det så – och inte så. Utan rader av yttranden, långt bortom tydligt beskrivna kupéer, som sammantagna genererar ton och mening, vore det ingen kupé. Utifrån andra beskrivningar i texten kunde jag lika gärna fått för mig att spela på ett konditori. Det är läsningen med sin ton som frammanar bilder av äldre tågkupéer med träklädda väggar och manchesterdynor som i sin tur föser fram gångna tiders kontorsrum eller väntrum.

I *Beröringens ABC* behandlar Horace Engdahl rösten i litteraturen en träffande med sin särdeles egna röst. Så här skriver han inledningsvis:

Ingen text har börjat förrän författaren har slagit an en ton.  
Men vad är en ton?

»Jag är en sjuk människa... Jag är en ond människa«, säger Ordinov, den uppdiktade person som talar i Dostojevskijs *An-teckningar från källarhållet*. Det är hans första ord. Innan jag som läsare lyckas göra mig en föreställning om *hur* de yttras, i vilket röstläge, med vad slags eftertryck, förstår jag inte vad mannen vill säga.[...]

När Ordinov fortsätter, skingras oklarheten. Textens enorma intensitet samlas till denna ensamma stämning, som likt en svetslåga bränner igenom berättelsens halvsanningar. [...] Till innehållet är Ordinovs redogörelse en traktat riktad mot övertron på förnuft och framsteg. Men det är inte de logiska eller skenlogiska resonemangen som fångar min uppmärksamhet utan det låga mumlandet, den dova klangen från ett instru-

ment som saknar rena toner. [...] vad jag läser är en röst. Endast genom Ordinovs sätt att tala får berättelsen mening.<sup>78</sup>

Vidare säger han i en fotnot om tonen:

Ton skall inte förväxlas med den grammatiska intonationen, de melodiska och dynamiska förändringar av rösten som är nödvändiga för att satsens struktur skall framträda.[...]

Tonen, i den mening jag intresserar mig för, finns över huvud taget inte hos satsen, utan tillhör yttrandet, den handling som gör språket till något sagt och menat. Den tysta läsningen är i lika hög grad som lyssnandet beroende av förmågan att uppfatta dessa nyanser. Utan dem är språket ett tomt schema.<sup>79</sup>

Horace Engdahl menar att jag uppfattar verkets ton genom rösten – först när jag hör den kan jag förstå. Jag ska inte gå närmare in på de aspekter av rösten i litteraturen som han behandlar här, endast peka på tonen. Den jag hör, det lästas röst och ton, är avgörande, den leder in mig på repetitionsgolvet.

Det lästas ton är delvis annan än den som senare blir monologens som är att se som en fusion av läsningens ton och den jag vill ge uppsättningen. Det är till exempel monologens ton som hindrar mig från att flytta in en scen som repeteras och som i just den tappningen otvivelaktigt kastar skarpare ljus på sig själv. Lösningen av scenen godtas inte. Den plockas bort, helt enkelt för att den på ett galet

78. Horace Engdahl: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (Bonnier, Stockholm 2005), s. 11.

79. *Ibid.*, s. 13. Genom olika författare går han igenom aspekter av rösten. Boken ger rikliga möjligheter till överföringar på teaterarbete.

vis bryter mot uppsättningens ton. I både läsning, repetition och föreställning verkar tonen, den följer, genomsyrar arbetet – och är svårfångad i skrift. Inte desto mindre förhåller jag mig till den. Utan den förlorar monologen mening och särskildhet.

### *läsnings verkan*

Med det skrivna och dess ton i hand går jag vidare till mellanlägen mellan skrift och tal, till åtskilliga högläsningar. Att jag lägger stor vikt därvid handlar om läsningens verkan. Jag börjar med den.

Under läsning varvas och samsas det som uppstår, en vidd av bilder och röster följer. Förmågan att dra mig dit orden inte når, som Herta Müller säger, överraskar ständigt i arbetet. Jag hamnar oväntat i obekanta, oupptäckta marker:

Idag fungerade äggskaalsscenen så bra, den tog tag i mig, fick större och klarare innebörd. Har alltid tyckt om den, känt för den, trott att jag förstått den – men nu – den tog det där klivet – vad är det? Kära nån, det går att begripa på hur många nivåer som helst.

Så står det i en anteckning efter en föreställning av *Tvåsam*. Här är det utsägandet av replikerna som får mig att erfara något oanat. Det är vanligt förekommande i läsning, repetition och under föreställning. Tårar strilar, associationer flödar, tankar klarnar, muskler spänns, någotdera eller allt på en gång, vadhelst uttryck det tar sig, läsning och utsägande får mig att reagera starkt och överraskande. Varje gång upplevs det omvälvande.

Att läsa en monolog är att gå in i en lekhage där alla möjliga infall,

idéer och bilder uppstår. Jag lyfter upp ett exempel för att visa hur leken börjar redan i tidig läsning. Att läsa är inte att låta ögat följa rader som ger bilder eller tankar i något isolerat huvud. Exemplet visar hur läsning inspirerar direkt agerande. Det beskriver läsningens verkan.

### *dold bråte*

Öppnar ytterdörren, börjar gå upp för trapporna, har bråttom, sex trappor, tre trappavsatser väntar. Börjar knäppa upp kappan, fylls av en text av Karl Kraus, en knapp knäpps upp, fastnar med tummen i knapphålet, stannar till på första trappavsatsen, låter tummen fastna i knapphålet igen, drar Kraus meningar in i handrörelsen, intar olika förhållningssätt till tummen som fastnat, agerar skamsen, går vidare, försöker dölja tummen, agerar förvånad, mumlar brottstycken av texten, försöker få loss tummen utan resultat, stannar till, agerar noggrann, uppslukad av tummen, mumlar, går vidare, lirkar pedantiskt loss den, är framme vid tredje trappavsatsen, lämnar leken, plockar upp nyckeln, låser upp lägenhetsdörren.<sup>80</sup>

Jag sätter på kaffe. När kaffet ska hällas i kannan, för jag långsamt och noggrant det fyllda kaffemåttet utmed förpackningens öppning, måttets yta är nu jämn och platt, inga kaffekorn är förspillda. I görandet finns ingen tanke på den egentliga kaffekokningen, ingen

80. Här är jag på väg hem efter att ha läst utdrag ur texter av Karl Kraus högt några gånger utan bestämda planer på att sätta upp dem. Jag har ingen aning om att vissa beskrivningar inpräntas, än mindre att enstaka meningar lever kvar. Kort sagt, läsningen tycks »glömd« tills den påminner mig om sig. Det jag läser är valda delar från Karl Kraus: *I denna stora tid. Texter ur Die Fackel* (Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag 1995).

tanke på det vardagligt invanda slarviga måttandet. Här undersöks vad sysslan uttrycker om den utförs så här. Här undersöks hastigt vad en pedantisk karaktär i en vardagssituation kan göra med Kraus yviga ord.

Den här är två exempel på handlingar som uppstår mitt i och utifrån dagliga händelser och göranden. Det är en vanligt förekommande, ofta dold och självklar verksamhet. Om en granne dykt upp i trapphuset under hanteringen av tumme och knapphål skulle jag snabbt dölja görandet. Leken är en ensam syssla.

Att koppla handlingar, upplevelser eller erfarenheter till helt andra är en del av att vara människa. Om den här sortens tidiga överföringar från läsning också är det ska jag låta vara osagt, jag har inte frågat någon om den saken. Under repetitionsarbete däremot accentueras och brukas handlingarna rikligt, där tas de aktivt tillvara.

Den här sortens lekar är åtskilliga som uppstår i vardagslivet under mycket tidig läsning. Jag ser dem som en läsningens fysiskt direkta handlingsreaktion. Endast ett mindretal prövas i ett senare skede, under de tidiga repetitionerna. Då får lekhagen sina gränser av de aktuella scenerna. Råkar jag till exempel fastna med tummen i knapphålet på väg hem från en repetition, kanske olika sätt att frigöra mig prövas med en bestämd scen i åtanke, förutsatt att tummen relaterar dit förstås.

Väldigt få av dessa hastiga göranden lämnar i efterhand tydliga avtryck. Men de återkommer alltid, alltid. En beskrivning av vägen från läsning till gestaltning gapar tom dem förutan.

Handlingarna uppstår i mötet med bilder, ting, sysslor, människor, händelser, ja, allt tänkbart som en dag kan genomströmmas

av. Det jag läser *överförs* ständigt till situationer och erfarenheter.<sup>81</sup> I huvudsak är det iakttagelser och händelser i den vardagliga hanteringen av ting som utlöser det *direkta* görandet.

Att betrakta bilder eller läsa andra texter leder också till handling. Då ofta via en *från minnet styrd* överföring. Till exempel bläddrar jag i en bok efter en senare läsning av Karl Kraus och ser en bild av en neorealistic skulptur »kvinna med shoppingvagn«. Bilden ger impulser till handling. Jag ser och hör kvinnan utsäga texten med fimpen i mungipan. Under själva erfandet av bilden, lika hastigt och i samma flöde som händelsen i trappan, överförs kvinnan på bilden till en agerande dito i annan situation. Skillnaden är att det mellan impuls och handling med nödvändighet uppstår en paus. Jag är aktiv, om än inte synbart direkt handlande, där jag sitter i en stol och tittar på en bild som registreras och verkar. Det är först om jag överger det jag håller på med och reser mig upp som handlingen kan prövas. Vid det laget är impulsen redan ett minne. När jag senare ut-säger Kraus bombastiska ord med en fimp i mungipan, bläddrande i ett reklamblad, är det utifrån ett aktualiserat minne. Jag verkställer då en på förhand formulerad idé i aktuell handling.

Att få impulser till handling, att koppla och överföra något till något annat är vanligt förekommande i tidigt läsningskede. Långt

81. Att överföra något till något annat, ja, det sker ju hela tiden. Här avses inte överföringar som sker avsiktligt: kan det här omformas till scenen eller hur kan det här lösas? Nej, det är sådana som sker hastigt och direkt, ofta utan uppenbara trådar mellan det ena och det andra, då »från något till något annat« är onåbart, då »något till något« är effekt och mening. De tycks ske oförmodat eller snarare utom räckhåll för den uppmärksamhet jag förmår överblicka. (Med det menar jag inte att det i avsiktligt sökande nödvändigtvis finns trådar mellan det ena och det andra eller att hastiga överföringar inte dyker upp där.)

ifrån alla verkställs på repetitionsgolvet. Många passerar utan att tas tillvara. Överföringarna är otaliga. När jag till exempel en kväll står och inväntar en spårvagn ser jag en papperskorg på andra sidan gatan. Plastsäcken har glidit bakåt, är synlig och klämd mellan lock och korg. Säcken har trasats sönder, resterna rör sig i vinden från den stadigt stående rundade korgen belyst av gatlyktan. Jag har just läst Beckett och ser i papperskorgen en enslig existens med ett framträdande glappande gap och med hår, slitet av tidens gång, fladdrande i nacken. Jag berörs. Det lästa är del av min kropp, erfarenheten överförs och utökas. Jag är en papperskorg bland andra med glappande käft som väntar på skjuts.

När jag däremot går upp för trapporna och fastnar med tummen i knapphålet överförs inte det lästa till någon bild, där följer direkta handlingar varandra i strid ström. De kan på ett annat sätt ske i ström utan mellanliggande styrda överföringar. En handling föder en ny som föder en ny. Det är först när nyckeln sätts i låset som jag reflekterar över, eller snarare summerar, händelsen. Det betyder inte att jag inte vet vad jag gör, jag är fullt närvarande i handlingen.

Situationen i trappan kopplas till läsningen av Karl Kraus utan att jag planerar det, agerandet uppstår. När tummen fastnar initierar kroppen handlingarna. Jag tänker i rörelsen.

I läsning och repetition uppstår den här sortens händelser oupphörligen. De följer varje steg på vägen. Det är först när överföringar inte uppstår som det blir tydligt hur självskrivna och värdefulla de är. Under repetitionstider ses världen genom uppsättnings raster. Monologens värld lyser plötsligt överallt. Livet är fokuserat och inskränkt. Överföringarna är rikliga och riktade.

Tidiga händelser, som den i trappan, är sådana som vanligen

glöms, inte passar in, inte vecklas ut i repetitionsrummet. Beskrivna i mängd och utan synbar tråd in i den kommande föreställningen framstår de ointressanta. De är onämnda, åsidosatta, av naturliga, rationella skäl. Jag vill peka på deras existens och påstå att arbetet börjar där. Dessa vardagliga, dolda, spretade lekar ses som läsningens första, ännu inte tydligt formulerade försök att pröva sig in i situationer. Läsningen söker sig ut.

Att läsning ger ett hav av impulser, reaktioner och idéer är bekant, att den genererar direkta handlingar som uppstår lika tidigt är mindre uppmärksammat. Transformationen från läsning till gestaltning börjar i läsande stund.

Med exemplen vill jag ge kontur åt en tuva på den vidsträckt mark som omger gestaltningsarbetet. Handlingarna som syns tydligt på vägen och på scenen är inte ensamma. De är valda och synliggjorda på ytan av ett hav bestående av allsköns bråte. Vattenringarna syns eftersom havet finns.

### *styrd verkan*

Från läsningens verkan går jag över till olika slags läsningar. Monologläsningen skiljer sig från annan. Olika blickar är aktiva, vetenskapen om att jag ska gestalta styr. Jag läser företrädevis högt och lyssnar flerfaldigt, det lästa hörs i reella situationer och scenrum.

Läser jag för första gången exempelvis:

Och inte ett hår på huvudet! Rakad, helt skallig. Vilka förskräckliga naglar, vi måste klippa dem därhemma, de har växt ut som på ett troll, hur har man egentligen skött dig, se



här, kappan är alldeles hel och ren, hur liten är inte vår lilla mamma, och kappan når dig till anklarna, det var modernt då, gamla människor vill klä sig i gamla kläder, vill ha det så.<sup>82</sup>

Då tar jag del av ett sätt att vara och framträda som är del av just den talarens egenhet och omgivning. Jag söker och lyssnar, väcker bilder av likartade situationer. Under läsningen övertygas jag om att det här är en människa med snabbt tempo som säger: nu ska *vi* lägga oss, nu ska *vi* borsta tänderna samtidigt som borsten körs ner i halsen på ett oförstående barn. Intrycken är mångfaldiga och blir alltmer specifika under vägens gång.

Läser jag istället:

Ja för all del. Här är ju lugnt och skönt. Här finns även smörgås för fast bofasta och karamell för snälla barn. Och alla barn här är utomordentligt snälla och smutsar aldrig ner sig och skriker heller aldrig, eftersom deras ångestskrik har kvävts i sin linda enligt en ny metod. Orten är nämligen framåt och följer med på den vetenskapliga utvecklingens vågkam efter hand som resultaten publiceras i *Det Bästa*. Här är alltså bra på alla sätt, det är bara det... det är bara det att det var inte hit jag skulle.<sup>83</sup>

Då hör jag en röst som är svårare att lika direkt koppla till en talare med särskilda egenskaper. Här är det snarare det särskilda sättet att tala som får omgivningens sätt att vara att framträda under

82. Replik från min bearbetning av *Tiden är natt* då Anna hämtar sin mor från ett sjukhus, Petrusjevskaja, 1999, s. 139.

83. Replik från min bearbetning av *Tvåsam* då övervaktmästaren talar till vaktmästaren, Kyrklund, 1997, s. 62.

läsningen. Jag lyssnar till det skrivnas särskildhet och registrerar de stämningar det rör. Stämningar och ställningstaganden som läsningen talar fram, appliceras så på situationer i omgivning och eget liv.

De korta, enkla, utdragen ger en glimt av att det skrivna, med sitt sätt att vara, formar mitt sätt att omforma. Det skrivna överför sin egenart som slår mot förförståelse och vana. Det tar tid att bli förtrogen med det som står på papperet, det tar tid att genomleva. På vägen kan det levas igenom oväntat:

När Harald frågade var glaset stod slapp det ur mig: Men nåt kan du väl tänka själv trots din inflammerade hjärna! Efteråt kunde vi konstatera att om någon hjärna var inflammerad så var det min. Jag är i textarbetet, den ligger som ett raster över verkligheten, jag ser genom den – och talar tydligen ur den.<sup>84</sup>

\*

Vetskapen om att det lästa så småningom ska gestaltas får mig att lyssna och söka på ett annat sätt än i annan läsning. Två citat av filosofen Ludwig Wittgenstein, skrivna i ett annat sammanhang, relateras till det sökandet:

Jag betraktar ett ansikte, plötsligt märker jag dess likhet med ett annat. Jag *ser* att det inte har ändrat sig; och ändå ser jag det

84. Egen anteckning under arbetet med *Tiden är natt*, då jag i en vardagssituation hasplar ur mig pjäsens repliker och liksom karaktären Anna fräser ifrån snabbt och med oväntad intensitet.

annorlunda. Denna erfarenhet kallar jag »att uppmärksamma en aspekt«,<sup>85</sup>

Uttrycket för aspektväxlingen är ett uttryck för en *ny* varseblivning, tillsammans med uttrycket för den oförändrade varseblivningen.<sup>86</sup>

Överförs Wittgensteins citat till läsningen, ser jag ett aktivt sökande efter att »uppmärksamma aspekter« som utmärkande. Det är att vara *inställd* på att väcka olika sätt att se och varsebli för att se annat i samma handling och meddelande. Det jag läser gör någonting med mig och jag gör någonting med det som läses. *Sökandet är aktivt och det som uppkommer registreras*. Jag *berör* det skrivna på olika sätt. Läses en text väl artikulerat, registreras ljud och mening samtidigt som jag förnimmer dem i muskulatur, i andning. Sprättas till exempel s-en ur det skrivna körs de genom kroppen i rummet och just den erfarenheten av ljud, vibration, innebörd och energi är själva meningen och betydligt vidare än bokstaven s. Läses pjäsen halvliggandes i sängen behandlas den på annat sätt, röstläget är annat, beröringspunkterna, det som hörs och vidrörs likaså. Jag söker och får olika erfarenheter. Det skrivna hanteras på varierande sätt, från att behandlas som ett material med särskilda egenskaper till valörer av mening och ton. Det ska erövrast till min mun, jag ska enkelt kunna agera, känna, tänka, ja, röra mig däri.

85. Ludwig Wittgenstein: *Filosofiska undersökningar* (Thales, Stockholm 1996), s. 222. Där tar han sig an seendet och utreder skillnaden mellan varseblivning och synupplevelse. Här uppmärksammas endast några lösryckta meningar då han talar om att uppmärksamma aspekter.

86. *Ibid.*, s. 225.

Under framför allt tidiga högläsningar visualiseras också situationer och personer i olika skepnad. I tidig läsning av *Tiden är natt* passerar åtskilliga mödrar revy. Idéer om varifrån denna moder talar skiftar allteftersom läsningen fortskrider. Ena ögonblicket sitter hon i ett kök, i nästa på en station. Samtidigt som förslag på sceniska lösningar passerar revy, kan ett barndomsminne flimra förbi, fnitter över moderns beskrivning av mormodern kan bryta ut och stridsvilja mot att situationen är reell kan blossa upp. Läsningen är händelserik.

När jag läser texten händer otroligt mycket, associationerna flödar åt olika håll men de är sällan direkt överförbara till golvet, där måste jag ju välja. [...] Samtidigt skapar det så många valmöjligheter att jag inte ser skogen för alla träd.<sup>87</sup>

Citatet vittnar om att läsningen ger långt fler förslag än jag kan eller kommer att använda – i direkt handling. I en repetition kan omöjliga flera olika handlingssätt prövas samtidigt. Cicely Berry, tidigare verksam Voice Director of the Royal Shakespeare Company, skriver så här i en introduktion till en av sina givande böcker:

For it seems to me there is so often a gap between the life that is going on imaginatively within the actor in order to create the reality of the character he is playing, and the life that he gives the text which he finally has to speak. It is as if the energy and excitement that an actor feels when working on a part is not

87. Egen anteckning under arbetet med *Tiden är natt*.

88. Cicely Berry: *The actor and his text* (Harrap, London 1987), s. 9. Cicely Berry skriver lysande överskådligt, instruktivt och givande om talgestaltning. Hennes böcker med övningar är rika källor att ösa ur. Utan hennes sammanställningar skul-

released fully when he commits to words, when he is bound by the language set down.<sup>88</sup>

I citatsammanhanget understryker hon att det finns betydligt mer att göra med och i talgestaltningen än vad som vanligen görs. Här tar jag fasta på något annat, en detalj, hennes iakttagelse av klyftan eller gapet mellan vad som uttrycks och vidden av idéer. Om Cicely Berry utgår ifrån ett tidigt skede i arbetet framgår dock inte, därmed är det troligt att jag låter henne mena något hon inte menar.<sup>89</sup> Likväl tillåts en applicering på arbetet.

I tidigt skede ser, föreslår, vrider, motsäger läsningen långt mer än vad jag förmår pröva. Allt det som uppstår och samsas går inte ihop med agerandets behov av specifika hållpunkter. Jag förfogar över långt mer än vad som kan uttryckas direkt. Om det är det Cicely Berry avser med klyftan mellan verkställd handling och flödet av idéer ser jag det som ett väsentligt gap. Till en början agerar jag plant utifrån läsningarnas erfarenhet. Grunden för mina plana uttryck är vidden. Det är därifrån jag finner förslag som reduceras och undersöks, ett i taget, ett efter ett. Att agera utan krav på att leverera något intressant eller något som låter och ser »bra« ut är till en början betydelsefullt. Jag befinner mig i ett förhållande och sorterar vidden av intryck.

le arbetet vara tristare. Hon delar med sig av sina erfarenheter och sitt kunnande på ett stimulerande, pedagogiskt och användbart sätt. Böckerna är intressanta också för att de följer hennes förändringar och redigeringar av tidigare ståndpunkter i arbetet. De som avses är: *Voice and the actor* (Harrap, London 1976), *The actor and his text* (Harrap, London 1987) och *Text in action* (Virgin, London 2001).

89. Med det säger jag också hur svårt det är att tala om skådespelararbete utanför den situation där arbetet sker. Det är där meningsvalörer grips och framställs.

Inom läsningens mångfald genereras mycket bestämda bilder. Ett ofta nämnt exempel är när någon ser en filmatisering av en bok. Specifika bilder framträder med full kraft, »nej, så var det inte alls, så såg han inte ut«. Om inte tidigare – så där – visar det sig vad allt läsning uppenbarar. I monologläsningen framkallas olika specifika bilder, jag får tillgång till flera sätt att se och skapa mening. Texten ses från olika håll, jag lär känna den och finner så småningom monologens karaktär, ofta helt enkelt genom att registrera vad som uppstår i läsning. Det som läses rensas och renas så småningom till en gestaltning som i allra bästa fall är så specifik att den sin tur kan ge en vidd av associationer.

### *två exempel*

Två exempel på tidiga högläsningar i lokalen förs fram. I den ena är jag främst inriktad på att höra hur det skrivna låter. Jag läser högt och tydligt det som står, följer markeringarna. Det lästa hörs på »distans« som om det slog mot mig från rummet. »Lyssnade jag till talet ur min mun, så kunde jag säga att en annan talade ur min mun«, säger Wittgenstein vid ett tillfälle, om än i ett helt annat sammanhang.<sup>90</sup> För att beskriva den här läsningen är det talande uttryckt. Det väsentliga är att höra och notera vad som erfars.

Distansläsningen återupptas då och då under arbetets gång. I sent repetitionsskede uppdragas hur repliker förskjuts och förändras.

90. Wittgenstein, 1996, s. 220. Där utreder han uttrycket »jag tror«. I citatsammanhanget frågar han och pekar på det tvivelaktiga i att få kunskap om den egna dispositionen. Frågan är: Hur i herrans namn kan jag höra och dra slutsatser om mina egna ord?

Glömnda valörer väcks också upp av en sådan läsning. Jag får en annan blick på gestaltningen. Den avtecknar sig som en skugga mot distansläsningen. Jag kan upptäcka ny mening.

Ett exempel på en motsatt läsning är när jag säger ja till allt tänkbart som uppstår vad gäller infall, tempo, gester, mimik. Jag läser med överdimensionerade rörelser. Det är en överdriven, i stunden uppkommen, karikatyr-gestaltning som ger en bild av fördomar och egenheter jag tillfälligt tillskriver det lästa. Det låter och ser ofta förskräckligt ut – och det är roligt. Att överdriva eller underdriva i högläsning och under repetitioner är verksamt. Sitter jag stilla i ett hörn och muttrar hörs annat än om jag läser starkt, riktad ut i rummet. Olika läsningserfarenheter väcker meningsnyanser och gestaltungsförslag som kan tas vidare. Anteckningar skrivs som sparar ett urval av det jag hör, undrar över eller vill minnas.

Med det har nämnts att olika läsningar söker sitt. De utformas och drivs i avsikt att ge erfarenheter och uppmärksamma mer än jag anar.

\*

Det lästa gör något med mig och jag gör något med det lästa, så mycket är sagt. Det skrivna kan liknas vid en väv som ska vävas om i mig. Ömsom drar jag i det skrivna, ömsom ser jag på det, ömsom träder jag det över mig, ömsom tuggar jag på det, ömsom skakar jag loss rester ur det. Jag repar upp för att väva fram en kommande gestaltning.

Med två exempel på olika slags betoningar beskrivs hur några trådar plockas upp.

## *betoning I*

Betoningar formeras i situationer. Vad som sägs till vem och var det sägs har inflytande på hur det sägs. Betoningar är del av innebörden. De beräknas på olika sätt. Det betyder inte att de fråntas sin oberäknelighet. Rör betoningen repliken kan jag vara inriktad på att övertyga när den utsägs, jag kan betona stavelser, bärande ord eller lägga vikt vid rytmen i meningen. Utsägandets sammanhang är ändå aldrig helt detsamma. Att övertyga i utsägandet kan inte på förhand fångas i *ett* sätt, lika lite som nyansen på en planerad betoning i ett ord kan fixeras fast. Variationsrikedomen varje ny gång tycks outsinlig.<sup>91</sup>

Små betoningar som beräknas på förhand åskådliggörs tydligt med exempel från diktläsning. Där handlar det inte om att bygga någon situation att tala utifrån i gängse pjäsmening. Det är dikten som ska föras fram. Att strofer ur en dikt får stå som exempel handlar om skriftlig åskådlighet. Avsiktlig betoning av alla de slag brukas

91. Flera kvällar i rad skötte en arbetskamrat ljuset i *Tiden är natt*. Efter en föreställning sa han: »Du är så exakt. Jag står där och väntar – och ja, där kom det, så som jag väntade det.« »Va, tycker du?«. I min upplevelse var föreställningarna väldigt olika. En »rullade på«, dvs jag var inte riktigt »där« medan en annan var mer rörlig. Däremot var föreställningens rytm likartad. »Variationsrikedomen är outsinlig« betyder inte att föreställningar framträder vitt skilda. När bygget är byggt är variationerna vanligen mycket, mycket, små. Det gör dem varken färre eller mindre betydelsefulla.

92. »betoning I« och nästa stycke »betoning II« är numrerade för att understryka att de är två exempel på betoningar. Under repeterandet används olika betoningar, från sådana som betonar pjäsens meddelande, till scenerier, till sådana som handlar



och avläses ständigt i arbetet. Det är *en* del av repetitionsarbetets spel med rörliga innebörder.<sup>92</sup>

I diktläsning söks tidigt riktlinjer för betoningen. Några strofer av Tomas Tranströmer får stå som exempel. I läsningarna eftersträvar jag ett enkelt, närmast lågmält uttryck. Dikterna är känsliga för minsta förskjutning, de kräver precision. Den tid och tyngd som ges ett ord eller en bokstav påverkar rytm och mening. Det här gäller förstås de flesta dikter. Men de kan vara mer eller mindre kitsliga när det gäller minimala förskjutningar. En aning för lång eller tung betoning på exempelvis ett *i* kan splittra strofen. *I*-et kan få meningen att falla platt och falsk. Detaljerna är avgörande. För mig möjliggör hållpunkterna senare enkelhet i läsningen. Därför börjar arbetet med beräkning. En strof från *Schubertiana* får exemplifiera:

Inne i galaxen skjuts kaffekoppar över disken, skyltfönstren tigger  
av förbipasserande, ett vimmel av skor som inte sätter några spår.<sup>93</sup>

Det är en mening som till exempel innehåller många *i*-n. När jag läser prövas vad de har för betydelse för innebörd, ton och rytm. Första och sista *i*-et är viktigt i strofen. **Inne** i galaxen skjuts kaffekoppar över **d**isken. Tillsammans med två öppna *A* i »galaxen« och »kaffekoppar« får strofen klang. I mellanstrofen läggs en lätt betoning på de två *i*-na. De binds ihop med sista delens »vimmel« på samma sätt som *s*-en i förbipasserande, skor och spår förbinds av liten betoning. En bandspelare hjälper mig att höra och undersöka

om var tyngdpunkten läggs i ett ord i en replik.

93. Tomas Tranströmer: »Schubertiana«, *Samlade dikter. 1954–1996* (Bonnier, Stockholm 2001), s. 199.

de ljudliga förskjutningarna och teckna mönstret för läsningen.

Diktens avslutning laborerar jag med länge:

Det envisa gnolandet som följer oss just nu  
uppför  
djupen.<sup>94</sup>

Först prövas en närmast »ordagrann« betoning, byggd på ordens placering och mening. Jag låter tonfallet gå uppåt, höjas, i »uppför« och gå neråt, sänkas, i »djupen«. Vänder jag på det och betonar »uppför« neråt (-') och »djupen« uppåt (-') slutar dikten med en helt annan öppenhet. För mig skapar det en dubbel och tilltalande mening. Djupen tycks öppna. Vill jag avsluta dikten mer definitivt läggs en rak betoning (--) på »djupen«.

Det här är exempel på hur betoningar prövas och planeras vilket påverkar hur dikten sedan läses och vad som meddelas.<sup>95</sup> Arbetet är ett broderi där mönsterskissen först tecknas. Mönstret är kopplat till tonen som anger ramen inom vilken frihandsstygnen rör sig. Omläsningar raderar mönstrets skarpa linjer. (Är det betydelsefullt att alla i:n ska skjuta ut och poängteras för publiken, ja, då låter jag givetvis uppmärksamheten dröja vid dem.) Framförandet handlar inte om beräknade betoningar. Målet med delandet är en kommande helhet, då diktens ton och mening leder, där de planerade betoningarna ingår.

94. Ibid., s. 201.

95. Ett välbekant och tydligt exempel på hur avsiktlig betoning i repliker är del av mening och ton är Bob Dylans ofta använda och karaktäristiska sätt att landa på konsonanterna. Det gör det nästan omöjligt för uttryck av längtan eller kärlek att gränsa till något smäktande eller patetiskt.

## *betoning II*

Att planera betoningar är att söka och skapa mening. Att lägga in betoningar i en monolog är definitivt inte begränsat till utsägandet. Betoningar planeras på flera sätt, med andra fysiska understrykningar, i hanteringen av ting. Nyss beskrevs repetitionsarbetet som ett spel med rörliga innebörder. Ett spel som kan ses som en lek med betoningar av olika slag.

I exempelvis *Tiden är natt* manipulerar monologens Anna sin omgivning skoningslöst. Språket är närmast skvallrigt, pladdrigt. I ordflödet återkommer vissa uttryck av stor betydelse för helheten, till exempel benämner hon sig själv som schackspelare. Så här kan det låta:

[...] jag har allt klart för mig redan vid första blicken. Som en schackspelare. Jag är diktare.<sup>96</sup>

Anna framhåller att hon flyttar andra som schackpjäser på ett bräde hon har full kontroll över. I själva verket spelar hon schack med sig själv, ett spel hon förlorar. I meningen ovan är det hennes stolthet över sig själv som diktare som poängteras i agerandet, samtidigt som det är första gången schackspelare nämns. För att skapa mening binder jag samman de tillfällen det sägs. Till skillnad från en dialog där flera karaktärer bygger föreställningen, frambringar den enda karaktären i monologen också pjäsen. Föreställningen och karaktären är inte ett och detsamma. Vissa detaljer, som schackspelare, kan ses meningsskapande för föreställningen snarare än för karaktären.

96. Replik från min bearbetning av *Tiden är natt*, Petrusjevskaja, 1999, s. 17.

Jag bestämmer mig för att betona genom att lägga in en gest i samband med att ordet utsägs. Jag gör en rörelse med högerhanden, fortplantad till en gest mellan pekfingret och tummen. Med en genomgående betoning på schackspelare lyfts tillfällena fram och binds samman. Gesten är bestämd på förhand och till en början inte ett dugg integrerad i mitt fysiska händelseförlopp. Repetitionerna får så småningom handlingen att följa lätt och smidigt, den planerade betoningen broderas in i gestaltningen.

Fortsätter jag exemplifiera utifrån *Tiden är natt* är listan på planerade betoningar lång. Ett exempel är munnen som återkommer vid flera tillfällen. Den ses som ett uttryck för Annas brist på och rädsla för närhet. Hon beskriver sin mors mun som en »sämsskinnsmun«, dotterns fästmans som »skrovlig, usch« och barnens munnar som absolut inte får kyssas. Samma grundgest används för att understryka munnarna. Rörelsen är en tråd som sys in duken.

På liknande sätt binds Annas litterära anspelningar ihop. Någon sägs vara en »Dostojevskijhjäلتinna«, dottern är »blek som en Turgenjevhljältinna«, konflikten med densamma beskrivs som »en antik tragedi«, Achmatova är hennes »stora namne«. Sammanbindande trådar är väsentliga. Utan återkommande hållpunkter, inbegripet också små betoningar, förs Annas pladdrande samman i en enda stor enfärgad väv. Jag för in meningsknutar och färgpartier på vägen.

*Tiden är natt* har alltså flera återkommande fysiska betoningar, avsiktligt beräknade, väsentliga för meningsskapandet. De fungerar som bäst när de inte framträder tydligt. De ska inte hoppa ut understrukna framför publiken, »detta är viktigt«. Jag har stor tilltro till meningsbärande detaljer som inte gör väsen av sig. De utförs utan avsikt att nödvändigtvis uppmärksammas aktivt av publiken.

Det betyder inte att de inte framträder. Jag ser mig inte ensam om att ta in så mycket mer än jag förmår redogöra för i skeendet, också mycket, mycket små betoningar.

## *hinder*

Ytterligare ett brottstycke från diktläsning skildrar hur jag drar i det skrivna som material, för att väva om det. Mitt ärende är dock annat med exemplet. Det är hög tid att framhålla mig själv som stabbigt, ständigt återkommande motstånd. Det är inte så att jag står vidöppen för det som ska gestaltas, det blåser inte bara igenom mig och väver sig fram. Jag må vara föränderlig och genomsläpplig, likväl är jag ett trassligt nätverk av åsikter och tröga vanor, där det som ska gestaltas söker fäste. I varje monologarbete gör jag motstånd på ett eller annat sätt, försvarar, glider undan, kör fram hinder.

Att gestalta är att utsätta sig för monologen, en bekant som ännu är främmande. Det är också att utsätta sig för sig själv, alla dessa många och obekanta. Att sedan ingå en relation med önskan och krav om samgående kräver mod. Vad det är för slags mod är till en början oklart. Säger jag att det handlar om att våga ställa mig till förfogande för monologen är det tunt uttryckt. Jag kan till exempel stå där utan att vara särskilt modig, medan jag en annan gång kan gå en liten, liten bit och våga stort. I sammanhanget finns åtskilliga valörer av mod, en genomgående ingrediens har med uppriktigheten i situationen att göra.

Är jag uppriktig och tar ett mycket litet steg kan det bredda stora delar av vägen. När jag summerar en arbetsdag och säger, »idag var scenen annan, nu togs ett kliv, nu handlade jag uppriktigt«, ja, då

har ett steg tagits. Vilka fler uppriktigheter som kan komma att uttryckas i samma scen är jag än så länge oinvigd i. Förändringen röjer ett okänt spann av uppriktigheter att närma sig på vägen.

Alla dessa många skiftningar kan liknas vid ryska dockor. När en öppnas och står synlig, väntar nästa och nästa och nästa. När jag säger att mod är att uppriktigt ställa sig till förfogande, inbegrips dessa pågående skiftningar. Så också när jag säger, »att säga Ja till uppgiften är att detronisera motstånd«. Jaet är inte en gång för alla satt, det behöver uppdateras under vägen. Det glömmes ofta.

I kommande exempel är det mina förutfattade meningar som trevar sig in i och sätter krokben för arbetet. Jag säger inte klart och ogrundat Ja. Uppgiften får inte fullt tillträde.

### *vapenlös*

Karin Boye ska läsas på bibliotek. Det är en diktare jag höll kär under tidiga tonår och lämnade. En gång tidigare har jag läst hennes dikter offentligt. Då försökte jag upprätta ett nytt förhållande till dem, vet att jag måste göra så igen.

Bläddrar i dikterna som ska läsas. Jag belastar Karin Boyes dikter, blandar ihop allt möjligt, projicerar det på dem. Min syn på naturlyrik, avlyssnade Boyeläsningar, olika uppfattningar om dikt, allt rörs samman. Därtill tycks det beklagligt att så få andra döda diktare får tillfälle att framföras lika regelbundet. Sånt där bygger inte upp det nya förhållandet.

Jag har sagt Ja till läsningen och menar det. Menar också Nej, ett nej byggt av annat än Karin Boyes dikter har fäste i mitt Ja. Jag talar med arrangören om urvalet, föreslår ett tillägg. Vill läsa dikten

*Munnarna* från 1935. Den är inte sliten i mina öron. Nejet förlikar sig med en plats i Jaet.

Dikturvalet läses högt. Lyssnar till innehåll, ljud, rytm, försöker höra vad de handlar om. Följer textens tecken som instruktioner. Läser med tydlig rytm, poängterar vokaler och konsonanter. Är mer uppmärksam på tecken än på handling, det hörs att jag söker mönstret. Pretention och nidbild av diktläsning kryper in i ljuden. Läser för att bli van, för att senare kunna tona ner diktens byggnadsställningar, glida på dem lustfullt, inte ramla platt på okänd byggpinne. Spelar in. Hör rytmen, hör hur en mening behöver glida tätare samman med raden efter, hör hur ett ljud sticker ut, hör hur min dialekt kladdar ner. Överraskas, prövar, korrigerar, hittar.

Människor kommer för att höra Karin Boyes dikter, de ska nå fram. Inget kan läsas i största allmänhet. Behöver skaffa en ingång till var och en, vill mena det som sägs och få tonen att framträda. Här måste min belastning bort. Att inta en hållning är inte bara en fråga om val och smak och första bästa upplevelse.

Att läsa *Munnarna* är en fröjd. Den avviker ifrån urvalet, i stil, i ordval. Inte många skira, sköra, spröda, skimrande naturlyriska bilder att bråka med. Det hörs redan i inledningen:

Omkring mig simmar förfärliga munnar.  
Förstadståget dunkar.[...]

Detta är den älskande.  
Färgsvullen svampmun  
suger efter byte.

Skammen att ha givit sig, den lurades skam  
suger efter tusen triumfers hämnd,  
blir aldrig mätt,  
lagrar sig i pinad fräckhet  
runt en blöt svampmun.<sup>97</sup>

Den är utåtriktad och skapar ingen sliten Boyebild. Den är inte sönderläst, belastad, den är fri från mig.

Arbetet flyter, jag är fri att säga på olika sätt. Plockar fram de få hårda konsonanterna, låter dem smälla ner som spikar, för att ta bort dem igen. S-en skapar underströmmar, vokalerna griper efter varandra. »Suger efter tusen triumfers hämnd.« Det är roligt att läsa, tänker inte på parodier, prövar och lyssnar. Dikten är inte fri från mig, den går i ledband bara, möter inget motstånd. Inga gamla föreställningar av Boyediktläsning läggs på den.

I dikten *Jag vill möta* hakar arbetet upp sig. I slutstrofen fastnar jag i egen dy:

Våren gryr i vinterns trakter,  
där jag frös.  
Jag vill möta livets makter  
vapenlös.<sup>98</sup>

Vill säga vapenlös enkelt och öppet. Vapenlös. Befria det från sina tydliga stavelser. Jag vill inte dra ut a och ö särskilt, inte heller betona det sista s-et så att det rullar fram som ett bowlingklot mot

97. Karin Boye: »Munnarna« från *Samlade dikter* (Bonnier, Stockholm 2007), s. 202.

98. *Ibid.*, s. 135.



publik och diktslut. Är så rädd att låta pretentiös, hörselminnen av läsningar där ordet sägs med tyngd, rättrådigt och vist spökar. Som om just ordet var viktigt. VAapen (munrörelsen formar kort paus för fortsatt artikulation) lÖöss. Som om ordet sa: Hör vad vackert och sant detta är. Eller: Hör nu, hur tankeväckande och djupt denna dikt slutar. Åsikter varnar och verkar i min läsning.

Jag vill avsluta enkelt alltför mycket. Ordet kompliceras, isoleras, det blir fulare och fänigare för varje gång. Hör parader av parodierade Boyeläsningar. Jag går i fronten. När det lilla a-et utgår ifrån diafragma blir det för stort, det faller tungt i relation till v-et. Utandningen är stor på vokalen, parodin flinar. Formas a-ljudet längre upp låter det bättre men tamt, där ligger det inte still. Äter upp luften för att minska a-ets fall. Utandningen är inte öppen och avspänd, det hörs. Ö-et blir för utdraget, s-et ormväser. Sitter fast i mitt förhållande till dikten och till hur jag vill ha det. Försöker befria den, läser aggressivt, smeksamt, högtravande. Går tillbaka, läser, spelar in, sisådär.

Vill ju bara läsa dikten, det är allt, vill läsa vapenlös vapenlöst.

Det är inte allt, är inte vapenlös. Med full utrustning går jag till attack. Ser ingen helhet, försvarar krigiskt rädslan att läsa som egen fördom. Skölden skramlar. Läsningen är belagd med alla tänkbara bojar. Läser tyst och uppdragar mina vapen. Hör hur dikten skildrar min relation till läsningen. Jag får ett förhållande till den. Dikten är denna läsnings verklighet:

Rustad, rak och pansarsluten  
gick jag fram –  
men av skräck var brynjan gjuten  
och av skam.

Jag vill kasta mina vapen,  
svärd och sköld.  
All den hårda fiendskapen  
var min köld.

Jag har sett de torra fröna  
gro till slut.  
Jag har sett det ljusa gröna  
vecklas ut.

Mäktigt är det spåda livet  
mer än järn,  
fram ur jordens hjärta drivet  
utan värn.

Våren gryr i vinterns trakter,  
där jag frös.  
Jag vill möta livets makter  
vapenlös.<sup>99</sup>

Jag tycker om den.

### *lära läst*

»Jag förstår bara inte hur ni kan lära er allt detta utantill.«<sup>100</sup> Det är en vanlig kommentar från publiken efter föreställningar. I repetitioner och i spelsituationer är uppgiften att framställa föreställningen

99. Ibid.

och frimodigt leva inom planerade restriktioner. Att lära sig texten utantill är ofta ett smärre problem, det sker efterhand. Jag lär mig när jag går, sitter, står, jag lär från papperet, från golvet, från gatan, jag lär från första stund.

Mia Höglund-Melin, en av de skådespelare jag talat med om monologarbete, berättade att hon efter en föreställning fick reaktionen »tänk-att-du-kan-lära-detta-utantill« och för första gången tänkte »ja, den här gången var det verkligen ett stort jobb«. En monologs trettio till femtio tättskrivna A4-a förutsätter många timmars inläring innan den flyter i kroppen.

När jag var barn skulle åtskilliga verser och sånger redovisas utantill. Det var en stor ansträngning. Främmande ord på ett papper, ofta obegripliga, skulle inte bara läsas upp utan sägas så som det stod, i rätt ordning. De skulle bankas in, rabblas upp. Jag agerade en mänsklig SVT:s Talande tjänst. Jag läste och rabblade några ord i taget, la svettig hand över papperet, läste ytterligare ord, kontrollerade, läste, la svettigare hand på nästa del, rabblade, kontrollerade, läste, svettig hand, rabbel, kontroll, svett. Att höra hela meningar eller att själv skapa mening var det inte fråga om. Att omfatta det skrivna i egen erfarenhet var obekant. När böcker tillhör en främmande värld måste läsoplevelsen själv hävda motsatsen, ensam bjuda in till det obekanta och ge tillträde till en hållning.<sup>101</sup> Med det vill jag säga att inläring bygger på en *inställning*, där utgångsläget är att det lästa förmedlar något som kan avlyssnas.

100. Uttrycket avser mestadels mer än själva utantill-inläringen. Det står ofta för en uppskattande kommentar om helheten.

Hans Brorson, en annan av de skådespelare jag talat med, berättade att han lärde sig manus genom att läsa första meningen, därefter första och andra, sen första, andra, tredje och så vidare och så vidare. »Nån metod är det väl inte, jag hörde det en gång och det är så jag gör«, sa han. »Så gör jag också ibland«, sa jag.<sup>102</sup> Sker inlärnin- g på det sättet är det, till skillnad från mina tidiga skolminnen, mot bakgrund av en redan bekant helhet. Jag har aldrig arbetat på det sättet med en hel monolog. Inlärnin- g är inte att trä pärla för pärla till ett halsband. Det är snarare att hålla halsbandet mot halsen utan att ännu bära det. Jag tar emot det lästa utifrån helheten. Ganska snart lärs en längre sekvens in, medan en annan trilskas i evighet och en tredje överraskar med att bara flyta fram. Så uppfattar jag inlärnin- g. När den börjar och slutar är oklart.

## *språk*

På väg att lämna ingången stannar jag till för en kommentar angående språk. När talat och skrivet språk nämns här, betraktas dess olikheter utifrån att det ska överföras till eller ingå i en föreställning, det vill säga tjäna teaterns *språk* med sina särskilda villkor. Jo, språken är många.

Det ska omnämnas med hjälp av ett citat av filosofen Merleau-

101. Jag fick tillträde till böcker och läsning under högstadiet. Under en lektion delade en lärare ut ett häfte med stencilerade dikter, där alltifrån amatörers insända dikter om Vietnamkriget till klassiker presenterades. En timma kan sätta spår i år, sedan den lektionen läser jag dikt kontinuerligt.

102. Jag är övertygad om att många arbetar på liknande sätt, oberoende av varandra, utan att veta om det eller ha en aning om varifrån det kommer.

Ponty där han tar upp olika uttrycksformer. Indirekt berör han också vad som sagts om läsningens verkan och ton. Han utgår ifrån att varje språk lär ut sig självt, att människan förmår förstå långt mer än det redan kända och tänkta. De olika språken ses som möjliga delgivare av andras världar. Så här uttrycker han sig:

Varje språk lär ut sig självt och för sin mening in i lyssnarens ande. Ett musikstycke eller ett måleri som inte blir förstått i början skapar till slut själv sin egen publik, om de verkligen *säger* något, det vill säga genom att själv ge upphov till sin betydelse. I prosans eller poesins fall är talets förmåga mindre iögonfallande därför att vi har en illusion om att vi redan inom oss, i och med ordens vedertagna mening, besitter det som behövs för att förstå vilken text som helst, medan palettens färger eller instrumentets råa toner, sådana den naturliga perceptionen ger dem till oss, uppenbarligen inte räcker till för att skapa ett musikstyckes musikaliska mening eller en tavlas bildmässiga mening. Men i själva verket utgörs ett litterärt verks mening mindre av ordens vedertagna mening än den bidrar till att ändra den. Det finns alltså hos den som lyssnar eller läser såväl som hos den som talar eller skriver, en *tanke i talet* som intellektualismen inte har någon aning om.<sup>103</sup>

Kopplas citatet till teaterns språk med alla sina variationer kan jag inte annat än att känna tacksamhet inför den rikligheten, från somarteaterns olikheter till brokigheten hos extrema experiment, och

103. Maurice Merleau-Ponty: *Kroppens fenomenologi* (Daidalos, Göteborg 2006), s. 153–154.

försvara variationernas möjligheter att ge upphov till sina betydelser hos alla publikers »många en flera«.

I denna vida samling uttrycksmöjligheter inom teaterns språk syns ett uppenbart, gemensamt och utmärkande villkor som kan uttryckas så här:

Om jag säger, »jag tycker att *Tvåsam* skildrar aspekter av viljan till makt. Den vill jag sätta upp«, är det inte att betvivla. Det är också som att peka på ett nyckelben och säga »det här är min kropp«.

En monolog är inte ett tema. Skildrandet, hela den värld som fortplantas i pågåendet, är bortskuret. En föreställning blir till, sker. Det är där den är.<sup>104</sup>

104. Detta till synes självklara är inte alltid så lätt att hävda. På utbudsdagar till exempel lämpar sig vissa pjäser bättre än andra på grund av sin uppbyggnad och karaktär. Föreställningar som är beroende av längre tid för att framträda eller som inte kan fångas i nyttorubriker är svåra att »produktplacera«.

# samling

Upprinnelsen till monologarbetet är att något läses som engagerar. Den nära, långtidsverkande kontakten med det skrivna är en källa att ösa ur tills jag slutar spela. Ofta, ofta, återgår jag till högläsning under spelperioder. Det är inte i avsikt att förändra gestaltningen, det är att hålla livaktig kontakt med en kär vän.

Utgår jag från en omfångsrik text, där det som sägs är centralt för handlingen, hänger den givetvis med länge på vägen. Med det sägs att transformationen från läsning till gestaltning tar tid. Det säger dock mindre om kontakten med det skrivna, det berättar inte att läsning är och leder till direkt handling.

I min entalsensemble är texten att se som en kompanjon som delger och ruvar på mening, ställer frågor och ger handlingsalternativ. Det är i den samvaron jag finner monologens ton.

Läsningen inspirerar agerandet, leder till överföringar som i sin tur överförs till andra. Övervägande delen är bilder. Så ser jag också vanligen världen i bild och har ett framträdande, i vardagslivet ibland problematiskt, bildseende.<sup>105</sup> Går jag in i ett rum minns jag

105. Det dominanta bildseendet har troligen bidragit till ett konstantintresse som lett till att jag också arbetat med konstutställningar, som konstpedagog och konstkonsult. Mitt första egenprojekt var en utställning med svensk lyrik. Det var en platsbyggd »scenografi« med dikter kopplade till ting producerad för den då nya

det väl, alls inte i grova drag, det mesta fäster sig. Råkar mina nära leta efter någonting ser jag det tydligt. Javisst sticker det ut en kam under en bok i rummet jag endast stått på tröskeln till en kort stund. Står jag i en kö registreras personen framför mig snabbt, huvudformen, nackrörelsen, det vippande hårstrået på halsen och halsdukens ulltovor.

Läsningar ger däremot varligt bilder i ström som överförs till gestaltningen. Jag känner, ser och hör. Handlingssätt och situationer passerar revy, jag kan såväl »hålla« i bilderna som få nya att uppstå. Kontakten med det skrivna och läsningens verkan kan inte överskattas. Där erfars oväntat, därifrån hämtas och reduceras gestaltningsförslag, där vaskas det specifika fram.

I läsningar repar jag upp och river isär det skrivna för att väva fram en annan väv, monologens. Det är i den kontakten scener byggs och repliker börjar genomlevas. Jag tråcklar ihop två världar och leker med meningsvalörer på vägen. Arbetet utspelar sig sedan på själva sömmen, där jag balanserar på fogar mellan det inlärdade och planerade och det som sker.

Läsningar är monologens flytt hjälp in i lokalen. Där, i repeterandet, söks och hittas uttryck som är träffande i situationen. Grovt förenklat kan det beskrivas så här: Om det till exempel anses talande och planeras att det ska klia under foten och att jag ska få det att sluta klia, känner jag det imaginära kliandet under foten. Ur det följer och förändras agerandet i situationen. Jag ser vad som händer och frågar: vad gör jag för att få det att sluta klia, vad säger det om karaktären,

utställningslokalen på Alingsås bibliotek. Jag betraktar det som ett första egenproducerat »teaterarbete«.



tillför det situationen något? Det är ett aktivt meningsskapande, där det inom det planerade, där och där kliar det så och så, finns en variationsrikedom i just det kliandets mening. Handlingssätten och dess valörer undersöks och avläses inte såsom fristående, de relaterar till förutvarande och framtida handlingar, till helheten.

Detta, repeterandets väsentliga, är nära nog ogörligt att fästa på papper. Hur beskriva glädjens eller svartsjukans skiftningar och hur jag når dit eller inte når dit? Hur beskriva hur sorgens uttryck förändras gång efter annan? Ja, alla dessa specifika handlingars variationer och förändringar, kliandets, svartsjukans, ja, vilka det än är, glider undan i skrift. De framträder i direktkontakt.

I beskrivningen av gemensamma aspekter ska detta endast uppmärksammas. Jag pekar på arbetets betydelsefulla – och specifika – och går vidare.



## 2. söka

Jag letar åter efter aspekter på gestaltningsvägen. Finns det något återkommande som söks i varje arbete?

När jag som åskådare eller skådespelare upplever en livfull gestaltning gläds jag innerligt. Det inträffar oavsett spelstil, oavsett föreställningens eventuella avsikter. Som utförare är jag på jakt efter en, i sitt sammanhang, »levande« eller *rörlig* gestaltning. När det inträffar är det som om händelser, ställningstaganden och det som ses meningsskapande lägger sig till rätta, når fram. Agerandet får verksam valör. Avser jag till exempel att ilskna till i scenen är min reaktion träffande i sammanhanget på ett helt annat sätt än när gestaltningen »rullar på«. Sökandet efter en rörlig gestaltning följer varje arbete.

Vad är då det?

Jag återkallar upplevelser av rörliga gestaltningar. En specifik människa i en specifik situation kan under framförandet berätta vad det är. En erfaren skådespelare eller en amatör, sak samma när det sker. När jag säger att en gestaltning är rörlig härrör det från olika framställningar som inte enkelt låter sig inordnas till samling. Att glädjas över en förbiilande aspekt eller att få en skymt av en tillfällig förklaring är livgivande. Det liknar affischörens längtan efter en grön håv i August Strindbergs *Ett drömspel*. När den väl uppenbaras

är den visserligen grön men inte *det* gröna. På arbetsvägen söks likväl mitt gröna.

Här, i min beskrivning, ställs så frågan: Vad menas med en rörlig gestaltning? Vad förhåller jag mig till i sökandet efter en sådan? Jag ska ringa in vad som avses och vad som leder till nyanser av grönt. Att gå med en fråga genom praktiken, undersöka den och framställa en beskrivning av det funna är att bygga. Jag går – i riktning mot.

i riktning mot



## *rörlig gestaltning*

Detta är sagt: På väg mot gestaltning söker jag som affischören i *Ett drömspel* efter mitt gröna, det rörliga och livfulla.<sup>106</sup>

Det rörliga har ingenting med påtaglig rörelse att göra, en gestaltning kan vara rörlig i stillhet. Inte heller handlar det om någon sorts harmoni, den kan vara nog så motsägelsefull och disharmonisk. Och en gestaltning kan vara oklanderligt och skickligt utförd utan att framstå som rörlig. Oavsett stil eller formspråk stöter jag på livfulla, rörliga gestaltningar. De kan också beskrivas som »levande«. »Han och hon är så levande på scenen.« Det är bara det att jag är levande och framställer något levande oavsett om det bibringar föreställningen avsedd mening eller ej. Säger jag istället »livfull« poängteras en aktivitet, gestaltningen kan fyllas och vara mer eller mindre fylld med »liv«, rörelse. Ordet har en lite gammaldags klang som kan kopplas till ett karaktäristiskt uttryck. Det är inte min avsikt, den är bara ett försök att nudda det rörligas kvalitet.

Att gestalta livfullt eller rörligt är inget som kan bestämmas på förhand. »Varsågod, rikta nu in dig på att gestalta rörligt!« Där finns inget att hålla sig i. Det rörliga ses med betraktarblick och är ett sam-

106. August Strindberg: *Ett drömspel* (Bonnier, Stockholm 1966). Affischören skildras på s. 16, 18, 20, 24–25.

lande uttryck som handlar om utförandet. Där finns ingen konkret uppgift att rikta in sig på. Det är som att försöka plocka en gren genom att titta på ett flygfoto på en skog. Det rörliga är inget jag utför, det är något som möjligen genereras under utförandet. Det som kan göras på arbetsvägen är att skapa *förutsättningar*, odla betesmark, för det rörliga.

Jag samlar och söker gemensamma drag i det rörliga och inleder med att ringa in några kännetecken.

Först lånas ett citat av filosofen Merleau-Ponty där han skildrar ta-lakten. Det överförs till arbetet och jag låter det beskriva ett sällsynt, rörligt sceniskt tal:

Talaren tänker inte innan han talar, inte heller när han talar; hans tal är hans tanke. På samma sätt uppfattar lyssnaren inte utifrån tecken. Talarens »tanke« är tom när han talar, och när man läser upp en text för oss får vi, om uttryckandet lyckas, inte en tanke vid randen av själva texten, utan orden upptar hela vår ande, de uppfyller hela vår förväntan och vi känner talets nödvändighet, vi kan inte förutse det men vi är besatta av det. Talet eller textens slut är slutet på en förtrollning. Det är först då tankar om talet eller texten kan dyka upp, dessförinnan var talet improviserat och texten förstådd utan en enda tanke, eftersom meningen var närvarande överallt, men inte någonsans satt för sig själv.<sup>107</sup>

Överförs Merleau-Pontys beskrivning till gestaltat tal är skådespelarens inlärd och planerade repliker väl genomlevda. De framställs

107. Merleau-Ponty, 2006, s. 154.



och uppfattas under och inom en pågående »helhet«. <sup>108</sup> Det är ingen sammanfogning av delar som urskiljs och betraktas var för sig. Skådespelaren räknar inte ut vad som görs när det görs, utan är, liksom lyssnaren, i händelserna. <sup>109</sup> Det för tillbaka till vad som sagts om tonen. Den är del i det jag kallar rörligt. <sup>110</sup> Det rörliga är inte rörligt i största allmänhet, det relaterar till handlingen, till karaktärens och föreställningens ton och mening.

Jag håller kvar tonen som del av det rörliga och för in ytterligare ett citat, nu av Horace Engdahl, skrivet i ett sammanhang där han beskriver uttolkarens särskiljande som något som tystar texten: <sup>111</sup>

Det »outsagda«, det som sätter tonen i svängning, är kanske bara en hastighetsskillnad. I själva verket är det utsagt, men så kvickt att det inte låter sig fästas till bestämda ord. Eller också så långsamt att det läsande medvetandet tappar överblicken innan det fullbordats. [...] Tolkningen justerar hastigheten till påståendets normaltempo – det är dess pedagogiska mission. Det som var mellan ord eller skingrat i ords övermått, det som fordrade en fäktares reflexer eller en pusselläggares tålmod, det som alltid redan var förbi eller evigt skulle komma, binds

108. Helhet är ett knepigt ord, jag använder det i brist på annat. Det låter som om det famnar »ett« och är avigt när det handlar om något som framträder över tid. Här relateras den till föreställningen – som framspelas och bär tonen.

109. Att betrakta och särskilja görs mest hela tiden, här syftas på gestaltningar där jag inte ställer mig utanför händelserna och betraktar. Att ingå eller vara i händelserna är stort nog för mig som beteckning för det Merleau-Ponty kallar förtrollning.

110. Se s. 103 ff.

111. I essän »Hastighetsskillnader« beskriver Horace Engdahl vad uttolkning gör med texten utifrån verk av James Joyce. Särskiljandet »tystar texten«. Engdahl, 2005, s. 146 ff. Så kan också min beskrivning tysta det jag vill beskriva.

vid formuleringar där det föreligger. Så fortgår förklarandet tills allt blir stilla.

Rösten är det som försvinner när texten utläggs.<sup>112</sup>

Citatet överförs till arbetet och riktas mot utförrahåll. På vägen planeras ett skeende som ska bli till, ske. Det är där tonen följer. Det har, som Horace Engdahl skriver, med hastighet att göra. Hur jag än planerar och utsäger repliker, till exempel med varierad dynamik eller rytmiskt likartat, är det underställt dess relevans i situationen och dess koppling till tonen. Utan sådan samverkan töms de snart på mening för mig och betraktaren. Att gå på utan kontakt med händelserna, eller snarare med händelsekomplexet, händer ofta. Det är som att genljuda utan förbindelse med sammanhanget. Det är som om jag sänder på andra frekvenser, utan att hitta situationens. Att ta del av gestaltningen fordrar då välvillig ansträngning.

Återvänder jag till citatet av Merleau-Ponty, nämns där att talet inte kan förutses. Mottagaren är inte upptagen av att försöka räkna ut vad som komma skall i lyssnandet. Vänds det mot en rörlig gestaltning, kan jag som betraktare inte enkelt räkna ut vad som ska hända – det upplevs *oförutsett när det sker*. Jag är med i det som händer, överraskas hellre än försöker gå händelserna i förväg. Vänds det oförutsedda mot mig som utförare vet jag givetvis vad som komma skall. Från det hållet handlar det om i vilken grad jag är riktad mot den vetskapen och om hur rörlig uppmärksamheten är i situationen.

Med citatens hjälp närmar jag mig några kännetecken på en rörlig gestaltning. Vrids båda mot utförrahåll framkommer att det rör-

112. Ibid., s. 158–159.

liga har med min *uppmärksamhet i föreställningens skeende* att göra.

I repetitioner lär jag känna det planerade och det som uppstår därinom allt bättre, det som utförs *samordnas* allt säkrare i *samtidighet*. Upptäckter och reaktioner sprids i kroppen. Är uppmärksamheten rörlig kan jag smidigt och snabbt ansluta till och *koppla* händelser. Först då kan jag stå i monologen.

Det rörliga handlar också om *erfarenhet*. När människor utanför eller på scenen talar, hörs förunderligt snabbt huruvida de talar utifrån erfarenhet.<sup>113</sup> Det handlar inte alltid om *hur* det framförs, även om det påverkar uttrycket och intryckets dom. Det är något annat jag är ute efter. Det är en förtrogenhet som röjer sig där. Jag uppfattar att den *är* när den är. Ett omisskännligt kännetecknen är *här finns mycket kvar*. Det som mottas, det som röjs tycks vara en ytterst liten del av ett vidsträckt komplex.<sup>114</sup>

I vardagslivet är det inte ovanligt att höra en människa uttrycka detsamma som en annan. Jag avgör ganska snabbt när den ena säger mig något och inte den andra. Som jag ser det är det erfarenhet som skiljer dem – och den är specifik. Det som uttrycks framstår inte som plant eller strikt riktat. Det är inte stelt som mina första steg på repetitionsgolvet eller stint som en nyss prövad riktning. Att stå i erfarenhet är att röra sig ledigt genom flera dimensioner.<sup>115</sup>

113. Det är klart att min »visshet« om en människas erfarenhet bedrar – på samma sätt som lustens uttryck inte givet är liktydiga med lusten.

114. Ett exempel på en forskare som arbetar för ett vidgat kunskapsbegrepp där förtrogenhetskunskap eller tyst kunskap inbegrips är Ingela Josefson, vars arbete betytt mycket för såväl synen på kunskapsbegreppet som värderingen av olika yrkesgruppers kunnande.

115. När jag säger att erfarenhet inte uttrycks strikt riktat har det givetvis inte med stil eller en scens uttryck att göra (en människa som står stilla på scenen kan

Återigen tycks det handla om växlingar, överföringar som samordnas snabbt.

Kanhända kan mitt vardagsexempel misstolkas. Det handlar inte om erfarenhet i form av någon livserfarenhet i stora sjök. Det handlar om att kunna ansluta till, koppla i det som sker, att *agera i monologens erfarenhet*. Den erhålls på allehanda sätt, via överföringar till vardagslivet, i läsningar och på repetitionsgolvet. Att arbeta med små betoningar, läsa artiklar i ämnet eller att aktualisera egna försvar när karaktären-jag försvarar på scenen ger olika genomlevda erfarenheter.<sup>116</sup>

\*

Jag går ut i en sidokommentar för att tillfoga en förutsättning, självklar, lätt att glömma och förbise, som följer från läsning till gestaltning. Utan den finns inget rörligt att skåda.

uttrycka erfarenhet och uppfattas nog så rörlig). Det visar sig ganska snart om en människa uttrycker sig genom erfarenhet. Människor som står i föredragsroll ger tydliga exempel. Då tänker jag inte på oemotståndliga fysiska framträdanden eller retoriska praktverk. Föredragshållarens sätt att uttrycka sig kan brista på många sätt, erfarenheten lyser igenom. Utan den är föredragshållaren mindre trovärdig för mig – som avläser genom min erfarenhets gränser. Någon samstämmighet mellan olika människors upplevelse av erfarenhet och trovärdighet har jag svårt att finna.

116. I beskrivningen används begreppet genomleva hellre än till exempel införliva som hänvisar till en »jagbunker«. I beskrivningen används begreppet något snävare än i bemärkelsen »varje morgon kommer en ny dag att genomlevas«. Här relaterar det till gestaltningen. Ska jag till exempel använda något som genomlevts behöver det genomlevas i kontakt med, om än inte i direkt anslutning till, gestaltungsarbetet. När till exempel en artikel relateras till det arbetet genomlevs den utifrån monologens situation.

Jag avser en grundläggande förmåga att snabbt ställa sig i händelser. Att kalla det föreställningsförmåga ligger nära till hands.<sup>117</sup> Det jag är ute efter är en vidare bemärkelse av förmågan som rymmer det omedelbara, som inte nödvändigtvis används aktivt eller uppmärksammas. Det är, hemsytt uttryckt, en sorts »inställelse«, ett sätt att direkt vara i händelserna, något människor omkring mig ideligen visar prov på. Det handlar om blixtsnabba förändringar, om hastig spridning av och i det som pågår. Ett exempel från vardagen får skildra:

Min dotter berättar några händelser. Livfullt återger hon händelseförloppet och personerna. Än härmar hon den ena, än den andra. Ögonen riktas på ett för någon karaktäristiskt sätt, överläppen lyfts, huvudet böjs samtidigt som rösten svänger på ett nytt sätt. Ansiktsmuskler och ljud böljar, variationerna är rikliga, omedelbara. Jag upptas av det som sker, följer och deltar i återgivna händelser. Så uppstår en paus, hon blickar ut genom fönstret, flödet avstannar för ett ögonblick, jag tittar på henne och hasplar ur mig: »Det är ju detta, det du gör nu jag försöker beskriva. Inget kan med säkerhet sägas följa efter det andra, ögonbryn eller ord, allt är rörelse, det sval-

117. Konstantin Stanislavskij till exempel, skulle troligen tala om skådespelarens föreställningsförmåga knuten till det magiska »om« och de givna omständigheterna. Med »inställelse« avser jag en förmåga i vidare bemärkelse, som följer oavsett om den brukas aktivt i det sceniska arbetet eller ej. Konstantin Stanislavskij: *En skådespelares arbete med sig själv*. I inlevelsens skapande process (Rabén & Sjögren, Stockholm 1976), s. 82 ff. Just där översatt till inbillningsförmåga, i senare översättningar av Martin Kurtén används föreställningsförmåga, till exempel i Konstantin Stanislavskij: *Att vara äkta på scen. Om skådespelarens arbetsmoral och tekniker. Valda texter* (Gidlund i samarbete med Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1986), s. 69.

lar från hela dig.« Med den kommentaren avbryter jag berättandet. Senare får hon höra att händelsen antecknas. Hon säger: »Handlar det inte om avslappning? När du sa vad du såg, kunde jag ju inte fortsätta, jag försökte rikta ögonen och märkte och kände det.«

I samma ögonblick som hon försöker rikta ögonen efter en tidigare förebild riktas hon bort, hon är inte längre *i* händelserna. Hon riktar sig mot vad hon gör när hon gör, hon riktas mot hur det går till att berätta livfullt. Och det syns. När hon märker och känner ögonens rörelse isoleras den, ställs i centrum. Därifrån, med all uppmärksamhet på delen, utgår ingen rörelse. Hon känner sig inte längre avspänd, det livliga är bortblåst. Sak samma kan iakttas under repetitioner, inte minst när nya instruktioner prövas.

Med exemplet vill jag visa hur hela hon aktiveras i händelserna. Och förloras inte rörligheten så snart min dotter, ramlar ur dem?

Det här, att ställa sig i överförda eller fiktiva händelser och uttrycka sig däri, äger oavbrutet rum. Att sitta på närmsta kafé är att se det ske.

Det är en given förutsättning för gestaltning. Från det att läsningen inleds till att jag riktar in mig på det ena eller andra sker »inställelsen« också snabbt. Ja, en rörlig gestaltning är *i* händelserna.

Några kännetecken på en rörlig gestaltning är nu inringade. Från utförarhåll handlar det om min uppmärksamhet i det som äger rum, om genomlevd erfarenhet och erövring av det planerade för överföring, spridning och sammankoppling i min kropp.

\*

Med tidigare beskrivningar i hand, fortsatt riktad mot en rörlig gestaltning, närmar jag mig skeendet. Ofta dyker det upp påminnelser om det här, i beskrivning, när jag skiljer ut för att skildra. En liten del fasthålls, jag konstruerar i efterhand för att synliggöra. Det blir något annat. Frågan om huruvida försöken att beskriva är utsiktslösa träder fram när detta »något annat« kryper fram på papperet och sopas bort – för att försöka fångas igen. All urskiljning fasthåftar och allt fasthäftande är i rörelse. Sista meningen skruvar åter fast mig i stolen. »Fasthäftande och rörelse, åh, din eviga käpphäst, din entoniga jämmerlåt, din malande arbetsmelodi, livet sker, är det obekant, blir berättelser, är det ett trauma, skriv, skriv om skeendet.« Ja, att repetera och spela är att framställa skeenden – som äger rum.<sup>118</sup>

118. Skeende uppfattas inte som linjärt, det breder ut sig i alla riktningar. Förlopp däremot är svårare att befria från linjära associationer, med en början och ett slut. Förloppet i en pjäs kan alltså studeras och planeras. I repetitioners skeenden söks ett meningsskapande förlopp. Så här kan det uttryckas när spelet fungerar; förloppet följer när jag är i föreställningens skeende.





*Att bygga en monolog är att planera ett framtida  
skeende där jag kommer fram till vad, hur och när något ska  
göras på bästa meningsskapande sätt. Så långt talar jag klart och  
halvt. För att det planerade ska kunna planeras – eller leva när det  
spelas – är det avhängigt det oförutsedda som uppstår däri.  
En rörlig gestaltning kännetecknas av att det finns en  
förbindelse mellan det som uppstår oförutsett och  
det som är planerat. Förbindelsen följer, skiftar  
lägen, svänger i det pågående.*



## skeende

Att gå mot gestaltning är att framställa handlingar som äger rum. Det är i repetitionernas pågående jag får erfarenhet av monologen, söker olika handlingars uttryck, valör och mening. Det är där meddelandet frambringas, det är där föreställningen blir till. Jag framställer ett skeende. Huruvida jag är »där« i det som äger rum är avgörande för hur gestaltningen framträder. När jag som betraktare säger att någon är »där« uppfattas de planerade handlingarna i hög grad oväntade, *oförutsedda*. Växelspelet mellan det som uppstår oförutsett och det som är planerat är avgörande för en rörlig gestaltning. De växlingarna är avhängiga skådespelarens närvaro. Jag inleder med frågan om vad det är.

### *närvaro*

Teaterarbete kretsar kring nuet, om att vara »där«, att vara »där du är«, att bara »vara«, att ha »närvaro«. Säger jag »vilken närvaro, hon är verkligen där« är det ett positivt omdöme. Oavsett föreställning har jag inte upplevt någon rörlig gestaltning utan att skådespelarna är där. Det ger anledning att betrakta det närmare.

När jag hävdar att jag inte är »där«, är jag givetvis ingen annans än där jag är. Det är alltså ett särskilt sätt att förhålla sig i

skeendet som avses när någon är »där« eller sägs agera med närvaro.

Någon samstämmighet kring vad närvaro är kan jag inte finna. Det betyder inte samma sak för alla i en given situation. Närvarons många skiftningar kan bevittnas i samtal efter föreställningar eller genom att följa olika recensenter över tid. Här får en projektpresentation, där en skådespelare arbetar i en improvisation, exemplifiera:

Under improvisationen öppnas dörren bakom skådespelaren, en person kliver fram, förstår att det är alldeles fel rum, kommenterar händelsen, går ut, stänger dörren. Efteråt talar vi om vad som hänt. Skådespelaren har inte upptäckt det tydliga, ljudliga besöket, men varit högst närvarande i sina pågående handlingar. Någon skulle kunna benämna improvisationen som slutet utifrån publikens perspektiv och påstå att skådespelaren inte är där eftersom hon inte lägger märke till besökaren, medan någon annan skulle kunna hävda motsatsen och beskriva skådespelaren som i allra högsta grad närvarande emedan hon är i sitt arbete. Vi menar uppenbarligen olika saker när skådespelares närvaro förs på tal. Om det till exempel är underförstått att skådespelarens uppmärksamhet utsträcks till hela lokalen, och att hon därmed reagerar när något oförutsett inträffar, definieras närvaro utifrån de premisserna. Om det betraktas utifrån skådespelarens involvering i sitt arbete, då uppmärksamheten är i erfandet av och i den egna aktiviteten, är utgångspunkten för bedömningen en annan. Hur närvaro definieras hänger ihop med vad det är för uttryck som ska åstadkommas och hur betraktaren anser att skådespelaren bör förhålla sig. Vad som åsyftas hänger ihop med teatertradition, konvention och mode skiftande över tid. När jag talar om att vara »där« avses en uppmärksamhet som utsträcks till

hela lokalen. Med det skrivs jag troligen in i en för tillfället i väst dominerande konvention.

I exemplet ses närvaro från betraktarhåll, jag avläser och tittar på skådespelaren. Att vara »där«, att ha närvaro, får innebörd först i det specifika exemplet. Påstår jag att Björn Kjellmans framförande i *Jag är min egen fru* lever kvar genom åren som ett lysande exempel på närvaro, så går det att ringa in vad som menas först med någon som delat samma föreställning.<sup>119</sup> Att vara »där«, att bara vara, att ha närvaro är, som sagts, benämningar som försöker sammanfatta iakttagelser och erfarenheter av skådespelarens förhållningssätt i skeendet som ingen annanstans finns att skåda än när det äger rum.

### *från betraktarhåll*

Oavsett om jag eller någon annan påstår att jag är »där«, är yttrandet styrt av en betraktare som summerar ett specifikt skeende. Närvaron avser att nå ut och avläses utifrån huruvida den tycks förmedlas. Författaren Gottfried Benn skriver så här i ett litet stycke med titeln *Yta*:

Det är vittomfattande detta mänskliga! Men vad är här väsen och vad är yta, vad är natur, vad är omoral, var börjar och slutar detta väsen? Är det inte egentligen bara mytologi alltsammans? Inblickar, blå dunster, drömmier? En italiensk skriftställare förtydligade detta: vi kommer aldrig att förstå Freuds omedvetna, hela denna psykoanalys. Vi ser promenadkäppen som

119. *Jag är min egen fru* av Doug Wright i en uppsättning med Björn Kjellman i regi av Rickard Günther med premiär på Teater Galeasen 2004. Jag såg ett gästspel på Stadsteatern i Göteborg långt senare, våren 2007.

någon fattar tag i, vi ser den från kryckan till doppskon och hur denne någon håller och snurrar den, men att det finns ett DET där bakom uppfattar vi inte. Här skulle således inte finnas någon inblick, inget ljus? Finns det inte ljus vid Medelhavet? Michelangelo, Dante, Tintoretto, d'Annunzio: drömmande blickar! De tillhör rasen och från denna lösgör sig vissa delar, kanske de mest oroande, och de i sin tur förvandlas till uttryck – till yta.<sup>120</sup>

Gottfried Benn talar här om uttryck som (förmedling av) yta. Även om han endast nämner författare och konstnärer är hans fråga relevant för teatern. Visst är det skådespelarens sätt att hantera promenadkåppen som syns, hans sätt att se på den, ta i den, ställa den vid sin sida. Vad skådespelaren själv upplever när hon anser sig vara »där« är dolt i dunkel och relativt ointressant för mig som betraktare. Det intressanta är om skådespelarens uttryck når fram eller inte som avläsbar gestalt. »Här skulle således inte finnas någon inblick, inget ljus?« Spelar det då ingen roll hur skådespelaren uppnår sin närvaro så länge den når ut? Författarens första fråga fortsätter jag att bära med mig, den andra svarar jag nej på. Nej, skådespelaren kan nå sin närvaro och sina uttryck hurhelst, riktad mot vadhelst så länge de förmedlas. Och det finns troligen lika många betraktare, med olika sätt att uppfatta, som det finns uppsättningar som vill uppnå olika uttryck.

120. Gottfried Benn: *Det moderna jaget. Prosa* (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1999), s. 175.

## *från utförarhåll*

Vänds närvaro mot arbetsvägen, nödgas jag lita till egen bedömning av huruvida jag är »där« och nu. Min uppfattning riktar arbetet, avgör hur det fortskrider.

Arbetet planeras och avläses utifrån hur jag agerar i skeendet.<sup>121</sup> När till exempel en arbetsdag summeras, relateras den till det pågående. »Idag stampade jag runt och la ut repliker.« »Nu börjar det hända massor.« Att stega runt och lägga ut repliker kan betyda att något i mönstret betraktas och prövas, till exempel planerade riktningar eller scenerier. Det kan också betyda att jag inte riktigt kommer in i repetitionen, att jag inte är »där«. Det planerade upprepas utan att upplevas med alla sinnen, jag står bredvid, dras inte med. Inställningen kan vara vag, riktningarna stela. Jag menar inte fullt ut mina handlingar, de utförs utan att situationen griper, mycket lite oförutsett inträffar och upplevs.<sup>122</sup> Säger jag däremot »nu börjar det hända massor« avses stunder då situationen griper på nytt. Replikerna till exempel, som jag har tidigare erfarenhet av, kan överraska i utsägende-hörande-reaktioner, nya meningsnyanser upptäcks och uttrycks.

Så vad är då närvaro för mig? *Närvaro kännetecknas av att det på förhand planerade inte dominerar och styr i uppmärksamhetens för-*

121. Lars Norén talar så träffande om att skulptera i tid i *En dramatikers dagbok* (Bonnier, Stockholm 2008), ej paginerade sidor.

122. Livgivande händelser är roliga, de är lätta att lyfta fram och premiera. Stegandet runt i det till synes händelsefattiga har en djup mening. Ett till synes händelsefattigt stegande kan ge upphov till anmärkningsvärda förändringar. Att sätta en monolog i rörelse är sanneligen inte att befinna sig i ständig rörelse.

*grund*.<sup>123</sup> Det planerade och det oförutsedda som uppstår därinom skiftar då ofta positioner i pågåendet. *Det handlar om att kunna röra sig i det aktuella och oförutsedda genom det förberedda*.<sup>124</sup> Så definierar jag närvaro.

Närvaro är, lika lite som det rörliga, någonting jag kan bestämma mig för. »Ja, nu ska jag minsann se till att vara »där!« Den följer i bästa fall genom förhållningssättet i situationen – och det kan jag göra något lite åt. Inledande utrop före repetitioner eller föreställningar, som till exempel »nu kör vi«, är en sorts tillsägelsebön till hela kroppens inställning att skaka bort allt utom nyfikenhet över att uppleva det som ska göras och göra det på nytt. Att gynna möjliga positionskiften mellan det planerade och det som uppstår oväntat därinom är essentiellt och följer på vägen. Det har med min uppmärksamhet i det aktuella skeendet att göra.

## *nu*

Att gynna skiften mellan planerat och oväntat nytt har att göra med hur jag hanterar det planerade skeendets nu. Så vad har jag att förhålla mig till där?

Till en början ska »nu« ringas in. I det förgångna, hos kyrkofadern Augustinus, får jag ledsagning. Han söks upp av flera skäl.

123. När något inte är i »förgrunden« avses ett vetande som är så väl genomlevt att jag bär det, står i det och erfar däri. Jag har tidigare sagt att »uppmärksamhet« avser hela kroppens inställning i situationen. Begreppet kan dock bära med sig något av »givakt«. Kroppens uppmärksamhet är mer att se som en sorts mottaglighet. Det mesta som erfars, en flaga på en dörrlist, svett i en hand, hosta från någon, ja, vad det nu är, passerar, glider undan. Det är långt ifrån någon sorts givakt-aktivitet.

124. Det oförutsedda jag avser här är inget som dimper ner från vidöppen him-



Augustinus nämns titt som tätt i diskussioner som rör tid, han är en »urkälla« i det att han tidigt undersökte tiden utifrån hur den upplevs. Det markerar vad det är för tid det handlar om här, utan att jag behöver trampa ner in i det svåröverskådliga tidsfältet som breder ut sig inom nära nog alla områden, från fysik till filosofi. Ambitionen är inte att diskutera vad tid är, den är att synliggöra några aspekter på arbetsvägen som har med ett planerat skeende att göra. I det sammanhanget beskriver Augustinus åskådligt och väl tre olika »nu«, överförbara till arbetets på förhand konstruerade skeende.

I *Augustinus bekännelser* ställs frågor kring hur upplevelsen av tiden som han så väl känner till och vet vad den är – så länge ingen frågar om den – kan formuleras. Han synar hur det förflutna, nuet och det kommande uttrycks i dagligt tal och jämför det med hur han erfar tiden. Han, liksom jag, talar om upplevd tid. En sådan, säger han, kan inte skiljas från hans medvetande:<sup>125</sup>

Så mycket är emellertid nu klart och tydligt – varken det kommande eller det förflutna är. Det är inte riktigt att säga att det finns tre tider – den förflutna, den pågående och den kommande; kanske är det riktigare att säga att följande tre tider finns det förflutnas *nu*, det pågåendes *nu* och det kommandes *nu*. Dessa tre finns nämligen i mitt medvetande – någon annanstans ser jag dem inte.<sup>126</sup>

mel. Föreställningen, monologen, är himlen.

125. Begreppet medvetande har jag valt bort sedan länge, här relaterar det till Augustinus egna ord.

126. Aurelius Augustinus: *Augustinus bekännelser* (Artos & Norma, Skellefteå 2003), s. 295. Citatet används för att det pekar på tidens förbundenhet med Augus-

Augustinus talar i citatet om att det kommande och det förgångna inte framträder någon annanstans än nu. Han understryker att tiden finns att se i medvetandet. Jag överför det han säger, tänjer ut hans medvetande och låter hela den levande människan bära nu – och däri inbegripa då och sen.

När Augustinus för århundraden sedan funderade över det förflutna och det kommande i nuet gjorde han det inte med något teaterarbete i åtanke. Likväl kan hans yttranden läsas och överföras till arbetsvägen:

När man berättar om det förflutna så som det verkligen skedde är det inte själva de händelser som utspelades som man hämtar fram ur minnet – det är ord som fötts ur de intryck som vid händelsen genom sinnenas förmedling inpräglades i tanken som ett slags spår. Min barndom, som inte längre *är*, är ju i det förflutna, som inte längre *är*; men när jag erinrar mig den och berättar om den ser jag i nuet det intryck den gjorde – det finns ju alltså i mitt minne. Om något liknande gäller om förutsägelsen av det som skall komma, så att man kan förutse intryck som redan *är* av ting som ännu inte *är*, det vet jag inte – det erkänner jag, min Gud. Men så mycket vet jag förvisso att

tinus medvetande. Sedan Augustinus undersökning har synen på tid förstås förändrats. Ett hopp genom århundraden kan exempelvis stanna i kapitlet »Temporality« i *Phenomenology of perception* av Maurice Merleau-Ponty (Routledge Classics, New York 2002), s. 476 ff. Med kroppen som utgångspunkt ser han människan som subjektobjekt vilket får konsekvenser för såväl rum som tid. Han befriar tiden från det linjära. För Augustinus försvåras det med en Gud i evighet som utgångspunkt. Merleau-Ponty förlägger tiden i själva varandets väsen. Han modifierar därmed Augustinus tre nu-distinktioner till ett enda varande nu.

vi ofta förbereder våra kommande handlingar, och att denna förberedelse är i nuet medan handlingen vi förbereder ännu inte *är* – den följer ju. När vi griper oss verket an och börjar göra det vi förberedde, då kommer denna handling inte att vara i framtiden utan i nuet.<sup>127</sup>

Det han säger överförs till arbetet. Scenens kommande handlingar förbereds, jag minns förberedelsen och agerar utifrån de avsikterna – och allt sker nu. Till skillnad från Augustinus exempel som hämtas från vardagens återgivande av händelser, byggs monologen på förhand. På vägen, i repetitioner, lär jag allt bättre känna handlingarna som blir till gång på gång i den planerade situationen. Också där uppenbaras att det kommande och det förgångna ingen annanstans är än nu.

I den ideala situationen, när jag står i monologens imaginära värld i det aktuella rummet, har jag, till skillnad från Augustinus, svårt att se att det är spår som plockas upp ur ett då som får exempelvis munnen att tala. När replikerna utsägs är det inte det intryck de *gjorde* jag hämtar ur minnet och ser i nuet. Det är det jag står i och erfar som *gör* intryck, som leder rörelsen, handen som gräver i väskan, foten som flyttas, meningen som hörs, föremålet som snuddas.

För att åskådliggöra går jag tillbaka till exemplet då min dotter livfullt återger några händelser.<sup>128</sup> Hennes rörelser svänger, följer, i rikliga, omedelbara variationer. Hon är där och nu när hon spelar upp händelserna där olika karaktärer passerar revy. Säger jag att

127. Augustinus, 2003, s. 294.

128. Se s. 149–150.

hon imiterar förgångna upplevelser, tycks det inte ske genom någon bild av då som agerar mall för något hon avbildar. Hon tycks inte gå tillbaka för att hämta händelserna i något angränsande minne. Jag ser det snarare som att hon, i samtidighet, ställer sig i nya händelser, riktad nu, i tidigare. Hon bär då nu.

Vänder jag mig mot sen, mot det som komma skall, ses samma sak. Om en situation präglas av att jag vill därifrån hörs och syns den intentionen eller förberedelsen med Augustinus ord, i agerandet – direkt. Det förflutna och framtiden finns ingen annanstans än nu. Om talet lyfts fram som exempel kan det uttryckas så här: talet kan ses som rörelse som färgas av det kommande och/eller det förgångna genom de omedelbara intrycken och handlingarna och/eller vice versa.

## *då nu*

Här inflikas ett exempel från en repetition som skildrar hur ett minne verkar – nu.

På arbetsvägen söker jag nya erfarenheter och aktualiserar »gamla« för att leva igenom situationen.<sup>129</sup> Här, i exemplet, förs erfaren-

129. Inför exempelvis *Tiden är natt* söktes alltifrån föreläsningar, dikter, artiklar, bilder till personliga erfarenheter och upplevelser i möten med människor.

130. Jag ser ingen skillnad på pjäsvärldar och vardagsliv i hur då i nu eller opåkalade minnen framträder. Skillnaden är att jag söker aktivt i arbetet, det vill säga med en lystrande inställning. Här följer ett vardagsexempel: En väska med rekvisita som tillhör *Tiden är natt* städas ur. Där ligger mitt gamla sönderbitna barnguldhjärta med trasslig kedja som används i föreställningen. När kedjan trasslas upp med en nål, börjar jag nynna »My mammy is dead, I can't get it through my head« osv. Det är en sång som kan höras på de allra sista spåren på John Lennons *Imagine* som inte

heter som dyker upp opå kallade fram.<sup>130</sup> Det som uppstår, det oförutsedda, ger byggmaterial till föreställningen. När något *träffande* uppstår oförutsett, plockas det in i och blir en byggsten i monologen. I nästkommande repetition är så det som uppstått oförutsett del av det planerade och det som då eventuellt uppstår oförutsett något som kan komma att byggas in i det planerade – och så fortgår det på vägen. Här aktualiseras ett minne som förändrar scenens riktning:

*Tiden är natt* skildrar i korthet moderskapets skuggsidor, det självpåtagna tolkningsföretäret och den possessiva kärlekens destruktiva sidor. I slutet av monologen skådar karaktären Anna resultatet, ensamhet och död utan synligt hopp. Så här lyder monologens avslutande sekvens:

Varför är det så fruktansvärt tyst, här finns ju tre barn! Vad skönt, de är väl uttröttade.

Allt är tyst om det inte var för de där slagen. Ödesslag. Varför är de så tysta allihop? Vad skönt, de sover som döda. De dödas sömn. Lever de alls mera? Levande barn sover inte så där. De vrider och vänder på sig. Vad har min vansinniga dotter gjort med sig och barnen?

Och jag som hela livet smög fram till barnens sängar för att höra om de andades. Ibland är andningen så tyst, så tyst, de sover som döda. Vad tyst det är. Bara dunket hörs. Njura har helt förlorat förståndet. Hon har ingen mat men någonstans får hon tag i ben som hon kokar till barnen. Kokar i flera dygn så

aktualiserats på år och dag, den ger sig tillkänna när munnen öppnar sig. I mycket tidiga tonår fick det spåret särskild betydelse då jag upplevde min mamma som otillgänglig, död. Halsbandet och sysslan öppnade tillfälligt då nu.

det blir gelé, inte så illa. De sover som döda, vad skönt. Jag går inte in dit. Jag vet inte. Jag kan inte fundera över fyra kistor den ena mindre än den andra och hur ska jag begrava dem allihop? Hur ska det gå till! Det är vinter, hur få blommor! Var ska man hitta blommor på vintern? Andrej dricker sig full. Han vågar inte visa sig av rädsla för mig och för vad som hänt med dessa små. Hur kunde hon göra så, den ormen! Hon höll sig alltid med ett lager av tabletter. I de dödas ansikten kan man läsa lättnad, som när man gråtit. De ligger på rad. Hur länge ska hon hålla på och krossa ben? Ödesslag. Njura, nu räcker det! Borde man banka på hennes dörr. Man blir ju tokig för mindre. Och hon kommer svara med en svordom, rödsvevtiga kvinna, som bara skriker till svar. Herregud! Herregud. Rädda oss och bevara oss!

Aljona. Aljona.

Hon har fört iväg dem, boet är plundrat. Ingen Tim, inga andra barn. Mina små liv har lämnat mig. Aljona, Tim, Katja, Nikolaj har gett sig av. Aljona, Tim, Katja, Nikolaj, Andrej, Sima, Anna förlåt att jag gråter.<sup>131</sup>

Här inbillar sig Anna att alla är döda, hon jagar upp sig, anklagar dottern för mord, konstruerar sonens beteende, oroar sig för begravningen. Jag hör en uppriven människa, nära sammanbrottet, där utsagorna pendlar från det geniala i att utvinna gelé ur benkok till ond bråd död.

Anna-jag driver fram det ena efter det andra, reagerar i det som

131. Min bearbetning av *Tiden är natt*, Petrusjevskaja, 1999, s. 147–149.

sägs. Jag river upp mig själv genom att lyssna på ödesslagen och på det som ramlar ur munnen. Stor frustration läggs utåt på grannen som krossar ben till soppa. Först när jag knackar på dottern Aljonas dörr och finner att rummet är tomt är allt förlorat. Här är jag ärlig för första gången i monologen. När Anna-jag lämnats av alla upptäcker jag min belägenhet.

Som lösryckt fragment är det svårt att skildra sista styckets betydelse. Jag kan bara säga att utan ett starkt, obehagligt och sorgligt slut faller föreställningen. Det vill jag alltså uppnå. Efter jämförelser med andra utfall bestäms att sekvensen ska drivas i fysisk stillhet, sittande på en pall.

Replikerna är ett stadigvarande grundstöd. Det riktar mig utåt på två sätt. En ut i rummet där Anna-jag hör dunket, benkrosset. Det imaginära ljudet är en pockande hörsel förnimmelse av varierande styrka, en rytm som finns med under hela scenen. Den andra riktningen utåt handlar om att det som sägs slår tillbaka. Det som hörs ger skiftande, snabba reaktioner som leder till nästa utsägende. Jag reagerar i handlingen, *i* det som sägs.

Förhoppningen är att hon skall krossa sig själv i takt med grannens benkross för att i de allra sista meningarna stå tom, död, ensam. Under repetitionen framkallas ett minne, överraskande starkt, med kraft. Det får mig att oanat erfara tomheten som kan uppkomma i en akut liv-död situation. Det är en alldeles särskild känsla som kommer i släptåg. En insikt om att det inte kan bli värre, att allt är ofarligt, att döden är en bisak. Jag kan inte beskriva den närmare än som en sorts död eller ett lugn eller en öppenhet. Det finns en mänsklig smärtgräns i pågående akut fara då skräck, försvar och smärta släpper, övergår i något helt annat.

Minnet väcks i utsägandet och utlöser de emotioner jag drabbas av och reagerar i. De tas tacksamt emot. Stämningen och uttrycket i scenen förändras radikalt. Den styrs in på det spår som söks, Anna tycks krossa sig själv.

När de egna hjärtslagen känns och hörs dunka av frustration och skräck påverkar det rösten. Den ger ifrån sig lager av smärtsam upplevelse, bryts och helas om vartannat tills den stillas, uttrycker lugn tomhet. Det som sägs kommer ut som något främmande, uttrycker erfarenhet som överraskar och skrämmer. Jag står i lokalen, i scenen och i egen erfarenhet, agerandet följer ur det som sker.

I utsägandet är det framför allt hjärtat och andningen som erfars. Det förgångna ger sig tillkänna i hela kroppsuttrycket snarare än i något för tanken samlat minne. Att höra det utsagda väcker tidigare erfarna emotioner som aktualiseras och förändrar scenen.

När scenen därefter repeteras handlar det huvudsakligen om att sitta i liknande kroppshållning och börja tala. Jag sitter på en pall, fötter och ben vilar tungt mot golvet, ryggen är lite framåtlutad, armarna är avslappnade, händerna vilar på knäna. Det är via ryggen och ögonen jag lyssnar och är vaksam. Det är framför allt därigenom uppmärksamheten riktas och reaktionerna på det imaginära dunket sprids. Och det är blicken som först förändras när tomheten erfars. Den förändras inte av någon på förhand eller i stunden formulerad tanke. Min kropp »vet« och riktas fysiskt och mentalt långt innan några språkliga formuleringar hinner berätta vad som sker. Spridning och samtidig samordning av reaktioner och handlingar sker i annan hastighet.

Exakt samma resultat uppnås förstås inte. Jag innehar ingen minnesbox med intakta minnen som kan rotas fram gång efter annan.



Jag är min kropp och den minns gott och väl – i förändring. För att söka liknande uttryck sätter jag mig i likartad position. Varje ny repetition aktualiserar delvis andra erfarenheter. Det väsentliga är att starka emotioner *har* uttryckts i scenen. Utgångsläget är förändrat. Scenen finner dimensioner den inte tidigare haft. Ett opåkallat minne kan bräcka barriärer, skapa nya förutsättningar för *vad* jag förmår. På det sättet riktar erfarenheter från då den ton som klingar ut nu.

### *åter till närvaro*

Jag vänder åter till Augustinus. Han fortsätter sin utredning om relationen mellan det förflutna och det kommande i nuet med ett exempel från sjungandet:

Jag står i begrepp att sjunga en sång som jag kan. Innan jag börjar ser jag fram mot hela sången, när jag börjat ser jag i mitt minne också tillbaka på den del av den som jag låtit gå till det förflutna, och handlingens förlopp splittras; medan jag fortfarande ser fram mot det jag skall sjunga försvinner det jag redan har sjungit till minnet. Min uppmärksamhet finns emellertid i nuet; genom den övergår det som fanns i framtiden till det förflutna. Ju mera jag sjunger desto mindre finns det att se fram mot och desto mera finns i minnet, tills det slukat allt jag sett fram mot, och hela handlingen upphört och övergått till minnet.<sup>132</sup>

Utifrån sin syn på tiden som ett förlopp ger han en tydlig och välordnad rekonstruktion av hur han ser det förflutna och det kommande

132. Augustinus, 2003, s. 304.

i nuets sjungande. Jag kan inte göra riktigt samma beskrivning. *Kan* jag väl en sång eller text som Augustinus i sitt exempel, uppfattas inte skeendet så successivt och ordnat. Jag ser till exempel inte fram mot hela sången i början. Är den väl bekant bärs kunnandet – nu – och jag dras in i sången av själva sjungandet. Inte heller ser jag i sjungandet tillbaka på det som förflutit genom att gå tillbaka till något minne. Jag är och *verkar* i det inlärdade och nyss förflutna och står inte i samma sjungande som när sången började. Det är alltså inte Augustinus beskrivning av ett förlopp jag vill åt här. Det är hans återkommande poängtering av uppmärksamheten i nuet som ska understrykas. Han fortsätter sina iakttagelser så här:

Men hur kan den framtid som ännu inte *är* förminskas och uppslukas, hur kan det förflutna, som inte längre *är*, tillväxa – om det inte i vårt medvetande, genom vars försorg detta sker, finns tre handlingar? I vårt medvetande finns förväntan, uppmärksamhet och minne. Det vi förväntar övergår genom det vi uppmärksammar i det vi minns.<sup>133</sup>

Han lyfter fram tre handlingar i sitt medvetande, förväntan, uppmärksamhet och minne. Översätts hans medvetande till vad jag kallar kroppens hela uppmärksamhet och hans uppmärksamhet till det jag kallar uppmärksamhetens förgrund, är hans tre handlingar överförbara till arbetsvägen. I repetitionens eller föreställningens skeende, *verkar* det som varit (det inlärdade, på förhand planerade) och det som komma skall, riktningarna framåt (förväntan, de på förhand planerade intentionerna) i nuet (det specifika erfandet)

133. *Ibid.*, s. 304.

via, som Augustinus säger, uppmärksamheten.<sup>134</sup> *Att vara »där« handlar om hur jag förhåller mig till och styr uppmärksamhetens förgrund mellan minne, intention och specifikt erfarande i växelspel mellan på förhand planerat och oförutsett.*

Efter åtskilliga repetitioner är det väl bekant vad som ska göras och sägas. En stadig grund för det planerade byggs utan att jag för den skull kan förutse exakt hur det kommer att framträda och upplevas nästa gång. I varje repetition verkar det på förhand planerade, byggt på minne och intention, på nytt i det aktuella skeendet.

Att spela teater är att balansera på sömmar mellan det planerade och det som uppstår därinom. Sådant som sker under spelets gång, till exempel en överraskande reaktion som leder till en oväntad paus eller några improviserade gester, är ofta livgivande händelser. Det som uppstår som till synes går utanför händelsernas växelspel med det planerade och aktuella kan vara knivigare att hantera. Om något går sönder, en skorem som inverkar på spelet till exempel, betyder mindre om händelsen tas in som del i det som pågår. Inte minst avlastas publiken från att fundera på saken. »Ojdå, där small skoremman, skon glappar, hur ska det här gå, kommer hon att snubbla?« Yttre oförutsedda händelser kan vara mer svårhanterliga. Att exempelvis spela i en lokal där det plötsligt borras i någon annan del av huset skapar oro hos alla. »Hur länge ska det pågå? Kommer föreställningen att brytas?« Händelser av det slaget kan i viss mån avlastas publiken om jag reagerar öppet på ljudet första gången det uppstår. Därefter lever alla i ovisshet om borrarljud framöver och spelet påver-

134. När Augustinus talar om »uppmärksamhet« involveras som sagts inte hela kroppen, för honom tycks det mer vara ett sätt att förhålla sig för medvetandet. Så ses det inte här.

kas i hög grad av hur jag förmår lugna eller elda på den oroshärden.

Nej, det är definitivt inte enkom livgivande brodyrgarn som uppstår under repetitioner och föreställningar. Jag stöter förvisso på trassel, knutar och hinder under balansakten. Instruktionerna kan vara många och oväntat svårmanövrerade. I en föreställning riktar jag mig genom en monolog till en publik i en lokal med flera blickar som interagerar från olika och oväntade håll. Att balansera i situationen är att gå på sköra linor i en komplicerad väv av korsande sammansatta trådar.

### *planerat nu*

Det finns mängder av förberedda situationer och roller i livet.<sup>135</sup> Till skillnad från många av vardagslivets situationer är föreställningen skapad och repeterad på förhand. Det betyder, som tidigare sagts, att just det kommande (på förhand planerat och oväntat) och det förgångna (i efterhand) är verktyg. När monologen lärs in eller repeteras, det vill säga när ett mönster skapas för agerandet, söks ömsom det förflutna, ömsom framtiden, ömsom det som uppstår.

135. Jag ser till exempel inte släktmiddagen eller telefonförsäljarens roll som helt artskild från en pjässituation eller en skådespelares roll även om det finns avsevärda skillnader. På arbetsvägen *bygger* jag en händelse att vara i, ingen att hamna i. Till skillnad från släktmiddagen, som kan vara nog så planerad och där alla kan ha roller som också kan vara väl inrepererade, är händelserna spridda när den äger rum, medan den planerade monologen centererar händelser i komprimerad form. Till skillnad från släktmiddagen avser den att synliggöra villkor och vanor snarare än att fullfölja dem. Vardagen är svåröverskådlig, utspridd och händelserna är oåterkalleliga. Till exempel Erving Goffman använder just teatern som modell för vardagslivet när han beskriver det sociala livet i *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik* (Norstedt, Stockholm 2007).

I ett skede riktas uppmärksamheten mot minnet av det som ska sägas, i ett annat prövas olika intentioner. Och vad jag än tar mig för – bedöms och syns det nu.

Har jag fullt sjå med att hålla reda på vad som ska göras är det den ansträngningen som uttrycks, jag är där i inlärningssituationen. Lyssnar jag på min artikulation är det lyssnandet på artikulationen som framträder. Ska någon övertygas under utsägandet, framträder det. Ska jag övertyga samtidigt som jag njuter av hur övertygandet låter, hörs njutningen i övertygandet. Var och hur min uppmärksamhet rör sig visar sig obönhörligen i nuet. Det räcker med att passera en radio för att påminnas om det.

Jag planerar ett mönster som är mer eller mindre detaljrikt tecknat. Där och då ska det och det sägas och göras så och så. Hur jag lär känna texten på skilda sätt har tidigare beskrivits. En självskrivnen mening är att söka handlingsalternativ som fångar karaktärens avsikter och monologens meddelande. En annan är att genomleva det planerade så väl att det inte längre behöver stå i förgrunden för uppmärksamheten. Jag står då mer öppen för det som sker. Att gå mot en rörlig gestaltning, att kunna vara »där«, handlar om hur genomlevt det planerade är och hur samordningen sker. Först när det planerade är levtt i olika erfarenheter (motorik, perception, tanke, emotion) blir min uppmärksamhet och gestaltning tänjbar och rörlig.

Läsningar och repetitioner som passerar är erfarna skeenden. Varje gång är ett nytt som aktualiserar och relaterar till det planerade. En gång urskiljs vackra ljud, en gång föds en oväntad association, en gång uppstår nytt innehåll, en gång tycks utsägandet livlöst, en annan gång rör det djupt. Jag får ytterligare erfarenhet som kan aktualiseras, kopplas, samordnas ännu en ny gång. Varje nytt skeende

bidrar till ett stabilare och mer komplext föreställningsbygge, en ökad rörlighet *och* en klarare gestaltning.<sup>136</sup>

## *förutse*

Erfarenhet av det planerade är inte enkom av godo. Allt kan ju gå fel inom ett på förhand utlagt mönster. Det som förväntas hända händer inte. Nej, det som hände sist händer givetvis inte som det hände då.

Så snart ett utlagt mönster är väl känt kan det studeras och bedömas genom tidigare erfarenheter. När betraktandet dominerar sätter jag krokben för närvaro. Uppmärksamheten är inte längre i det som görs och sägs och erfars, i det som händer i monologens situation. Den rör sig i hur jag gör-gjorde. Klingar en mening falsk kan det handla om att jag under utsägandet är mer inriktad på vad jag önskar uppnå utifrån tidigare repetitioner, än hämtar repliken från den pågående situationen. Att börja iaktta vad som händer och görs utifrån erfarenhet och *förväntningar* på det planerade är dödsstöten för att vara »där«. Jag agerar inte längre i mönstret, det betraktas från annat håll.

Å andra sidan är det högst mänskliga tacknämliga gåvor att såväl kunna titta på som vara i det som sker. Jag betraktar också stående i monologen. Det som skett i andra repetitioner finns tillgängligt, jag korrigerar *i* det som görs. Om jag till exempel påminns om att tempot ökar mer än brukligt, hanteras det utifrån kännedom om vad som komma skall.

136. När uppmärksamheten är rörlig och till exempel intryck passerar revy kan jag höra och se utan att förgrunden i uppmärksamheten nödvändigtvis behöver vara i seendet, hörandet.

Så – har det att göra med *hur* jag betraktar? Det finns ju många sätt. Det är skillnad på att till exempel dömande betrakta det som skådas, till exempel fördöma eller njuta av det, och att betrakta deltagande i det som sker. Om jag förmår växla mellan att reagera dömande till att inta en mer deltagande hållning är det lättare att följa det som är för handen, släppa reaktionen på det som skådas, irritation eller vad det kan vara som rusar fram. Det ligger då närmare till hands att korrigera i handlingarna. Med en dominerande dömande hållning tycks risken större att jag börjar korrigera via *förväntan* byggd på tidigare erfarenheter – och hamnar allt längre ifrån föreställningens skeende. Det som händer styrs inte från den aktuella repetitionen. Det är med tyngdpunkten i det tidigare erfarna jag manövrerar spelet. Jag står i då, ser från annat håll och handlingarna manas fram därifrån.

En föreställning är ett till stora delar planerat och komplicerat skeende att parera. Jag gör mycket jag inte uppmärksammar och uppmärksammar mycket jag inte gör. Ett exempel förs in som vittnar om det. Det skildrar hur en tidigare erfarenhet nästlar sig in från annat håll, bortanför uppmärksamhetens förgrund – oombedd och oförutsedd.

### *något läggs till rätta*

Jag ska läsa en dikt och ett stycke ur en roman av den ukrainska författaren Oksana Zabuzjko på en poesifestival.<sup>137</sup> Läsningen är inte särskilt förberedd. Jag får en bunt dikter på posten. Romanen plockas ur brevlådan på avresedagen. Jag maratonsläser för att bli bekant med språkets karaktär. Vad som ska läsas bestäms först när

jag träffar författaren några timmar innan festivalens öppnande. Att ta del av texter i god tid låter läsningen vila, spridas, mogna. Nu får jag lita till glädjen över att läsa.

Det går oväntat bra, stämningen som uppstår när lyssnande tar över ett rum infinner sig. Ett textparti läses särskilt väl. Jag befinner mig i läsningen, det är nödvändigt att säga det som sägs. Några gånger ger rösten ifrån sig ett slags kluckande biljud. Det är mycket, mycket litet och väldigt stort i nuet.

Väl hemma fortsätter jag läsa dikterna och romanen. Passager som är svåra att läsa högt prövas. En mening kan sträcka sig ut över sidan med åtskilliga bisatser och instuckna parenteser samtidigt som det går undan i raskt talspråk. Besvärliga passager spelas in på en bandspelare. Det hörs att jag koncentrerar mig på att klara mig igenom. Nästa läsning går bättre. Men den överraskar. I en av meningarna hörs ett biljud av det slag som uppstod i läsningen med publik. Har halsen härmat ljudet? Vill jag tillbaka till en gången stunds närvaro? Är biljudet en rest, en uppräpning från en helt annan läsning?

Ibland hörs en sorts omtagning, fördröjning, släpning, ett humljud i talet på teatern som tycks uppstå ur en vision om vad äkta talspråk är. När jag hamnar där betraktar jag det ofta som manér. Det låter som det inspelade biljudet. Framkallar kroppen härmningen, längtar jag till det en gång lyckade? Är manér en härmning av förgången lycka? Är det ett så rörande fenomen? Är mitt biljud ett sätt att vilja lägga till rätta? Att vilja lägga tillrätta lägger inte tillrätta. Mycket kan läggas tillrätta. Inte det som lägger tillrätta.

137. Oksana Zabuzjko: *Fältstudier i ukrainskt sex* (Norstedt, Stockholm 2006).



## *då och sen nu*

Jag tar ett steg tillbaka, summerar, vrider mig mot talet.

En grovkornig jämförelse mellan en improvisation och en inrepererad pjäs ger en snabbskiss av talandets »naturliga« rörelse. I improvisationen är vissa premisser givna men det finns inga inlärd repliker att utgå ifrån. Det hörs vanligen en anmärkningsvärd skillnad. I improvisationen flyter meningarna med få artificiella tonfall, det som sägs föds i stunden och spritter ut i situationen. Det är inte förberett för att än en gång upprepas, det är inte konstruerat på *förhand*. Det finns inga exakta ordalydelser med planerade inställningar att memorera, *minnas*. Intentioner skapas i stunden, det finns färre planerade riktningar *framåt*. Jag har inte tidigare hört det som sägs, har ingen erfarenhet av omtagningar, inga repetitioner att relatera till. Förhållandet mellan att höra och säga förändras. I improvisationen är jag visserligen förberedd och kan föregripa mina handlingar, men utan inlärd text kan varken utsägende eller reaktioner föregripas i samma utsträckning. Det jag hör att jag säger modellerar omedelbart talet. Agerandet sker helt enkelt inte med så många detaljerat förutbestämda då och sen. Det på förhand bestämdas tillbakadragenhet i improvisationen ger en bild av mina hinder för det inrepererade talets rörlighet.<sup>138</sup> Så snart ett skeende är planerat kan jag föregripa framtiden, spela »före«.

I en improvisation upplevs givetvis nuets differenser på liknande sätt som i en repetition. »Idag var jag där.« I båda fallen kan betraktandet styra och ställa utifrån allsköns förväntan så att jag som är

138. Givetvis bär improvisationen sina komplikationer. Här används endast im-

där inte längre är »där«. Handlar jag utifrån förväntan på hur det borde vara eller låta, ja, då är det där karaktärens-mitt sätt att vara framställt. Jag agerar i den situationen.

När min inställning förändras följer agerandet därur. Är uppgiften exempelvis att skriva det här, förändras handlingen om målet är att bli klar inom fyra minuter eller fyra dagar, om skrivandet är väsentligt eller en pålagd börda, om jag ser fram emot att skriva eller om jag är rädd för det. Det är sådana uppgifter och omständigheter som används för att söka handlingsalternativ och mening i situationen. Styrts mitt agerande just nu utifrån att »jag skriver och ska bli klar snabbt«, är det handlingssättet del av den återkommande frågan: vad gör jag, vad ska uppnås och vad händer om det görs så här? En utveckling får tydliggöra. Där konkretiserar verbanvändning hur olika handlingar följer ur skiftande förhållningssätt i situationen.

Verb föranleder handling emedan de uttrycker handling, sätt att agera. De ger snabbt handlingsalternativ som raskt förändrar situationen. Så långt tillbaka jag kan minnas har verben varit arbetsredskap under repetitionstidens lek med innebörder. Kanske var det Konstantin Stanislavskij som upplyste om det, kanske någon annan. Verben slingrar sig igenom skådespelarpraktik och litteratur.<sup>139</sup> Verbets koppling till handling och tid slingrar sig likaledes långt

provisionen som förenklad jämförelse för att framkalla en bild av tal som inte bygger på inlärd text.

139. I praktiken finns olika sätt att använda och dela in verb i aktiva och passiva. Till exempel fick jag under en kurs del av filmregissören Håkon Lius sätt att använda verb inspirerad av Judith Weston: *Directing actors. Creating memorable performances for film and television* (Michael Wiese Productions, Studio City California 1996), medan Gunilla Gärdfeldt på HSM i Göteborg använder verb efter teaterpedago-

tillbaka. Aristoteles talar till exempel om verb i *On interpretation*:

A verb is that which, in addition to its proper meaning, carries with it the notion of time. [...] I will explain what I mean by saying that it carries with it the notion of time. »Health« is a noun, but »is healthy« is a verb; for besides its proper meaning it indicates the present existence of the state in question.<sup>140</sup>

De kan uttrycka motoriska aktiviteter som »vandra« eller förändra tempon som till exempel »skynda«. Skrider jag till verket, vandrar och skyndar i en sekvens förändras scenen, sättet att agera och meddelandet i situationen. Den typen av verb involverar inte nödvändigtvis, åtminstone inte givet och lika direkt, vad jag är inriktad på att vålla en annan människa på samma sätt som till exempel »smickra«. Samtliga verb är snabbt verkande hjälpmedel. Ska meningsförskjutningar förändras eller prövas i en sekvens brukas verben. I direkt handling ger de byggmaterial till situationens agerande. De vänder mig också bryskt från vanor. »Aha, så är det också möjligt att se scenen-karakteren.« De kan få mig att se från andra håll och ledsagar effektivt till annat meningsskapande.

Om jag till exempel darrar, framställs och avläses mina repliker i darrandet. Om jag smickrar begränsas intentioner och rörelsemönster, situationen förändras. Om just dessa meningar läses högt darrande eller med en smickrande inställning hörs det direkt hur läsan-

gen Doreen Cannon som i sin tur tagit intryck av Uta Hagen, båda inspirerade av Stanislavkij.

140. Aristoteles: *On interpretation*. By Aristotle (Kessinger Publishing, LaVergne 2010), s. 3.

det påverkas. Vad det sedan är för sorts darrande eller smickrande lär jag känna på repetitionsgolvet. Smickrandets alla variationer och kvaliteter kan endast åskådliggöras och utforskas i direktkontakt.

Att skynda eller smickra och uppnå än det ena än det andra utan att vara »där« händer mig titt som tätt, jag gestaltar mindre rörligt. Åter handlar det om hur jag förhåller mig i det som äger rum. Om »där« och nu har att göra med rörlig uppmärksamhet i det förberedda skeendet, hur kan den då främjas? Vad kan jag göra åt vetskapen om vad som varit och vad som komma skall? Vad främjar förutsättningarna för en rörlig gestaltning?

### *sätt att främja nu passeras*

Jag börjar med att gå igenom olika metoder som främjar förutsättningarna att vara »där« och nu. Alltifrån idogt texttuggande i Keve Hjelm-anda till Stanislavskijuppgifter till Marcus Groth-läsningar.<sup>141</sup> Den första betonar att införlivandet är kroppsligt och tar tid, den andra lägger tyngdpunkten på handling, avsikt, medan den tredje koncentreras kring ickeforcering för närvaro i nuet. Metoder är genvägar som riktar uppmärksamheten på olika sätt.<sup>142</sup> Samtliga med sikte mot det enkla svåra att vara »där« på scenen.

141. Här åsyftas främst olika muntliga framställningar från kurser och andra kolleger, framförda i direktkontakt under repetitioner och övningar som varit betydelsefulla. Överförs det muntliga komplexet till litteratur kan Keve Hjelmns *Dionysos och Apollon. Tankar om teater* (Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm, Stockholm 2004) nämnas. På till exempel s. 62 finns en kort passage som ger en sammanfattning. Stanislavkij används här närmast som »urkälla«, det finns gott om efterföljare och litteratur kring hans arbete, i fotnot 117 nämns två titlar skrivna av honom själv. Marcus Groth är verksam skådespelare, regissör och

Under genomgången ser jag klarligen att de tillvägagångssätt som dominerar ett arbete är avhängigt monologens karaktär, jag kastas åter till det specifika. Den aktuella monologen med sin mening och sina uppgifter styr över vad just jag där och då behöver lägga tyngdpunkt på.

I metodgenomgången kanar jag också snabbt ut från frågan om vad som främjar nu och in i ett förmak fullt av framför allt farbröder som opponerar sig och som jag börjar ta ställning till. »Du tror väl inte att du säger nåt om användbara metoder med några futtiga rader om ynka tre personer som råkar ramla ur ditt knä, nån måtta får det vara, Brecht ska tas upp, utan honom hade du inte ransakat emotioners konservatism och relatera till Michael Chekhov och hans sätt att arbeta via kroppshållning, gest, där har du något att tugga på för att inte tala om andra bindningar till Stanislavskji och synliggör din hållning och argumentera mot David Mamets dualistiska syn på skådespelande som en fysisk aktivitet och inte en mental och ljuger gör du om inte konstnärer och författare tas upp för visst påminde Igor Stravinskijs *Musikalisk poetik* dig om tidsbaserade uttryck, det hjälpte dig en gång i tiden, se där, ta upp hur språkliga formuleringar leder ditt agerande vidare, och nämn för all del också det som händer i och mellan dina handlingar som Osip Mandelstam sammanfattar så vackert i några rader i *Murarlod och brysselspets* och denna titel som så kärnfullt och starkare än alla dina ordslingor uttrycker din syn på skådespeleri och hur ofta dyker inte den upp, jämt, jämt, dessa anknytningar mellan lodet och spetsen

gestaltterapeut som driver kurser för bland annat skådespelare.

142. En metod är inte samma sak som en uttrycksstil. Ändå frågar jag ofta – hur hänger metod ihop med stil? Hur styr mitt tillvägagångssätt min blick på gestaltningar?

och för att inte tala om och sen har du och dessutom och när allt kommer omkring.»<sup>143</sup>

Jag kravlar mig ut, samlar ihop vidden av specifika händelser, skakar ut namngivna metoder och deras herrar och reser mig upp. Den här beskrivningen handlar inte om att gå en specifik väg med utvalda ledsagare. Här finns ingen avsikt att förmedla eller jämföra särskilda metoder, i bemärkelsen tillvägagångssätt som är namngivna, väl bekanta och prövade av många, inte heller undersöks någon oprövad ny. Jag ställer mig upp med grus i näven och säger att det är vägnarnas gemensamma stoft jag gräver i. Alla nämnda och många fler är där när jag beskriver med egna ord.

### *rörlig uppmärksamhet*

Jag tar mig tillbaka till frågan om vad som främjar närvaro. Några exempel passerar revy som handlar om huruvida uppmärksamheten är rörlig eller ej.

Så här citeras Stellan Skarsgård i en intervju:

Man behöver inte så mycket hjärna för att vara skådis. Den kan vara i vägen ibland faktiskt. När du väl spelar ska du inte

143. Överförs det som flimrar förbi till läsning, hämtas det från bland annat: Bertolt Brecht: *Liten hjälpreda för teatern. Och andra skrifter i samma ämne* (Aldus/Bonnier, Stockholm 1966), Bertolt Brecht: *Om teater* (Pan/Norstedt, Stockholm 1975), Michael Chekhov: *To the actor. On the technique of acting* (Harper & Row, New York 1985), David Mamet: *True and false. heresy and common sense for the actor* (Faber, London 1998), Osip Mandelstam: *Murarlod och brysselspets. Texter 1910–1931* (Hylaea, Bromma 1988), Stanislavskij, 1976 och Igor Stravinskij: *Musikalisk poetik* (Bo Ejeby, Göteborg 1991).

tänka så mycket. Jag kommer ihåg när jag gjorde den där Wallenbergfilmen (*God afton herr Wallenberg*), då höll jag på att bli tokig i och för sig. Då hade jag sovit två timmar på fyra dygn och gjorde en av mina bästa scener när jag var så trött. Jag orkade inte spänna mig eller någonting, texten bara gled ur munnen på mig.<sup>144</sup>

De flesta skådespelare har varit med om att spela såväl trötta som sjuka. I tröttheten kan alla då och sen tyna bort och förväntningar på uppgiften blekna. Trötthet kan ge en avspänd perception som gagnar det pågående och suddar det planerade. I föreställning efter föreställning däremot genererar trötthet en utmattning som inte leder till andra uttryck än sitt eget.

En avspänd perception är ofta ett tecken på rörlig uppmärksamhet. Ett tecken på avspänd perception är att jag erfar med »jämlika« sinnen. Med det avses friktionsfria och smidiga övergångar. Ska jag till exempel lyssna behöver inte lyssnandet centreras till öronen. Jag kan lyssna i den fysiska gesten, i seendet eller i känslan. Att lyssna är inte att ägna sig åt *ett* slags lyssnande.

Jag går tillbaka till citatet av Stellan Skarsgård. Hur han tänker sig hjärnan vet jag förstås inte men anar att han avser något som medvetet räknar ut och förutser. Den som bestämmer över hur handlingen ska framskrida, den som kontrollerar. Det räcker att påminna om tidiga läsningar, där avspänd rörlighet ännu inte är möjlig, där replikerna inte har stora chanser att glida fram, då för-

144. Martin Röshammar: »plågan blir inte mindre«, *Göteborgs-Posten*, 17 maj 2009.

grunden i uppmärksamheten är stint riktad, för att få en förstora bild av vad han vill åt.

Till skillnad från honom sorterar jag inte ut någon hjärna ur arbetet.<sup>145</sup> Jag ser mig som tänkande i skeendet. Tänkande är då inte liktydigt med att via språklig artikulering i själva pågåendet planlägga eller klargöra det inträffade. Språklig formulering av det som sker är ovärderligt när arbetet planeras och omformas. Så snart jag kan vara i handlingarna tycks det ofta gå långsamt att tydligt formulera språkligt. Eller snarare, om uppmärksamheten är rörlig är den mångfasetterad och vidgad. Då är reflekterandet också mångfaldigt, det språkligt artikulerade samsignalerar med övriga intryck och uttryck. Kan det då inte vina undan om jag inte stannar till, bryter hastigheten, för att tydliggöra? Hurhelst, i skeendet är jag inget rö för vinden, däri tänker jag.

### *främja rörlig uppmärksamhet*

Från att ha exemplifierat via tröttheten, går jag över till ett hållbarare sätt att gagna rörlig uppmärksamhet – avspänning. Det behöver jag alltid arbeta med mer än vad jag tror. Att spela är en anspänning som med vidhängande oro fungerar som magnet för alla upptänkliga spänningar. Är kroppen avspänd registreras det som händer med en

145. Teori–praktik-dualismen hörs överallt som om den låg i luften vi andas – och vi andas. Det finns fog för att dualism uttryckt i »känsla–tanke« »kropp–hjärna« »praktik–teori« är så utbredd, den motsvarar mången erfarenhet i samhällsbygget. Oavsett syn, är det när den uttrycks som slentrianmässig »sanning« den visar sitt människofientliga ansikte och göder en hierarkisk svart-vit människosyn. »Dom« (känsla–kropp-troende) begriper inte och »Dom« (tanke–hjärna-troende) begriper inte. Det inkluderar genom att exkludera.



vidgad uppmärksamhet. Och inte minst – det gynnar andningen.

Än en gång går jag tillbaka till exemplet då min dotter livfullt återger några händelser.<sup>146</sup> När jag avbryter henne säger hon: »Handlar det inte om avslappning? När du sa vad du såg, kunde jag ju inte fortsätta, jag försökte rikta ögonen och märkte och kände det.« Hon riktar sin uppmärksamhet mot ögonrörelsen, mot hur hon gör, och känner sig inte längre avspänd.<sup>147</sup>

Hennes uppmärksamhet är ensartat riktad, den är inte längre rörlig. *Avspänning kan förhindra att uppmärksamheten isoleras i delen.* En avspänd kropp har svårare att stänga av och isolera, den står mer öppen för anslutningar och förgreningar. Jag kan då vara hur strikt riktad som helst, min uppmärksamhet kan ändå vara rörlig i sin huvudriktning. *Med avspänning skapas förutsättningar för en rörlig uppmärksamhet som sprider intryck och uttryck* genom kroppen i rummet.

Det är begripligt att avspänning ideligen återkommer i samtal om skådespelarens arbete. Andris Blekte är ett exempel på en pedagog som poängterade avspänningens betydelse för skådespelarens närvaro. Många har influerats av hans arbete, under lång tid var han verksam pedagog på teaterhögskolorna i Stockholm och Malmö. En av dem är Krister Henriksson som ser avspänning som förutsättning för att komma i kontakt med nuet. Han säger bland annat så här:

Jag tycker att skådespeleriet till stor del borde vara ett intellektuellt yrke, men det är bara det att man måste också våga, när

146. Se s. 149–150.

147. När monologens skeende planeras riktar jag mig naturligtvis ofta till »delen« som när jag lägger vikt vid tempot eller arbetar med ett sätt att röra mig.

man förberett sig, att släppa intellektet och låta sig bli överraskad av vad man själv gör. Ofta är det alldeles för uträknat. När jag ser teater blir jag då väldigt ointresserad, jag känner att det är för uträknat. Mötet med Andris fick mig att göra saker som jag inte trodde att jag kunde, och slutligen också när jag spelade teater att faktiskt låta ögonblicket styra och ändå efteråt kunna analysera ögonblicket.<sup>148</sup>

Här talar han om vikten av att våga släppa intellektet och överraskas, styras av ögonblicket. Intellektet ses återigen som hindrande för nuet. Och återigen ser jag det mindre delat. Det jag tror han talar om beskrivs här från delvis annat håll, med hela kroppen i blickfånget: Är min uppmärksamhet strikt riktad mot det på förhand bestämda finns risk för betraktande av det som sker genom förväntan på det som komma skall genom det som tidigare skett. Mitt uttryck är mindre rörligt – och det framstår mer uträknat.

Krister Henriksson tar upp det ointresse det alltför uträknade väcker hos honom som åskådare. Är hans uträknade det som här kallas mindre rörligt håller jag med. När det planerade tar över lämnas lite utrymme för det som uppstår. Föreställningar däremot, får gärna vara hur detaljrikt uträknade och planerade som helst, det kan vara en tillgång och en källa till meningsskapande hos åskådare och skådespelare. Återigen, är det inte när jag är riktad i och spelar det på förhand bestämda förloppet, snarare än står i monologen i det aktuella rummet, spelet framstår som uträknat? Och där kan

148. Karin Helander: *Ämne: scenisk gestaltning. Dokumentation av Teaterhögskolan i Stockholms professorer Stina Ekblad och Krister Henriksson* (Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm, Stockholm 2009), s. 110.

avspänning ge förutsättningar för att vara där jag är och ingen annanstans, det främjar rörlig uppmärksamhet i nuet.

\*

Jag viker av mot ytterligare ett exempel som rör talet. De kurser för skådespelare som gestaltterapeuten och skådespelaren Marcus Groth håller, sker i grupp och via kortare texter som var och en tar med sig. Det handlar kortfattat om att utsäga utan att påskynda. Orden kommer när de kommer – om de kommer. Något på förhand planerat finns inte att forcera in dem i. Den som talar omges av gruppen, gruppen lyssnar på den som talar. I just det rummet i just den situationen sitter alla samlade, något annat är inte.

Från kurserna finns minnen av gripande, starka repliker som säl-  
lan hörs på teatern, där den som talar verkligen är »där«. Det som sker det sker, det som sägs utsägs på det sätt det utsäger sig och ingen-  
ting annat. Där finns ingen förställning och riktning framåt att foga  
in talandet i. Det som sägs sker nu och reaktionerna är oförutsedda.

I arbetet med *Tiden är natt* sitter jag kontinuerligt på en stol och låter repliker komma när de kommer som de kommer. Jag lyssnar och reagerar i lugn och ro, utanför scenrummet med alla sina anvisningar. Det hjälper mig åtskilliga gånger att upptäcka valörer och återknyta det utsagdas kontakt med livserfarenheter. Jag talar med färre planerade riktningar. Att utsäga repliker utan avsiktlig planering framåt ser jag som en sorts »avspänning« för talet.

\*

Sist lyfts en alldaglig, vanligt förekommande syssla fram som främjar mina förutsättningar att vara nu:

Innan spel masserar jag fötterna, fotvalvet, hälen, tårna. Om möjligt sitter jag i fotbad en stund. Att gå igenom fötterna före spel är en vardaglig vana som »ställer in« mig. Uppmärksamheten riktas i sysslan, fötterna avläses, vad som komma skall och vad som har varit träder tillbaka. Det är en lugn stund, bestyret är ett sätt att glömma dagsläget och framtiden, fötterna ställer sig över dagens händelser samtidigt som de blir alltmer avspända och tydliga, de bär mig, där och nu.

Sak samma på scenen, rullar spelet på eller hör jag mig tala som tom tunna, riktas, om möjligt, uppmärksamhet till fötterna. »Ja, jag står där jag är, fötterna känns mot skorna, ja, där är de och så känns de.« Att aktivt kalla på mina sinnen, rikta uppmärksamheten till en konkret, påtaglig punkt är ett sätt att bryta det pågående. Fötterna är där de är, att erfara dem har inte med något planerat skeende att göra. Uppmärksamheten skjuts åt annat håll och jag kan i bästa fall inte annat än att stå just där och börja på nytt därifrån.

\*

Ett återkommande hinder för närvaro och rörlighet är vetskapen om det förutvarande och framtiden. Förväntningar på det som komma skall får mig att spela före eller spela förloppet utan att stå i monologen. Är jag avspänd är det svårare att negligera kroppen, hela jag deltar och tycks erfara tydligare *och* vidare, med rörligare uppmärksamhet. Ju enklare det aktuella rummet kan tas emot med alla sinnen, desto svårare är det att spela före. Riktas min uppmärk-

samhets förgrund dit träder det som komma skall tillbaka. *Att aktivt rikta mig mot och ta intryck av det jag konkret uppfattar och upptäcker främjar nu.*<sup>149</sup>

Ett skeende planeras alltså som jag sedan strävar mot att »glömma«. <sup>150</sup> Och ju mer jag ägnar mig åt det planerade desto säkrare växelspel och samordning, desto större spelrum för uppmärksamheten i det aktuella skeendet. Ju mer av det planerade jag kan bära utan att behöva uppmärksamma, desto fler möjligheter att delta i det som uppstår i scenen, i lokalen. Sist men inte minst: *att ägna sig åt det planerade skapar förutsättningar för närvaro.*

### *exempel på ett skeende*

Här avbryter jag och går mot en utvikning. Ett skeende på scenen kan svårligen fångas porträttligt i skrift. Jag gör så gott jag kan genom att föra fram en förenklad beskrivning av ett planerat ögonblick, där perspektiven är många och samtidigt. Ges inte någon som helst bild, om än så kort och flyktig, är jag rädd att mitt begrepp »rörlig uppmärksamhet« förtunnas – det är ju i det som äger rum

149. Det rör givetvis inte allt som uppfattas, jag dröjer inte nämnvärt vid och tar intryck av en person som ser ointresserad ut. Personen kan snarare få mig att dröja vid och ta intryck av något annat. Upptäckterna är sådana som kan gagna händelserna och agerandet i monologen.

150. »Glömma« är ett begrepp som kan diskuteras. Att »glömma« något är inte detsamma som att det är uttraderat, försvunnet. Det på förhand planerade finns i kroppen, om än på en mindre framskjuten plats i uppmärksamheten. Till en början prövades andra begrepp som till exempel »att ställa sig tom«. Det tyckte jag uttryckte att något tömtes ur något, snarare än att allt finns kvar – om än inte aktualiserat. Det valdes bort.

det hör hemma. En efterkonstruktion av några sekunders framförande i *Tiden är natt* exemplifierar:

Jag sitter på scenen på en stol, känner skuldran mot stolsryggen, ser samtidigt på en pall framför mig, urskiljer målningens ytskikt på sitsen, samtidigt som jag minns min berusade gästande pjässon, parallellt med att kjolens tyg känns strävt under handen, i samma ögonblick som jag är på väg att böja mig mot papper utspridda runt stolen, samtidigt som jag säger: »Ingenting har jag råd med. Andrej plockar mig på allt.« Samtidigt som jag hör mig säga repliken möter jag blicken på en kvinna i publiken, avläser den, tyder att hon skapar mening i det hon hör, noterar hennes hår, ansikte, uttryck i ögonen, färgen på tröjan, läppstiftet, samtidigt som jag ser övrig publik i synfältet och uppfattar någons andning, parallellt med att jag hör hur jag förtydligar mitt elände vidare. »Nej, inte som förr när han skrek i trappan och tände eld på postlådan« och i utsägandet hör en kraftfull betoning på »postlådan« samtidigt som motsatsen far igenom mig. »Vilken bagatell, tända eld på en postlåda!« I samma stund stiger temperaturen, en sorts ilska, samtidigt som kontakten med kvinnan bryts och rörelsen ner mot papperen fullföljs, samtidigt som...

Det här är en förenklad konstruktion av ca tio sekunders framförande. En föreställning på ett par timmar, beskriven med utförarblick, skulle givetvis te sig svårgenomtränglig och i sin svåröverskådlighet förlora det som söktes. Att fånga glimtar ur praktiken är att hantera rester av händelser, som i efterhand, skriftligt, inte kan annat än omvandlas till klunsig otymplighet.<sup>151</sup>

I exemplet framträder den nära förbindelsen mellan det på förhand planerade och det som uppstår däri i det nya skeendet. Situa-

tionen skildrar summariskt det på förhand bestämda. Jag ska böja mig ner, vända mig mot någon i publiken, säga det som sägs och förmedla »det är inte lätt men tålig är jag«. Vad som sedan händer, kvinnans blick, någons andning, egna intryck och reaktioner, kan inte förutses. Här framträder nära nog lika delar av på förhand planerat och oförutsett. Utifrån det förhållandet finns goda skäl att skipa rättvisa i situationen, förespråka en mer jämlik fördelning, fösa undan och »glömma« det planerade för att lämna rimligt utrymme för det oförutsedda. Mitt planerade, med självklart företräde och svängrum, kan ses som förtroendevalt att styra och sitta i regerande ställning. Det tjänar stort på att fördela makten. Det som uppstår oförutsett *däriinom* inkluderas då snarare än bryter in och hotar från något bakhåll.

### *exempel på skeenden*

Utän närmare förklaring upprepas »skeende« som kunde det uppfattas som ett och enat och pågå i största allmänhet eller oavsett allt annat. I sista stund belyses det med frågan – vilka befinner jag mig i under spelets gång?

Från scenen erfar jag publiken som är i ett skeende med sina olika upplevelser, deras närvaro och andning är påtaglig.<sup>152</sup> Vanligen är spelet direkt riktat till publiken som då är urskiljbara individer och

151. De krångliga utläggningar som krävs för att fånga en situation som pågår, omvandlar dess hastigheter, växlingar och samtidigheter till en olidligt lång obegriplig drapa. Det bidrar till mina enkla situationer och vittnar om korta ögonblicks komplexitet.

152. Ett tydligt exempel på att skådespelaren och publiken är i olika skeenden är

vars närvaro är del i föreställningens blivande. Jag erfar publikens skeende och vice versa. Samtidigt är vi alla i den specifika kvällen och lokalens skeende, vi är samlade just där och då. Smäller en dörr hörs det och så vidare. Jag följer också karaktärens skeende och monologens planerade förlopp samtidigt som den specifika föreställningen blir till.

Med en sådan grovsortering understryks att föreställningen inte uppfattas som ett för alla gemensamt skeende. Det kompletterar och gör bilden av att vara »där« än mer komplex. När jag är »där« rör jag mig i föreställningens och lokalens aktuella skeende och det på förhand planerade förloppet. Är uppmärksamheten rörlig rör jag mig mellan olika skeenden, än i handlingen, än i kontakt med publiken, än i något annat. Den planerade monologen verkar som ett dolt roder, som riktar och styr. Repliker fördröjs till exempel inte hur länge som helst för att det uppstår en fördröjning i karaktärens-mitt skeende, jag rör mig också samtidigt i föreställningens, publikens och lokalens. Förhoppningsvis kan jag agera i monologens situation i det aktuella rummet. Med det återkopplar jag till tonen och säger: när jag kan stå i föreställningen genererar händelserna själva frikostigt »där« och nu.

Det är inte bara skådespelaren utan också åskådaren som i det sällsynt ideala är i föreställningens flerdimensionella skeende med rörlig uppmärksamhet. Åskådaren fastnar inte i till exempel skådespelaren. »Vad fint hon rör sig men klänningen måste vara obekvämt,

första gången en pjäs spelas. När reaktioner, skratt, suckar hörs i salongen kan det förvåna: »Nämen, var det så roligt?«. Publiken erfar *föreställningen* för första gången, jag erfar *publiken* i föreställningen för första gången. Det är två olika situationer..



tyget skaver säkert, å, vad hände med henne nu, vilken reaktion.« Jag fastnar inte i åskådaren. »Han ser trött ut, är han trött, ser han sån ut när han lyssnar, frun är annat, hon ler, åh, det där uppskattades, hon gillar tilltal.« Varken åskådare eller skådespelare fastnar i sig själva utan följer med. Det som sker äger inte rum mellan skådespelaren och åskådaren, det är ingen tvåvägskommunikation. Det är genom och i *föreställningens händelser och handlingar* det som sker, sker.

En föreställning pågår, blir till. Ett pågående rymmer så mycket mer, annat och oförutsett, än det som på förhand planeras eller upplevs under en gången repetition eller i en tidigare föreställning. Ett avslutande exempel åskådliggör det.

## *öppen dörr*

Ljudmila Petrusjevskajas *Tiden är natt* ska spelas på en biograf. Det är första gången monologen framförs på en rejält upphöjd scen.

På höger sida av scenen ligger sceningången. För att komma in på scenen passeras en toalett varifrån sceningångens dörr öppnas. Från scenen är dörren synlig, från salongen är den osynlig.

En bra bit in i första akten märker jag att dörren fladdrar till. Hårsvall rör sig där bakom och ljud av fnitter och prat når mina öron. Jag fortsätter att spela med flerfaldig uppmärksamhet. Händelseutvecklingen på toaletten följs samtidigt som jag försöker bedöma huruvida publiken hör de ljud som hörs på scenen, parallellt med att jag fortsätter agera pjäsens Anna. Förhoppningen är att de unga flickorna ska avsluta sina toalettbestyr, vid det laget är tre stycken identifierade. Jo, de kommer att gå, lämna toaletten, nu, snart, tänker jag och fortsätter.

Nej, de kommer inte att gå, det står klart när jag hastigt möter blicken på en av dem. Hårsvallen fortsätter att röra sig, fnitter och prat fortgår som om ingenting hänt. Som om hon som ser inte har sett.

Minns i samma ögonblick hur arrangören sa till mig att låsa toalettdörren *innan* jag går in på scenen. Det är viktigt att låsa om sig på grund av de danskurser som pågår i huset. Därtill används själva teatersalongen till kvällskurser av olika slag och få reflekterar över att det kan pågå föreställningar där. Att jag inte får någon reaktion från flickorna på toaletten är förståeligt. Förstår också att toalettbesökarna kan få idén att utöka sina marker och börja träna danssteg på scenen. Förstår inte hur jag kunde glömma att låsa dörren.

Jag har tittat mot dörren några gånger för att klart kunna följa händelseutvecklingen, riktad och tydlig gentemot publiken. De anar förhoppningsvis att kvinnan på scenen hör och ser något som de inte ser.

Jag följer toaletthändelsen lika störd och irriterad som pjäsens Anna sannolikt skulle vara om manus vore utökat med den pågående »scenen«. Irritationen börjar kännas i hela kroppen. Vad som kommer att hända har jag ingen aning om. Jag agerar utan att förbereda hur jag ska få slut på toalettpratet. Blänger mot dörren och hör mig själv muttra om min störande granne. Ja, en sådan finns i pjäsen. Ställer mig upp, går mot dörren, klagar över oväsendet, försvinner ut från den synliga scenen, viskar till flickorna att jag spelar och att de måste försvinna, korthugget, snabbt, bestämt. De förstår allvaret, toalettdörren stängs. Jag återvänder, informerar publiken om att det är Njura, grannen, som stör, ja, som för övrigt inte gör annat än stör, som alltid stör. Så långt medvetandegörs ord, handlingar i samma

ögonblick de slipper ur mig. Därefter osäkras allt ett ögonblick. När alla inbillade framtida faror är över kommer en ny. Jag är på väg att fortsätta spela men hindras av tvekan. Är det verkligen här jag är? Var det de senaste replikerna? Den lilla stund jag söker ger inget svar, den får mig att glömma. Går till de utspridda rekvisitapapprena på golvet där manus ingår som dold del. Rafsar fram manus, väser i för-svar snarare än som förklaring till publiken: »Det är väl inte konstigt att allt blir svart när grannarna skriker, jag är författare, kom ihåg det.« Ja, monologens Anna är en självutnämnd sådan. Konstaterar efter blick i manus att jag väl visste var jag var.

Efter händelsen är det roligt att spela, hör och ser allt, tycker att jag leker lätt. Och leker fram till paus, då jag knackar på hos danskursgrannarna innan toalettdörren låses inför andra akten.

När föreställningen spelats går jag igenom vad som hänt. Visst är det särdeles ovanligt att låsa in sig på scenen via en toalett. Men det är knappast det ovanliga som föder glömskan. Misstänker snarare att jag befinner mig i framtiden redan före föreställningen, i det som komma skall, i spelet innan spel; djupt engagerad i transformeringen av pjäsen till lokalens upphöjda scen. Samtalet med arrangören är bortblåst. Jag är inte öppen nog för att stänga och låsa.

När den olåsta dörren väl öppnats, följer jag utvecklingen från scenen. Det är ensamma minuter, jag och publiken delar inte alls samma händelser. Publiken följer den aktuella föreställningens skeende. Jag står i pjäsens på förhand planerade förlopp med uppmärksamheten i föreställningens och lokalens aktuella skeende där jag följer såväl publiken som händelserna vid toalettdörren. Det som ska göras och sägas görs och sägs, så mycket vet jag. Och uppmärksamheten är skärpt och utåtriktad. Hur och om den flerfaldiga

uppmärksamheten i lokalen påverkar spelet kommer jag aldrig att få veta. Kanske händer ingenting i andras ögon och öron. Vad det egentligen är att vara »där« är en komplicerad fråga.

När jag senare tar itu med toalettsituationen är jag klar och riktad, det är inget konstigt med det, det sker självklart. Men därefter, när jag skall återknyta till den inrepeterade pjäsen, osäkras allt.

Texten är snårig, Anna-jag följer ingen rak handlingslinje. Till synes lösa trådar vävs långsamt samman i takt med att händelserna kompliceras under de två speltimmarna. Det är inte enkelt att lappa ihop överhoppad text. Det är den vetskapen som griper. »Var är jag, är det verkligen här?« Letandet i manus blir en paus från det utåtriktat pågående. Uppmärksamheten är inte längre i föreställningen eller lokalen, den är strikt riktad i manusletandet. Något händer och delar av publiken märker det. Efter föreställningen frågar en kvinna: »Jag undrar så och måste fråga, när du letade i papperen, var det meningen?« »Jamen, det är klart det var, hon var ju författare«, säger hennes man överlägset.

Ja, efter händelserna är alla sinnen skärpta. Om det är toalett-händelsen eller manusletandet som bidrar till skärpan är omöjligt att säga. Öppna eller stängda dörrar spelar kanske ingen roll. Det oförutsedda, som vrider till det planerade pågående, är det gemensamma för båda situationerna. En källa att ösa ur eller att drunkna i.

Oförutsedda händelser uppfattas vanligen inte så oroande för föreställningen som toalett-händelsen, det oförutsedda är oftast roande. Ett hårstrå som faller ner kan ha betydelse. Allt som uppdragar att det invanda, på förhand repeterade, inte är något annat än en bas för nuets framfart är inspirerande. Små iakttagelser och händelser bidrar stort. I det fallet skiljer sig inte det inrepeterade nämnvärt från

vardagen. Dagar är fyllda av invanda sysslor som utförs galant. När dessa på olika sätt avbryts, uppmärksammas, blir synliga, tycks de ses på nytt. Händelser i det konkreta rummet pockar på uppmärksamhet. En envis fluga som ignoreras kan förstöra en teaterföreställning. En tappad knapp som tas tillvara kan bygga upp den. Det kan stundtals ge ett intryck av att vi gemensamt delar upplevelsen av att vara där – här.



## vana

Jag står kvar i skeendet och lyfter fram betydelsen av att »glömma« för att kunna vara »där«, för en rörlig gestaltning. Samma scen repeteras gång på gång, vana förvärvas. Vanan är så utmärkande och självklar i arbetet att den tas för given. Här griper jag tag i den och börjar nysta.

### *en sida*

I varje arbete förvärvas vanor. Så långt tillbaka jag kan minnas har jag för vana att se vanan som livgivare och tillbakatagare av detsamma i arbetet. En mycket enkel situation, en inledning på ett par minuter av *Tiden är natt* illustrerar hur vanans betydelse och effekter ses i arbetet. I exemplet beskrivs den livgivande sidan av vanan. Där framträder tre aspekter: att kunna »glömma«, fördjupa agerandet och spela på nytt varje gång. Situationen ser ut så här:

När publiken går in i spellokalen möts de av en kvinna som breder ut sina tillhörigheter och sig själv på två stolar aningen förskjutna från publikplatserna. På ena stolen står en väska, på den andra sitter pjäsens Anna bakåtlutad och sysselsätter sig med att titta hämningslöst på publiken. Efter en stunds betraktande plockar hon fram en mapp fylld av handskrivna lappar och ark och börjar läsa halvt från-

vänd publiken. Därefter letar hon efter något annat i väskan. En torr potatis med urgröpta ögon och mun, en »potatisdocka«, råkar då ramla ut och rulla över golvet. Hon följer den med blicken, ställer väskan på golvet, betraktar potatisen och börjar tala. »När Tim kommer in i främmande hus far han runt överallt ...«<sup>153</sup>

När sekvensen repeteras första gången, låter den uttalade mening-  
en alltför markerad. Detsamma gäller rörelser och intentioner som  
föregår. För att vant och enkelt plocka ut den välfyllda mappen ur  
väskan utan att blad, lappar, kvitton singlar runt och annat innehåll,  
som ska introduceras senare, välter ur väskan, behöver jag lära känna  
rörelsen. Väskans öppning är trång, mappen är tjock och drar lätt  
med sig annat. Potatisen är väsentlig och ska helst rulla ut tydligt  
över golvet och inte dimpa ner snöpligt vid stolen där få kan se den.  
Det kräver en viss vinkel på handen för att få skjuts i rörelsen. Efter  
några gånger kommer jag att kunna vinkla såväl hand som väska i

153. Den enkla inledningssekvensen är beskriven med regissörsblick som vill etablera Anna-mig som en väntande bland publiken. Att breda ut sig över två stolar antyder en människa som inte har några problem med att ta plats – vilket hon också lär göra. Det fräcka iakttagandet kommer publiken senare att stifta bekantskap med. Pappersbunten med de många lapparna är en hint till Annas manuskript och pjäsens underrubrik: »anteckningar från en bordskant« som i sin tur är en hint till Fjodor Dostojevskijs *Anteckningar från ett källarhål* (Tiden, Stockholm 1964) och till Anna själv som skrivande, läsande människa. Inom kort introducerar hon sig själv som författare. Potatisen, urgröpt till ett ansikte, har ett uttryck som påminner om Edward Munchs *Skriet* om än på naivare vis. Den sammankopplas via kroppsriktning och replik till »Tim« som senare visar sig vara Annas barnbarn. Potatisen ligger på scenen som bild för Tim, barnet, i hela första akten, tills den i slutet av andra akten bryts sönder och kastar mot väggen. Det sker i samma stund som Tim »sviker« när han öppnar dörren för sin egen mamma, Annas dotter. Potatisen är ett barn, en skriande docka i mödrars hantering, samtidigt som den är just en potatis, föda, för Anna som bland annat livnär sig på sin dotters underhåll för Tim.



visst läge där rörelsen kan utföras så omärkligt som möjligt. »Jaha, nu puttar hon ut en potatis ur väskan« ska inte samfällt konstateras från publikhåll. Därefter ska jag komma ihåg att luta väskan på ett bestämt sätt vid ena stolsbenet eftersom stolen i ett nästkommande skede snabbt ska ställas ut på golvet. Till en början uppmärksammas detta. Rörelserna ser första gången lika ovana ut som orden låter.

Efter upprepning blir hanteringen van, jag behöver inte uppehålla mig vid anvisningarna. Hur en mapp ska lirkas smidigt ur en väska är avlägset, det »sitter« i kroppen. Här framträder en första aspekt av vanan, jag kan »glömma«. När jag är van behöver det planerade, som först krävde uppmärksamhet, inte längre uppmärksammas aktivt.

Återvänder jag till potatis och mapp, kan pappersmappen snart tas ur väskan smidigt, händerna hanterar den vant, det finns ingen tanke på att något annat ska ramla ut, min uppmärksamhet kan röra sig mot vad som råkar passera eller dyka upp inom de givna ramarna. Jag, monologens Anna, kan reagera på det som händer just nu. Slänga en extra lång blick på publiken, reflektera över vad jag ser, »där sitter några som inte företar sig något« eller vad det nu kan vara samtidigt som jag hanterar min gamla mapp och vänder mig om. Jag bläddrar i papperen, ser kanske ett kvitto, minns imaginärt det dyra köpet, läser några ord eller kommer på något som ska skrivas, för att därefter vända mig mot väskan i avsikt att plocka ut en penna. Potatisen »råkar« då ramla ut, jag tittar på den, ser den rulla. När Anna-jag betraktar potatisen får den mig att associera till Tim. Med förvärvad vana ser jag på potatisen utan att tänka på Tim genom några på förhand formulerade intentioner eller erfarenheter. Råkar Anna-jag slås av att relationen är sådan eller sådan eller att Tim betar sig si eller så, är det inte med aktiv uppmärksamhet på

någon planerad inställning i avsikt att uppnå det ena eller andra. Jag erfar honom genom att *se* potatisen. I betraktandet av just den aktuella potatisen, dess eventuella rottrådar, ögonens urgröpningar, formen, framträder komplexet Tim. I betraktandet av den rullande potatisen finns ingen tanke på att det ska sägas någonting innan det utsägs, den inlärdas repliken är »glömd«. Potatisen på golvet väcker ett komplex av erfarenhet byggd i tidigare repetitioner som aktualiseras på nytt varje gång.

Med förvärvad vana erfar och reagerar jag i det aktuella skeendet i allt högre grad. I takt med att den förvärvas blir uppmärksamheten mer flexibel, jag ansluter till och överför händelser och handlingar allt säkrare. Det jag lärt känna och lärt in kräver ringa uppmärksamhet, allt växelspelar smidigt i stunden. Den aktuella potatishändelsen kan uppta min uppmärksamhet. Via vanan skapas förutsättningar att sitta där jag sitter och se den i rullning – på nytt. Där glimtar en andra aspekt av vanan fram. Agerandet kan ske *på nytt varje gång*. Potatisar som varit i rullning tidigare är fjärran. Det som händer har aldrig hänt *så*, jag upplever just *denna* potatis i händelsen. Jag sitter i likartad situation som tidigare och upplever *annat*, det sker på nytt.

Här stannar jag till för att understryka att mitt enkla exempel är till för att åskådliggöra i skrift. Jag ser det överförbart till mer komplicerade situationer med betydligt fler sammansatta och samverkande handlingar. Det beskrivna är därtill redan avskalat av utrymmesskäl. Till exempel nämns inte att publiken inledningsvis betraktas ignorerande.

Jag passar på att dra med mig ignorerandet och nalkas nästa aspekt. Min mentala handling säger något om Annas förhållnings-

sätt till sig själv och omgivningen. När jag undersöker olika sätt att ignorera i situationen, sätter jag mig in i ignorerandet, förvärvar vana och variationer inom just det särskilda ignorerandets omfång. Jag får erfarenhet, ignorerandet får mening och spridning i mig, det fördjupas.<sup>154</sup> Där visar sig vanans tredje aspekt. Via förvärvad vana får jag *erfarenhet och fördjupar* agerandet, jag bygger ett förtrogenhetskomplex.

För att binda vanans aspekter också till min markering av talet, återkopplar jag till en snabbskiss av vägen från läsning till talgestaltning. Under läsning upptäcks nytt kontinuerligt, en tionde omläsning är annan än den första. Det som först syns anmärkningsvärt träder undan, annat blir synligt. Det som läses breder ut sig som ett allt mer detaljerat *och* tydligt landskap, där skärpan, det som uppfattas, förflyttas. Allt som uppdagas under vägen hörs och syns inte samtidigt, tidigare läsningar förs till dunkel eller uppstår glimtvis i den aktuella läsningen. Så småningom talar jag utan att söka efter vad som ska sägas i några papper. Med förvärvad vana behandlas replikerna allt friare i scenen, flexibiliteten ökar. Jag agerar alltmer i situationen och behöver inte rikta någon uppmärksamhet mot vad som ska sägas. Med förvärvad vana orienterar jag mig allt mindre med hjälp av det planerade, jag kan tala stående i tidigare erfarenhet med ökad öppenhet för det som sker i nuet. Jag kan reagera *direkt* i talandet.<sup>155</sup>

154. Ignorerandets variationer är förbundna med situationen. Ingen människa sitter och ignorerar i allmän bemärkelse.

155. Jag delar upp för att tydliggöra, inte för att särskilja det ena från det andra. Repliken liksom ignorerandet liksom rörelsen mot väskan är del av vartannat och sker i situationen.

Det är givetvis inte bara i arbetet vanan visar sig. Vardagslivet är fyllt av vanor. När kaffe bryggs på morgonen sker det smidigt och vant. Jag lyssnar på nyheter, ockuperas av annat än sysslan. Först i en ny miljö eller när något oförutsett händer ägnas bryggningen uppmärksamhet. Tack vare min förvärvade vana synliggörs mer och annat. Jag behöver inte uppslukas av kaffebryggandet, vyn vidgas, jag förmår uppfatta mer än kaffekornen. Att en morgon uppleva att allt är nytt och ovanligt ter sig som en mardröm. Mot den maran står vanan mig bi.

### *och en annan*

Denna min livgivande sida av vanan implicerar samtidigt en annan, mindre tilltalande. Förutom att kunna »glömma«, uppleva på nytt varje gång och fördjupa agerandet, ser jag en fjärde aspekt.

Med kaffebryggningen som fortsatt exempel, kan jag, när bryggningen är van, ägna mig åt annat. Det sker på bekostnad av att upplevelsen av bryggningen försvagas. Sysslan utförs utan att jag riktar uppmärksamhetens förgrund i det som görs. I en monolog på en till två timmars tid möjliggör vanan en vidgad rörlig uppmärksamhet *samtidigt* som min uppmärksamhet i agerandet kan försvagas.

Med förvärvad vana får till exempel replikerna en högre grad av rörlighet i situationen, jag kan tala och reagera där och nu. Samtidigt kan vanan döva uppmärksamheten, spelet »rullar på« utan att jag riktigt är »där«. <sup>156</sup> Min livgivande vanas fjärde aspekt tycks kunna

156. »Rulla-på« används i brist på annat. Det antyder en koppling till skeendet. Med »rulla-på« avses ett mindre rörligt spel som relaterar till hur jag förmår samordna intryck och uppgifter och förhåller mig i då-nu-sen i föreställningens

alstra en »dövhet« eller *försvagning* av det rörliga. Frågan är om den här försvagningen har ett finger med i spelet när en föreställning utförs galant men likväl upplevs »död«? Så här står det i en anteckning efter en repetition vars innebörd återkommer i skilda skepnader i olika arbeten:

Nu har jag stött och blött henne tillräckligt, vet vad jag vill-känner-tänker-gör när jag säger – tror jag? Det är så paradoxalt, jag upprepar, repeterar, repeterar, jag börjar tala – behöver så väl vanan – men den är lömsk, föder och dödar, förblindar, på samma gång.<sup>157</sup>

Det här sker inte bara under spelets gång, det inträffar också när spelet betraktas. Jag kan till exempel inte ta del av dokumenterade repetitioner alltför ofta, annat än i korta sekvenser där jag just då arbetar aktivt med att finna lösningar. Följs dokumentationer dagligen inträder en påtaglig avtrubbning. Jag ser inte längre klart hur det planerade och mina avsikter framträder. Det roliga uppfattas inte längre som roligt, jag hör inte intentioner i replikerna utan hör bara det jag tror mig höra. Min uppmärksamhets mottaglighet tycks dövad eller stillad, det händer »inget«, inget annat, nytt.

skeende. »Rulla-på« respektive rörligt spel är inte att se som liv kontra automatik eller rutin. Stående i själva agerandet kan jag inte se det så. Särskildhet finns i varje framträdande. En människa agerar inte mekaniskt som en tryckpress som levererar samma boksida gång efter annan.

157. Egen anteckning under arbetet med *Tiden är natt*.

## *vanan repeteras*

Jag ser tillbaka på beskrivningen av vanan. När aspekterna väl plockats fram, framstår de lika givna som väsentliga för en rörlig gestaltning. För att pröva dem än en gång låter jag ett exempel på en »provpublik« som kommer från annat håll kasta ljus på beskrivningen. Provpublik brukar utöka bilderna av monologen och förändra gestaltningen. Den brukar också, direkt eller indirekt, ge användbara råd. Det är förhoppningen även denna gång.

För att se med annan blick sätter jag mig in i filosofen Merleau-Pontys värld så som den framställs i *Phenomenology of perception* och ger en kort sammanfattning.<sup>158</sup>

För Merleau-Ponty ses inte kroppen som någon komponent i någon fysisk värld. Världen är ingen scen vars spel kroppen observerar. Den uppenbarar själv att det inte kan dras någon skiljelinje mellan subjekt och objekt. Ett exempel på det är att jag samtidigt kan känna och se min hand röra sig.<sup>159</sup> Jag som betraktar är del av det som betraktas.<sup>160</sup>

158. Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of perception* (Routledge Classics, New York 2002). Första delen finns översatt till svenska och används främst i citaten: Maurice Merleau-Ponty: *Kroppens fenomenologi* (Daidalos, Göteborg 2006). Merleau-Ponty tar sin utgångspunkt i kroppen. Jag väljer honom för att jag där ser en parallell till gestaltsarbete. Är det något som visar sig och verkar på repetitionsgolvet är det kroppen som helt system. Hans syn är varken dualistisk eller idealistisk, vilket i min läsning drar bort hierarkier mellan till exempel häpnadsväckande händelser som uppstår och tragglig omtagning på arbetsgolvet. Därtill har jag ofta hört honom citeras i teatersammanhang och önskar veta mer om citatens hemvist, hans system. Vore jag filosof skulle förutsättningarna för detta hela system kunna diskuteras. Nej, det är inte Merleau-Pontys filosofi som diskuteras här, det är min läsning av *Kroppens fenomenologi* som bistår beskrivningen av vanan med synpunkter.

I *Phenomenology of perception* beskrivs alltså en värld fri från delning. För människan finns till exempel inget inre, ingen själ att se utan hemhörighet i kroppen. Begrepp som exempelvis »inifrån« och »utifrån« är uppplitna med rötterna i Merleau-Pontys värld. Det finns heller ingen kropp utan intention att vara till världen. Lika lite som det finns någon fri vilja skild från en naturens nödvändighet eller tvång. Världen gestaltar sig utifrån den egna kroppens interaktion med det den möter. Och världen ses som ett system av möjligheter.

Med utgångspunkt i den levda kroppens givna vara som subjekt-objekt tecknas en, från dualism befriad, sammanvävd värld byggd på ett system där allt är bundet till vartannat.<sup>161</sup> Från gråstenen som har att anpassa sig till yttre krafter, till djuret som strävar mot att vara-till-världen – om än inte utifrån något val utan givet av naturen genom existensens riktning, till människan som liksom djuret sträcker sig ut mot världen. I denna värld finns en naturlig »rörelse som kastar oss ut i våra uppgifter«, en inbyggd intention.<sup>162</sup> Att ha

159. Merleau-Ponty 2006, s. 117.

160. Genom att gå igenom undersökningar av olika patologiska störningar och deras respektive beskrivningar inom vetenskapen synliggör Maurice Merleau-Ponty i *Phenomenology of perception* oklarheter i deras förklaringsmodeller utifrån deras grundläggande syn på människan. Med exempel hämtade från studier av så kallade fantomben, själsblinda m m visar han tidigare beskrivningars luckor genom delningen av subjekt och objekt. Med den levda kroppen, subjektobjektet, som utgångspunkt ses såväl fysiologins som psykologins som filosofins förklaringar ofullständiga. Utifrån den levda kroppen tecknas en icke-dualistisk värld där motsatta krafter verkar i ett sammansatt system. Den levda kroppen erfars och erfår världen. Perception och medvetande är inte separerade från levd erfarenhet i världen.

161. Det finns inget rent medvetande och inget objekt, människan är varken subjekt eller objekt utan subjektobjekt vars ursprungliga grund är den perciperade världen.

162. Merleau-Ponty, 2006, s. 31.

en kropp är att ansluta sig till en omvärld och oavbrutet engagera sig i den.<sup>163</sup> För människan ses det som ett naturligt givet tvång och en uppfordran.

Där framkommer också att kroppens generella syntes kan förstås genom vanan.<sup>164</sup> När min hand viftar med en penna är det ingen lokal företeelse, hela mitt sinnrika sammanflätade system är delaktigt. Viftar jag upprepade gånger med pennan i en viss situation kan det bli en vana. Viftandet får nya betydelser för kroppens system och situationen i fråga. Att förvärva en vana är att genomsyras av en *ny betydelse*. Det är ingen intellektuell syntes och ingenting som sker successivt. Nej, med ett utvidgat nu och ett »utsuddat« subjekt som inte längre ses i förhållande till något objekt är det uteslutet. »Vanor uttrycker vår förmåga att utvidga vårt vara-till-världen eller att byta existens genom att införliva nya instrument.«<sup>165</sup>

Det visar sig alltså att vanan är väsentlig, om än självskriven, i Merleau-Pontys värld. »Kroppen är vårt allmänna sätt att besitta en

163. Ibid., s. 32.

164. Ibid., s. 117. Här ska inflikas att gestbegreppet är centralt för Merleau-Ponty. Det är hämtat från gestaltpsykologin och används för att begreppsligt omfatta vitt-förgrenade system av helheter (alltifrån utgångspunkten, det stora systemet kroppen till handen, till lyriken, till... osv). Gestalt, fogat till horisont, används rikligt i resonemang om kroppens förhållande till ting, rum. Att gestaltbegreppet är så framträdande hänger ihop med att hela »systemet« systematiskt utgår från helhet till del. Jag undviker begreppet så långt det går just här, det tar utrymme att utreda och är inte avgörande för det jag talar om nu. Inte heller har horisontbegreppet vidrörts. Att filosofer som Merleau-Ponty och Gadamer använder horisont är begripligt, en sådan breder ut sig i alla riktningar och kan beskriva samtidigheter och möjligheter för »blicken«, till skillnad från till exempel »bakgrund« som sluter rummet och plattar ut tiden. I *Phenomenology of perception* beskrivs ingen »blick« från någon, det finns inget centralt jag, det är mer en kalejdoskopisk utåtriktad rörelse från kroppen och den perciperade världen det handlar om.



värld« som på alla nivåer utövar samma funktion »som består i att ge alla ögonblickliga spontana rörelser »en smula handling som kan förnyas och en smula oberoende existens.«<sup>166</sup> »Vanan är bara ett modus av denna grundläggande förmåga.«<sup>167</sup>

Jag går runt i boken och överför min beskrivning till dess värld så som den framträder för mig. Nu är det med min påtagna »Merleau-Pontyska« blick och penna aspekterna åter ses.

Tidigt stannar jag till inför ett ofta använt exempel »den blindes käpp«. När den blinde väl prövat sin käpp, blivit van vid den, satt sig in i den, är den inte längre ett föremål, den är del av kroppen, den är helt enkelt hans blick, den deltar i kroppens volym. Vanan *befriar* den blinde från att tolka sina egna rörelser i förhållande till käppen.<sup>168</sup>

Här glimtar den första aspekten, att *glömma*, till. Beskrivningen av väska och mapp återkallas. Ja, visst befrias jag från att tolka rörelserna när väskan hanteras. Kroppen förstår snart att anpassa rörelsen så att mappen inte fastnar där. Perception, tanke, motorisk rörelse, ja, hela jag är involverad i rörelsen. Med »Merleau-Pontyskt« sätt att tala har jag satt mig in i situationen, förvärvat vanan, väska och mapp deltar nu i kroppens volym.<sup>169</sup> Vanan *förkortar* operationen, jag »förstår« direkt, förståelsen är spridd.

Detta gäller såväl hanteringen av väskan som det »Timkomplex«

165. Ibid., s. 107.

166. Ibid., s. 111. (I boken hänvisar citatet i meningen till Paul Valérys bok om Leonardo da Vinci.)

167. Ibid.

168. Ibid., s. 107 och 118.

169. Ibid., s. 106–107.

potatisen framkallar när jag ser den. I Merleau-Pontys värld är kroppen platsen för tillägnandet av rum och ting. Den bär tiden, inte i någon successivt samlad upplevelse utan i ett utvidgat nu. Potatisen jag ser framför mig skulle beskrivas som något som kommer till mötes och som jag bebor. Det är inte något som plockas upp ur ett erfaret förflutet och som följer med upplevelsen. Det rörliga »landskap« eller den horisont jag står i och varur potatisen percipieras, är nu, är då, direkt. »Vi måste förstå tid som subjektet och subjektet som tid.«<sup>170</sup> Tid är inte att betrakta som något objekt som passerar, det är förbundet med oss. Det förvärvade finns tillgängligt i situationen. Merleau-Ponty skulle troligen träffande säga att potatisen framkallar en *betydelseväg* – direkt. Sak samma händer när jag börjar tala, utan tanke på någon inlärd text eller någon framtid, genom potatisen. Replikerna har helt enkelt blivit del av hur jag orienterar mig i situationen. Också här kan man förenklat tala om den blindes käpp. Texten, replikerna, är inte längre ett redskap något medvetande måste hålla i.<sup>171</sup> Att förvärva ett sätt att tala är inte någon lokal företeelse för något intellekt eller någon röst eller något annat. När jag väl är insatt och kan replikerna, framstår det uppenbart. Om någon till exempel undrar vad som egentligen sägs i en viss scen, kan jag svara först när hela kroppen engageras. Snabbt, mentalt eller konkret, orienterar jag mig till situationen, summerar

170. Merleau-Ponty, 2002, s. 490. Så här står det i boken: »We must understand time as the subject and the subject as time.«

171. Enligt Merleau-Pontys sätt att se kan hela pjäsen betraktas som en »individ« jag lär känna, vars värld jag går in i och kommer att överta. När den väl övertagits, är det snarare den som leder mig än tvärt om. Att pjäsen eller föreställningen så småningom riktar mig och att det är därifrån jag uppfattar och erfar är väl bekant. Merleau-Ponty, 2006, s. 117.

föregående handlingar eller placerar mig i scenens kroppshållning – och återger repliken. Kanhända är talet varken motorik eller intelligens som Merleau-Ponty hävdar, kanhända är det »helt igenom motorik och helt igenom intelligens«.172 Hela jag är involverad. Det vill säga – när jag *kan* säga. Med förvärvad vana involveras jag och kan »glömma«.

Här infogas att det titt som tätt under läsningen framkommer att min situation är fjärran filosofens. Han konstruerar en teori i avsikt att bygga en värld som vänder sig mot och inte kan gripas med dualistiska grepar. Jag konstruerar en föreställning som sedan framställs upprepade gånger. De situationerna skiljer sig åt, liksom begreppen. I Merleau-Pontys värld skulle knappast ett uttryck som »glömma« godtas eftersom det kan kopplas till en syn på människan som utrustad med ett medvetande och en kropp. Där tanken tänker vad som ska göras och förmedlar sig i kroppen vars uppgift är att »glömma«. Mitt »glömma« uttrycker ett *skede* i arbetet, då jag i allt mindre utsträckning behöver bära det på förhand planerade i uppmärksamhetens förgrund. Att »glömma« för att kunna gå in i monologen *på nytt* relaterar till de många bestämda och planerade instruktionerna. Vad gäller den första och andra aspekten står praktiken bi min beskrivning. Vanans befriande förkortning vilar däri.

I umgänget med boken blir jag snar att uppmärksamma begrepp som växt upp och frodats i dualistisk jord. Med den påtagna »Merleau-Pontyblicken« börjar jag ifrågasätta och korrigera mig. När jag till exempel säger att rörelsen »sitter« i kroppen ställs reptilsnabbt motfrågan: jaha, var annars finns att »sitta«? Eller när jag säger att

172. Ibid., s.172.

vanan fördjupar, den tredje aspekten, uppdragas raskt en klar koppling mellan begreppet »fördjupa« och människan betraktad som ett kärl där kunnandet trycks allt djupare ner mot någon inre botten. Vardagsuttryck som »ju mer du vet desto mindre tycker du dig veta« passerar då revy. Ja, att spela ur erfarenhet är snarare att agera i ett tillfälligt tillgängligt, vidsträckt landskap. Det beskriver långt bättre än djup som klämmer ner i väggprytt kärl. Den erfarenhet som kan framträda i gestaltningar och ge ett intryck av »här finns mycket kvar« framstår då rörlig utan antydning om »väggar«. Det ligger närmare upplevelsen.

Med det vidrörs den tredje aspekten, *erfarenhet och fördjupning*. Jag går runt, boken upprepar: »Vanor uttrycker vår förmåga att utvidga vårt vara-till-världen eller att byta existens genom att införliva nya instrument.«<sup>173</sup> Ja, hur förvärva nya »världar« utan denna förmåga?

Med »fördjupa« menar jag att gestalta alltmer distinkt och flexibelt, med rörlig uppmärksamhet och smidig samordning. Läsningen får mig att lystra till och utöka den beskrivningen. Med min »Merleau-Pontyska« blick ställs frågan: Är en värld, pjäsen till exempel, förvärvat om den inte omorganiserar tidigare mentala eller fysiska landskap? Att säga att min så kallade »fördjupning« handlar om omorganiseringar greppar väl mången förändring under repeterandet. Inte bara de återkommande, som hur annorlunda jag rör mig i ett sceneri, uttrycker en emotion, en replik från första repetitionen till sista föreställningen, utan också de häpnadsväckande och särskilda, som när en scen plötsligt »sätter sig«. Visst kan såväl små

173. Ibid., s. 107.

som stora förändringar ses som mer eller mindre omvälvande och genomgripande omorganiseringar.<sup>174</sup>

I umgänget med Merleau-Ponty framstår det naturligt och givet att förändras radikalt av och i arbetet. Där framställs inte människan som ett fyrtorn. Att vanan ger upphov till nya betydelser är solklart och strålande i arbetet, liksom att en van handling är komplex. Med förvärvad vana »smidiggörs« samordningen, jag agerar mer distinkt tillika mer spontant med ökade variationsmöjligheter.

Den fjärde aspekten, försvagningen, nalkas. Jag överför beskrivningen till Merleau-Pontys utgångspunkt och värld. Som tidigare sagts är vanan del av naturens givna princip, varat-till-världen. När principen väl är upprättad, ser han genom den och kan säga att människan också kan dra sig undan världen. När jag sätter mig in i en pjäsvärld och tar del av dess uttrycksstil blir jag del av den. Tar jag utsäandet av repliker som exempel involveras hela kroppen, repetitioners tidigare synteser av utförda fysiska och mentala handlingar är tillgängliga, kan återupptas och *överskridas*.

Varje gång jag går in i pjäsens värld, gör jag det med hela min kropp. Det sker inte per automatik, pjäsvärlden finns *tillgänglig*. Sedimenterade rörelser (motorik, tanke, emotion) kan hindra. Jag kan också hålla fast vid en värld, den planerade eller en tidigare repetition till exempel, gå på utan att riktigt se och höra.

Här stannar jag till för att se över min andra och fjärde aspekt. Å ena sidan att kunna spela föreställningen *på nytt varje gång*, å andra sidan vanans avtrubning eller *försvagning*. Under läsningen ifrågasätts min beskrivning som en »annan sida av vanan« som lägger

174. Ibid., till exempel s. 119.

tyngdpunkten på min värdering. Den säger att jag trivs i och värdesätter ett mer rörligt spel medan jag önskar motverka det som rullar på. Ja, i en monolog upplevs det mer oroväckande när spelet »rullar på« än i en dialog. Med flera skådespelare inblandade kan spelet gå på utan att föreställningen som helhet försämrats betänkligt, i sin helhet kan den rentav uppfattas som extraordinär.

Frågan är vad det innebär att förpassa försvagningen till »en annan sida« av vanan? Grävs ett kryphål, dit jag kan dra mig undan lite som det passar, då jag placerar vanan utanför mig och säger: »Åh, nu rullade det på, nu var det så där igen, ja, så är det, vanan försvagar.« Om varken vana eller tid kan separeras från mig, vad sägs då med försvagningen? Att jag inte tycker mig uppmärksamma det som önskas?

Även om min försvagning kan hänvisas till mitt »glömma« eller Merleau-Pontys befrielse och fortfarande kan ses som en »baksida«, vänder jag blicken därifrån. Jag börjar med att återkalla en tidigare beskrivning i »exempel på ett skeende«.175 Där skildras hur det på förhand bestämda (detta ska ske) och planerade (hur det ska ske, hur jag avser att säga och sitta), ja, hur det förvärvade är *del* av det aktuella ögonblicket. Om aspekterna, på nytt och försvagningen, ses därifrån, handlar det om hur jag går det förvärvade, föreställningens värld och den aktuella situationen till mötes.

I *Phenomenology of perception* nämns fenomenet bortträngning och människans möjliga undandragande från världen i olika sammanhang.176 Med bortträngning avses att subjektet fortsätter att engagera sig i en värld som inte längre är. Under livets gång har jag till exempel

175. Se s. 189 ff.

176. Merleau-Ponty, 2006, till exempel s. 130–131, 134.

engagerat mig i att vara barn till min mamma. »Nya perceptioner ersätter tidigare och nya känslor ersätter gamla, men denna förnyelse berör bara innehållet i vår erfarenhet och inte dess struktur, den opersonliga tiden går vidare men den personliga tiden står stilla.«<sup>177</sup> Jag har många gånger fastnat i min barnavärld, aktualiserat den gång efter annan och avstått från förmågan att skaffa nya världar.

Visst är jag – och strävar efter att vara – fäst i den monologvärld som avsiktligt aktualiseras gång på gång. Frågan är hur det går till. Försöker jag återupprätta en tidigare föreställnings gångna värld? Är det den jag går in i? Drar jag mig undan det aktuella ögonblicket? Om så – på vilket sätt? I spelet? I lokalen? Någon sorts undandragande eller tillbakavisande torde det vara tal om. Det är möjligt och rimligt att se försvagningen från det hållet.

Olika situationer där spelet »rullar på« återkallas. Kännetecknande för upplevelsen är att det tycks hända *mindre* i föreställningens aktuella skeende än när spelet flyter fint. När mycket lite händer, kan jag försöka, om möjligt, att uppfinna det. Det tidigare fotexemplet ligger nära och dras fram igen.<sup>178</sup> När spelet rullar på händer det att jag riktas mot fötterna som aktivt erfars i den konkreta situationen.<sup>179</sup> Det kan givetvis vara vadhelst annat, alltifrån att verkligen se någon i publiken, till att följa en förändring i hållning eller gest, till att uppehållas vid ögonblickets stillhet eller vad nu stunden bjuder. Det är ofta sådant jag företar mig annars också. Skillnaden är att jag är ute efter att förändra sättet att spela. Att riktas mot och *dröja vid*

177. Ibid., s. 33.

178. Se s. 188.

179. Mina uppgifter i föreställningen är naturligtvis inte »försvunna« i den konkreta situationen.

*händelser i det konkreta rummet, förändrar i bästa fall situationen.*<sup>180</sup> Med exempelvis fötters hjälp kan jag stanna till, göra motstånd mot det som pågår, för att försöka gå det aktuella ögonblicket i den bestämda lokalens och föreställningens situation till mötes.

Först när situationen också godtas, tycks den förändras. »Det här är inget vidare, du levererar dött kött, du går på. Känn fötterna istället, gå sedan vidare.« Att min inställning är väsentlig har tidigare nämnts i samband med hur händelser betraktas, här vinklas den utifrån undrandragandet.<sup>181</sup>

När jag ser passivt på situationen kan obehaget eller längtan dras med in i försöken till förändring. När obehaget upplevs längtar jag till något annat och kan också dra mig undan, »det här är uselt och obehagligt och måste ändras nu«. Den inställningen kan driva med och vidare, då sker sällan nytt. Så här står det exempelvis i en anteckning under arbetet med *Tiden är natt*:

Jag riskerar att känna helhetsansvar på scenen i den långa upptakten. Märker jag att en sekvens inte fungerar kan det ansvaret dra iväg mig från det som är. Jag är också känslig för stumma publikgrupper. Är det ingen som drar på munnen eller andas till när Annas obehagliga, drastiska yttranden om sina barn droppar ner påverkas jag starkt. »Kära nån, den här stilen och humorn går inte fram här, och detta är bara början.« Jag blir medveten om mitt ansvar för monologen, för helheten. Jag kan

180. I pågåendet är jag sällan klar över vad som rullar på, upplever bara att rörlighet saknas. Jag står alltså inte där och »går på« med språkligt formulerad insikt om att det till exempel är pjäsens förlopp som huvudsakligen engagerar eller att det är ett tempo jag dras med i och håller fast vid.

181. Se s. 175.



till exempel börja tvinga fram ett tempo. Låter mitt tal tomt eller ansträngt kan jag alltför ivrigt förändra det. Jag kör över det som är, forcerar istället för att acceptera. När jag forcerar lämnar jag inte den pågående situationen bakom mig. Oron eller missnöjet eller vad det nu är följer med i önskan att förändra, i forceringen. Det gör mig inte öppen för det som sker.<sup>182</sup>

När allt flyter fint bärs också ansvar. Jag korrigerar så att säga under tiden, i spelet. Jag ansvarar men tänker på det lika lite som jag iakttar hur blad efter blad bläddras fram i en bok under läsning.

Om »en annan sida« av vanan med sin försvagning är ett konstaterande, eller rentav en lag, bekräftas lagen varje gång spelet rullar på. Att se det som ett undandragande inbegriper möjligheter till förändring, det frammanar ett aktivt förhållningssätt.<sup>183</sup> Att endast påminnas om att det kan vara något jag smyger undan ifrån, utan att alls behöva söka svar på vad, framstår tilltalande. Hur vanan beskrivs har definitivt att göra med hur den hanteras.

Jag står beredd att byta ut min försvagning mot Merleau-Pontys undandragande. Det är inte liktydigt med att bejaka hans inneboende »vara-till-världen«-princip. Det bejakar endast »jag-vill-vara-till-föreställningen«. Han bygger metafysik, jag bygger monologer och ser utifrån användbarhet i den situationen.

Nästa gång spelet rullar på påminns jag troligen om undandragandet. Det kan förändra min hållning, utan att för den skull givet leda till ett rörligt agerande. Påminnelsen »jag undandrar mig« med

182. Egen anteckning 2008.

183. Återigen, jag är inte ute efter att lösa vanans problem filosofiskt, jag utgår från iakttagelser i arbetet och diskuterar vanan därifrån.

vidhängande accepterade bygger ingen autostrada till rörligt spel. Det kan bidra till fler förutsättningar att blanda ner i dess mylla. Ett skeende är komplext och jag är en människa och ingen maskin.

Nu har några aspekter av förvärvat vana skildrats. Vanans lov har sjungits. När jag går i riktning mot en rörlig gestaltning ger förvärvat vana möjligheter till en *ökad differentiering i handlingarna*. Jag får *erfarenhet* och kan allt självklarare förskjuta det planerade, »glömma». Och när jag kan »glömma» finns förutsättningar att reagera *oväntat*, spela enkelt med samtidig samordning och spontanitet.

### *vidare vana*

Att lämna vanan efter att ha vidrört en så liten flik som här skaver mot praktiken. Vanor är så kraftfulla och vardagliga och värdefulla och närvarande i arbetet, från första början till sista stund, att jag måste säga något lite – om än bara det. Runt mina få aspekter ligger osorterade mängder av tänkbara vanaperspektiv kvar. I den vida samlingen blandas perspektiven friskt, än betraktas vanan som något aktivt förvärvat, än som något som övertas eller förvärvas i det fördolda. Jag rotar i samlingen, övermäktig att reda ut, fastnar i vanor, överallt vanor, vanor över allt, och säger valhant:

Vardagslivet är fyllt av vanor, tydliga och dolda, självklara och obegripliga. Ideligen stöter jag på vanor, egna och andras, vana sätt att se, konventioner, upplockade beteenden, sätt att ordna tillvaron, agera och förhålla sig. Det är vanor jag framställer och bygger med.<sup>184</sup>

Sätter jag till exempel på mig en strikt dräkt och kommenderas att agera chef får jag snabbt tillgång till vissa sätt att bete mig. Om jag med samma dräkt ska agera städerska blir uttrycken troligen andra.

På vägen laborerar jag med det vana (alltifrån val av dräkt, till rörelser, reaktioner, emotioner etc), agerar mot och med det, förstorar och förminskar. Om detta schablonartade miniexempel sedan är att betrakta som en sorts habitus, stelnade vanor, sediment eller fördomar får vara osagt här.<sup>185</sup>

Med det säger jag att vanan kan transformeras till en himmel som nära nog allt kan framträda emot. Som sådan, säger jag också, är den långt ifrån utredd *och* likväl användbar i arbetet.

Tre enkla situationer plockas upp. De får tjäna som blänkvisa påminnelser om att gestaltningen hämtas från och är lierad med ett vardagsliv byggt av vanor. Exempelen skildrar hur något invariant, oreflekterat, mindre rörligt, prövas och börjar röra på sig. Med dem förpassas den vida vanahimlen och den aktivt förvärvade vanan. Därefter kan blicken vinklas åt annat håll.

184. När jag här reflekterar kring förvärvade och vana handlingar på arbetsvägen, försöker nå och samla dem genom att skriftligt föra fram dem i ljuset skulle till exempel Bengt Molander troligen tala om »kunskap i handling«. Bengt Molander: *Kunskap i handling* (Daidalos, Göteborg 2004). Går jag till Michael Polanyi skulle han resonera kring »tacit knowing«. Sammanfattande essäer finns i Michael Polanyi: *Knowing and being. Essays* (University of Chicago Press, Chicago 1969). Hur det än benämns och diskuteras tycks handlingarna tätt förbundna med vanan.

185. Från det exemplet flimrar vanan betraktad som fördomar förbi. Hans-Georg Gadamer ger fördomar en långt vidare betydelse än den vardagliga. Han ser det som ett samlingsnamn för allt det jag bär, allt det som ingår i min förståelsehorisont. Fördomar är del av mig. I sin begränsade, vana, vardagliga betydelse utesluter det gärna: »Ja, det är förfärligt vilka fördomar folk har«. »Jodå, jag har fördomar, det ska inte förnekas.« Ses fördomar som någonting negativt är det något som jag kan identifiera och fjärma mig från, ja, dra min undan. Gadamer menar att det överhuvudtaget inte går att förstå och leva utan fördomar. Som ett exempel ger det en bild av vilket gigantiskt arbete det är att försöka identifiera olika perspektiv på vanan i vardaglig användning.

\*

I *Tiden är natt* ägnas lång tid åt hur Anna skall se ut. Jag synar mina första intryck av hur utarmade ryska kvinnor, liksom kvinnor i Sverige som ingenting äger, kan tänkas se ut. Tomburkssamlade kvinnor på Göteborgs central och ryska kvinnor i hucklen passerar revy. Kvinnoparaden belyser hur jag ser.

Kvinnorna som träder fram ställs bredvid förvärvade upplysningar om till exempel fattigdomens feminisering under perestrojkan. Uppfattningar om fattiga ryska kvinnors situation vägs mot vad Anna uttrycker. Hon är en människa som inte äger någonting men som håller sig snygg, proper, utifrån sina ideal. Hon kläs i slitna, prydliga kläder som uttrycker en människa som är noga med sitt yttre. Föreställningen igenom rättfärdigar Anna sitt ansvarsfulla beteende, röjer låga böjelser och konservativa åsikter, allt från sin bordskants källarhål. Jag gläds åt kläderna. De är inte särskilt avvikande. De uttrycker ingen nidbild av fattiga kvinnor, det skulle placera Annas monstruösa någon annanstans, sätta det inom lås och bom på behörigt avstånd. Anna är här, hennes onda är del i mig och hennes arma omständigheter är allas angelägenhet.

Efter en föreställning berättar en man i publiken att han störs av att Annas utseende inte stämmer överens med vad hon visar sig stå för. Han tycker att hon ser för bra ut för sina åsikter. Som exempel tar han upp en passage där Anna fantiserar om hur dottern ska ta Tim ifrån henne och sända honom »till dagis som in i armén«, ja, »sätta honom i dagisfängelset«. För honom motsvarar inte Annas utseende någon som kan, eller bör, tala om »dagisfängelset«. Därmed röjer han vilka utseenden han förknippar med denna antihjältinnas

yttranden och handlingar. Jag är förvånad och glad över reaktionen. Hur förväntas en utarmad kvinna som uttalar sig mindre rättrådigt utifrån svenska 2000-tals öron se ut på scenen?

\*

Annas uttalanden och handlingar tyder på en dominant person som uttrycker sig rått och rättframt. Jag är inte säker på att kroppshållningen skall uttrycka detsamma. I samhället, såväl på scen som i verklighet, är hon minst av allt en dominant eller dominerande person. Hon kan mycket väl vara en människa som uttrycker sig med mjuka cirkulära rörelser. Hon kan också uttryckas med en kompakt parallell kropp som rörelser »skvätter« ut ifrån. Jag prövar och är obeslutsam. En händelse får mig att omvärdera och bejaka min vana oreflekterade bild av en dominant människas hållning. Under en tågresa iakttas ett par män, tjugo–tjugofem år gamla. Den ene sitter med benen utsträckta under det motsatta tågsätet. Han halvligger mot sitt säte med händerna knäppta bakom huvudet och armarna vinklade som två änglavingar. Den andre sitter också med benen rakt utsträckta, snett lutad mot fönsterväggen. De uttrycker allt annat än säkerhet när de talar med varandra. Kroppshållningarna allena signalerar »jag tar självklart plats«. Jag stiger av tåget för att repetera sittande på samma sätt. Händelsen levandegör, får min bild av en dominant hållning att röra sig och inspirera Annas. Hennes kroppshållning med öppet bröst och fria armar kan ta form. De unga människans agerande påminner om att mycket kan rymmas däri.

\*

Jag har problem med humorn i *Tiden är natt*. Under läsning och repetition hör jag tidvis en burdus människa självmedvetet lyfta fram skämten och vänta på andras bifall.

Jag försöker bygga arbetet på att Anna i var och varannan mening ska motsäga sig själv. Ena ögonblicket är Tim en ängel med nervösa ryckningar i ena mungipan, i andra ögonblicket är han en förrädare som far omkring och ställer till det. Jag hoppas att publiken ömsom ska liera sig med henne, ömsom ta avstånd, förskräckas. Det jag uppfattar som Annas skämtlynne utifrån de skrivna replikerna ser jag däremot ofta som statiskt. Det är hennes sätt att behandla de förfärliga situationerna som är roliga, skämten i sig tycker jag är ganska tråkiga. Skämten kan inte läggas ut och invänta bifall. Jag leds lätt in i publikfrieri och sturskhet när de uttalas. Så vill jag inte ha det.

Så snart jag kan vara i allvaret i situationerna kommer Annas karska humor att tonas ner. Skämten kan inte längre sticka ut eller läggas fram självmedvetet på samma sätt. När hon till exempel baktalar en vän som klarat sig bra yttrar hon: »När hon fick se mitt enkla, moderna armband, plastkristall, tjeckiskt hantverk, frågade hon: Är det en servettring?« Först när Anna-jag allvarligt är inriktad på frågan »förstår ni vilken nivå min vän befinner sig på?« och reptilsnabbt, med allvar, visar hur stolt hon är över armbandet, fungerar repliken. Menar jag uppriktigt framträder Annas oreflekterande sätt som önskat. Det är där humorn finns.

För att se över agerandet i Annas utlagda skämt separeras samtliga situationer som kan skämtas fram karskt, självmedvetet. En efter en plockas de ut och repeteras, jag försöker lägga vikt vid variationer.

Ofta används intentioner som går emot skämten, ibland utsägs de med en öppenhet utan någon som helst självinsikt, ibland behandlas de som snabba oreflekterade inpass, ibland skyls de aktivt över, ibland rannsakas eller kommenteras de i gester. Med variationerna finns mindre risk att Annas publikfriande skämtande uppfattas som ett sätt att vara. Jag får svårare att servera publiken Annas roliga som färdigpaketerat roligt och är tillfälligt vaccinerad mot att agera så.

### *åter till rörligt mindre rörligt*

Med exemplen hamnar jag åter i det rörliga, mindre rörliga. Inledningsvis ska kanterna lösas upp på min beskrivning av en rörlig gestaltning. En iakttagelse förs fram:

När vanan undersöks aktualiseras bland annat en rad föreställningssituationer, då pendlingen mellan rörligt och mindre rörligt »rulla-på-spel« uppmärksammas.<sup>186</sup> Det framkallar en vardaglig erfarenhet som hamnat i skuggan. Föreställningar som lyckas väl, då rörelse dominerar framträdandet talar tydligt och samstämmigt. Också det mindre rörliga finns givetvis där, om än mindre uppmärksammat – åtminstone i efterhand. En monolog på ett par timmar gestaltas inte rörligt rakt igenom. Ingenstans finner jag något

186. Genom anteckningar och minne återkallas bland annat några föreställningar av *Tvåsam* som rullar på. I ett fall oroar jag mig för ösregnet, i ett annat fall för värmen, i ett tredje för att en psykiskt funktionshindrad person i publiken inte skall klara av situationen, i ett fjärde distraheras jag av torgets strumpförsäljning med sökande händer några decimeter från fönstret, i ett femte är jag uppriven efter att ha kört till spelplatsen med en punktering. Också mindre rörliga föreställningar av *Tiden är natt* passerar revy. I ett fall har jag feber och tvivlar på orken, i ett annat spelas föreställningen för en målgrupp den inte vänder sig till, en skolklass, med en

jämnt pågående. Ena stunden görs det som ska göras, andra är jag i görandet. En scen eller en akt fungerar rörligare än en annan. Det är en given och betydelsefull påminnelse.

När gestaltningen uppfattas rörlig refererar det vanligen till föreställningen i sin helhet. Skiftningar finns där gott om, jag går på och stillnar och agerar livfullt om vart annat, variationerna verkar i och genom det aktuella och planerade skeendet. *Föreställningen* håller, når fram, är »där«. Min gestaltning liksom hjärtat slår, stillnar, slår.

När spelet »rullar på« finns också skiftningarna. I efterhand kan det beskrivas som vore det stumhet istället för växelverkan däremellan. När jag agerar *i* en scen »smittar« inte händelserna vidare, jag går på. Ofta upplevs det som om jag sänder på andra »frekvenser« än dem karaktären och föreställningen förs vidare av eller når fram genom. Föreställningen håller inte.<sup>187</sup> Hjärtat stillnar, slår, stillnar.

Efter den kommentaren hoppar jag över till ett exempel på en särskilt rörlig gestaltning. Helen Hanssons gestaltning av Mrs Peachum i Bertolt Brechts *Tolvskillingsoperan* i Masthuggsteaterns uppsättning 2011 återkallas. Jag plockar ut en ytterst minimal rörel-

recensent i publiken som inte känner till samarbetet med dem. De exempel där spelet rullar på och som skrivs ner, handlar ofta om att jag tar ansvar för situationen och att tidigare omständigheter följer med in i spelet. Med det vill jag inte peka ut någon orsak–verkan. Samtliga föreställningar skulle kunna spelats strålände i respektive situationer. Sådana exempel finns det lika gott om. Ett exempel är när *Song of Be* skall spelas på en folkhögskola. Jag har inte sovit en blund på grund av uppslitande händelser. Med viss risk att behöva avbryta på scenen ger jag mig iväg. I en stor gymnastiksal för fler än det kontrakterade publikantalet spelas en fin föreställning.

187. Under genomgången framstår uttrycket »rulla på« torftigt om det uppfattas som ett jämnt »rullande«. Spelet kan mycket väl rulla på genom att jag »hackar« mig fram.



se bland många, många andra, då hon med ena handen rättar till sin kappa i förväntan inför en kommande situation. I detta hörs i skrift inget anmärkningsvärt, i det konkreta rummet framstår det stort och särskilt. Jag ser en knappt förnimbar vibration nå ut genom fingrarna, en liten rörelse som spritter till i hennes planerade riktning. Detta lilla, lilla är meningsskapande i situationen och ger karaktären ytterligare komplexitet. Den uppstramning och förväntan hållningen i övrigt uttrycker, kompletteras av fingrarnas uttryck av barnslig nyfikenhet, ja, glädjefulla spritter. Jag ser det som en handens reaktion, ett handens uttalande, inom hennes huvudriktning som kan liknas vid »nu skärper vi till oss« medan handen säger »åh, det är kul!«. Hennes gestaltning samordnas alltigenom, allt sker till synes enkelt, lätt, spontant. Hennes riktningar är klara med förankring och spridning i hela kroppen. Det är som om hennes livfulla, rörliga, på olika sätt kommenterar grundhållningen. Inom hennes grundhållning i situationen frigörs differentierad rörelse, till exempel nämnda hand eller en variation i en frusen ögonrörelse, en ytterst liten skjuts i kroppshållningen, en hastig nedåtgående ton i rösten. Så ser jag en rörlig gestaltning, det sammanhållna planeerade rör sig som vatten, spritter, sprids och reagerar flerfaldigt mot underlag det stöter mot.

En mindre rörlig gestaltning är mer att likna vid sirap som sammanhållen dunsar trögt, utan splittring i kontakt med underlag. Jag tycks reagera, ansluta, koppla med snävare spridning, händelserna »smittar« inte. Gestaltningen tycks »entonig«, ensidig, jag uppfattas mer endimensionell.

Så framträder förbindelsen för mig. Jag ser det på förhand bestämda och planerade som en sammanhållande rörelse, det rörliga

som sprunget därur, spontan, flexibel – och *kommenterande* i sin differentiering. Jag ser ett beroendeförhållande, där det ena relaterar till och uppstår ur det andra.

### *något mindre rörligt*

Jag drar med mig det mindre rörliga och hoppar över till handlingar i vardagen, där till exempel mina intryck ständigt stillnar, blir tröga vanor:

Jag byter lakan. Plötsligt ser jag dem. Mina vita, fina lakan är grådaskiga och slitna. Hur länge har jag levt i en gångens vit-lakansvärld? Fäst i tidigare, sen länge förgångna vita upplevelser har de burits rena in i skiten. Det grå lakanet är ingen isolerad företeelse, jag är ett lindebarn.<sup>188</sup>

De gråvita lakanen överförs till olika situationer. Vad händer till exempel i mötet med en människa jag uppfattar sprudlande glad? Vi skiljs åt och jag säger »oh, hon är så glad«. Nästa gång vi ses ser jag henne genom det glada, kanhända också nästa gång och nästa. Hon lär få vara rejält moloken vid ett flertal tillfällen innan mitt tröga glada sätts i rörelse.

Så skapar jag snabbt tröghet för att fästa tillvaron, för att kunna hantera den. Jag går runt i vardagslivet med eftersläpningar, »stillbilder«. Först när jag är i kontakt med det tröga på nytt börjar det röra på sig, först då kan mitt glada ruckas.

När jag står i kontakt med det planerade *genom* det som sker i

188. Egen daganteckning 2009.

rummet kan den mer sammanhållna rörelsen, den inrepeterade monologen, börja röra på sig.

\*

Lika snabbt – och lika snabbt trögt som mitt glada – tycks mer svår fångade kollektiva handlingar bli vanor. Ett sätt att göra teater, ta på sig en inställning till omgivningen, smacka på en viss sorts bröd, ja, alla dessa små och stora tillfälliga vanor som breder ut sig tröga och som jag är så inlemmad i och endast ser en bråkdel av. Dagligen knyter jag an till omärkligt inrepeterad och tillfällig samstämmighet, jag är mindre rörlig på mångfaldiga vis.

Jag är tröghet:

Jag står vid en kassa och ska betala. Ingen kan rubricera kassörskan och mig som påfallande närvarande. Våra handlingar är väl inövade, vi har stått där förut, vi kan spela före händelserna väl, vi går på. Lika vant som jag sträcker fram sedeln sträcker hon fram sin hand, båda i samma hastighet, kvickt. I rörelsen krockar våra händer, vårt förberedda vana agerande bryts, vi ler och ser varandra. Jag går ut och minns hennes särskilda blick.<sup>189</sup>

Är levandet huvudsakligen en sammanhållen trög rörelse och det rörliga, en liten, från trögheten frigjord förbiilande särskildhet? Är det jag så gärna ville vore liv en mycket liten särskild del däri?

Var gång det sker, när mitt tröga eller mindre rörliga blir mer

189. Egen anteckning 2010.

rörligt, uppfattas det som överraskande och särskilt. Och det oavsett om det är en bekant handling som rullar på och bryts, en uppfattning som kastas över bord, ett möte med någon som ses på nytt eller en replik som får ny, oupptäckt mening.

Med det lämnar jag förbindelsen mellan det rörliga och mindre rörliga. Jag fortsätter söka kännetecken och förutsättningar för en rörlig gestaltning. Jag närmar mig något mycket litet och stort, detaljen.

*På väg från vanan greppar jag det specifika – och ser detaljer.  
De är lysmaskar mot särskildhet som leder ljus till landskap.*



# detalj

På väg mot gestaltning söks och används detaljer, jag plockar upp dem, tar bort dem, hittar nya. De inspirerar handling och bidrar till handlingens specifika. Jag kan titta på dem, planera dem på förhand, jag kan agera i dem, de kan uppstå oväntat.

## *detaljer om detaljen*

Jag samlar ihop en hög med detaljer och säger:

En detalj kan vara ett sätt att knyta halsduken. Den kan vara ett flyktigt leende eller ett sätt att klia sig på kinden. Detaljen kan visa karaktärens sätt att vara. Den kan planeras på förhand. Den kan uppstå. En förbiilande dov ton i ett tonfall, en upptäckt i ett ögonkast. Den indikerar särskildhet.

\*

Jag ser detaljer som utmärkande för särskildhet och säger:

1996 satte Allan Edwall upp *Mina vänner*, en föreställning som bygger på Emmanuel Boves roman. Märkligt nog missade jag föreställningen. Redan under första läsningen i början på nittioalet blev boken oförglömlig. Sedan dess har jag drömt om en uppsätt-

ning – som redan var realiserad. I *Mina vänner* blottas en särdeles specifik människas oförmåga och längtan att ingå i samhället. Min läsnings inकännande såväl som frånstötande förståelse och vämjelse för berättarens sätt att vara är ett detaljernas verk. Inte för inte ägnas författarens hantering av detaljen uppmärksamhet i litterära kretsar. Här följer ett kort utdrag:

Jag har knappt kommit ur lakanen när jag sätter mig på sängkanten. Benen dinglar från knäveckan. Porerna på mina lår är svarta. Mina tånaglar långa och vassa: en främling skulle tycka att de är fula.

Jag stiger upp. Jag är yr i huvudet, men svindeln går snabbt över. När det är soligt glittrar ett dammoln som stigit ur sängen en kort stund i strålarna, som regn.

Först sätter jag på mig strumporna, annars kletar tändstickor fast under fotsulorna. Jag tar stöd mot en stol när jag drar på mig byxorna.

Innan jag sätter på mig skorna undersöker jag sulorna, för att försäkra mig om att de skall hålla ett tag.

Därefter ställer jag handfatet, som bär ränder efter gårdagens smutsvatten, på tvätthon. Jag har mani på att stå och tvätta mig krokig, med särade ben och hängslena fastsatta bara i ryggknapparna. Det var så jag tvättade mig på regementet, i den trånga fältkitteln. Mitt handfat är så litet att det svämmar över om man doppar ned båda händerna. Min tvål löddrar inte längre: den är så tunn.<sup>190</sup>

190. Emmanuel Bove: *Mina vänner* (Tiden, Stockholm 1991), s. 18.



Här byggs en litterär karaktär upp genom den berättande Victors iakttagelser. Hans omständigheter och sätt att vara träder fram via beskrivna detaljer. Raderna ovan får mig inte bara att se porerna, dammolnet, strumporna, tändstickorna. Jag ser också Victor rikta blicken mot låret, titta på dammolnet, kontrollera sina skor, doppa handen i handfatet, använda den tunna tvålen. Allteftersom detaljerna byggs på, framkallas allt påtagligare bilder av *hur* han behandlar tvålen, känner sina tänder, hälsar på någon eller vad det nu kan vara. Victor är synnerligen specifik i min läsning, hela hans värld uppenbaras. Vore han en fysiskt närvarande person kunde han kliva rakt ut på scenen. Jag kan imaginärt se en Allan Edwallsk föreställning.

De *träffande detaljerna ger det mänskliga sitt specifikt mänskliga, sin särskildhet*. På scenen är det inte Victors porer, tånaglar, strumpor eller handfatets sorgkant som spelas och ställer fram hans oförmåga. Det är vad han iakttar och hanterar som framställs. Det är Victors sätt att se på tvålen, ta den, gnugga den mellan händerna, lägga den vid sin sida, dyka ner med ena handen i handfatet som spelas fram – givetvis tillsammans med åsynen av tånaglar och sorgkant – och som så småningom får oförmågan att framträda. Detaljerna i framspelandet är avgörande, de genererar det specifika. De bygger den särskildhet som gör honom högst mänsklig. Väljer skådespelaren att till exempel placera tvålen på ena handflatan och lägga den andra därpå, som låg tvålen i en press, och i det läget börja gnugga den mellan knogarnas baksida med fingrarna utsträckta som solfjädrar, säger den hanteringen något om just denna människa. I utförandet, under spel, kan detaljen, en tunn tvål, leda till en särskild hantering. Detaljen *stimulerar handling*. Och den tunna tvålens hantering

kan i sin tur *bidra till rörlighet*. Detaljen *alstrar handlingens specifika särskildhet*. Jag har ännu inte upplevt någon rörlig gestaltning utan specifika särdrag som kännemärke.

\*

Detaljer ger särskildhet i – och leder till – handling. Ett par exempel förs fram för att också visa hur de bidrar till lösningar på vägen.

Här är det ett ting som gör ett mentalt landskap tillgängligt för mig:

Med ett kokt ägg i ena handen och en sked i den andra sitter jag, övervaktmästaren-vaktmästaren, i *Tvåsam* och grubblar över väljandets vånda. För att slå hål på ägget måste jag först välja mot vilken sida slaget ska riktas. Jag talar, vänder mig till de närvarande, visar upp ägget, pekar med skeden, råkar se den, säger: »Borde varit silver. Det är mycket i världen som borde varit«.

Att hålla en sked i handen som »borde varit silver« och i agerandet, främst via pausering och blick, understryka överrumpling och insikt, ger uttryck åt övervaktmästarens syn på sig själv, plats i samhällshierarkin. Skeden är väsentlig. Jag letar efter skedar. När jag i egen låda hittar en tesked som min mormors mor rört sitt te med, engageras jag till fullo i sekvensen. Det är mer än avskavt silver som syns på skedens konvexa sida. Jag får tillträde till bilder av hennes liv, till livsinställningar, till maktutövande. Jag förfogar över en specifik vidd. Skeden ger direktkontakt med såväl »borde varit silver« som »det är mycket i världen som borde varit«. Min tidigare riktning och inställning får skarpare konturer. Jag ser, reagerar, säger och menar.

\*

Här bidrar en detalj, en bild, till lösningen av en sekvens:

I inledningen av *Tiden är natt* presenterar sig Anna-jag som författare. Det är en kort passage, insprängd i ett sammanhang där mycket annat händer som bär fokus. I det sceneri och den situation som prövas glider presentationen undan. Regissörsblicken vill att den ska framgå tydligt. När jag råkar se en bild av en korsfäst Jesus löses sekvensen. Istället för att sitta ner under presentationen, får Anna-jag nu markera genom att stå korsfäst utan kors. Så här ser situationen ut:

Anna har tidigare plockat upp en pappersmapp och en bok av Anna Achmatova med titeln *Ett poem utan hjälte*.<sup>191</sup> Därefter berättar hon att ingen tror att hon är så gammal som hon är. Hon exemplifierar andras felbedömningar av åldern och nämner däri, »jag är författare«. Hon fortsätter, »vissa gillar ordet diktarinna«, samtidigt som hon går och hämtar Achmatovas bok, »men det gör inte Marina eller för den delen Anna«. Nu står hon framför publiken och visar upp boken. »Hon är nästan min namne, bara några bokstäver skiljer. Hon är Anna Andrejevna«, hon för ut ena armen, »och jag är Anna Andrianovna«, andra armen förs ut. En mycket, mycket, kort stund står Anna i »korsfästposition«, jämbördig med Kristus och Anna Achmatova. (Samtliga i trion ser sig föra de svagas talan, om än på olika vis.) Den hastiga, tydliga positionen bryts när Anna råkar titta till på boken. Hon upptäcker att det står Achmatova och inte Andrejevna som hon just sagt och förklarar aningen nedlåtande »ja,

191. Anna Achmatova: *Ett poem utan hjälte. Och andra dikter av Anna Achmatova* (Wahlström & Widstrand, Stockholm 1978).

taget namn från moderns sida«. Anna går tillbaka, stoppar undan boken, talar om sitt barnbarn och börjar fnittra över en väninna som önskat sig en väska av skinnet från barnkinder. Hon är presenterad och har presenterat sin syn på sig själv. Det undgår ingen, upprinnelsen, bilden, detaljen, undgår alla.

\*

Jag ser på högen av detaljer, ja, jag lägger märke till dem som publik, lägger vikt vid dem när monologen planeras, jag använder dem, tittar *på* dem. Jag vrider dem mot skeendet, jo, jag använder dem, agerar *i* dem.

Jag tar del av en rörlig gestaltning och frågar:

Hur framskriva gestens, emotionens, intentionens, ja, handlingars träffande detaljer? Det särskilda tillbakadragandet i handrörelsen, den specifika blicken, den speciella ansatsen, den säregna förväntan? Detaljer som visar sig i framspelandet kan inte naglas fast. De sker. Och där kan ett säreget, ögonblickligt sätt att lyfta en mungipa ge det drabbande leendets rörliga.

Hur beskrivs framspelandets detaljer från utförarhåll? Det säregna leendet är en reaktion i situationen – och det är inte nog. Det skiljer inte reaktion från reaktion, det urskiljer inte det ögonblickligt säregna. Hur ofta reagerar jag inte utan att det genererar träffande detaljer?

Jag försöker exemplifiera via de ljudliga. En detalj, såsom en egenartad ton i en stavelse i en mening, är svårfångad. Ljudet drar fram och drar med sig sitt ögonblicks särskildhet, onåbar för rekonstruering. I utsägandet verkar åtskilliga väsentligheter utom skrifträckhåll.

Knapphändigt tar jag upp den ljudliga detaljen, den lilla, snabbt förbigående särskilda, som sprider sitt rörliga i det planerade pågående.

När jag talar träffas också jag som talar. Jag agerar och reagerar direkt, ofta samtidigt, ibland med eftersläpning. Ett hastigt stillestånd i en pausering, en klang som kvardröjer något eller en innebörd som skär till i ordet, kan slå an med kraft och sprida rörelse i pågående och fortsatt agerande. Vad är en sådan träffande glidning om inte en detalj som formas och uppfattas överraskande, meningsskapande, särskild, i sin bråkdels sekund? Och sprider inte glidningen sitt rörliga bortanför sin bråkdels sekunds särskildhet? Slående ljudliga detaljer gör påfallande skillnad. Jag kan spela fullt ut, gestaltningen kan tyckas väl så rörlig. Så, med ens, kan en liten och särskild välör *inom* den utsägande meningens betydelsenynans ge situationens särdrag ytterligare en dimension, den träffar. Den ljudliga detaljen är ögonblickligt verksam. Den synliggör – eller hörgör – en nyans av erfarenhet i utsägandet. Anklagar jag till exempel min dotter för lösaktigt leverne som i *Tiden är natt*, kan en ljudlig detalj i hennes namn »Aljona«, exempelvis i o-et, ge situationen och deras relation ytterligare mening. Gestaltningen får fler dimensioner, monologens »Aljona-komplex« framträder i den ljudliga detaljens särskilda rörelse som jag reagerar lika särskilt på.

Framspeladets träffande detaljers lov sjungs entonigt i skrift. Det är ett skorr, åtminstone ett skorr.

\*

Jag håller kvar framspeladets glidningar och ser *de träffande detaljerna som del av en sammanhållande rörelse:*

Detaljer är inga fristående monader, de frodas och framställs i monologen. De rör sig inom monologens-karaktärens situation och gräns. Tillför de ingen egen karaktäristik i den planerade och aktuella situationen är de inte träffande. De kan träffa såväl den som tar del som den som delger. En träffande detalj framspelar något specifikt. Det lilla framträder, sprids i situationen och kan överföras till vidare komplex. Som när jag känner och hör det torra, ljusa gruset knastra under skosulorna, ser, och ler mot våren.

\*

Jag håller kvar den ackumulerande sammanhållande rörelsen, föreställningen, och beskriver hur »*helhet*« kan byggas av detaljer. Blicken vänds, jag ser från betraktarhåll och följer detaljen:

Upprepas en detalj i gestaltningen, ett sätt att se mig omkring, ett sätt att vinkla foten, ett återkommande sätt att reagera, ett sätt att resa mig, bygger jag ett karaktäristiskt, genomgående sätt att agera. När jag tar del av en föreställning följer detalj på detalj, jag upptäcker än det ena, än det andra. Framspelade detaljer tvinnar röda trådar efterhand som de sker. Efter föreställningen binder jag kanske ihop raden av handlingar och händelser till ett tema. Jag knyter ihop skeendet till ett paket.

Används en detalj frekvent kan den bidra till ett monologens tema. Som exempel på hur detaljer byggs in, ska användningen av ett ägg skildras, en detalj som tvinnar just en tråd, ett tema. Under läsningen av *Tvåsam* återkommer ägget gång på gång. Jag låter det aktivt följa med in i textbearbetningen och ut på scenen.

## ägg

I Willy Kyrklunds roman *Tvåsam* framträder ägget vid åtskilliga tillfällen som bild av människan:

I sömnen känner jag hur de omgivande hinnorna växer sig segare och starkare, tjocknar, styvnar. Den yttersta hinnan börjar redan förkalkas. När jag vaknar i morgon kommer jag att vara ett ägg.<sup>192</sup>

Ägget löper som en tråd från föreställningens yttre utformning till dess inre. Den spelas i en äggformad äggskalsfärgad husvagn, en SMW, i folkmun kallad just Ägget. De äggskalsfärgade kökshanddukarna som täcker fönstren väljs utifrån en annan utsaga i romanen:

Men jag har låst min dörr med dubbla slag. Och jag har spikat upp en handduk för fönstret, ty jag har ingen gardin.<sup>193</sup>

På det bakre fönstrets gardiner, synligt för förbipasserande, osynligt för publiken i vagnen, trycks texten:

Jorden var ett äggskal. När som helst kunde det bära igenom.<sup>194</sup>

Det här är exempel på meningar som inte finns med i mitt bearbetade manus. Meningsskapande sekvenser i romanen överförs till scenrummet, rekvisitan och kostymen. Det finns ingenting som syns eller hanteras i vagnen som inte hämtat form och innehåll

192. Kyrklund, 1997, s. 45.

193. Ibid., s. 41.

194. Ibid., s. 29.

från historien.<sup>195</sup> Ägget är en frekvent använd detalj som bär enkel och tydlig mening.

Inte bara rummet utan också kostymen uppvisar påtagliga äggspår. Till övervaktmästaren-vaktmästaren väljs en strikt dräkt från femtioalet vars utformning och uniformsknappar passar övervaktmästaren utmärkt. Det uniformslika motsägs av att den är sydd i rosa ylletyg som på sina ställen är fläckigt och slitet. Färgen och patineringen viskar om vaktmästarens närvaro. Därunder bär jag vaktmästarens uniform, en äggskalsfärgad undertröja. Tätt intill halsen sitter ett halsband med de mest ägglika pärlor jag kunde hitta.

Här är ett exempel på en replik som vaktmästaren uttalar i pjäsen som relaterar till den »ägglika« situationen:

195. Ibland är meningen otydlig för publiken, i några fall uppenbar, då och då uppenbaras den i samtal efter föreställningen. Syftet är inte att publiken nödvändigtvis ska binda ihop en sekvens om bröd med programbladet som sedan delas ut, bestående av en skiva husmans knäckebröd med en skiva text därpå, ombundet med ett gummiband. Varför det står en ljusstake utan ljus och ett litet »foto« på den gamla härföraren Timur Lenk i fönstret är ett annat exempel som inte förklaras. Bilden på den medeltida erövraren sitter i en liten plåtram som placeras centralt på fönsterbrädan som vore det ett kärt släktfoto. Ljustaken utan ljus nämns i romanen och gjorde starkt intryck av det icke funna, det halva, det saknade, önskade. Vidare står till exempel en rad äggfärgade, inbundna »Det bästa« med tydlig relation till handlingen på fönsterbrädans sidor. På andra sidan står en parlör med rosa och grönt omslag, i betydligt grällare färg än dräktens rosa och sätets gröna. Parlören används, citeras och visas, färgerna framträder mot dräkt och säte. Vid parlören står ytterligare några böcker om vett och etikett samt Otto Hoppes tysk-svenska ordbok. Också den nämns i monologen. Gardinerna är äggskalsfärgade och pryddligt fästade i snören. Under fönsterbrädan finns ett inbyggt förvaringsfack där otaliga stadskartor från turnéorter skymtar. Med hjälp av ortens stadskarta markerar övervaktmästarens raka gator, för att visa hur livet borde vara inrättat. Samtliga detaljer är valda med omsorg utifrån dess möjliga meningskapande i föreställningen. De är exempel på hur detaljer kan bygga helheten.



Det kan börja med ett svagt tvivel på att repliken verkligen är äkta, att den harmonierar med omgivningen eller som man säger med verkligheten. Och detta mitt tvivel blir till en tunn membran mellan mig och omgivningen. Man kan kyssas genom denna membran i alla fall. Man kan också få smitta genom den. Den ger ingen garanti och är oanvändbar som preventivmedel.<sup>196</sup>

Omgivningen pågår utanför husvagnsägget samtidigt som vaktmästaren tvivlar på den enskilda existensens förmåga att nå fram till någon annan. Förhoppningen är att gestaltningen tillsammans med omgivningen och omgivande ting skall bygga meningsskapande skikt.

Vid dörren, nära ingången står ett handfat fyllt med ägg. När publiken går in i vagnen är det vad som syns på den i övrigt tomma bänken. Handfatet måste passeras innan de sätter sig.<sup>197</sup>

När övervaktmästaren senare reflekterar över väljandets vända placeras ett av äggen på golvet mellan publikplatserna:

När jag äter ett ägg måste jag först besluta mig om jag skall slå håll på det i tjockändan eller i spetsändan eller på mitten. Jag kan skaffa mig en vana; detta gör valet mindre plågsamt. En vana är liksom ett bedövningsmedel, men det onda finns kvar, valet.<sup>198</sup>

Valet kan ju gälla sådant som anses viktigare än ett ägg. Skall man vara modig eller feg? Välj snabbt! det gäller livet! Själv har

196. Replik från föreställningen, min bearbetning av *Tvåsam*, Kyrklund, 1997, s. 35.

197. Jag står på ett torg på liten ort och gör i ordning inuti vagnen. Dörren står öppen. En äldre kvinna cirklar runt, hon sticker in huvudet och frågar: »Säljer du ägg här?» Det värmer. Förhoppningen om att äggassociationen når fram stärks.

198. Replik från föreställningen, min bearbetning av *Tvåsam*, Kyrklund, 1997, s. 22.

jag alltid varit feg men det har inte hjälpt mig eftersom jag alltid haft möjligheten att vara modig. Kanske skall jag vara modig någon gång?<sup>199</sup>

Ägget ligger på golvet inuti det större Ägget. I det trånga utrymmet är det synnerligen påtagligt. Ett ägg är skört, publikens eventuella fotrörelser tvingas till hänsyn. Genom fönstret, »hinnan«, kan publiken blicka ut på omgivningen samtidigt som vaktmästaren synliggör samhällslivets förunderligt rätlinjiga och hierarkiska ordning, där äggbilden ånyo visar sig:

Det är med intresse och spänning som jag tar del av huru många ören exakt jag är värd. Min framtid ligger i aktuarie Lundins hand. Min glädje är att läsa löpsedeln och mottaga felringningar. Mitt tal är ja ja och aldrig nej nej. Mitt hjärta ligger på sophögen som ett ruttet ägg. Måntro klappar det ännu? Svagt svagt. Min tacksamhet är stor mot alla snälla människor. Så är min ödmjukelse stor och äkta.<sup>200</sup>

Ägget ligger orört i den trånga gången fram till slutet då det skalas och undersöks närmare:

Må vara hur som helst med annat, jag bryr mig inte om, men detta är i alla fall ett riktigt verkligt ägg att ta på och känna på och säga: – Ägg, ägg, ägg. Du är ägg du.

Där har vi skalet, skalet är av kalk. Kalk, kalk. Innanför är hinnor, hinnor. Vad är hinnor? Hinnor betyder membraner.

199. Ibid.

200. Ibid., s. 49.

Innanför är vitan, äggvitan, vad är äggvitan? äggvitan är äggviteämnen människan behöver äggviteämnen, så och så många % äggviteämnen på en plansch.<sup>201</sup>

Föreställningen slutar med att vaktmästaren, som angivits av övervaktmästaren för förskingring, lämnar vagnen med orden:

Imorgon är det galler för fönstret. Vem ska spärras in? Jag förstås. De kommer och tar jag och spärrar in jag. Och sätter handklovar på jags händer och kedjor på jags fötter. Men ändå kan de inte fånga jag. Ingen kan fånga jag. För jag glider undan och hoppar åt sidan, springer och hoppar längs trottoarplattor och kantstegar enligt ett visst hemligt system och aktar mig noga att trampa på fogarna.<sup>202</sup>

Kvar på golvet i vagnen ligger ett öppnat ägg omgivet av skärvor från skalet. Publiken sitter kvar inuti ägget med skalbitar av det föreställningen öppnat. Vaktmästaren hoppar ut från vagnen, förbi fönstret som publiken ser ut igenom och hoppar hage på torgets eventuella plattor:

Ensam tvåsam – hoppsan!  
ensam tvåsam – hoppsan  
ensam tvåsam  
ensam  
tvåsam<sup>203</sup>

Jags villkor har tillfälligt synats och Jag har glidit undan.

201. Ibid., s. 66.

\*

Alla som tar del av *Tvåsam* reflekterar förmodligen inte över att ägget följer som en tråd. Kanhända är husvagnsägget och ägget som läggs på golvet och sedan skalas de som uppmärksammas aktivt. Det är gott och väl. Tillsammans med andra detaljer är de del av framspelandets sammantagna uttryck. Jag arbetar i övertygelse om att allt som är där riktar intryck. Det gör detaljer så väsentliga för mig. Avsikten är att bygga en ram för intryck, inte att servera uttryck i tydligt märkta skivor som raskt kan fogas ihop till en enhetlig konstruktion. Det är inte troligt att någon under föreställningen, i förgrunden för sin uppmärksamhet, reflekterar i stil med: »Nämen, vilka äggpärlor, sittande så tätt runt halsen, visst ser huvudet ut som ett ägg, knack, knack, och tröjan är äggskalsfärgad, tänk, det är gardinen också, hoppсан, den är gjord av kökshanddukar, ojdå, de hör ju till kök, jodå, och foto och bänk och snöre och trävägg hör till kontor, hm, är detta ett kökskontor, nu lägger hon fram ett ägg, jamen, Brancusi, är livet ett ägg, är jag ett ägg, är föreställningen ett ägg, ägg, ägg, kök och kontor, hemma, borta, ägg.«

Allt jag önskar är att ägget finns där, följer och kan verka meningsskapande. Mening skapas inte enkom i klar förgrund.<sup>204</sup>

\*

202. Ibid., s. 71.

203. Ibid.

204. Klar förgrund hänvisar till min uppmärksamhet och avser vad jag *direkt*, i ett givet ögonblick, tycks uppfatta och greppa någorlunda klart och tydligt. Det räcker att låta en stund passera för att påminnas om att det är långt ifrån allt där är.

Ägget, detaljen, är nu riktad åt olika håll. Jag säger att träffande detaljer inspirerar till, och i, handling. Förbindelsen till den framspelade »helheten« nämns, liksom att detaljer bidrar till framförandets särskildhet – och rörlighet. Sådana som uppstår i framförandet och sådana som planeras på förhand tas upp. I det sista äggexemplet visas hur detaljer byggs in som följer framförandet och skapar röda trådar. I föreställningen, för betraktare och utförare, spelar samtliga detaljer roll. Ja, för betraktaren *är* gestaltningen givetvis inget annat än allt sammantaget, från spikens patinering på väggen till karaktärens vickande på stortån. Från betraktarhåll kan ett malplacerat ägg störa stort. Från utförarhåll är det detaljer jag hanterar, upptäcker eller *direkt* framspelar, en på förhand bestämd gest eller en oförutsedd särskild valör i en replik, som främst bidrar till gestaltningens rörliga. Ägg jag bygger in på förhand kan tyckas ovidkommande för mitt aktuella framförande. De är del däri.

Alldeles nyss sa jag: mening skapas inte enkom i uppmärksamhetens klara förgrund. Jag förtydligar: handling skapas inte enkom i klar förgrund. Jag skrapar på mina aktuella, direkta handlingar som också är de föregående. Jag lyfter fram dem, fortfarande med detaljen, ägget, i hand, nu riktat åt annat håll.



## tillägnelse

Ägget vrids nu mot *en* del av vägen till gestaltning. Det riktas mot stunderna när jag letar efter till exempel ett halsband med ägglika pärlor, det riktas mot framställningen av rekvisita och kostym. För mig är det *ett* sätt att bli förtrogen med monologen. Det är en väsentlig del av vägen som ligger utanför repetitionsrummet, som går vid sidan av och parallellt med repeterandets direkt verkande handlingar.

När jag ägnar mig åt att framställa olika ting är den kommande föreställningen högst närvarande. Med det tidigare äggexemplet i hand kan det handla om allt ifrån att finna tidsenliga handdukar, till att få fram nyansen på äggskalsfärgen, till att leta bland äggproducenter för att hitta önskad äggstorlek, till att polera husvagnsägget. Monologen följer med in på loppmarknader och rörs ner i färgbåd. I det arbetet vinklas den pågående gestaltningen. Att leta halsband på loppmarknader kan tyckas annat än att repetera, likväl är jag i monologen under sökandet. För mig är det del av repeterandet. Tränger någon sig före någon annan, diskuteras ett pris eller färgen på en klänning, uppsnappas händelsen om den relaterar till arbetet. Trycks bokstav för bokstav i en textrad på husvagnens gardiner samtidigt som jag lyssnar på musik är monologen och gestaltningen troligen inte i förgrunden för uppmärksamheten. Likväl uppehåller

jag mig där i tryckandet av bokstäver. Jag kan inte nog betona vad det betyder, för infall, för upptäckter, ibland direkt överförbara till gestaltungsbygget. Jag påstår att alla sysslor, all tid i pjäsens värld, bidrar till ett komplext förhållande till monologen. Ingen framställning går att räkna bort eller avfärda. Min gestaltning på scenen skapas inte på *en* plats, på *ett* sätt.

Vrids så detaljen, ägget, mot framförandet, kan inte sysslan, lelandet efter rätt äggstorlek, kopplas till någon aktuell, direkt handling och reaktion på scenen, vilken får betraktaren att baxna, »se, vilken känsla och erfarenhet som utstrålas när ägget vilar i kupad hand!« Vad hjälper all min tid i färgbaljor när det är trettio grader varmt i luften och jag forcerar sönder föreställningen av oro för värme och kommande åskregn? Var finns alla ägg då? Var ruvar komplexiteten? Nej, det går naturligtvis alldeles förträffligt att spela och skapa föreställningar utan det arbetet. Strålande komplexa gestaltningar som överlägset uttrycker erfarenhet och liv lever utsökt utan loppmarknader. En del klarar hotande åskregn utomordentligt bra. Ändå hävdar jag att till och med Västsveriges äggproducenter har betydelse för min erfarenhet i monologen. Det är ett sätt att vara i framställningen och vrida den kommande föreställningens delar mot helheten och vice versa. Kanske fåktar jag i det tomma. Kanske slår jag mot skalet. Kanske förblindas jag av hinnorna. Men jag tror.

Och därför när jag säger ägg, ägg, ägg, så är detta icke tomma ords buller, utan jag vet vad jag talar om, ehuru ljudet och läpprörelserna stör mig.

– Ägg, ägg, ägg, ägg.<sup>205</sup>



\*

Från den tron förs ett exempel fram från *Tiden är natt*. Där arbetar jag länge med kostymen, bland annat söks en knäpptröja. Till den militanta kjolen söks en ullig *och* strikt tröja. Mot det mossgröna kjoltyget önskas en vinröd nyans som påminner om levrat blod. Det goda moderskapet beskrivs i pjäsen som en omöjlighet. Possessiv kärlek äter sig in i relationerna, inte minst till dottern. Kort sagt, jag vill en mor vars hjärta klappar och klappar – med levrat blod.

Jag letar, hittar och lämnar tillbaka tröjor. Knäpptröjan finns inte i sinnevärlden. Minns så att min dotter en gång övertagit en lila tröja av mig, ullig, krympt i tvätt. Den finns kvar och färgas och färgas igen och igen. Ull är känsligt. Koftan slits skör av alla varma vattenbad. Våt tvingas den över kroppen för att fogas till passform. Det lila lyser fortfarande igenom. Situationen måste godtas. Tröjan bärs, föreställningen spelas.

Som slutresultat, som del av kostymen, vacklar färgen på gränsen. Den är inte levrad, den är en halvmesyr. Nej, resultatet blir inte mer fulländat av att jag färgar den själv. Dessutom går det att gestalta med vilket plagg som helst. Så snart tröja sätts på kropp skapas relationer till den. Då är den inte längre vilken som helst. Här är det en tätt åtsittande ullig tröja som kliar när jag blir varm. Den känns tydligt under spel. Jag ser den, alla spretande lösa ulltussar och inborrade partiklar. Drar jag i den lite för korta tröjan i en viss situation belyser det pjäsens Anna något, beröms den alkoholiserade

205. Kyrklund, 1997, s. 66. Med citatet poängteras också att just denna tillägnelse är *en* del av tillägnandet.

sonen samtidigt som den dras ner, avläses berömmet tillsammans med gesten. Så långt syns ingen skillnad mellan tröja och tröja. Nej, på scenen finns givetvis inte min färgbehandling med. Där är det jag, monologens Anna, som agerar. Den tidigare tillägnelsen är på sin höjd en möjlig resonansbotten:

Jag drar i tröjan, ser den i strålkastarljuset, »värst va den är lila nu då«, tar tillbaka gesten, »ha, levrat blod, jag, skitsnack, det är passion i blodet!«. Jag erfar ögonblickligen ett särskilt triumfatoriskt trots utifrån iakttagelsen som väcker koftans historia. Tröjan släpps, huvudet kastas åt sidan, jag talar, självsäkert. I sekvensen ska Anna-jag trotsa, så är det planerat. Tillfälligt råkar min relation till tröjan bidra till att ge trotsandet en extra skjuts.

Nu är det sannerligen inte för sådana sällsynta reaktioner i stunden, på scenen, jag framhåller framställningen av koftor. Att vara i tillblivelsen av tröjan är del av mitt meningsskapande. Jag ser monologen från olika vinklar, deltar i den på olika sätt, får ett särskilt förhållande till den, tillägnar mig den. Ett nära förhållande till någonting innebär annat än ett flyktigt. Jag kan ju varken betrakta eller svara min granne på samma sätt som mina döttrar.

\*

Detta vet jag:

I varje gestaltning sipprar det pågående arbetet fram oväntat. När arbetet börjar och slutar har väldigt lite med arbetsdagens slut att göra. Jag kan sitta och läsa, lyssna på musik, borsta tänderna, vadhelst. Utan förvarning, direkt, kan till exempel repliker dyka upp. Om möjligt prövas de ögonblickligen. Det kan också handla om övergripande frå-

gor. Direkt och oväntat slår det mig hur en scen ska prövas och lösas. När det här händer ofta pågår arbetet. Jag är i tillägnelsen, befinner mig på vägen. Repetitionsrummet är utvidgat från första stund.

Detta vet jag också:

De flesta skådespelare har säkert upplevt hur en scen efter viss vila lägger sig tillrätta. Efter en dags vila eller bortavaro kan det hända mycket. Uttryck som »jag ska sova på saken«, »låta det ligga till sig«, »mogna«, »släppa«, betonar alla vikten av en stunds avkoppling från sysslan. Det här är ett välbekant och komplext fenomen. Inte ens ett så tydligt avstånd som en natts sömn, eller dagar av bortavaro, behövs för att se det hända. Jag kan lämna en repetition för att köpa kaffe och därefter lösa scenen på nytt sätt. Det här är vanligt förekommande och ses inte särskilt anmärkningsvärt. De flesta har erfarit denna vanliga anmärkningsvärda effekt.

Med den levande kroppen som utgångspunkt handlar det mindre om avkoppling än om koppling. Repetitionen eller den kommande föreställningen arbetar vidare i systemet utan att styras aktivt. Kopplas det till vad som nyss beskrivits, framställning utanför repetitionsrummet, är sysslorna att se som ett kopplingarnas *mellanläge*. De relaterar till monologen, den är närvarande i det jag gör. Jag befinner mig i den kommande föreställningen utan att den behandlas direkt eller med aktiv uppmärksamhet. Mina mellanlägen är väsentliga. I framställningen arbetar föreställningen vidare och visar sig från delvis andra vinklar än på repetitionsgolvet. Där framträder ofta andra sätt att se på monologen, där kan jag få nya instruktioner till gestaltningen.

I entalsensemblen där ingen annan fysisk person bär ansvaret för någon blick eller funktion, är det alldeles särskilt betydelsefullt att se

gestaltningen från olika håll. I mina mellanlägen går jag in i ett slags drivhus där *olika alternativ planteras och sätts om*. Det har också med engagemang att göra. Mina olika funktioner med sina åtaganden och intressen i riktning mot samma mål, ger en sorts gemenskap i arbetet på vägen. Liksom reella arbetskamrater inverkar på såväl individuellt som gemensamt bygge.

Med det avslutar jag och säger: handling och mening skapas inte enkom i klar förgrund. Och lägger till: utan monologens meddelande finns där lite att hämta. Se där, tillbaka till var det börjar och slutar, tillbaka till navet, den specifika monologen.

# samling

Jag håller kvar de specifika monologerna och summerar vad som är utmärkande för en rörlig gestaltning och vad jag har att förhålla mig till i riktning mot en sådan.

Till en början urskiljs några kännetecken på det rörliga: Sitter jag på publikplats och tar del av gestaltningen på scenen räknar jag inte enkelt ut vad som komma skall, delar av det som sker uppfattas oförutsett. Det framspelas utan ansträngning oavsett skådespelarens handlings ansträngning, det sker enkelt och ger intryck av att det som sker är del av mycket mer. Jag tar del av ett agerande i handlingarna som relaterar till föreställningens mening och ton.

Utan agerande här och nu har jag hittills inte skådat någon rörlig gestaltning. Det för vidare till skeendet, där jag kretsar kring och plockar isär nu och definierar det som här kallas närvaro. För att tydligare se vad jag har att förhålla mig till i agerandet skildras delar av skeendets komplexa sammansatthet.

När uppmärksamheten aktivt riktas i det konkreta rummet, inom monologens situation, försvåras ett agerande som bygger på förväntningar på vad som komma skall utifrån det förgångna. Är jag avspänd underlättar det min närvaro, avspänning påverkar min uppmärksamhets rörlighet.

I skeendet skildras vikten av att lämna utrymme för det som upp-

kommer inom det planerade. Förutsättningar för samspel och positionsskiftet mellan det planerade och det som uppstår finner jag i vana. Via vana kan jag »glömma«. Det betyder inte att stå »tom«, uppmärksamheten rör sig i det planerade *och* det som sker i situationen. Vana förvärvas på olika sätt och i olika takt. Min fot kan röra sig vant och överraskande i det förberedda, medan replikerna ännu hänger fast vid vad som komma skall. Vana ger förutsättningar att agera alltmer distinkt *och* flexibelt, att kunna samordna i samtidighet *och* öka differentieringen i mina handlingar. Jag kan reagera spontant med olika lösningar *och* spela enkelt.

Det rörliga kännetecknas också av att det bär specifika särdrag. Det för vidare till detaljers betydelse. Att uppmärksamma detaljer är såväl ett tillvägagångssätt som ett hjälpmedel på vägen. En trasig söm i ena kanten på en näsduk kan såväl byggas meningsskapande på förhand som blixtra till i framspelandet. Allt eftersom vana förvärvas ökar mina möjligheter att stå *i* situationen, fler detaljer framträder allt tydligare, jag erfar specifikt här och nu.

Lika enkelt som det låter när jag summerar, lika rangligt är det att hålla balansen i framspelandets aktuella skeende. Det är ett ständigt undandragande och ramlande över oförutsedda kanter och hårt hållande om det planerade och inklivande i framtiden innan den är. Balanserandet och ramlandet är del av vägen, del av framförandet.

Jag snabbspolar vad som passerats i beskrivningen och överblickar en landskapskarta. Ingången är ett stort kuperat område, fullt av stigar. Det är i läsningen och i läsningens mellanlägen monologens övergripande meddelande formas, det är därinom handlingsalternativ söks och samlas samtidigt som det på förhand bestämda och planerade tar form och börjar genomlevas till föreställning. Över

ingången och vidare ut mot den punkt som anger spelperioders slut, tecknas vanan som streck, från tunna till alltmer täckande. Över alltsammans breder skeendet ut sig. Vad jag än tar mig för utförs det någonstans, där och nu. Och här och där syns detaljer, med mer eller mindre distinkta konturer.

För det gröna finns inga markeringar att dra, det är något jag söker, går i riktning mot. Jag söker som affischören i *Ett drömspel* efter mitt gröna, en rörlig gestaltning.

## *undran*

Jag ser på summeringen och frågar: Vad är upprinnelsen till detta gående mot föreställning gång efter annan och vad är upprinnelsen till den här beskrivningen?

Utän stort engagemang i den mycket ensamma vandringen från läsning till gestaltning, hade jag inte gång på gång drivits till egna projekt. Det handlar inte om intressant, viktigt, roligt eller tråkigt, nej, sådana innebörder driver inte ensamma återkommande vandringar. Jag anar någon annan slags mening – också.

Och vad röjer engagemanget till den här beskrivningen? Visst handlar det om att äntligen, äntligen få stanna till, samla ihop specifika händelser, begrundade dem, söka det gemensamma. Att vända om, gå från läsning till gestaltning från motsatt håll för att se om där finns något återkommande att skärskåda istället för tvärtom. Jag framställer en väg i skrift i hopp om att greppa några aspekter och ge en bild av arbetets art. Just här och nu, i den önskan, hörs att drivkraften själv pratar bredvid mun, skvallrar om att det inte är allt där är. Jag förs åter till frågan: finns där också annan mening?

Jag grips genast av lust att citera alla dem som säger att vandringen är mål och mening, Varken en föreställning eller en beskrivning bär mening med skildrandet avskuret. I samma stund, med munnen öppen att prisa vägen som målet, undrar jag om mitt hyllande också handlar om tröghet. Vad är jag annat än en sorts sammanhållen trög rörelse? Handlar vandrandet mot föreställning och beskrivning om att detta mindre rörliga högst tillfälligt rörs och att jag partiellt lösgörs från vissa vanor i respektive sysslors specifika?

Se, de specifika uppgifterna framträder återigen som del av meningen och jag förs åter till början.

Att något jag finner väsentligt ska framställas till en föreställning som spelas för någon någonstans är en klar riktning och drivkraft. Därifrån går jag i riktning mot en rörlig gestaltning i hopp om att stundtals finna den. Just här och nu är drivkraften att söka arbetets gemensamma och framställa en beskrivning som kan utspela sig för någon. Därifrån går jag i riktning mot en skriftlig gestaltning i hopp om att tidvis finna den. Handlar det om ett högst påtagligt sökande efter att bli och vara till – om än tillfälligt och i monologens eller beskrivningens uppgifter?

Handlar vandringarna helt enkelt om att så mycket av hur framlevandet ordnas och styrs är så svårgripbart och främmande, att jag griper så lite av levandet? Den specifika monologen eller beskrivningen avgränsar en hanterbar bit, jag ser ett tillfälligt förslag på ett grepp. Jag griper den. Och i gåendet, på vägen, »biter jag i verkligheten«. <sup>206</sup>

206. Jag lånar uttrycket av Alberto Giacometti: *Alberto Giacometti skriver* (Ras-ter, Stockholm 1993), s. 130. Jag kan inte finna något annat uttryck som fångar upplevelsen av arbetsvägen så träffande. Under läsningen sköt »bitandet« ut ur en



Jag förs åter till arbetsvägen. Kanhända är det vad det handlar om, bitandet, att bita – i trögheten och tillfälligt gripa något lite.

mening, detaljen blev min stora behållning. I sin helhet lyder meningen: »Från första stund jag började teckna eller måla var det för att bita i verkligheten, försvara mig, nära mig, växa.«



### 3. vända om

Jag lägger fram en rejäl bit och säger varsågod, här har du att bita i, bit.

Jag vänder, börjar om, går från läsning till gestaltning på en specifik väg, biter och bifogar bitar på väg mot *Lyckans dar*. Oh, happy days!



lyckans dar



Samuel Becketts pjäs *Lyckans dar* ligger framför mig.<sup>207</sup>

När jag blir gammal vill jag pröva den. Så sa jag.

Nu är jag gammal.

Jag läser och summerar pjäsens situation:

Winnie, en medelålders kvinna, sitter i första akten begravd till midjan i jorden, på en kulle. Hon pratar rakt ut, riktad mot publiken som följer hennes handlingar från det att dagen börjar till det den närmar sig sitt slut. Winnie är optimistisk och strävar oförtrutet efter ännu en lycklig dag.

Snett bakom kullen sitter hennes man Willie, tydligt närvarande på scenen om än mestadels dold för publiken. Då och då hörs hans rörelser och vid enstaka tillfällen uttalar han sig. När han sitter synlig är han riktad från salongen in mot scenen. Publiken ser inte mycket mer än hans bakhuvud.

I andra akten sitter Winnie begravd till halsen, endast huvudet sticker upp. Hennes handlingsutrymme är än mer begränsat. Willie tycks frånvarande och sitter tyst och dold fram till andra aktens sista stund, då han kryper fram och sträcker sig mot kullen och Winnie.

207. Samuel Beckett: *Lyckans dar. Ord och musik. Två pjäser* (Bonnier, Stockholm 1963). Båda i översättning av Göran O Eriksson.

Så ser situationen ut. Jag inleder en specifik väg från läsning till gestaltning.

### *givna omständigheter*

*Lyckans dar* är ett stycke som skiljer sig från tidigare monologarbeten.

Att läsa pjäsen eller se föreställningen är definitivt att ta del av en dialog. Winnie och Willie är båda lika viktiga för pjäsen. Från betraktarhåll är de varandras medspelare.

Från utförarhåll är det lika definitivt en monolog. Winnie och Willie är riktade från varandra, de möts inte. Under föreställningen interagerar de knappast. De är bara *nästan* varandras medspelare. Deras agerande sammanförs av en utanförstående blick som ser handlingarna från åskådarhåll. De delar ingen gemensam arbetsväg.

Det är också en »monolog« med en sorts »fjärde vägg«. <sup>208</sup> Som Winnie tar jag inte in publiken, ser den inte en enda gång. Jag sitter fast, utlämnad till mina handlingar och talar rakt ut i landskapet.

Författaren är mytomspunnen och verken diskuteras fram och åter. Att se och sätta upp en pjäs av Beckett är att ha föreställningar om det som komma skall innan det upplevs. Pjäserna står inte frikopplade från berättelserna om dem. Förförståelsen är ofrånkomlig för mig som skådespelare och för publiken. Väl upptrampade verk och uppmärksammade författare som sätts upp kan räkna med –

208. Här finns ingen fjärde vägg i egentlig mening, scenen är inget skåp att kika in i. Winnies riktning rakt fram inkluderar publiken som del i det öde landskapet.



och kanske räknas det ibland med – att en författar-verks-cocktail spills ut över uppsättningen. Arbete och föreställning omgärdas av införlivade och utanförstående förväntningar och konventioner som verket ses igenom. Jag har inte tidigare kommit på tanken att framställa en genomtröskad »högmodernistisk« pjäs, fäst och rotad i allsköns uppfattningar av »ska och bör och är«. <sup>209</sup>

Därtill är det ett sceniskt verk som kräver olika yrkesgruppers aktiva insatser. Pjäsen är närmast olämplig för en entalsensemble.

Slutligen är det en pjäs där inga större förändringar tillåts, jag har att underkasta mig det skrivna. Också det är en helt ny situation. *Lyckans dar* ställer mig på en obekant plats. Jag utsätter mig för ett arbete som på nära nog alla punkter bryter mot min tidigare arbets-situation och monologpraktik. Detta olika andra är utgångspunkten för uppgiften.

## *villkor*

Förutom att pjäsens villkor skiljer sig från tidigare, är också arbetets villkor andra. De bredds ut och beskrivs:

Pjäsen är skriven och finns på plats. Alla funktioner börjar arbeta samtidigt, samtliga underställs ett extremt detaljerat manus. Något material bearbetas inte, situationen är given och uttömmande be-

209. »Så här säger B, ja, så måste man spela B, nej, de fattar inte vad B är ute efter.« Att tala om det skrivna som om det är liktydigt med författaren är inte ovanligt. Det ger intryck av auktoritet och att författaren är den som bär nycklar och »sanning« till verket. (Konstantin Stanislavskij talar om att nå författarens själ vill jag minnas.) Det är också ett sätt att frånta mig synligheten av egen avläsning. När jag till exempel säger: »Jag gillar inte att se Beckett på scenen, jag tycker bättre om att läsa honom«, står jag i den scenografin och visar att den är livskraftig.

skrivna. Jag börjar arbeta som skådespelare samtidigt som jag också, med alla andra blickar, tar reda på vad som ska visas. Det är obekant.

Inläsning och repetition begränsas till tretton veckor. Den huvudsakliga sysslan är att gå från gestaltning till skrift och beskriva gemensamma aspekter på arbetsvägen. Parallellt går jag mot gestaltning på en främmande väg i *Lyckans dar*. Repetitionsveckorna sprids därför valfritt över drygt ett år. Doktoranden, en ny och framträdande funktion, vars synfält och uppgifter är andra än dem jag tar på mig i repetitionerna, är nu del av mig. Utrymmet för arbetet begränsas på ett nytt sätt. *Lyckans dar* må vara en närvarande erinran om ett aktuellt skeende – om än olikt tidigare.

Att genomföra en spelperiod med allt vad det innebär av produktions- och marknadsföringsarbete ligger utanför uppgiften att beskriva arbetsvägen. Produktionsarbete som hör till en regelrätt uppsättning kan varken motiveras innehållsligt, ekonomiskt eller tidsmässigt. Det fordrar ytterligare funktioner som hamnar utanför min huvuduppgift.

Arbetet utförs i ett litet rum där jag repeterar ensam med och utan scenografi. Teaterlokal finns tillgänglig cirka en vecka. Delar av arbetet visas för utomstående som kommer med synpunkter vid tolv tillfällen.<sup>210</sup>

Jag har tillgång till medspelare en knapp vecka och en scenisk

210. Framför allt visas första akten, andra akten visas vid två tillfällen innan inbjudna publikgrupper tar del av föreställningen i ett teatertrum. Det lilla repetitionsrummet rymmer som mest fyra personer. I de tolv besöken räknar jag in ett scenseminarium, möten med min handledare Cecilia Lagerström, träffar med Bertil Sandberg, lärare i talgestaltning, som varit ett stöd och följt arbetet över tid. Därutöver bjuds människor i olika åldrar in, med och utan inblick i teaterarbete, då olika skeden och inställningar i spelet prövas och bemöts med reaktioner och frågor.

rådgivare vid fyra tillfällen. *Lyckans dar* repeteras därefter för provpublik vid fem tillfällen i ett teaterum på Högskolan.

Inom strikt ekonomisk begränsning, får jag hjälp att tillverka scenografin. I *Lyckans dar* står den för situationen, agerandet avläses genom landskapet. Den är minst lika viktig som personerna. Och – den är ett fast scenbygge som jag inte klarar av att producera själv. Rekvisitan framställs efter förmåga utanför övriga uppgifter inom högst begränsad tid.

Att inleda en annan, ännu obekant väg till gestaltning, som i varje ny monolog, är det inte endast fråga om här. Jag när förhoppning om att detta andra kan kasta ljus på mitt bekanta och ge exempel från sin specifika uppgifts håll. Grunden och upprinnelsen till min beskrivning av arbetets gemensamma aspekter är olika monologer med sina egenheter. Här speglas den beskrivningen, frikopplad ifrån sitt skrivna sammanhang och ursprung, i ett arbete med sin särart och sina arbetsvillkor. Vågar jag stå för ett sådant val, tar jag mig an biten utifrån dessa villkor?

Ja.

Bit då.

## *lyckans dar*

I skrift kan jag med lätthet hoppa fram och tillbaka på arbetsvägen. Här byggs ingen monolog allt eftersom utifrån något läst, jag börjar med att söka mening i ett färdigt bygge. Jag hoppar fram fem veckor av de tretton för att summera pjäsen utifrån vad samtliga mina blickar eller funktioner tar fasta på:

*Lyckans dar* är en pjäs som behandlar mänskliga villkor i västerländsk skrud. Den ger bilder av livet och följer ett medelålders par vars framtid begränsas alltmer under pjäsens gång.

Winnie, som framför allt syns och hörs på scenen och som främst förs fram här, agerar utan insikt om sina villkor. Hon sitter fast i vanor hon inte ser, det förgångna är fragment, hon går på och går på i nuet. Det är där hon existerar. I det pågåendet avbryts och avbryter hon sig ständigt. Hon agerar oförtrutet optimistiskt, närmast naivt, fast i jordens grepp. Den naiva lättheten i optimismen, det ständiga avbrytandet och det vanemässiga i hennes agerande ska poängteras. Tomhet utan handling, tystnad, söker hon konsekvent undkomma. Vad annat kan hon göra, begravd till midjan under en ständigt stekande sol?

I andra akten är situationen förändrad. Winnie har sjunkit djupare, endast huvudet syns. En ljus och lätt Winnie önskas i första akten, det blir trots allt »en lycklig dag«, och en mörk Winnie i den andra, där fragment från då breder ut sig i takt med att framtid och handlingsutrymme krymper.

Winnie och Willie tycks ha suttit länge där de sitter. Winnie talar inte endast till sig själv, hon talar också till Willie. Deras relation och hennes behov av Willies närvaro och bekräftelse betonas i båda akterna.

Winnie och Willie lever ensamma, de når aldrig varandra. Winnie sitter fast, går från det ena till det andra, engagerad mestadels i småsaker. Hon söker oavslutligen bekräftelse på att hon existerar och längtar efter att sjunga som fågeln som flyger ovan jord. Det händer att Winnie och Willie sjunger, om än svagt och att de ser varandra – samtidigt – i mycket, mycket korta ögonblick.

I föreställningen sitter Winnie, Willie och publiken där de sitter. Det som sker, sker när det sker. Händelser och handlingar utspelar sig i realtid. *Lyckans dar* behandlar existerandet och kan inte på förhand sammanfattas i rubriker som kan kopplas till någon klart uttalad »nytta«. Situationen kan uppfattas absurd, ordinär, prekär. Det som sker är allt där är, kanhända är det givande, roligt, förfärligt, tråkigt. Och det tar tid. I den meningen framstår pjäsen närmast provokativ.

Efter den summeringen vidrörs ett problem som alla mina funktioner har med den här pjäsen. Den är skriven av en man vid en viss tid. Kvinna och man skildras därefter. Att i vår tid få pjäsens meddelande att sätta sig över de bilderna är knivigt. Även om pjäsen kan ge en mindre smickrande bild av borgerlig tvåsamhet som livsform är den som sådan, med nutidens glasögon, varken särskilt tydlig eller skarp. Och – det är inte där jag ser dess värde. *Lyckans dar* tycks dammig om den avläses som om den handlar om en kvinna som inte har annat att tillgå än sin handväska och vars minnesfragment präglas av baler och herrar och dockor och där humorn i många stycken är föråldrad.

Om Winnie framspelas och uppfattas som en kvinna som främst sysslar med sitt utseende, sina konventioner och som pladdrar från sitt inskränkta liv, inskränks också pjäsen. Winnie är Winnie som säger det hon säger och sitter fast i just sin värld och sin tids jord. Hur få fram att jag är Winnie? Att hennes villkor och sätt att agera når ut- anför en specifik dam från en specifik klass och tid? Avläses hennes handlingar huvudsakligen genom bilden av kvinnan och mannen kan skildringen av levandet skymmas.

Att vinkla pjäsen via konkreta frågor fungerar inte. Att till ex-

empel säga att den handlar om konsumtion och försöka knöka in Winnie i det, ser jag som dömt att misslyckas. Det ses rentav som ett Winnieagerande, ett försök att i lättsam positiv anda kränga pjäsen som »aktuell«.

Det betyder inte att den inte rör aktuella frågor. När pjäsen läses idag framstår exempelvis jakten på välbefinnande i nuet och det jag ser som ett inhamrande av positivt tänkande som groteskt. Jag ser en förstorad positiv jätte Winnie som jagar på, flyende sina villkor, flyende destruktion, död och tomhet. Är nuvarojakten, för mig som för Winnie, ett sätt att lättare klara av arbets- och vardagsliv? Är det en flykt från mindre trivsamma mänskliga villkor och handlingar, bort från eftertanke, bort från det som är komplicerat och mindre njutbart att uthärda och skåda? I den flykten eller jakten efter den lyckliga dagen, ja, hur man ser det, är den som ser mindre ihärdigt positivt på samhällstillvarons absurditeter och förtryckande handlingar fördömd.

På det här sättet vidrör *Lyckans dar* aktuella händelser utan att för den skull låta mig fästa den i någon konkret dagsaktuell fråga. *Den rör vårt levande när den sker.*

Jag tycker så mycket om att den direkt fångar något av varandet – och där, i pågåendet, upplevs »aktuellt« och »evigt« om vartannat utan gradering och centrum. Det är det som griper stort.

Här blottar *Lyckans dar* en akilleshäl. Pjäsen uppskattas för allt vad den ger. Samtidigt säger jag att den på sina ställen är ofördelaktigt åldrad. Och att det får följdverkningar för dess mening att göra någonting radikalt åt den saken.

Om den ger vad den ger – vad är då problemet? Passar den inte in i den önskade bilden av mig själv? Pjäsen håller upp en spegel

och visar vad jag inte vill se. Rättrådighetsproblem uppdragas. Jag vill vara rättskaffens i nutiden och har en gammalmodighetsgräns. Pjäsen ler och säger att jag sitter fast och går på och betar mig som Winnie. Det gör ont i hälen.

Här pockar min scenograf-rekvisitörs-blick på uppmärksamhet. Situationen skildras så från det hållet:

Visst skulle det gå att linda hälar i sammanhanget och göra det väl. För det finns ingen tid. Mitt scenograf-rekvisitörs-jag går upp i limningen och lindar i hast.

Scenbilden är pjäsens situation, den är grunden för händelserna. Den är i allra högsta grad meningsskapande och kräver långt mer än begränsningarna tillåter. Det är hög tid att berätta om vad som avses och vad det blir.

Först en begränsning: Scenografin ska kunna forslas och monteras av en person. Den ska vara lätttrörlig, enkel och billig.

I samtal med Kristin Johansson-Lassbo, kostymmästare, och Fredrik Magnusson, tekniker, på Högskolan för scen och musik, föds idén om att bygga en sorts tältkonstruktion. Lätt att bära, lätt att flytta.

Jag tecknar en skiss på kullen i form av en förstorad kjol för Winnie att sitta fast i. Släpet döljer Willie. Se där, så sitter hon inte bara fast i jorden utan också fast i kvinnokjolen som läsningen av pjäsen tecknar! Se där, i kjollandskapet sitter de tu fästa vid varandra i samma värld.

Råger Johansson, scenograf från Masthuggsteatern utvecklar och realiserar idén, gör en ritning på kullen och en släpkonstruktion fäst i kjolen. Formen begränsas av måtten på det smala repetitionsrummet, kullens lutning tvingas skarpare än ursprungsidén. Kjolkullens

tyg ska färgas mörkt sandfärgat och täckas av jord i form av smulat gummi. Katarina Rangfast från Göteborgs Stadsteater konstruerar en vacker jätteklinolinställning och syr ett överdrag i fallskärmstyg. Sten Olof Nilsson från samma teater tillverkar metallstativ till släpkonstruktionen.

Med mitt tids- och ekonomiutrymme visar det sig att idén inte kommer att kunna fullföljas innan *Lyckans dar* möter sin provpublik. Scenografin patineras inte som planerat. Jag står med ett skelett med tillhörande överdrag som inte kan användas.

Ting och kostym i sin tur sköts utifrån förmåga och begränsad tid. De ska inte kunna fästas vid en specifik kvinna gift med en lika specifik man i en specifik tid. De är huvudsakligen svarta och utan påfallande ornamentering för att så långt som möjligt friställa dem från bestämd tid och miljö. Samtliga bär spår av tidens gång.

En svart bok i bibelformat placeras på kullen snett bakom Winnies väska. I en sekvens i pjäsen beskrivs en docka som har stora likheter med Winnie själv. Dockan håller en bok under armen, den bok som läggs på kullen. I denna bibel limmas texten in. Här finns ingen sufflör, kommer jag av mig finns »Beckettbibeln« till hands. Med bibelns existens och eventuella användning kommenteras lågmålt förståelsen av författare och verk.

Winnie behöver tingen för att klara sig genom dagen. De är viktiga, de fäster pågåendet, de ger tillvaron »kanter«. Det kantiga överförs till glasögon, fodral, speldosa, flaska, spegel, läppstift. Så här står det exempelvis i en anteckning:

Nu kan jag börja. Ja, sakernas mening i Winnies hantering poängteras av det kantiga. Spegel, läppstift, flaska, kantiga, finns



i sinnevärlden just nu. Förstoringsglas spanar jag in på biblioteket, det ligger där så strålande perfekt på bordet. Kan jag köpa ett annat till dem? Biblioteksmannen släpper det inte ifrån sig. Det är omöjligt att finna kantiga, förutom med formpressade, plastiga handtag som förstör allt. Vart jag mig i världen vänder, överallt runda, runda som ögat.<sup>211</sup>

Under arbetet tas beslut utifrån begränsningar vad gäller förmåga, tid och pengar. Det är grundplåten till de på förhand planerade idéerna som i sin tur förändras och omformas i mötet med vad som finns att tillgå. Till exempel avviker det slutliga förstoringsglasat från det kantiga. Det är runt.

## *lokal*

Med det har pjäs och scenografi beskrivits. Det är dags att plocka fram den imaginära spelplatsen. Utan spelplats visar det sig att jag inte kan arbeta. I tidiga läsningar återkommer högljudda frågor från samtliga blickars håll om pjäsens hemhörighet. Att lokalen som inhyser scenrummet är väsentlig och följer arbetsvägen har tidigare beskrivits.<sup>212</sup> För att få arbetsro tas här beslut om en imaginär.

Idéerna härrör från en omöjlig sådan, Skelettkusten i Namibia. Där har många förlista sjöfarare skymtat sin räddning, skådat land – som visat sig vara en öken att duka under i. I det märkliga landskapet ser jag *Lyckans dar*.

211. Egen arbetsanteckning.

212. I »lokal« på s. 67 ff.

Tidigt uppsnappas en samlingslokal med artificiell strand och varm sol som Ingvar Oldsberg en gång startade, Oldsbeach.<sup>213</sup> Att placera scenrummets artificiella miljö i en lika artificiell samlingslokal är tilltalande. Publiken sitter under samma sol och värme som Winnie i sin kjojord. Jag kan inte avskilja existentiella frågor från det pågående. »Åh, Lyckans dar, nu handlar det om livet, det är viktigt det, livet.« I fantasin kan inte Oldsbeach göra något sådant. Där är pjäsfiktionen inte absurdare eller mer främmande än omgivningen. Existentiella frågor hanteras dagligen på Oldsbeachar. Jag åker dit, stranden är alltför liten, rummet i övrigt likaså. Det är ogörligt.

Från det artificiella verkliga dras jag mot den reella solen, himlen och jorden, spelplatser passerar revy. *Lyckans dar* placeras i Skagen, framförd på stranden där de två haven möts. Den spelas under tälttak med artificiella strålkastare *och* med allas vår sol silandes in. Pjäsen körs vidare över sundet, mot Halland och närbelägna Göteborg som har platser att erbjuda nära stugbyar och minigolfbanor. Jag närmar mig en imaginär spelplats. *Lyckans dar* spelas som sommarteater på mindre orter vid kusten, i anslutning till eller på campingplatser. Där sitter publiken, begränsad till trettio personer, nära scenografin under tälttak. Pjäsen framförs vid den tid då solen börjar gå ner inför andra akten.

Nu, med en imaginär hemhörighet, kan jag med glädje repetera för publik i ett teatterum på Högskolan. Det är dit jag kommer här. Om *Lyckans dar* någonsin hamnar nära solen vet ingen. På väg mot gestaltning värmer den mening på avstånd.<sup>214</sup>

213. Under en period ser jag också Ingvar Oldsberg i rollen som Willie. Idéer förändras, han tillfrågas aldrig.

214. Idén skulle ta långt över ett år innan den skulle kunna börja realiseras. Den

Nu är synen på pjäs och spelplats presenterad. Några bitar från vägen läggs fram, upplockade från främst skådespelarens blickfält.

## *ingång*

Pjäsen slås upp och jag börjar läsa högt efter inledningen, när Winnie vänder sig mot Willie för första gången:

**Ho-hoo!** Paus. Högre. **Ho-hoo!** Paus. Med ett ömt leende vänder hon sig åter mot rampen, lägger ner tandborsten. **Stackars Willie...** undersöker tuben, leendet bort...**snart slut...**letar efter hatten...**ja, ja...**hittar hatten...**kan inte hjälpas...**skruvar på hatten...**det är det gamla vanliga...**lägger ner tuben...**bara det gamla vanliga...**vänder sig mot väskan...**det är inget att göra åt...**rotar i väskan...**inget att göra åt...**tar upp en fickspegel, vänder sig åter mot rampen...**å ja...**granskar sina tänder i spegeln...**stackars gamle Willie...**känner med tummen på tänderna i överkäken, otydligt...**herregud!...**drar tillbaka överläppen för att granska tandköttet, som förut...**gode Gud!...**drar tillbaka ena mungipan, gapar, som förut...**ja, ja...**andra mungipan, som förut...**ingen försämring...**slutar granska, med normal röst...**ingen förbättring, ingen försämring...**lägger ner spegeln...**ingen förändring...**torkar av fingrarna på gräset...**inga plågor...**letar efter tandborsten...**nästän...**tar upp tand-

kräver en rejäl dos pengar för exempelvis en anställd producent och tekniker som kan lösa spelplatsens ljudproblem och stå för byggkonstruktionen. Den långa tid förverkligandets uppgifter förutsätter är svårt att motivera som doktorand. De står inte i centrum för min beskrivning.

*borsten...det är en god sak...undersöker skaftet på tandbors-  
ten...finns inget bättre...undersöker skaftet, läser...rent...vad  
då?...Paus.*<sup>215</sup>

Här möter jag ett utförligt skildrat skeende med noggrant beskrivna handlingar, där det som sägs är nedtecknat utan delning från kroppen så långt det är möjligt att nå i skrift. Här dirigeras rörelser, riktningar, emotioner i detalj. Vanliga scenanvisningar som anger att någon ställer sig vid ett fönster eller vänder sig om är det inte fråga om. Här är anvisningar lika viktiga som repliker, sammantagna rymmer de själva handlingen. Det räcker inte att läsa högt, för att »avlyssna« pjäsen följer jag instruktionerna. Att från första stund samtidigt utföra instruktionerna är ett sätt att undersöka vad som står i texten. Jag utför för att greppa pjäsen. När det menings-  
skapande blir tydligt, kan jag bättre bryta mot det.

Att utföra instruktionerna under tidig läsning är, liksom repeterande, att upptäcka. Med citatet ovan som exempel följer frågor. Om »snart slut« sägs i samma stund jag släpper studerandet av tandkrämstuben knyts det då också samman med Willies situation? Vad skildras om jag lägger vikt vid hanterandet av tingen? Vad händer om tonvikt läggs vid replikerna? Om samtliga handlingar utförs som lika viktiga?

Så går det på, bit för bit. Till en början tar första akten långt över två timmar att schematiskt läs-handla sig igenom. Så här står det i en anteckning:

215. Beckett, 1963, s. 10. I citatet markerar jag replikerna i fetstil för att tydliggöra förhållandet mellan anvisning och replik.

Läser, följer strikt anvisningarna. Jag har två par glasögon på mig. Mina läsglasögon och därpå Winnies, av och på, av och på. Vi sitter fast och ler, ler på kommando mellan hundratals pauser lagda så frekvent att meningarna studsar ut som skivor. Jag tappar överblicken, följer textens kommandon, den pjäs jag en gång läste försvinner, smulas till fragment, frågor som flugor överallt. Jag lär sitta här länge.<sup>216</sup>

### *ton*

I min splittring under instruktionsläsningar är tonen stum, jag har fullt upp, förmår inte höra den. Den når mig däremot direkt de gånger pjäsen läses snabbt och – tyst. När jag delar skriftens hela kropp och enbart lyssnar till vad som sägs, följer en lång ritual om behovet av relationer i ohjälplig ensamhet, om traktande efter ett ögonblick, en blick, en sång. Här finns en omiskännlig ton som slår an starkt och som jag värnar, med hopp om att någon gång kunna framställa den. Den ton jag hör är varierad och ganska hastig i första akten, medan den är mer dröjande dov i den andra. De livaktiga skiftningarna i första akten, är inget jag sammankopplar med andra verk av författaren. Det jag hör framkallar en högst påtaglig människa som färgas av växlingarna.<sup>217</sup>

216. Egen arbetsanteckning.

217. I fotnot 209 sägs att jag hellre läser Becketts pjäser än ser dem på scenen. Det har att göra med rösten som vanligen hörs under läsning. I *Beröringens ABC* beskriver Horace Engdahl den lysande klart, i torftig summering som en röst utan källa. Engdahl, 2005, s. 160 ff. Att se pjäserna från ett litterärt perspektiv är annat än att se dem från iscensättningens håll. Scenen är konkret och skådespelare är människor. Kostymer låter, skodon hasar, varje skarvsladd är påtaglig. För mig

Emedan tonen hörs när jag går igenom hela pjäsen *utan paus*, avslutar jag mig för tidigt återkommande »genomdrag«, hur omöjligt och manusbundet och knackigt det än låter och ser ut. Jag skriver rent manus på kvällarna för att omfatta och lära in via handen och fortsätter hacka mig fram.

Det är också min tydliga ton som senare hindrar. Så ska det göras och ändå inte så! Ständigt så men inte så. Jag hör och ser genom den och den tål inget. Den är livlig, ombytlig, utan att ha något konstlat över sig. Den tål mig inte.

### *lära läst*

Winnies ständiga avbrytande och återkommande fraser och uttryck gör stycket mödosamt att lära in. Här finns få hela kedjor av händelser att hålla i. Uppbrutna kedjor finns det emellertid gott om. Det är till exempel vanligt att jag efter en återkommande strof förflyttas och fortsätter med en helt annan sekvens som inleds med en snarlik fras. För mig är det ändå inte det som är utmaningen. De uppbrutna kedjorna har en egen ordning och logik.

Jag finner prövningen i situationen, i att sitta fast, i kombination med de täta instruktionerna. Tio sekunder kan vara tätt styckade av anvisningar. Få stunder upplever och upptäcker jag i tillfälligt

framstår scenens villkor ofta alltför påträngande för pjäsernas bilder och röster. Föreställningarna framstår lätt pretentiösa. Något som går stick i stäv med vad som hörs under min läsning. Det är därför jag uppskattar filmatiseringar av pjäserna. Där hävdar sig inte scenrummets omständigheter, som ju vanligtvis är en livgivande tillgång, lika högljutt. För mig avviker *Lyckans dar* från andra verk, det finns någon där, rösten har en källa.

flöde. Det som görs fastnar inte. När sekunder blir minuter som blir halvtimmar som ska bli timmar, tycks jag fullkomligt förlora min förmåga att samordna och genomleva handlingar, jag smulas själv i flisor. Jag önskar ofta att någon annan skulle kunna hålla reda på instruktionerna så att jag kunde »åka med« i händelserna lite mer. Anvisningarna, från paus, till emotion till replik till huvudböjning, inverkar på min inläring. Jag låter läst och rör mig stelt.

Att bestämma intentioner på förhand för Winnies agerande hjälper föga, instruktionerna raserar sådant snabbt och hävdar sin mening. Den Winnie jag ser drivs inte av minnen. Det gäller också mig under lång tid. Texten är en sträng fröken som bestämmer när finger och tunga ska röras. Jag lyder för att ta del av och undersöka mening.

En ansenlig del av önskan att arbeta med pjäsen handlar om att jag tycker den är besvärlig. Hur ska jag, som är van att bygga fram handlingar från det lästa, klara av att strikt underordnas det skrivna? Som underordnad försvåras undersökandet i tillfälliga flöden.

På vägen möter jag uttalanden från skådespelare som arbetat med *Lyckans dar*.<sup>218</sup> Där framkommer olika sätt att närma sig och se på arbetet. Deras beskrivningar är del av den jord *Lyckans dar* står i. Inte minst Billie Whitelaws uttalanden. Hon spelade också flera andra verk av Samuel Beckett i hans regi. Hon ser uppsättningen som mindre lyckad, både vad gäller samarbetet med Beckett och som föreställning. Också författaren lär ha ifrågasatt sin pjäs. Efter tre månaders förberedelse och en bit in i repetitionerna glider pjäsen undan för henne, hon börjar glömma:

218. Jag avser främst intervjuer med kvinnliga skådespelare i *Women in Beckett. Performance and critical perspectives* (University of Illinois Press, Urbana 1990).

At one point I rang Brenda Bruce. I asked her how on earth she ever learned this damn thing.

‘I suppose once you’ve learned Happy Day’s’, I said, ‘you can learn anything.’

‘No, no,’ she said, ‘after Happy day’s I felt I could do nothing. I’ve never recovered. Even after all these years.’<sup>219</sup>

Vad Brenda Bruce menar med sitt svar är oklart. Jag föreställer mig att det handlar lika mycket om umgänget med pjäsen som hennes väg till gestaltning. Kanhända något i stil med det jag skriver i en anteckning. »I *Lyckans dar* ser jag mig och andra, jag är annan.«

Billie Whitelaws yttranden får mig att dröja vid frågan om vad som utmärker mina besvär och min glädje med *Lyckans dar*:

För mig är situationen, att sitta fast och agera samtidigt som jag inaktiverar delar av kroppen signifikant för såväl pjäs som för arbetsväg. Att sitta fast när jag läser repliker och följer instruktioner påverkar mig i långt högre grad än det icke linjära berättandet. Givetvis är tiden sammanvävd med den situationen, under repetitioner sitter jag fast och stilla extremt länge, timma efter timma. Det är ingen stillhet jag »levt« mig fram till, här måste stillheten hitta sin frihet. En kvart som en gång fungerar havererar, försvinner undan titt som tätt. Också pjäsen är lång. Att sitta stilla en timma på scenen är en helt annan sak än ett par timmar. I monologarbete gör varje tionde minut som går över en timmas speltid ganska stor skillnad.

Att lära in, börja samordna instruktionerna och samtidigt fånga

219. Billie Whitelaw: *Billie Whitelaw... Who he? A memoir of life on stage, on screen, and in collaboration with the great Samuel Beckett* (St. Martin's Press, New York 1996), s. 150.



tonen, som jag finner först i en långt mer sammanhållen rörelse, tar tid. Jag håller modet uppe i mina olika handlingsläsningar. Ofta får jag gå tillbaka för att dela, ena gången lägga uppmärksamhet vid repliker, andra gången vid rörelser, för att greppa vad som händer. Exakt när vrids huvudet mot och från Willie, hur lång tid putsas respektive glas på glasögonen, hur inverkar det på meningsskapandet? Därinom uppstår förvånansvärt ofta tillfällig rörelse. Det påminner om stunder då scener provas schematiskt och däri oväntat börjar »leva«. Jag är lycklig var gång följande händer:

Jag minns ofta en föreläsning av filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback när jag läser. Hon står mot en rikt ornamenterad vägg, speglar och krås överallt, hon försvinner nästan. Hon talar om samband och närhet mellan begreppen röra, rört och röras. Jag anar vart hon är på väg, tankegången är välbekant inbillar jag mig. Det är inte många meningar hon hinner uttala innan jag ser att hon verkligen rör begreppen. Ornametväggen löses upp, hon framträder tydlig. Jag grips av hennes handling och undrar över min första reaktion. När jag anar att något låter bekant, tror jag då inte det förmår överraska med nya innebörder? Om så, hur i herrans namn ser jag då på att repetera? Sitter jag där och önskar leverera nytt? Löjligt, och ett typiskt symptom på konsumeringsjuka i en Thomas Bernhardsk värld av citat och citerande. Vad finns att göra, annat än att röra specifikt? Vad rör jag annat än samma som blir annat? För mig är hennes handling stor, hon rör, och röra-röras är inte längre »samma« sig likt för mig.

När det då och då händer att jag rör vid en mening eller gest som sakta börjar ge med sig under repetitionen ser jag hennes ornamentvägg träda undan och önskar så bort mina egna.<sup>220</sup>

### *läsnings verkan*

Att från första stund underställas dirigerade handlingar skiljer sig från tidigare monologarbeten. I läsningens verkan finns likheter. Skillnaden är att jag inleder från annat håll och med delvis andra uppgifter. Till exempel är bearbetar-blicken helt avskuren, vilket också betyder att övriga blickar till en början är förhållandevis tomma. Den förståelse som finns är inte genomlevd, kan inte följa och ingå i gestaltningförslag annat än som vaga åsikter om pjäsen. Var ett arbete som växer fram efterhand börjar och slutar är betydligt mer oklart än här. Jag inleder från en annan plats.

Läsningens verkan, alla överföringar som ger olika kroppsliga erfarenheter, är densamma som tidigare beskrivits.<sup>221</sup> *Lyckans dar* och *Winnie*, sitter på första raden i min uppmärksamhet, riktar och sällar erfarenheter, kopplar ihop sig med det som passerar. Några bitar plockas fram som ger en glimt av hur själva läsningen ger ledsagning samt hur överföringen till vardagshändelser hjälper mig i arbetet. I tidigare beskrivning av arbetets gemensamma aspekter ägnas det utrymme.

220. Egen daganteckning.

221. Här återkopplas till »läsnings verkan« på s. 107 ff. och »styrd verkan« på s. 112 ff. Överföringarna ovan relaterar till genomlevandet av pjäsens situation. De här läsningarna behöver alltså inte bygga någon situation, där sitter jag redan.

*Lyckans dar* visar än en gång att kontakten med det skrivna inte kan överskattas, det är en ledsagare i stort och smått. Här följer ett axplock:

*Lyckans dar* får mig att samla rester överallt. Olika fraser, sånt man säger, sånt som hörs, sånt som bubblar ur mig, ett slags språkets smink. »Ja, ja, vad ska man säga, något måste sägas, vad?« Att låta ett tomt eller alldeles överfullt ansikte möta någon duger inte. »Det är en strålande dag! Åh, nu är det vår! Har ni varit där, vad roligt! Ja, allt är bra! Bara bra.« Språksminket låter naivt och rinner med stor mening. »Hej, vi är här och vet att vi är här. Vi pågår och ser varandra. Se, det blir ännu en lycklig dag!«

\*

Jag ser Winnie överallt, finner henne i annan läsning:

Jag tar del av en okänd konstnär, Kay Sage, och ser Winnie. Kay Sage har pistol och allt. Läser en dikt, tårar bränner.

Mellan ordet och tystnaden  
spader två

En sekund, evig  
väntar jag

Samma dag, upprepad i oändlighet

I evighet ingenting  
Mörka stjärnor

På en mörk gata finns inga skuggor –  
inte ett ljud

Du kan bara säga vad du vet  
Jordens tystnad

Tystnaden och det eviga snöfallet

Jag tror inte att jag bara kan sitta och vänta på att dö.<sup>222</sup>

Sage använder pistolen och dör, Winnie låter den »stanna ute«, närvara, som en möjlighet.

I diktdrabbningen finns inga förklaringar, inget före och efter, ovidkommande. Stunden, drabbningen, är vad där är. Som i *Lyckans dar*.

Bladet vänds och dikten *Min fågel och jag* sätter punkt för den för mig okända människan, Sage.

Slutstroferna lyder:

säg ingenting  
men jag tror  
när allt kommer omkring  
att den fågeln  
är jag.<sup>223</sup>

Är det något som framträder i *Lyckans dar* är det Winnie och fågeln, sången och fågeln, sången och Winnie, vingklippt av jorden. Ja, den fågeln är jag.

222. Jonas Ellerström: »På spaning. Ensam i huset. Om Kay Sage«, *Lyrikvännen* nr 1/2010 årgång 57, s. 100.

223. *Ibid.*, s. 104.

\*

Magnus Haglund skriver en artikel om allsång med Lotta Engberg på Liseberg.<sup>224</sup> Den inleds:

Först en bekännelse: Jag har aldrig tyckt om att sjunga med när det blir allsång, när man så där på kommando skall göra och känna samma sak som alla andra. [...]

Att spontant sjunga med, till exempel under konserter med Bob Hund, är en lite annan sak. Då kommer det från hjärtat. Då finns det en frihet. (Ah, den där underbara refrängen i *Düsseldorf*: »När jag blir nyfiken står tiden still, då blir jag pigg och orkar lite till«.)

När Willie i första akten hummar fram en skvätt sång, hejar Winnie på och vill ha mer:

Vill du inte göra det för mig? *Paus*. Nej, det är ju begripligt, mycket begripligt. Man kan inte sjunga bara för att göra andra glada, hur mycket man än älskar dem, nej, sång måste komma från hjärtat, det säger jag alltid, den måste välla upp ur ens innersta, som en trast. *Paus*. Hur ofta har jag inte sagt till mig själv i svåra stunder: sjung nu, Winnie, sjung din sång, det är inget annat att göra, och inte gjort det. *Paus*. Inte kunnat. *Paus*. Nej, som trasten, eller som ottefågeln, utan tanke på nyttan vare sig för en själv eller för nån annan. *Paus*.<sup>225</sup>

224. Magnus Haglund: »Bergragen på Liseberg«, *Göteborgs-Posten* 27 juli 2009.

225. Beckett, 1963, s. 32–33. I boken står det så här i citatets fjärde rad: »Hur ofta

Jag läser Magnus Haglund som vore han Winnie och hittar meningsband överallt. Han drabbas av sången på Liseberg och utbrister:

Att det skulle bli på det viset, på Lottas allsång, nej det hade jag inte väntat mig. Riktig popkänsla! Och just i det ögonblicket hamnade jag någon helt annanstans, i tunnlarna under ett berg som skulle vara platsen som Thomas Mann skriver om i *Bergtagen* och där en annan tideräkning tycks råda, en långsammare och mer flytande tid där de romantiska förhoppningarna lever sitt eget liv.

Det där »annanstans«, är det dit Winnie längtar med sin trast undrar jag. Haglunds artikel avslutas:

Men så är det med de verkligt bra sångerna. De väcker de hemliga fantasierna till liv och skapar förbindelser över tid och rum. Fast jag sjöng ändå inte med. Jag bara nynnande melodin inombords.

Han får mig att tänka på tonen i *Lyckans dar* medan Winnie svarar från andra akten:

Man kan inte bara... sjunga. Nej. *Paus*. Det bubblar upp av nån okänd anledning, tillfället är illa valt, man håller tillbaks det. *Paus*. Man säger: nu är rätta tillfället, nu eller aldrig, och så kan man inte. *Paus*. Man kan bara inte sjunga.<sup>226</sup>

har jag inte sagt till själv i svåra stunder: sjung nu, Winnie, [...]« Det händer att Winnie separerar sig från sig i texten. Just här bedömer jag det som ett utelämnat ord.

Magnus Haglund förväntar sig inte att allsång, nej, minst av allt att allsång, ska gripa tag och föra honom till andra platser. Det gör den. Winnie förväntar sig inte att Willie ska brista ut i några skorrande toner i första akten eller komma krypandes i den sista. Det gör han. När jag lyssnar på Winnie och Magnus Haglund och far runt med dem hörs toner också inom mig. »När jag blir nyfiken står tiden still. Då blir jag pigg och orkar lite till.«

Winnie är nyfiken.

\*

Vid bordet bredvid sitter en Winnie i vit skjorta och pärlhalsband. Hon söker i sin stora svarta väska, tar upp ett par glasögon och avbryter sin rörelse. »Tänk om vi fått bearnaisesås, tänk!« säger hon rätt ut till sina kamrater och skrattar. Hon sänker blicken mot glasögonen. Skrattet försvinner.

\*

Står i balkongdörren, säger: »Hell dig, heliga ljus« – jag blundar, öppnar ögonen, ler. En mening sagd mot solen och inte i någon konstruktion. »Det är fortfarande någon som ser på mig. *Paus.* Någon som bryr sig om mig. *Paus.*«<sup>227</sup> När jag säger det med solen i ansiktet, väldigt lugn, som en stilla nyupptäckt – öppnar sig andra aktens inledning.

226. Ibid., s. 45.

\*

Aldrig tidigare har jag upplevt Jaja som en så grov sopkvast som nu – ja, ja – sopar skarvar och frågor, ja, bort från eventuell reflektion, jaja föser undan, in i annat pågående, en ny början, ja, till nästa jaja. Ja, ja är ett drivmedel. Aldrig tidigare har jag hört människor använda Jaja så ofta. Winnie får mig att se och höra, ja ja.

\*

Som jag ropat på Willie, Willie! Utropstecknet driver fram längtan, uppfordran, hör på mig. Willie!

Jag läser om, det står Willie. Det är något annat det. *Paus.* Willie.  
*Paus.*

### *bit i bitar*

Med regissörs-skådespelar-blick går jag igenom texten del för del. Tidigt delas första och andra akten i mindre hanterbara delar. Där något »annat« tycks ta vid dras avgränsningsstreck.

När jag skapat en uppfattning om pjäsen och tagit ytterligare några steg i arbetet, läses Samuel Becketts anteckningar från uppsättningen med Billie Whitelaw i rollen som Winnie.<sup>228</sup> Här finns inte bara en färdig pjäs, här finns också uppsättningsanteckningar att tillgå. Att ta del av en bortgången författares och regissörs an-

227. *Ibid.*, s. 40.

228. Samuel Beckett: *Happy days. The Production notebook of Samuel Beckett* (Faber, London 1985).



teckningar är något annat än att läsa egenhändigt sammanställda manusförslag för författaren, ställa frågor, samtala om och visa föreställningen.<sup>229</sup> Här tar jag del av yttranden som är del av ett vittomfattande Beckettlandskap.

Jag ögnar igenom Becketts noteringar som är en sorts listor, tappar hakan och läser med öppen mun. Så när som på enstaka meningar är våra avskiljningsstreck dragna på samma platser. I författarens korthuggna anteckningar, den ena efter den andra, finns olika uppdragningar, till exempel av de gånger Winnie vänder sig mot Willie i »halv« respektive »hel« vridning. Här finns kortfattade listor på mycket som jag kämpar med. I min tidigare beskrivning är det sagt att textens karaktär påverkar arbetet, här sägs det igen: Det skrivna riktar handlingar.<sup>230</sup> Här uppdragas att det bestämmer över tillvägagångssätt långt mer än jag anat. Jag smäller ihop munnen och författarens anteckningar och fortsätter systematisera.

229. Inför *Tvåsam* läste jag manusförslaget för Willy Kyrklund. Han ställde för-synt några skarpa frågor och såg föreställningen innan den spelades offentligt såväl som senare. Kontakten med Ljudmila Petrusjevskaja var mer sporadisk. Vi sågs vid tre tillfällen. Redan vid första förfrågan, ställdes bland annat krav på en container på scenen. Senare såg hon föreställningen vid två tillfällen. Första gången tänkte jag före spel »scenen är tom, här finns ingen container«, och hon tänkte »här sitter jag, tänk om jag inte står ut med vad som gjorts?« Det sporadiska men intensiva umgänget var betydelsefullt. I exemplen är författarna de som arbetet delges och delas med. I *Lyckans dar* som påbörjas utan egen förberedelse, ställer jag författarens alla uttolkare åt sidan för att inte fastna i månaders förberedelse eller drabbas av överkravskval utifrån yttlig bekantskap med dem.

230. Det vidrörs i »ton« på s. 103 ff. och i »styrd verkan« på s. 112 ff.

## *sitta fast*

Det första jag möter är situationen. Från utförråhåll finns mycket att säga om att sitta fast och agera på en ytterst liten spelyta under så lång tid.

Så här upplevs min sitta-fast-situation:

Jag börjar läsa vid ett bord. För att känna min begränsning undersöks vilka rörelser som kan utföras ovanför midjan. Jag binder då och då fast mig vid en stol. Var gång visar det sig att jag tagit friheter jag inte har. När kroppen hålls tillbaka strikt upphör min andning att följa, jag spänner mig. Sammantaget sitter jag fast veckor i ett rum vid ett bord, söndersmulad och rädd.

För att återta andningen varvas läsningar sittande i soffa, liggande på golvet, gående i rummet. Det är genast lättare att andas och tala utan anvisningar. Jag är mer avspänd, hör fler meningsvärder, upptäcker skillnader. Övriga handlingar hänger efter. Det har jag inte varit med om tidigare. Handen brukar inte ligga efter repliken.<sup>231</sup>

När kjolkonstruktionen senare hamnar på plats, ställs ett podium och en höj- och sänkbar stol däri. Jag når midjehöjd i jordhålet. Stolen är ett monster som tar marken ifrån mig. Jag sitter bredbent med fötterna på en smal metallpinne som en tjock fågel. Med stortå och pektå greppas pinnen. Greppet är min mark. Jag tar farväl av mina fötter, mitt stöd, mitt enda och tar flera kliv bakåt på arbetsvägen:

231. »*Vanor*. – Alla vanor gör handen intelligentare och intellektet lättare handfallet«, säger Friedrich Nietzsche i *Den glada vetenskapen* (Korpen, Göteborg 1987), s. 170. Här, i arbetet, om jag uttrycker mig dualistiskt, kan min hand bli lika handfallen som mitt intellekt.

Jag sitter på spårvagnen, känner att jag spänner insidan av låren, Winniesjuk. Nu, äntligen, har jag skurit ut en frigolitbit som höjer och rätar sitsen. Visserligen skär biten in i låren och jag spänner fortfarande benen med fågelfötter. Men tack vare frigoliten når jag åter mark med sittknölar istället för fötter. Jag ler. Oh, det blir ännu en lycklig dag. Trots allt. Än så länge. Leendet bort.<sup>232</sup>

Att sitta orörlig timmar i sträck med halva kroppen, medan överkroppen är aktivt agerande, är en ny erfarenhet. Min halva kropp utan riktigt fotstöd får obekanta spänningar att breda ut sig. Under repetitionstimmarna vänjer jag mig, underkroppen försvinner sakta. När jag så småningom sitter självklarare, det vill säga också mer avspänd, erövrar en annan vidd i inläring och agerande.

I andra akten är huvudet orörligt, halsen sitter fast. Där sitter jag på en trästol, både sittknölar och fötter får stadig mark. Stolen visar sig aningen för hög. Den lilla ryggkröken ger sig till känna. Ett par gånger får jag kramp i nacken, i halsen, en överraskande, obekant upplevelse.<sup>233</sup> Med ansträngning får jag fram nästkommande ljud utan att alls kunna styra lätet. Krampen ger glimtar av allt som annars så självklart synkroniseras i talandet. Med armarna snett utsträckta och med händerna om konstruktionens

232. Egen anteckning.

233. Efter en tids arbete när en tydligare bild av pjäsen har vuxit fram, läste jag: *Woman in Beckett. Performance and critical perspectives* (University of Illinois Press, Urbana 1990), s. 56. Jag stod då undrande inför Martha Fehsenfelds kommentar: »I did not suffer the agonies of neck spasms, as other Winnies has, because the base of my skull was supported by a padded head rest [...]«.« Nu undrar jag inte längre.

ben, finner jag ett rygggläge som rätar kröken och håller krampen på avstånd.

Att sitta orörlig och tala över tid är intressant och märkligt. Energin tycks fara upp i och ut ur huvudet medan resten av mig försvinner. Ett par gånger är jag med om en liknande upplevelse, som den under djup avslappning då kroppen tycks sugas upp från golvet och bli viktlös. Det är som om ljudandets energi är allt där är – kroppen förutan – tack vare kroppen.

Att sitta fast påverkar mig till en början på liknande sätt i båda akterna. Så småningom uppdragas en skillnad. I andra akten sitter jag i samma position utan att delas i två. Jag agerar i en mer sammanhållen rörelse och har mindre att samordna. Det ger tidvis en upplevelse av lätthet, ja, kanske av frihet. Andra akten blir enklare att utföra.

Jag anstränger mig att sitta fast utan ansträngning. Publiken ska inte lägga vikt vid mina, skådespelarens villkor. För att kunna spela måste jag sopa undan och ignorera dem. I *Lyckans dar* sitter Winnie och ignorerar sina. Vi strävar båda. Först när vi sopar undan vår situation framträder mening. Min situation sammanfaller med Winnies.

### *liten yta*

Spelytan är begränsad och liten för den som sitter fast. Den hör till situationen och påverkar arbetsvägen.

För att undersöka andra aktens minimala rörelseutrymme repeterar jag då och då framför en spegel för att direkt, i pågåendet, upptäcka små extrarörelser. När Winnie-jag till exempel skriker högt i andra akten visar spegeln rörelser i hals och nacke. Står jag istället

i helfigur i rummet uppfattas jag som stilla i skriken. Med endast ett isolerat ansikte synligt, blir minsta rörelse stor som ett plötsligt handklapp.

Hur många gånger har det inte visat sig på inspelningar? Den lilla ytan påverkar också betraktarens blick. Sitter jag i en soffa avläses rörelserna genom helfigursbilden. Rörs en arm är så att säga även tårna passiv del däri. Det är som om rörelsens energi sprids utåt i och med att betraktaren tar in rummet, soffan, kroppen i sin helhet. Armrörelsen tycks betydligt mindre än när jag sitter avskuren och halv. Att sitta halv och fast sprider visserligen också rörelsen utåt. Det är bara det att betraktarens blick på ett annat sätt krymper in mot ett centrum. Varje rörelse uppfattas stor. Varje detalj blir synlig.

Det här tydliggör behovet av att tidigt detaljplanera arbetet. Det visar sig snabbt i till exempel hantering av tingen. Jag behöver räkna ut med vilken hand det ena och det andra plockas upp, var de hämtas inuti väskan och var sakerna ska hamna på spelytan för att rörelserna ska kunna ske enkelt rakt igenom akten. Sakernas placering får följdverkningar i efterföljande handlingar. Spelytan förstörar, mina händer är redan stora och tingen flera. Här behövs ordning och reda, i del för del.

De ting som tas fram ur väskan ligger på kullen tills de plockas ihop i slutet av första akten. Jag fogar ihop »scenbilder« av sakerna på kullen samtidigt som det planeras vilken arm och hand som används och vad som karaktäriserar rörelsen. Ett rundat papper läggs på bordet, tingens placering markeras med siffror för att få ordning på »scenbild« och rörelse. Placeringsalternativ prövas, till exempel ställs läppstiftet på ena sidan spegeln och hylsan på den andra. När pistol-len läggs på vänster sida står det delade läppstiftet som två patroner

mellan pistol och väska. Utifrån ytans begränsning och kronologin i min användning söks tingens placering. Spelytan tydliggör också sakernas »tillstånd«:

Går igenom grejorna på avstånd. Tandborsten är alltför oslipad på insidan, har inte lackat väl. Jag vrider och vänder den – med sakerna skapar jag relationer och ger gravkullen riktningar.<sup>234</sup>

Tingen hjälper Winnie genom dagen. Hon behöver dem och ger inget intryck av att slarva med dem. Hon har sett dem förut och behandlar dem vant. Det betyder att hon inte behöver uppmärksamma var hon lägger det ena och det andra, var sak har sin plats liksom min egen tandborste i badrummet. Det betyder också att hon inte kommer på tanken att till exempel lyfta upp väskan från sin plats eller vifta med näsduken i rymden. Det är endast inom sin begränsning hon är öppet nyfiken. Min skådespelar-regissörs-blick är överens om att hennes begränsning och vana ska vara tydlig i hantering och placering. Winnies vana är här ett karaktärsdrag. Där hjälper tingen på vägen, liksom de hjälper Winnie.

Från utförrahåll händer det att de stjalper också. Varje ting är så tydligt och meningsskapande att det borde specialtillverkas för att fungera tillfredsställande. Det borde också jag. Det är inte endast Winnies vana som karaktäristiskt handlingssätt jag ännu står en bit ifrån och behöver förvärva. Här fordrar också tingen en hantverksvana som inte kommer att kunna förvärfvas. Den hör ihop med hur jag uppfattar pjäsen. De vardagliga tingen understryker en vardaglighet som inte givet gagnar det existentiella temat. Det i sin tur hör

234. Egen arbetsanteckning.

ihop med att jag önskar nå ett enkelt »vardagligt« agerande. Om tingen avvek en aning därifrån, skulle det problematiska med pjäsen balanseras något.<sup>235</sup> Att till exempel patinera ett glasögonfodral är inte tillräckligt. Själva formen, fodralet, skulle behöva avvika en aning från befintliga glasögonfodral, inte för att sticka ut, bara som en liten glidning. Det övergår min förmåga och ekonomi. Den precision som önskas tingen avviker från mina tidigare arbeten. Där ser jag ofta det egenhändigt framställda som en tillgång, som en skör, lite skev skönhet. Rekvisitan framstår då genomarbetad utan att bära ett oklanderligt designat eller »precist« uttryck. Här skulle det precisa stötta gestaltningen av Winnie som jag inte önskar lika precis. I mina ögon är hon inte »säkrad«.

## *ting*

Jag börjar med att plocka fram en arbetsanteckning:

Svinborst! Det är det jag vill ha. Inte bara på tandborsten också på hårborsten. Jag väljer slutligen min egen gamla i trä med någon sorts naturborst. Jag lägger den på golvet och försöker stampa stråna spretiga, betsar den svart och samlar eget hår i en plastpåse på toaletten. Plastpåsen får mig att tänka på Torsten, en man som en gång levde i grannskapet, sov med hagelbössor vid sängen och sparade mjäll i en kakburk.

De sekunder borsten skymtas i »hårsekvensen« är viktiga. Det är en rörande bild av destruktion som uppenbaras när jag,

235. Min uppfattning om pjäsens problem beskrivs på s. 269–271.

som har så extremt tunt och dåligt hår, med sådan glädje tar upp en sliten borste fylld av flygande hår. Jag binder sekunden till Winnies minnesfragment av den gång Willie yttrar: skål... skål för ditt gyllene...må det aldrig...må det aldrig. Destruktionen är uppenbar, tråden finns nu mellan stunderna och jag är nöjd.<sup>236</sup>

Här framgår vad som nämnts i min tidigare beskrivning. Mina blickar och funktioner flyter i varandra. Rekvisitörens arbete med tingen kan inte skiljas från skådespelar-regissörens hantering av stycket. Det ena hör samman med det andra och gränserna är flytande.

När till exempel Winnies tandkrämstub ligger på kullen syns ingen väg dit. Borta är mina blickars samröre, borta är jakten på plåttuber, borta är vägen. Tuben är allt där är. Förutvarandetiden försvinner, allt är nu som för Winnie. Jag för fram min rekvisitörsblick och beskriver tubens väg till kullen:

Jag söker en tandkrämstub i plåt. På marknaden existerar endast tandkrämstuber i plast utan skruvkork. Nät-, järn- och matvaruaffärer passeras, efter dagar står jag åter i snabbköpet vid Winborgs pepparrotvisp. Så smäcker tuben är i formen, vida överlägsen världens alla tandkrämer. Jag slipar för att få bort metallens vita grundfärg och blå bokstäver, försiktigt, försiktigt. Metallen är tunn och mjuk, pepparrot sipprar ut, tuben blir en sil. Nästa tub börjar slipas och det är bara att inse att det vita inte går att eliminera utan att perforera metallen. Jag agerar som Winnie, säger att det är fint med

236. Egen anteckning.



en melerad tub som ser väl använd ut. Vad lämpar sig bättre i en pjäs där tiden sliter ting och människa. Jag slipar och åkallar pjäsens vita och ser Winnies tänder, näsduk och halsband. Förbindelser slipas fram. Under slipandet ser jag Winnies halsband på nytt.<sup>237</sup>

Tubens ända klipps upp, pepparroten töms, insidan rengörs. Vit tandkräm injiceras och plastkorken slipas ner så att den inte sticker fram som en slogan för Winborgs. Jag ler. Det blir en lycklig dag. Trots allt.

Liksom tuben är *ett* exempel i mängden, är exempelvis Winnies-mitt skrik som visar halsrörelser i spegeln en ytterst liten del av en repetition bland många. Litet utrymme blir stort i beskrivning och vägen försvinner i stegen.

Jag tar fram en arbetsanteckning för att påminna om mångfalden av vägar och läser:

Winnies och min trygghet är väskan. Den är patinerad av år i mitt vardagsliv, svart och i sammet. Jag syr om den tre gånger. Huvudets höjd och väskans ska relatera till varandra i andra akten. Sprättar, kortar, fyller med papp och skumgummi, syr ihop, sprättar, fyller den stadigare med tunnare, styvare gummi, syr, sprättar, kortar, stabiliserar botten.

Attraheras så av en sammetsväska som står stadigt och ändå är mjuk. *Lyckans dar* är fylld av motsatspar, uppåt, nedåt, orörlig, rörlig och så vidare. Varför inte också mjukt och hårt?

Väskan buktar inåt vid öppningen. Jag kan inte sy den kantig. Sömmarna blir sneda. Jag lider och utropar pragmatiskt:

237. Under arbetet med tuben kommer jag på hur halsbandet ska användas. Det beskrivs på s. 316–317.

Oh, glasögonfodralet ska se ut som ett väskbarn, i svart sammet utan tydliga kanter! »*Hon vänder sig mot väskan.* [...] Nej. [...] *Ler.* Nej nej. *Leendet bort.* Försiktigt, Winnie. *Hon stirrar framför sig* [...].«<sup>238</sup> Nej. Glasögonfodralet ska vara kantigt som speldosan.

Med det exemplet vidrörs mina beslutsvägar. Först skapas en idé i relation till pjäs och mening: väskan är kantig och svart. En klar bild av vad jag letar efter träder fram – som sedan möter faktisk begränsning: just *den* svarta kantiga väskan hittas ingenstans. Idén förändras: sammetsväskan finns i passande format, den går att sy om. Det som hittas förskjuter den tidigare bilden: såklart väskan ska vara mjuk och hård. Därifrån framspringer en ny begränsning: väskans bøj ger inga raka kanter. Detta i sin tur förändrar mitt sätt att se: tänk, nu relaterar väskan också till hatten!

Visst är det bekant att förutvarandetiden försvinner och allt är nu? Att beslut relaterar till mening som förändras under vägen? Det är överförbart till samtliga funktioners arbete, inte minst till skådespelarens. Skillnaden är att väskan sedan står på plats tills den byts ut. Skådespelarens handlingar följer en sorts oavslutad beslutsväg rakt igenom – varje gång.

Samtliga blickar arbetar i och med tid. Av oväntat och planerat tvinnas beslut. Att följa idéer troget när det går och vara pragmatisk när det krävs, det är vad jag trofast måste följa.

Alla blickar är beroende av varandra liksom Winnie av Willie. I en beskrivning av en sekvens med speldosan, där repetitionens an-

238. Beckett, 1963, s. 18.

visningar har sin upprinnelse i rekvisitörens, regissörens och skådespelarens arbete, framstår det klart och tydligt – och det exemplet för vidare på vägen:

Jag repeterar sekvensen med speldosan. Speldosan är en konstruktion som byggs av en ihoptiggd cigarrlåda vars botten sågas av till lämplig speldosehöjd och målas svart. Måtten bestäms av en liten kassettbandspelare som med inspelat band klingar melodin och behöver rymmas i lådan. Jag syr en svart sammetspåse till bandspelaren som döljer ljuset från knapparna när locket på speldosan öppnas.

I sekvensen är instruktionerna följande: Jag ska gå steg för steg mot väskan med armbågarna, händerna ska dölja ansiktet. Armar och händer ska agera samstämmigt. Jag ska böja ner båda i väskan för att hämta upp speldosan. Den är betydelsefull för Winnie och något som ska betonas i behandlingen med samstämda armar.

Väskan är Winnies trygghet, det mjuka står stadigt och bör inte svaja av något tryck från armar och händer. Här modifieras Winnies genomgående mjuka dykning mot väskan som poängterar det outsinliga innehållet och hennes hoppfullhet gentemot dess gåvor. Med händerna för ansiktet och med armbågar som ska »gå« steg för steg mot väskan för att sedan stanna och vinklas upp mot huvudet, ska jag närma mig innehållet med parallella händer, beredda att ta upp skatten, speldosan. Väl där, ska speldoselocket öppnas inuti väskan och playknappen på bandspelaren tryckas ner. När det är gjort ska locket stängas. Rörelsen upp ur väskan med båda händerna om dosan ska avstämmas gentemot den tid det tar för bandet att börja plinga melodin. Lite, lite innan det sker ska speldoselocket öppnas försiktigt, det är en helig stund. Samtidigt ska det svartmålade in-

graverade cigarmärket döljas med ena handen, det är inget publiken ska se just då. I samma stund, vid öppnandet, ska den andra handens pekfinger placeras i position för avstängningsknappen medan resten av handen ömt ska omsluta speldosans kortsida. Inte heller pekfingerets onaturliga böj ska ses från publikhåll. När speldosan sedan ska ställas ner ska jag samtidigt säga »det blir en lycklig!« till Willy som sjunger dovt och skrovligt bakom kullen. Med pekfingeret kvar i position och i samma stund locket stängs och repliken kommer, ska stoppknappen tryckas in, knäppet ska inte höras. Speldosan ska ställas i position mitt emot väskan med cigarmärket vänt bort från publiken och jag ska börja applådera Willie. Det här är en kort öm sekvens, av stor betydelse för andra aktens slut.

Med exemplet visas hur sammanvävda mina olika blickars villkor och begränsningar är med gestaltningen. När vanan väl är förvärvad är det inställningen till den oskattbara speldosan, min tröst och njutning, som leder. Mitt krokiga pekfinger är då del av melodin.

### *armar*

Liksom tingens placering i förhållande till funktion och mening räknas ut, delar jag upp och räknar ut mina rörelser. Texten är långt ifrån ensam kommandant. Från mig växer andra som tar sig ton från skådespelar- och regissörs håll. Jag har flera kommandanter som säger sitt. De delar mig i bitar.

Till exempel delas armarna itu via funktioner. Min högra arm benämns handlingsarmen. Det är den som driver mot och står för dyrkrörelsen ner i väskan. Det är den som huvudsakligen plockar fram tingen och ställer dem på plats. Det är den som överlag vänder

sig mot Willie och som dirigerar honom, ja, den som agerar mest handlingskraftigt i akten. Handlingsarmen riktar sig utåt och driver variationsrikare rörelser än den vänstra.

Min vänstra arm benämns konventionsarmen. Det är den som tillrättavisar Winnie med en särskild rörelse mot en punkt på bröstet, vanligen med ett litet bank. Det är den som håller efter den högra armen, ser till att den inte förivrar sig. Den tar tag i, sätter stopp för, till exempel handlingsarmens intention mot väskan. Det är den som upprätthåller ordning, hanterar glasögon, håller fast, säger till. På den handens ringfinger sitter också vigselringen. Vänsterarmen håller sig närmare överkroppen än den högra, rörelserna är mer tillbakahållna.

Jag arbetar systematiskt med armar och händer. Med regissörsblick ritas streckgubbearmar i position vid olika händelser och jag räknar ut vid vilka tillfällen till exempel händerna ska vila under hakan med armbågarna på marken. Rörelser sammantvinnas med repliker.

Efter det att Winnie frågar om Willie tänker lämna henne vänder hon sig mot honom med båda armarna nära kroppen, konventionsarmen med grepp om handlingsarmen vars hand vilar under hakan. Hon böjer huvudet snett bakåt, ser på honom och säger:

Det ser verkligen trevligt ut när du sitter så där med hakan i händerna och de gamla blåa ögonen som tekoppar i mörkret.<sup>239</sup>

Willie är där han är, Winnie är nöjd och trygg. De befinner sig åter i sin vana värld och sitter likartat. Liksom repliker kan återkomma

239. Ibid., s. 24.

*nästan* samma, byggs arm- och handrörelser som återkommer *nästan* samma.

Ett av Winnies återkommande uttryck är »gamla stilen!«. Till skillnad från andra uttryck som »det är det jag tycker är så underbart« eller »det blir en lycklig dag!«, varierar »gamla stilen!« mindre. Jag lägger in det närmast som ett tics. Winnie existerar i nuet och har inga minnen, annat än som rester hon möjligen kan bygga historier av eller föra in som en sorts tröst när det behövs. När repliken sägs förs konventionshanden mot kinden, blicken riktas och huvudet böjs något mot vänster sida, Winnie ler och säger »gamla stilen.« Rörelsen försvinner snabbt och hon återgår till det som pågår som om ingenting har hänt.

I första akten byggs också en viss övergripande och pågående förändring i rörelsemönstren. Idén skönjs under läsning, där finner jag rörelsen. Allteftersom tiden och dagen går närmar sig Winnie jorden allt oftare.

När dagen så börjar arbetar Winnie-jag med att *nästan* inte nudda jorden, jag rör mig vant och lätt närmast lite ovanför, för att senare allt tydligare och tyngre vila armarna mot kullen.

Spelytans begränsning med avklippt kropp får gester att hoppa ut i oerhörd betydelse, utan att de har det. Jag står enig med alla kommandanter. För att nå lätthet hos Winnie på den koncentrerade ytan, behöver jag stycka tätt och arbeta detaljerat. Jag är rädd för att bli en pappfigur som rör sig schematiskt efter kommandon. Under vägen »lagras« därför ett antal arm- och handrörelser som får användas »fritt« utan att vara bundna till några instruktioner, till exempel: en kligest, jo, jag kliar överarmarna om där kliar, en halsgest då jag med båda händerna drar ner fingrarna från hakan

till halsbandet och en som sveper lätt över bilringarna vid midjan om det är svettigt. Jag sätter alltså upp begränsningar i form av en uppsättning möjliga rörelser för att känna mig mindre begränsad och bevakad under repetitionerna, oavsett om impulser till handling uppstår eller ej.

När jag repeterar sekvenser och tycker att jag är »där« visar repetitionsupptagningar ofta något annat. Det ser oftast rörigt ut. Spelytan signalerar snabbt mening som inte kan läggas in. Det är upprinnelsen till att jag petar i detaljer och begränsar mig med glädje. Än så länge lägger jag huvudsakligen vikt vid att planera detaljer på förhand för att bygga handlingarna. Det gör inte dem som uppstår mindre värdefulla.<sup>240</sup> Jag strävar efter att bli så van inom det strikt hållna att jag en dag ska erövra en självklar enkelhet.<sup>241</sup> En liten vibration i en planerad rörelse på vägen ger mig hopp. Det är då det förutsedda uppfattas oförutsett.

## *ögon*

Där nuddas framtiden, vad jag önskar uppnå. Min regissörs-blick håller tillbaka, dröjer kvar, tar tag i blickriktningen som nämndes i samband med ticset »gamla stilen«. Ögonen förs fram, den myckna uppmärksamheten på ögonen är obekant.

240. Här återkopplar jag till oväntade, framspelade och planerade detaljer som tas upp i »detalj« på s. 231 ff.

241. Vanan är central och genomsyrrar arbetet med *Lyckans dar*. Jag markerar inte var gång det är möjligt att relatera till »vana« på s. 199 ff. Det vore att skriva ännu ett avsnitt om den. Jag ser »lyckans dar« som ett specifikt exempel som självständigt speglar den tidigare beskrivningen.

I första akten handlar det mest om riktning och teknikaliteter. Det är inte främmande. Winnie är till exempel närsynt och min närsynthet får anpassa sig efter avstånd som fungerar från åskådars-håll. Jag mäter ut hur förstoringsglasets, spegelns, flaskans ska hållas synliga för publiken. Det betyder att jag blir lite olika närsynt. Så här kan det beskrivas:

Tandköttinspektionen går smidigt om jag placerar spegeln under hakan. Tandköttet exponeras även om jag knappt ser det. När jag ser genom förstoringsglasets ska munnen synas. Jag håller det rakt utifrån en viss höjd på handen, ser mest dimma. För att framhäva nyfikenhet och nöje när jag tittar på Willys pornografiska kort är vinkeln och min syn annan. Jag räknar ut avstånd och positioner utifrån hur det tar sig ut för en betraktare. Det handlar mindre om konsekvens och bekvämlighet eller impuls för mig.<sup>242</sup>

Sådana tekniska detaljer är en sak, det vänjer jag mig vid, liksom grundläggande blickriktningar. Här bestäms de närmast utifrån funktion – på liknande sätt som armarna.

Blickriktningen rakt fram är central, där hamnar Winnie gång efter annan. Där resonerar hon med sig själv, det är där hon också kan »fastna« och riskera tystnad och tomhet. I övrigt finns en riktning mot Willie, en mot väskan och en sällsynt uppåt, mot himlen.

Winnie ska helst inte söka sig utanför sina »blickfältsområden«. Hon sitter inte och spejar ut i landskapet efter någon fågel eller människa eller något oförutsett annat. Hon sitter där hon sitter i sina

242. Egen arbetsanteckning.



vanor. Dagar har passerat, det hon gör har hon varit med om förut. Och – det gör henne inte mindre nyfiken – inom vanornas ram. De få gånger hon söker i minnet riktas blicken inom högra blickfältet, när hon söker det jag kallar »minneskonventioner« riktas blicken inom det vänstra.

Beslutet tas utifrån ett eget minne. En gång hörde jag en utläggning om våra hjärnhalvor och att blicken riktas åt höger när vi söker i minnet. Det spelar ingen större roll om så är fallet, kanske är det tvärtom, jag minns inte riktigt. Jag minns något snarare än ett minne. Se där, så blir det jag kallar ett minne, det som var något, en berättelse.

Winnies sätt att minnas är inte skilt från mitt. Det fragmentariska och omformandet till berättelser omger mig så snart jag öppnar ögonen på morgonen eller lägger örat mot omgivningen.

Så snart Winnie söker utvidga ett fragment, till exempel minnas ett klassikercitat, riktar hon ögonen mot höger blickfält. När hon däremot säger »gamla stilen!« söks ingenting och ögonen riktas åt vänster. Det ses mer som en reaktionsvana att söka trådar till något förgånget som är tomt, som inte riktigt finns där. Med regissörskådespelar-blick går jag igenom replikernas olika minnesfragment med tillhörande blickriktning.

I andra akten krymper Winnies och mitt handlingsutrymme. Där finns repliker, pauser och ett ansikte med mun och ögon att arbeta med. Även här repeteras det tekniskt. Till exempel behöver jag lära mig vinda med ögonen utan att ta fasta på nästippen för att nå öppen blick. Och jag räknar ut hur högt ögonen behöver riktas för att sidoblicken mot Willie ska nå fram öppen till publiken. Ögonen är otränade.

Också här fogas rörelse och replik samman när det framstår meningsskapande. Till exempel läggs ögonlocksnedslag in vid återkommande repliker som tycks haka sig:

Förr trodde jag... *Paus*... jag säger att förr trodde jag att jag kunde lära mig tala ensam. *Paus*.<sup>243</sup>

Med ett ögonlocksnedslag i första pausen vid sådana repliker släcks ansiktet för ett mycket, mycket kort ögonblick.

I akten är det stillastående huvudet allt där är. Ögonens rörelse är givetvis väsentlig. Min regissörsblick uppehålls vid det, att studera och prata om ögon är nödvändigt. Det gör mig obekvämt. Min skådespelarblick kopplar samman närvaro med ögonen. Mitt tydligaste tecken på om någon är »där« är blicken. När den tycks alltför stint är skådespelaren inte där. Tidigare erfarenheter säger att när jag är *i* handlingen följer blicken med, den är inget som behöver uppmärksammas. Ögonen ger uttryck för hela min inställning och vittnar om handlingens samordning.<sup>244</sup>

Att arbeta tekniskt eller med grov blickriktning är en sak, det ger riktning i rummet och underlättar arbetet. Det har ingenting med själva ögonen och ögonens rörelser att göra. Att detaljstudera ögon är helt annat. När regissörsblicken går in och petar och dirigerar, lägger stor uppmärksamhet vid dem, blir det en vetskap som skrämmer. Även om jag lär mig att »glömma« ögonen, betyder det att jag också kan komma ihåg dem. Och läggs uppmärksamhet på ögonen i spel, ja, då är det kört. De måste lämnas ifred!

243. Beckett, 1963, s. 40.

244. På till exempel s. 147 och s. 173 beskrivs samordningen som del av en rörlig gestaltning. Här ses ögonen som ett tecken på min inställning.

Min regissörs-blick ser det på annat sätt, som vidskepelse. Betvivlar om det är någon skillnad på alla andra rörelser och reaktioner som går smidigt att »glömma«. Som om närvaro hade en särskild hemvist. Mina olika blickar konfronteras, regissörsblicken undrar om det handlar om rädsla, ifrågasätter ögonen som samlingsplats för närvaro, undrar om det handlar om att inte våga se närmare på själens eller snarare kroppens spegel.

Med regissörsblick avläser jag vad som synliggörs i ögonen. Som exempel tas första akten, de gånger ögonen fastnar i riktningen framåt. Det som avbryter ska komma överraskande. Ännu är det inte löst. När ögonen är fästade mot mittpunkten syns en reaktion – som om det hördes en duns. Ögonreaktionen är för stor. Ojdå, vad händer! Är det inte ett litet oförmodat anfall från omgivningen som får blicken att släppa snarare än ett planerat eget initiativ? Impulsen måste uppfinnas var gång. Vad är svårigheterna med att upptäcka ett litet ljud, höra det lätt och lösa upp det lika lätt, släppa, gå vidare? Är det måhända så att framåtblicken är »stint«? Att åka *in* i rakt fram får varje avbrott att se ut som: nu bryter jag!

Min regissörsblick undrar hur det är med ögonavspänningen, hur det står till på samlingsplatsen för den kära närvaron. Arbetet med ögonen kretsar kring ögon och blick för att betona ögonblick. Jag är konservativ och tycker det är svårt.<sup>245</sup>

245. Jag ser mina olika sätt att se som del av vägen i riktning mot en rörlig gestaltning. Regissörsblicken betraktar och skådespelarblicken önskar tona ner betraktandet. Det kan kopplas till vad som sägs om att förutse, om betraktande och om att isolera delen på s. 174–186.

### *motsatser*

Ögonen lämnas och jag går vidare till andra bitar. I replikerna hörs olika »röster« eller sätt att förhålla sig. Till exempel tillrättavisar Winnie återkommande sig själv. När hon gör det är det uppfostraren som talar. »Gå på, Winne, överdriv inte det där med väskan, Winnie« och så vidare. När hon citerar klassiker är det en mer melodisk reciterande kulturälskare som talar. Och när hon talar direkt till Willie förhåller hon sig närmast positivt barnslig, som vore han ett kärt husdjur som hon är beroende av och tidvis också fostrar.

De båda akterna har två olika röster. I första akten talar Winnie överlag lättare, ljusare, mer melodiskt. I den lätta optimismen hörs ibland mörka toner. Andra aktens röstläge är lägre. Här och där hittar inte rösten sitt läge, den skär.

Där vidrörs pendlingen mellan det ljusa och det mörka eller det lätta och det tunga. Winnies optimism avläses och får mening av det dystra i situationen. *Lyckans dar* bygger på motpoler som framträder och framspelas. Se bara hur första akten återkommer nästan samma, lik och olik, i andra akten och hur den ena är ljus, den andra mörk. Utan spel däremellan vore där ingen pjäs. Winnie sitter fast och talar medan Willie är rörlig och knappt talför, hon som är fast dras uppåt, upp i det blå, medan han som är rörlig håller sig nära marken.

Motpoler plockas ut och de som ses meningsskapande betonas. Winnie-jag ser till exempel klassikerna trösterika och underbara, citaten utsägs närmast som glädjebud. Citaten som sannerligen inte sopar något mörkt under mattan står högt i kurs och upprätthåller optimismen. Så här kan det låta:

*Tar upp spegeln, börjar måla läpparna. Hur är den där underbara raden? Läpparna. O korta fröjd... läpparna... o humhum evigt kval.*<sup>246</sup>

I Winnies mun framstår citaten som konventionsfragment som hör till en lycklig dag. De är en sorts »felsägningar« hon inte riktigt hör. Från åskådarpåse är det tragikomiskt att de utan undantag skildrar förgänglighet och destruktion. Framspelade motsatser drar ihop komplexa erfarenheter och frågor. Det överraskar och är roligt.

### *komik och tragik*

Det komiska går hand i hand med det tragiska. Det jag finner tragikomiskt betonas i framspelandet. För att hålla sin lätta optimism vid liv tar Winnie till något ännu värre som tröst. Som till exempel när hon i en känslig och dyster passage tar tag i ett halmstrå, då orden sinar och tystnaden blir påträngande. Hon greppar det hon ser, jorden framför sig, och finner nytt hopp:

Gudskelov att ingenting växer, tänk om allt det här skulle börja växa. *Paus.* Tänk. *Paus.* Å, det är så mycket att vara tacksam för.<sup>247</sup>

Då svåra händelser dyker upp eller skildras i vardagslivet förekommer en sorts konvention att bryta och avrunda det hela med att det kunde varit värre, i stil med »det är i alla fall tur att man är frisk«.

246. Beckett, 1963, s. 14.

247. *Ibid.*, s. 29.

Säger jag »gudskelov att ingenting växer« med ökande engagemang som en strålande nyupptäckt, »ja, tänk!«, lyfts motsatserna fram och blir roliga. När vanligt mänskligt handlande träffsäkert fångas och ställs i delvis annat ljus blir det absurt och komiskt.

Överlag lyfter jag till exempel fram Winnies engagemang i småsaker genom att lägga stor vikt vid dem i spelet. I en sekvens avbryts hon vid flera tillfällen i det pågående och förlorar sig i frågan om huruvida ett förbipasserande par heter Ström eller Brändström. Hon hinner knappt återta det hon håller på att berätta innan frågan återkommer:

Hur som helst... den här Ström... eller Brändström... det gör detsamma... och kvinnan... hand i hand... väskor i de andra händerna... nån sorts stora bruna resväskor... står där och glor på mig... och till sist säger den här Ström... eller Brändström... det slutar på ström i alla fall... det kan jag svära på... vad har hon för sig, säger han... [...].<sup>248</sup>

I första namnvändan viftar jag bort frågan, ja, den är verkligen ovidkommande. I den andra lyfter jag huvudet från nagelfilandet och frågan behandlas åter, nu som oerhört väsentlig. I nära nog en och samma stund uttrycker jag alltså hur idiotiskt det är att hänga fast vid skitsaker, för att i nästa ögonblick involveras och uppslukas livfullt av desamma. Winnie framstår motsägelsefull och det är komiskt när hon åter gör stor sak av det lilla. Det är träffande tragiskt.

I första akten finns motpoler och komik jag ler mindre åt. Vid ett tillfälle undrar Winnie om hon verkligen har borstat och kammat

248. Ibid., s. 34.

sitt hår, letar efter kam och borste och hittar dem till sin förvåning i sin väska. Har hon verkligen borstat håret är det inte där de ska ligga. Det oväntade händer i hennes vana värld. Hon sopar undan sin undran över företeelsen och säger:

Äsch, strunt i det, det säger jag alltid, jag får borsta och kamma dem sen istället, det är alltihop, jag har hela... *Paus. Förbryllad.* Dem? *Paus.* Eller det? *Paus.* Borsta och kamma det? *Paus.* Det låter opassande på nåt sätt. *Paus. Hon vänder sig en aning mot Willie.* Hur skulle du säga, Willie, om du talade om ditt hår? Dem eller det? *Paus.* Håret på huvudet alltså. *Paus. Vänder sig lite mer.* Håret på ditt huvud, Willie, hur skulle du säga om du talade om håret på ditt huvud, dem eller det?<sup>249</sup>

Det jag tycker är roligt är överrumplingen och frågan: »Dem? Eller det?» Att frågan ställs till Willie som enligt manus är flintskallig skrattar jag inte åt. När Winnie återkommande poängterar att det gäller håret på huvudet tycks Willie, närmast skallig, sitta där bakom och möjligen dra i sina könshår.

I framför allt första akten finns skämt med sexuella anspelningar som är svåra att balansera. De tycks åldrade och i mina öron sprungna från ett slags sexuellt undertryck. Det jag hör är en medelålders kvinna och man som står oförstående inför varandras sexualitet.

Om vikt läggs vid dem i spelet är jag rädd att föreställningen *Lyckans dar* bemöts som ett Winnieskt klassikercitat där det inte hörs vad som sägs. Spelar jag på skämten fjärmars och förpassas de

249. Ibid., s. 20.

skarpa iakttagelserna av mänskligt vara långt bortanför nutidsvardagen och pjäsen förtunnas.

Jag försöker förskjuta tyngdpunkten, lägga mindre vikt vid inskrivna skämt och centrera den naiva glädjen och förväntan till det jag finner meningsskapande och roligt. Jag löser alls inte problemen, jag behandlar dem. I *Lyckans dar* är det tragiska roligt och det avsett roliga tragiskt.

### *avbrott*

I de repliker som hittills omnämnts framkommer Winnies avbrytande eller inbrytningar. Hon går från det ena som ger det andra och *inom* det ena eller andra bryts hennes riktning ofta. De korta avbrotten är del av Winnies sätt att agera. I första akten sker det på olika sätt. I andra akten är det mindre varierat, hennes handlingsutrymme är inskränkt till talandet. Där poängteras det mer som ett upphakande. Sättet att avbryta relaterar till de olika akternas övergripande ton.

»Winnie avbryter sig« är ett exempel på ett genomgående handlings sätt. För min del betyder det idel snabba vändningar. Winnie dröjer inte kvar vid någonting. Här och där förstärker och finner jag nya av- och inbrytningar. Det kan till exempel handla om kortkorta brott som uppstår inom en mening. Ett exempel på ett oväntat mini-avbrott under en repetition får skildra. Winnie säger:

Hur ofta har jag inte sagt till mig själv i svåra stunder: sjung nu, Winnie, sjung din sång, det är inget annat att göra, och inte gjort det. *Paus*. Inte kunnat. *Paus*. Nej, som trasten, eller



som ottefågeln, utan tanke på nyttan vare sig för en själv eller för nån annan.<sup>250</sup>

Efter att »uppfostrarrösten med sin konventionshand« imiterar vad Winnie-jag brukar säga till sig själv »sjung nu Winnie, sjung din sång, det är inget annat att göra«, följer svaret i en mörkare ton, en vanligt förekommande inbrytning. »Och inte gjort det. Inte kunnat.« Svaret sopas undan med den optimistiska, ljusare tonen. »Nej som trasten, eller som ottefågeln.« Däri uppstår ett avbrott.

Trasten är fri att flyga ovan jord, den relaterar till mig och sången, meningen börjar lätt, i glädjefylld förväntan, »nej som trasten eller som...« I utsägandet mellan otte och fågeln avbryts strofen och riktningen, en bråkdel av en sekund undrar jag om det verkligen är en ottefågel. I miniavbrytandet följer »otte« i samma ljusa ton medan »fågel« sägs mörkare och med rak betoning. Därefter går meningen på med lätthet och övertygelse.

Det blir komiskt och förstärker Winnies sätt att förhålla sig nyfiket avbrytande i nuet. »Va, en ottefågel, är jag en ottefågel, utan natt och dag?« För mig är ottefågeln ljudligen malplacerad och rolig, under repetitionen överrumplas jag av vad som flyger ur munnen.

Det här är ett exempel på hur sättet att avbryta och avbrytas följer och sprider sig i handlingar långt utanför planerade avbrott. Det blir del av mitt sätt att vara och agera. Som annat som uppstår oväntat kan det användas som byggmaterial i det planerade.<sup>251</sup>

250. Ibid., s. 33. Se anmärkning i fotnot 225.

251. Samtidig spridning och samordning ökar spontaniteten och förmågan att ta till vara det som uppstår. Återigen kan det relateras till beskrivningen av vanan.

## *betoning*

Avbrytandet poängterar Winnies vara i nuet. Det betonar minimeringen av planering genom dåtid och av framtid. De förhållningssätt jag prövar är sammantvinnade med det som ses som pjäsens mening och ton.

Det jag finner meningsskapande framspelas genom betoningar. Med ljud, tystnad, gest, emotion, tanke förskjuts tyngdpunkter och mening framträder. Att betoningar av olika slag brukas och är del av repetitionsarbetets spel med rörliga innebörder framstår klart.<sup>252</sup> De kan vara genomgående som Winnies sätt att lägga vikt vid småsaker eller avbryta sig. De kan också vara mycket, mycket små.

Här är ett exempel som visar hur det meningsskapande förstärks och betonas med en gest:

När Winnie beskriver sin längtan upp i det blå och inser att Willie inte tycks driven av densamma, kommer Winnie in på naturlagarna:

Nå ja, naturlagarna, naturlagarna, det är väl med dem som med allting annat, att allt hänger på vad man är för sorts varelse. Det enda jag vet är att för mig är de inte alls detsamma som de var när jag var ung och ... dåraktig och... *Rösten bryts, hon sänker huvudet...* vacker... kanske... tilldragande... på mitt sätt... att se på. *Paus.*<sup>253</sup>

252. Här återkopplar jag till vad som sägs i »betoning I och II« på s. 120 ff. Där rubriceras de I och II. Med det understryks att betoningar används på olika sätt och är av skilda slag. Här sammanför jag tre olika under en och samma rubrik.

253. Beckett, 1963, s. 28–29.

Rösten på Winnie bryts enligt manus mellan dåraktig och vacker, sekvensen skildrar sorg över något förgånget. Jag hör en kvinna som minns svunnen skönhet och finner det otillräckligt. I den hastiga inbrytningen tycks Winnie i min läsning se sin situation, något förgånget griper tag. Det är snarare där än i sorgen över att inte längre vara tilldragande jag finner mening.

Jag agerar till en början med kraft, lägger engagemang och tyngd i ung och dåraktig. Fram ilar en aning om ett helt annat handlingsutrymme. En kraftfull gest läggs in, då »handlingsarmen« riktas uppåt med knuten hand i samband med repliken »vacker«. Med konventionsarmens hand drar jag så ner och tillbaka den knutna handen, kraften och gesten upplöses, handen vilar åter mot jorden.

\*

Jag tvinnar också meningsskapande trådar mellan akterna via betoning. I båda skildras till exempel ett par som kommer traskande i landskapet. Här lyfter jag fram den relationstråd som följer, genom att förhålla mig på olika sätt till en upprepning. Jag vill understryka parets bundenhet till varandra:

... en herr och kanske en fru Ström... nej... de håller varann i hand...<sup>254</sup>

När jag senare berättar mer om händelsen, om deras grälände och beroende av varandra, sägs:

254. Ibid., s. 33.

... de måste ha varit man... och hustru. *Filar tyst vidare.* Och sen är de borta... hand i hand...<sup>255</sup>

I andra akten återkommer paret – och försvinner:

Jag ser hur de försvinner. Hand i hand...<sup>256</sup>

Jag lyfter fram och binder samman »hand i hand«. Första gången sägs det som en självklar förklaring. »Nej, de kan inte vara man och hustru. Då håller man inte varandra i hand.« Andra gången, när det framkommit att de måste vara man och hustru, lyfter jag fram »hand i hand« genom hastig, öppen förvåning. »Håller de verkligen varandra i hand?« Därefter konstaterar jag, något långsammare. »Ja, de är gifta och håller varandra i hand.«

Senare relateras »hållandet i hand« till Winnie och Willie:

Det fanns en tid när jag kunde ha räckt dig en hand. *Paus.* Och dessförinnan fanns det en tid när jag räckte dig en hand. *Paus.* Du har alltid behövt en hand att hålla dig i, Willie.<sup>257</sup>

\*

I hanteringen av tingen betonas också mening:

Jag slipar Winnies tandkrämstubb, föreställningens vita ting passerar revy. Winnie bär ett pärlhalsband. Det ligger runt halsen orör- ligt och orört. Jag vill röra det och frågar: Vad berättar pärlan?

255. *Ibid.*, s. 35.

256. *Ibid.*, s. 46.

257. *Ibid.*, s. 49–50.

Bänd upp musslan, en skönhet träder fram, bildad av smuts. Skrovlig mussla skyddar och ger det främmande hållbar glans. Se där, en pärla, hal för ögat, svår att krossa, långlivad, dyr.

När jag ser pärlhalsband tänker jag på tänder. En salongernas jaktbytesprydnad, en mannens dekoration av kvinnan.

Jag repeterar och rullar pärlbandet uppför halsen mot munnen, lutar båda armbågarna mot jorden, stillnar med halsbandet mellan läpparna. Det ser ut som mjölkttänder eller mycket små gamla gaddar, livets början och slut i ett. Så sitter jag en stund innan halsbandet rullas ner och frågan ställs:

Var jag värd att älska en gång, Willie? *Paus*. Var jag nånsin värd att älska? *Paus*. Missförstå inte frågan, jag undrar inte om du älskade mig, det ska vi inte gå igenom igen, jag frågade om du tyckte jag var värd att älska... på ett visst stadium. *Paus*.<sup>258</sup>

Halsbandständerna utsträcker replikens fråga. Winnie ser ut som ett barn och en gamling, skevt leende. Jag har ingen avsikt att förmedla och hamra in någon uttalad mening i stil med »åh, att vara sedd, älskad och önska språklig bekräftelse därpå följer från vaggan till graven«. Det som händer är att publiken ser mig sitta med ett halsband som liknar tänder mellan läpparna. Det sker, spridda fnissningar hörs.

258. *Ibid.*, s. 26–27.

## *hela delar*

I beskrivna bitar bubblar frågan som följer vägen mot gestaltning av *Lyckans dar*: Hur få det som sker att ske nu och överraskande när varje litet ögonblick tycks detaljplanerat?

Jag förhåller mig till långt fler »färdigpaketerade« instruktioner än sådana som växer fram under repetitionerna. Winnies skeende byggs genom att jag huvudsakligen tittar *på* det. Lång tid uppehålls jag vid att kontrollera händelser och handlingar, det dröjer innan de kan följas och genomlevas på annat vis. Det märks inte minst i repetitionsanteckningar som i samlad tropp, i block efter block, ter sig komiska.

Så här låter några rader från första akten:

Sök lätthet, avspänd lätthet.

Slut munnen, spegeln ner genast.

Öka lutning mot väskan, längre paus innan »hår«.

Tala ej till blickpunkten annat än från »mänskligt«, därefter huvudet ner, därefter »mänsklig svaghet« och första distinkta rörelsen mot blickpunkten.

Glöm inte handen mot tillsägelsepunkten i »sätt på dig hatten«.

Minska huvudrörelser, rena dem.

Ska du tänka, tänk på oväsentligheter.

Låt kraftgesten uppåt lämna tre »avtryck« nedåt.

Bort med eftertanke, in med lätthet.<sup>259</sup>

259. Från egna arbetsanteckningar.

I andra akten kan det låta så här:

Skelandet bra, höj ögonbrynen två gånger, inte mer.  
Blås upp även läppen i andra kinduppblåsningen.  
Skriken, knallröd, snabbt tillbaka.  
Töm »mycket att vara tacksam för« från ton.  
Gapa ej, slut munnen, häng.  
Sök ej med blicken, friheten finns ej.<sup>260</sup>

De raderna är *en* liten del av arbetet. Anteckningsexemplen som radas upp är inga solitärer.

Jag går tillbaka till vad som sagts om tonen. Där sägs att jag hör den under tyst läsning: »Emedan tonen hörs när jag går igenom hela pjäsen *utan paus*, beslutar jag mig för tidigt återkommande »genomdrag, hur omöjligt och manusbundet och knackigt det än låter och ser ut.«<sup>261</sup> Att hitta och följa tonen leder och ger spelet mening.<sup>262</sup>

Arbetet med mina och textens instruktioner, med små bitar då helt är delat, är förbundna med dessa genomgångar då delat är helt. De sker med jämna mellanrum i slutet av repetitionspassen, då jag ofta är trött och till en början oförmögen att hänga med. Av tidsmässiga skäl rör de en akt i taget.<sup>263</sup> Till en början går det osedvanligt taffligt till. Ofta är det då en till synes tom ritual som jag utför slut-

260. Ibid.

261. Citatet hämtas från s. 278.

262. Här återknyts till vad som sägs i »ton« på s. 103 ff.

263. Till en början tar till exempel första akten långt över två timmar i anspråk. Pjäsens längd spelar stor roll för hur arbetet går till. När jag senare repeterar helheten för att därefter gå igenom och utvärdera dokumentationen av densamma har nära nog en dag förflutit. Det är inte givet fruktbart att därefter börja repetera sekvenser utifrån utvärderingen.

körd och oengagerad – och det får vara så. Hellre gå död och tom än att inte gå alls. Jag söker en sorts »transkribering« av tonen som hörts under tyst läsning. Hur meningslöst det än låter och ser ut är det den »genomdragen« tjänar. Snart kommer tonen att kunna aktualiseras efter arbetsdagens »styckning«. <sup>264</sup> Genomdragen blir alltmer en frizon. Där finns ingen avsikt att leverera eller komma vidare. Det kommer en tid när jag behöver veta att de finns som en möjlighet »i slutet av dagen«. Jag behöver dem som Winnie behöver Willie.

Vid några tillfällen snabbspolas också händelseförloppet med manus i hand. Jag gör »genomdragen« genom att hastigt ögna texten och samtidigt, på stort papper, teckna ner vågrörelser som följer agerandets tempo och energi. Resultatet ser ut som en sorts föreställningens EKG-kurvor. Jag finner värdet i att handen följer skeendets variationer i ett omedelbart sammanfattande, det ger en tillfällig, komprimerad överblick.

Det som händer när jag drar igenom hela pjäsen blir alltmer givande. Jag går runt i en fysisk och mental terräng *utan paus*. Jag lär känna pjäsen, tar del av »frekvenser« att sända på. I skeendet är upptäckterna många och hastiga. Nya associationer, nyväckt rörlighet genom oväntade förskjutningar av handlingar, ja, allt vad som kan hända i ett oavbrutet flöde, om än stakigt, blir ett sätt att erövra *Lyckans dars* specifika landskap. Att också gå i terrängen utan att avbrytas, styras och störas är del av varje delad bit. Det är så jag

264. Ett »genomdrag« betyder att hela pjäsen repeteras från början till slut utan större avbrott utifrån rådande förhållanden. Här betyder det att jag från början instruktionsläser hela pjäsen så gott det går – även när det knappast går. Senare betyder ett genomdrag att jag ömsom spelar, ömsom läser. Så småningom handlar det om genomdrag i gängse mening.



griper »helheten« och sammanfogar skeendet. Publiken ska för allt i världen inte behöva uppehålla sig vid vad jag delar i bitar på vägen.

Att få det som sker att ske nu och överraskande i det myckna styckade och detaljplanerade relaterar främst till hur jag förmår förhålla mig i situationen. Huruvida spelet fungerar med sina täta vändningar relaterar till huruvida den övergripande tonen sätts i rörelse. Utför jag en sekvens enligt mina anvisningar utan att hitta tonen över tid står sig spelet slätt. Utför jag instruktionerna undermåligt i samma sekvens och ändå håller tonen står sig spelet åtminstone. Om jag lyfter armar och blickar hit eller dit är då underordnat det pågående över tid. Det är där jag måste hålla. De få gånger jag lyckas handlar mer om agerandet i skeendets utsträckning än om alla dessa mina skevheter.

### *oförutsett och planerat*

Bilden av det detaljplanerade ska kompletteras. Under repetitionerna uppstår förstås oförutsedda händelser. Som brukligt byggs några in i det planerade, andra tas bort, medan vissa är svåra att fästa. Här följer några exempel:

Sekvensen då herr och fru Ström passerar Winnie och Willie repeteras. Jag sitter med nagelfilen i hand och säger till mig: »Håll dig snygg, Winnie, det säger jag alltid, håll dig snygg vad som än händer.« När jag efter det avbrottet återgår till paret Ström överraskar nagelfilen. Jag håller den riktad mot mig som en kniv och reagerar, hastigt skrämmd. Under repliken »håll dig snygg« genererar filkniven riktad mot halsen mening. Jag vill behålla den.

\*

Jag spelar sekvensen då Winnie överraskas av myran. Den syns genom förstoringsglasat. För att följa dess väg flyttas läppstickshylsan, spelytans begränsning får lätt sakerna att krocka oförutsett. När myran sedan kryper in i jordkullen registreras hylsan. Jag flyttar tillbaka läppstiftslocket och trycker till det bestämt mot jorden. I det miniögonblicket kan Winnie framstå som en ordningsmänniska för betraktaren, »var sak på sin plats«! I själva verket är jag fylld av myr-idioten som kryper in i kullen och trycker bestämt till myrhålet, »stanna där då«!

Utan vana sker lite sådant. Den ger frihet inom sekunderna utan att sekvensens tråd förloras. Jag håller kvar den tidigare undran över att myran bär på »en liten vit boll«, reagerar med läppstiftshylsan utan att avbrottet är störande för nästkommande reaktion rörande den vita bollen.<sup>265</sup>

\*

Med påminnelser om »helheten« och att varje repetition är ett skeende där oförutsett uppstår, övergår jag till handlingsutrymmet inom det planerade.

Jag har nämnt hur pjäsens situation är grunden för arbetet som kännetecknas av detaljstyrning på liten yta. I den strikta styrningen finner jag »frihet« i sekunder. »Finns inget bättre ... *undersöker skaftet, läser...* rent... vad då? ... *Paus...* vad då? ... *lägger ner bor-*

265. I »vana« på s. 199 ff. beskrivs vikten av att »glömma« för ökad spontanitet.

sten...«<sup>266</sup>. Det händer att jag upplever ett oändligt utrymme med möjligheter inom några få sekunder när tandborsten ska läggas ner på kullen. Den stora friheten inom sekunden överraskar till en början. Situationen tycks alltså inte bara förstora mina handlingar, utan också utvidga min upplevelse av sekunder.

Upplevelsen kan hänföras till styrningen som sådan. När auktoritär styrning upphör kan människan lamslås, vad ska jag ta mig till nu? Den kan även relateras till att vanan ännu inte förvärvats, jag förmår inte agera i pjäsens värld rakt igenom med samtidig samordning. Kanske kan vidgningen också bindas till att jag konstruerar agerandet bit för bit med start i anvisningar. Att börja med intentioner eller arbeta aktivt med motrörelser eller motstånd är det inte tal om. För mig agerar Winnie utan en närvarande medvetenhet om dåtid och framtid. Det är del av pjäsens mening. *Lyckans dar* visar att så lever också jag mitt liv.

Sådana eventuella förklaringar säger det de säger. De säger väldigt lite om upplevelsen av det oväntat stora handlingsutrymme, då sekunderna tycks vidgas eller »skiktas«.<sup>267</sup> Arbetet med *Lyckans dar* visar hur mångfasetterat ett ögonblick är. Det är en särskild erfarenhet.

266. Beckett, 1963, s. 11.

267. »Skikt« fångar inte väl, det låter som om skeendet vore en brödlimpa. Jag hittar inget ord, prövar »dimensioner« och ser dem så stora i sekunderna jag talar om. Motvilligt tas »skikt« tillbaka.

## *oförutsett i planerat*

Frågan om infall och oförutsedda handlingar splittrar min skådespelarblick och min regissörsblick i två än så länge oförenliga uppfattningar. Vad händer när jag följer impulser – som i det tidigare exemplet om myran? Är det eftersträvansvärt?

Där är jag inte enig och samstämmig. Två olika första akter som framförs för publik kan jämföras för att skildra mina olika ståndpunkter. Båda fungerar hyfsat utifrån omständigheterna. Ena gången har jag en stramare hållning i spelet, andra gången följer jag fler impulser. Där ser handlingarna överlag spretiga, mer spända och tillgjorda ut enligt min regissörsblick som beskriver spelet så här:

Att gladeligen följa fler impulser får instruktionerna att svaja hit och dit, till exempel snörps fler pauser ihop. Jag pinnar på, åker med och behandlar tidsutrymmet på ett annat sätt. Frågan är om vanan krymper uppfattningen av tiden? Eller är jag rädd för att framförandet ska framstå pretentiöst med längre pauser? Och är Winnie-jag den som till varje pris ska fylla dem?

Fraserna svarar varandra genom pauserna. Där frambringas mening, än understryks situationen, än betonas det roliga, än det sorgliga. Har de mindre att göra med mig än vad jag tror?

Det är framför allt första akten som påverkas när impulser följs. Andra akten fungerar betydligt bättre, där finns en rytm. Hänger det samman med mitt tillvägagångssätt? Att jag från början klappar mig fram i akten och prövar pausernas längd, från sex handklapp till tre?

Återgår jag till den repetition som spelas stramare ser min skådespelarblick där en längtan hos regissörsblicken att häfta fast rörel-

ser och glömma det aktuella skeendet. Några av Winnies repliker i andra akten påminner om det föränderliga. Därifrån låter jag min skådespelarblick beskriva:

Förr trodde jag... jag säger att förr trodde jag inte det var nå skillnad mellan den ena bråkdelen av en sekund och den andra.

*Paus.* Förr sa jag till mig själv... *Paus...* jag säger att förr sa du till mig själv, att Winnie, du förändras inte, det är aldrig nå skillnad mellan den ena bråkdelen av en sekund och den andra.

*Paus.* Varför dra upp det där igen? *Paus.*<sup>268</sup>

Jag är än den ena, jag säger den ena, än den andra. *Paus.* Än den ena, än den andra.<sup>269</sup>

Nej, jag är inte en och samma. I efterhand summeras repetitionerna utifrån det planerade. Det är då lätt att döma avvikelser som instruktionsbrott mot min förlaga och glömma Winnie-mitt aktuella skeende.

Som skådespelare har jag svårt att separera pauser från övrig handling och kan inte se behandlingen av pauser isolerad till tillvägagångssätt. När jag klappar mig igenom andra akten blir pausklappen del av det som sägs i samma takt som det som sägs blir del av mig. I framförandet då fler impulser följs sitter jag på kullen övertygad om att det är där jag sitter, ingen annanstans. Att jag ska sitta kvar är min enda aning om vad som ska ske. Jag sitter och försöker ha roligt medan tiden går. Liksom Winnie.

268. Beckett, 1963, s. 47.

269. *Ibid.*, s. 41.

Låt gå för fler infall, låt gå för tilltryckta pauser, låt det spreta och gå över styr här och där. Det är ju inte fråga om plötslig förryckt vildhet precis. Hellre mer rörlig i skeendet, hellre skev och vind än stramt, ja, hellre vulgär än pretentiös.<sup>270</sup> Än rör jag mig inte ledigt mellan det planerade förloppet med sina instruktioner och det aktuella skeendet. Den ledigheten erövrar först när det aktuella erfars med rörlig uppmärksamhet. Då fungerar det växelspelet smidigare.<sup>271</sup>

Första akten är inte heller tillräckligt samlad eller stramt hållen i sig för att framställas alltför ren eller stilsrad. Det är som om den skrivna akten själv rumlar runt bland olika stilar. Dess skevheter överförs till levandet. Den bild som framträder är just livets snabba och mindre stilfulla skiftningar, det enskilda livets inskränkthet med oupphörligt engagemang i det som finns för handen. Jag sitter där hårt hållen med idel växlande vändningar hämtade från instruktioner och stundens konkreta handlingar och händelser. Engageras jag i det till synes ovidkommande i skiftningarna blir pjäsen värre – även om det ännu utförs mindre stilfullt.

Målet är att kunna framställa en Winnie som å ena sidan med återkommande rörelsemönster och fraser leder till misstankar i stil

270. Här åsyftas definitioner från två enstaka meningar skrivna av Pierre Bourdieu i »Distinktionen« i *Kultursociologiska texter* (Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag 1993), s. 307. Något framstår pretentiöst när ambitionerna inte rimmar med möjligheterna. När något framstår vulgärt ses det samtidigt som lättköpt och vanligt.

271. Här beskrivs ett *skede* i arbetet som kompletterar vad som sagts om olika skeenden och rörlig uppmärksamhet i »skeende« på s. 169–193. Det understryker att jag befinner mig i olika faser samtidigt under repetitionerna. Vägen är inte rak och linjär, det är inte så att det planerade först erövrar till fullo för att därefter möjliggöra rörlig uppmärksamhet och gestaltning. Att bygga en föreställning är att hantera åtskilliga stunder och scener på olika sätt.

med: »Där det finns upprepning och fullständig likhet grips vi av misstanken att det finns något mekaniskt bakom det levande.«<sup>272</sup> Å andra sidan en Winnie som med optimism och entusiasm i hastiga växlingar får det livligas ögonblickliga karaktär att framträda.

Ännu är jag inte alls tillräckligt avspänd i situationen för att samordna och balansera de sidorna stadigvarande och väl, inte heller har alla instruktioner förvärvat till vana. Skavanker, javisst, massor – och de relaterar till hur jag förmår hålla tonen.

Det som svajar i första akten relateras också delvis till Winnies självklara optimism. Winnie byggs och styrs inte främst av olika underliggande avsikter och strävanden. Situationen styr, hon sitter fast och dagen går. Hon följer och tar jakande vara på det som står till buds i pågåendet. Det är svårt.

Jag lär få dras med två olika synsätt tills gestaltningen tycks ske enklare, lättare.

## *optimism*

Att få Winnies optimism att bära genom *bela* första akten är minst sagt besvärligt. Den fysiska lättheten finner jag, det är den mentala

272. Meningen lånas av Henri Bergson: *Skrattet. En undersökning av komikens väsen* (Pontes. Lysekil 1987), s. 22. Jag överför det Bergson ser mekaniskt till det jag ser vanemässigt. Det vanemässiga karaktärsdraget kan kopplas till frågan som ställs i »undran« på s. 256: Vad är jag annat än en sorts sammanhållen trög rörelse? Citatet av Bergson hör hemma i hans undersökning där komik beskrivs så här på s. 40: »Komik uppstår när en serie handlingar och händelser har flätats samman så att de ger en illusion av liv samtidigt som man får en tydlig förnimmelse av ett mekaniskt arrangemang.« Det sätter fingret på många skratt som uppstår under repetitioner, då jag framställer det planerade stelt i handlingar som är avsedda att skildra allvar

jag kämpar med. Det är en särskild kvalitet av avspänd positiv energi jag vill åt.

Under lång tid när jag »bara försöker sitta där« hamnar jag i allvar. Replikerna ger utrymme för reaktioner och eftertanke. Det finns åtskilliga möjligheter att laborera med. Det är inte fråga om att suddas ut valörerna. Det handlar om ett balanserande på gränser mellan dövhets och reaktion inför det som yttras. Så snart lätthetens kvalitet förloras, tappar jag balansen. Hitta den optimistiska lättheten! blir första aktens eviga mantra.

»Sliter så med mina mörka stråk, har alltför lite ljus i mig!« upprepas varierat i anteckningar: »Mitt utseende går emot mig, det är som om pjäsens mörker förstärks bara jag visar min nuna. Chockrosa och giftgrönt, minst, på mig! När jag inte ler ser jag allvarlig ut.« Jag ser utseendet som ett problem för den lätta optimismen. Det är en undanflykt som blir ett hinder.

Från första stund letar jag efter optimismen. Jag provar åtskilliga gånger att förhöja spelet. Det är roligt när jag till exempel förstärker naiviteten och avbrotten, Winnie framstår som positiv och mer galen. Det är tryggare för mig att förhöja, handlingarna hålls på längre avstånd från mitt sårbara. Jag är publikfriande och missnöjd. Lika många gånger provar jag att tona ner mitt spel. Det dröjer inte länge förrän Winnie framstår allvarlig. Jag måste finna den lätta optimismen och kunna mena den.

Första akten i *Lyckans dar* är besvärlig. Än framstår min Winnie som driven av minnen, än är hon mindre uppriktig, än är det överspel,

och trovärdighet. Det händer också i teatersalonger när det avsett seriösa inte riktigt fungerar. Då kan skratt bubbla fram som får tryckas ner.



än är det... Med eftertryck säger jag som Winnie. »Det är begripligt. *Paus*. Mycket. *Paus*.«<sup>273</sup> Jag står och balanserar i ett dominospel.

Jag försöker ta hjälp av texten som ransonerar leenden. Återigen söker jag mig fram genom att sortera och arbeta bit för bit.

## *leenden*

I sökandet efter den enkla optimismen klämmer jag automatiskt in leenden. Som om jag söker snabb bekräftelse på det ännu inte funna i egen leendereaktion. Det känns som om jag är lätt optimistisk. Jag bedrar mig.

Släpps samtliga impulser att le loss, ser det ut som om jag klistrar optimismetiketter i skeendet. Det betyder att den där kvaliteten och energin ännu inte hittats. Jag behöver finna den utan leenden.

Vad allt kan inte ett leende vara. Det kan brukas som ett sökande efter kontakt, det kan användas som en bekräftelse, ett godkännande, ett försvar, ett förtryck, en konvention och uttryckas ömsint, osäkert, glatt, elakt, maktfullkomligt. Ju mer jag ler desto mer bekräftelsesökande och ytlig ser min lätta optimism ut.

Med ransonerade leenden söks uppriktig optimism. Min leendekonvention sitter i ryggmärgen. Det är avslöjande. Jag börjar omvärdera världens surkart.

Återkopplar jag till min skådespelarblicks syn på första akten, förespråkas ett mindre stramt hållet spel då fler impulser följs. Det spelet innehåller långt fler leenden än det strama. Jag ler – och *Lyckans dar* förevisar åter vem jag är. Det är inte bekvämt.

273. Beckett, 1963, s. 42.

## *tårar*

Andra akten är mer sammanhållen, för mig som skådespelare och som skriven akt. Där hörs tonen tydlig, rakt igenom. Den följer och griper genast. Det dröjer innan jag klarar en läsning utan tårefloder. Så uppstår en idé till en fond av tårar i ansiktet. Liksom leenden, används och uppstår tårar på varierande sätt i olika situationer. Vålrörerna är rikliga. Här relaterar jag andra aktens ton till en sorts konstaterande tårar i existerandet.

Råkar Winnie-jag falla tårar i andra akten är upprinnelsen inte emotioner som relaterar till *en* händelse. Det finns gråt och tårar av alla de slag.

Upplevelser av starka emotioner som kan relateras till konkreta minnen är användbara och överförbara till arbetet: så var det att erfara misshandel, svek, kärlek. Det är det inte fråga om här. Andra aktens gråt kan inte kopplas till något konkret minne, samlat i en särskild historia.

Mina tårar när jag till exempel läser Kierkegaard är väsensskilda min gråt när min mormors mor dör. Det är två helt olika reaktioner, de sätter sig också på olika ställen i kroppen. När mormors mor dör är upplevelsen av hennes person starkt närvarande i sorgen. När jag läser Kierkegaard finns vare sig en specifik person eller situation närvarande i reaktionen. Upplevelsen relaterar inte till en konkret händelse, utan utlöses av, som jag ser det, en rad olika erfarenheter som jag ansluter till och reagerar i. Språkligt oöverblickbara vidder av erfarenhet samlas i reaktionen, tårarna. När mormors mor dör är sorgens grepp genomgripande. Under läsningen av Kierkegaard är sorgvalörernas grepp genomgripande – övergripande.

Det är den sortens tårreaktion som används här. Vid de tillfällen tårar fällt slås jag av en samlad erfarenhet kring existerandet som uttrycks i replikerna och som griper starkt. Jag ser då tårarna som en sorts bakgrundskuliss, en ansiktsridå som ackompanjerar handlingen – om de visar sig. Jag kan inte kommendera och bestämma tårar på förhand. *Lyckans dar* sker, visar då vad den bär och är.

### *fast*

*Lyckans dar* visar vem jag är. Mitt arbete med att sitta i position har att göra med ett annat motstånd hos mig, att låtsas bort publiken. Jag tycker fiktionen är löjeväckande och vill se publiken. Och ser jag publiken finns ingen pjäs.

Jag känner mig utsatt och konstlad av att sitta riktad rakt fram mot publiken och se ut ovanför den – över så lång tid. Regissörsblicken säger »acceptera obehaget och se det som Winnies undandragande från situationen«. Winnie och jag vill båda undvika ensam tyst tomhet och är båda lika beroende av mänsklig närvaro – och bekräftelse.

Här möter jag ingen, det är där skon klämmer, jag är ensam. Oviljan mot att fiktivt låtsas bort publiken, det vill säga se min ensamhet på scenen, är ett lika stort arbete som stillasittandet. När jag inte möter något annat än min egen existens går jag på som Winnie. *Lyckans dar* tvingar mig dit.

\*

Med det har några få bitar från arbetsvägen visats fram och beskrivningen går mot sitt slut. Sammanfattas repetitionsvägen är det här vad jag ser:

Jag sitter fast i pjäsen och försöker klara mig genom dagen. Dagen går, återkommande samma är *nästan* samma och det ska bli en lycklig dag – trots allt. Jag repeterar och längtar efter fågelns frihet, upp i det blå, och sitter fast i väntan på att sjunga – och kan sjunga svagt i slutet av dagen.

Först när jag är fast i situationen och släpper instruktioner och riktningar i förgrunden för uppmärksamheten kan sången bubbla upp. När allt kommer omkring handlar det om att sitta där. Fiktionen är reell. Och att »bara sitta där« och tidvis nå enkelhet och lätthet sliter en och annan långbänk. Samma dag läggs till nästan samma dag – som för Winnie.

### *andras blickar*

Slutet på repetitionerna närmar sig och jag är inte längre ensam i rummet. Regissören och skådespelaren Sanna Hultman kommer in som yttre öga. Båda akterna visas. Andra akten spelas och lämnas, där finns tonen. Det är första akten vi ägnar oss åt när vi ser, det är där svårigheterna ligger. Vi talar om den lätta optimismen och hon säger: »Du har texten, följ med, värdera inte!«.

Hon upprepar samma sak som jag. Och inte samma. Hon ser på nytt. Det är jag henne evigt tacksam för. Värdering upptäcks där jag inte längre ser den. När min regissörsblick till exempel föredrar att understryka hantering av tingen i inledningen, medan skådespelarblicken föredrar en nedtoning, ja, då ser Sanna med sin blick och

min regissörsblick ger vika. Hon kommer och ser från annat håll. Och hon kommer inte ensam – Willie sätter sig bakom kullen.<sup>274</sup>

Sanna och Hasse Brorson, Willie, kommer i en kaotisk tid då mina övriga funktioner har fullt upp med allt annat som ska göras inför publikmöten. Första akten repeteras som om jag imiterar den, som för att lämna utrymme för andra sysslor. I tidigare monologarbeten är det ett återkommande, välbekant och mindre trivsamt skede.

Jag bär också lättnad och förväntan. De är äntligen här. Innan de träder in beslutas att mycket lite ska berättas om arbetet, min syn på pjäs och föreställning. En pjäs upptäcks över tid, det första intrycket är annat än det senare. Det är inte mina mönsterbeskrivningar av pjäsen, genvägar dit eller min mening och mina anvisningar som den särdeles korta delade tiden kan ägnas åt, allas vår gemensamma utförartid tar då stryk. En kortfattad introduktion och förtroende räcker långt. Sanna och Hasse hjälper genom dagen på bättre sätt, de kommer och ser sitt.

Willies närvaro är en fröjd. Bara detta att veta att han finns där förändrar situationen. Jag blir uppriktigt och överraskande glad de gånger jag ser honom. »Å, du tänker tala till mig idag, det blir en lycklig dag! Paus.«<sup>275</sup>

274. Hasse Brorson och jag känner varandra sedan tidigare. Jag har följt hans arbete och skattar det högt, hans »Willie« vill jag helt enkelt skåda. Att kunna börja repetera utan att vara helt obekanta för varandra är en fördel med en knapp veckas tid tillsammans. Likaså är det en fördel att Sanna Hultman och jag inte känner varandra väl. Att ställa frågan till någon vars arbete jag högaktar är en förutsättning. Helst skall personen inte ha någon större förförståelse för mig för att renare se och meddela sitt perspektiv. Jag när också en önskan om uppriktighet vid de tillfällen vi ses. Samtliga infrias av Sanna.

275. Beckett, 1963, s. 20.

För både Hasse och mig behövs verkligen Sannas blick. Vi kan till exempel inte repetera andra aktens slut då Willie kryper fram. Där jag sitter finns ingen möjlighet att se honom. Sanna ser och framträder Willie, distinkt och egen. Hans närvaro hjälper på flera sätt. Ett påtagligt exempel är att han sitter tyst och dold i andra akten och kan sufflera. Jag kan sitta trygg med »Beckettbibeln« onåbar på kullen.

När Hasse och Sanna kommer in närmar sig repetitionerna för provpublik. Med andras ögon och kommentarer framträder den föreställning jag vill komma att nå, min »helhet« blir tydligare.

Fem gånger framförs *Lyckans dar*, fyra gånger med Hasses Willie. Erfarenheten får arbetet att röra på sig. Efteråt står jag på en annan plats.

En repetition framförs genomgående minst sagt uselt. Jag spelar på ett obekant, främmande sätt med en ton som skraller. »Om publiken inte ser det här som en repetition, då vill inte jag sitta här.« Återkopplas det till vad som sagts om skeendet, är jag främst riktad mot framtiden, tar ansvar för och fabulerar om publikens eventuella blickar och ser spelet därifrån. Jag är rädd, drar mig undan uppgifterna i det aktuella skeendet. Två olika första och andra akter spelas utifrån omständigheterna väl. Den erfarenheten är jag särskilt glad för, den artikulerar vart arbetet är på väg. Överlag fungerar andra akten bättre, det är ingen överraskning.

Publiken följer repetitionerna förvånansvärt lätt, hur de sedan bedömer i efterhand lämnas därhän här. Beckettpjäser är paketerade med åsikter och det jag får höra är endast axplock från olika håll. Där finns alltid betydligt mer än det som når fram till mig. Bedömningar och reaktioner är ett trassel att reda ut som kräver en annan undersökning.

Kommentarer visar skilda sätt att se på tillvaron, teatersyn och förväntan inkluderad. »Av jord är du kommen, jord skall du åter varda«, sammanfattar en man sin upplevelse. »Det var klaustrofobiskt«, säger en kvinna förvånad över andra akten. »Först tänkte jag vad är detta, sen fattade jag att det handlade om tid«, säger en yngre man. »Där satt vi fullkomligt hjälplösa, ingen kunde hjälpa henne«, säger någon annan.

Dagens slut närmar sig. Föreställningen har repeterats för provpublik. Per Nordin som är lärare i scenframställning på HSM har sett *Lyckans dar* vid två tillfällen och kommer in i det lilla repetitionsrummet där Winnie-jag åter sitter. Vi pratar om föreställningen, jag berättar vad jag önskar uppnå, Per berättar vad han sett. Också han tycks föredra spelet när jag »glömmer« rejält, förskjuter det planerade, följer fler impulser. Då sker det som sker och Per vet inte vad som ska hända. »Utan närvaro i nuet går hon under«, säger han. Vi repeterar.

När Per lämnar rummet delas åter pjäsen i bitar. Klassikercitaten plockas till exempel ut, liksom de tillfällen Winnie blir upprymd av att ägna sig åt småsaker. Vidare separeras de så kallade »bryten« då Winnie ser på ett nytt sätt. De skiljs från hennes »avbrytande« som sker snabbt utan att påverka Winnies sätt att agera. Jag går vidare med de tidigare indelningarna, börjar från början än en gång.

Per återkommer och vi repeterar inledningen. Det är en lycklig dag!

Den hinner knappt börja innan jag avbryter mig som Winnie. »Mitt hår! *Paus*. Har jag borstat och kammat mitt hår? *Paus.*«<sup>276</sup>

276. *Ibid.*, s. 19.

Nu är det jag som avbryter Winnie. »Min beskrivning! *Paus*. Har jag borstat och kammat min beskrivning? *Paus*.«

Repetitionsdörren stängs motvilligt om *Lyckans dar* och jag går mot den här beskrivningen.

Att stanna här och se ovanstående rader som slutstrofer för repetitionsarbetet är omöjligt. Stroferna är partiella och kan inte ensamma avsluta. I det här arbetet börjar och slutar samtliga funktioner på en gång. Två exempel som handlar om lakansväv och kokosbitar avrundar. De skildrar återigen hur sammanvävda alla uppgifter är på väg mot en föreställning. Att framställa ting må vara delvis annat än att framställa direkta och flyktiga handlingar. Som en påminnelse om alla sysslors pågående vägar och del av gestaltningen är de överförbara:

Snart ska jag repetera för publik och flyttar scenografin från repetitionsrummet. Katarina Rangfasts konstruktion lyser upp det stora teaterrummet. I det lilla trånga repetitionsrummet ingår den, lyser alls inte lika starkt. Band och plastringar skiner storslagna och vita i salongen. Konstruktionen tränger sig långt framför Winnie och Willie, ställer sig i förgrunden. Winnies replik »nåja, strunt i det, det säger jag alltid« håller inte längre. Utan patinering kan det avpassade fallskärmsöverdraget inte användas. Kullen måste täckas på annat vis – snabbt.

Jag skaffar tolv meter svart lakansväv. Konstruktionen är rund, böjlig och lätt, tyget kasar åt alla håll. Nålar flyger, saxen klappar, tyget glider. Mina armar nyss så långa är nu korta, sy-erfarenheten ringa, min drapering fogar sig inte rund. Drar, nålar, träcklar. P1 slutar sända, jag syr, trär över tältet, bubblor, mer bubblor.

Repar upp bubbelsömmar, börjar om. En ny dag kryper in i det



svarta skyddstyget. Kullen lyser inte längre vit. Den är omgjord av en klåpare, ser ut som en hemsydd bomb. Jag behöver jobba med första akten och den får inte plats. Pulsen slår.

\*

Åker buss på Hisingen i oländig företagsterräng, orienterar mig till plastföretag och Hornbach. Söker jord, lätt och fästbar på hårdplast som skurits till rundlar, en till midja, en till hals att placera på kjolkullen. Det är nu hög tid för Winnie att peta i sin jord.

Får hjälp i trädgårdsavdelningen. Jord smular, stenar är vassa, runda, tunga. Lecakulor? Står bakom en dekorationsblomma, petar ut kulor från krukans och krossar dem med foten. Grusiga?

*Lyckans dar* är snart grusig, jag behöver repetera. Får hjälp i husdjursavdelningen. Går igenom produkter till katten, marsvinet, musen. Längst ner, närmast golvet ser jag min andra jord, bitar av kokosskal för odlan att krypa runt i. Jag vänder åter till busskuren med säckar av kokosbitar och lecakulor.

Med kavel krossas kulor som färgar och får vassa kanter, aj, min hals, nej. Kokosbitar är levande, trådiga, lätta. Vore det inte för den orangegula färgen, Winnie är ingen odla.

Jag betsar bitar mörka i hinkar. Golvet i vardagsrummet är täckt av tidningar med våta kokosskal. Det är som kaffe, ser lite ut i koppen och runt Winnies hals, blir mängder spillt på golvet. Betsar, torkar, limmar, betsar, torkar, limmar. Winnie är snart en odla, jag måste repetera.

Rationaliserar bort bussturer, beställer fler påsar med kokoschips i närliggande zooaffär. Hämtar med transportkärra. Två förpackningar, små som tegelstenar, sträcks över disken.

Kompakt kokos ska blötas och stötas i hinkar. Badkaret ockuperas. Jag behöver repetera. Ny bets, nya tidningar, våt kokos suger bets. Jag vet inte var Winnie är längre, byter tidningar som blöjor.

Trådiga kladdiga hinkar sköljs i vasken. Kokos sväller, trådar binder, tvärstopp. Jag behöver hitta Winnie, diskar på toaletten, köper marknadens största avloppsstomp. Mannen i järnaffären lägger den i en stor plastpåse. Där vinglar den runt med skaftet utanför som en mast. »Det kanske inte är så roligt att gå runt med en sån där«, säger han. Jag tycker inte det är roligt att gå runt så här.

Jag repeterar med tusen riktningar. Avloppsstompen väntar, vänta Winnie, väntar du. Stompen leder inte en droppe vatten genom vasken. Kokos torkar långsamt. Två dagars disk i badrummet. Jag måste ringa husvärden. Benny kommer med utrustning en morgon då fuktig kokos ligger i kasse. Jag öppnar dörren optimistisk, pladdrar som Winnie. Han är röd av ansträngning. »Det här var värre än jag trodde, hur kunde det bli så här?« »*Paus.* Asch, strunt i det, det säger jag alltid, så länge man bara... du vet... hur är den där underbara raden... som skrattar vilt... humhum humhum som skrattar vilt när kvalen slå. *Paus.* Och nu då? *Lång paus.*«<sup>277</sup>

Jag repeterar, Winnie plockar äntligen i min jord. Vatten rinner åter i vasken, Willie kan snart kliva in genom dörren. »Å, det blir en lycklig!«<sup>278</sup>

277. Ibid., s. 26.

278. Ibid., s. 32.

## samling

Arbetet med *Lyckans dar* summeras i kontakt med mina beskrivningar av arbetets gemensamma aspekter.

Textens karaktär och pjäsens situation präglar arbetet. Jag sitter fast, arbetar på liten spelyta och låter mig ledas av anvisningar. Jag lär mig att sitta i situationen och samordna instruktionerna. Vanan framstår som oerhört central. Det är därigenom jag erövrar nya betydelse som Merleau-Ponty påpekar. Med förvärvad vana kan jag »glömma« väl, agera mer distinkt och närma mig den lätta enkelheten som söks. I *Lyckans dar* får jag inte nog av att »glömma«, där finns alltid mycket kvar. Stycket är uppfordrande, Winnie kan inte vara någon annanstans än här och nu. Jag prisar vanan och försöker klara mig genom dagen som hon.

Situationen är reell. Winnie-jag sitter på en ensam plats. Publiken avläser handlingarna i situationen som är ett konstant närvarande motstånd. Det behöver inte understrykas i spel, utan framträder snarare i Winnies ringa uppmärksamhet på sin situation. Det handlar om att vara där jag är – avspänd. Det är lättare sagt än gjort – jag går på som Winnie.

Situationen styr också mitt sätt att dela pjäs och handlingar i bitar. Tillvägagångssättet skiljer sig från tidigare arbeten. När jag vanligen delar i bitar har jag redan arbetat länge med monologen,

om än utanför repetitionsgolvet. Jag är väl insatt, utgår från en första iscensättningsidé och kan undersöka fler handlingar i tillfälliga flöden. Här utgår jag, i samtliga funktioner, utan förberedelse, från mina och textens anvisningar. För att lära känna och finna det meningsskapande i texten och för att kunna bryta mot dess instruktioner tittar jag i större utsträckning på handlingarna, till exempel hur en gest följer i förhållande till repliken. Det tar längre tid innan jag undersöker *i* handlingen. Avsikten är densamma, jag delar i bitar för att lära känna pjäsen och bygga föreställningen, finna relevanta uttryck och skapa mening. Syftet är att föra samman till helhet, få tonen att bära.

Att mina arbetsförhållanden och pjäsens villkor skiljer sig från tidigare visar sig snart ganska ovidkommande. Jag befinner mig helt enkelt i en ny situation med en ny uppgift som ska lösas. Det skiljer sig inte nämnvärt från tidigare arbeten. Det är främst min otillräcklighet i framställningen av rekvisitan och bristen på sammanhängande tid för repetitioner jag tampas med. Att repetera en dag här och där över tid ger visserligen sin erfarenhet. Arbetet vilar väldigt mycket – och i bortavaron samlas erfarenheter. Jag förvissas dock om att sammanhängande och odelad upptagenhet i arbetet »smidiggör« helheten. Det uppenbaras ju närmare jag kommer den gestaltning som eftersträvas. Några sådana veckor under arbetets senare skede är välgörande för föreställningens »sammanhållning« och gestaltningens frihet.

Som brukligt »omorganiseras« jag fysiskt och mentalt av uppgiften. Jag blir snart en människa som roas av att sitta fast, som finner stor mening i att studera små variationer av samma armrörelse och som blir rosigt av lycka över detaljer som hittas eller ska utföras. En

annan, mer konstaterande, inställning till föränderligheten breder också ut sig. Jag ser tillfälligt på omgivningen utifrån pjäsen.<sup>279</sup> Arbetet understryker med kraft att situationen är central.

\*

*Lyckans dar* visar exempelvis att min uppriktighet är sammantvinnad med hur jag förhåller mig till och i situationen. När jag kan befinna mig där, kan jag agera uppriktigt. Stunderna förutsätter det enkla svåra, att jag är avspänd och andas. Att kunna vara i situationen hör ihop med avspänning som också är kopplad till uppriktigheten som i sin tur avläses och är förbunden med det jag ser som pjäsens specifika ton. Det låter enkelt och skevar oändligt lätt.

*Lyckans dar* visar åter förbindelser mellan det jag kallar rörligt och mindre rörligt och mellan det oförutsedda och det som är planerat.

279. Pjäsen fick mig till exempel att påbörja en idé som senare fick läggas ner. Jag fann ett sätt att skildra livets gång, denna »samma« dag som för Winnie, där föränderligheten pågår och där det är omöjligt att se den. En morgon per vecka tog jag ett foto på mitt ansikte vid uppvaknandet. Det var tänkt att fortgå, bilderna skulle lagras så länge jag levde. De sista lovade mina barn att ta efter min död. Därefter skulle bilderna sättas ihop och bilda en enhet i form av en sammanhållen serie. Den skulle skildra livets gång genom ett ansiktes destruktion och död. I det pågående livet kan jag svårligen följa förändringar och serien som sådan vore förstas omöjlig för mig att ta del av. Däri såg jag vitsen och meningen med den. Det dröjde inte många månader innan jag än en gång förstod att mitt agerade var lika naivt och positivt som Winnies. Idén byggde på att livet bara skulle pågå. Som om det inte fanns svåra sjukdomar, samhällliga förändringar och händelser som skulle kunna omöjliggöra »serien« och min förmåga att genomföra den. Det var en måttlös önskan jag pådyvlade mina barn. I grunden en fantasi om att ha grepp över tillvaron och en illusion om en linjär livslinje. »Javisst, det blir ännu en lycklig dag!« Utan pjäsens situation hade idén troligen inte uppstått – och det var den jag åter fann mig i.

Det planerade relaterar till helheten, tonen som ska sättas i rörelse. Det jag ser som livgivande i det oförutsedda, är det som framstår meningsskapande i det planerade. När jag gestaltar rörligt avläses det inom helhetens specifika gränser. Därutanför framstår det rörligt.

Jag påminns åter om att varje arbete betonar sitt, lägger tyngdpunkten på sina frågor. Nu, när jag kommit en bra bit på väg, kan jag börja modellera med *Lyckans dar*. Skeendet är väl bekant, handlingarna är flexibla, vanan verkar. Det är nu jag kan experimentera, ompröva och omskapa.

Nu är det dags att gå igenom arbetet igen, till exempel laborera med repliker och pauser. Speltiden har kortats under repetitionsvägen. Jag vill dra ut tiden för att undersöka om den kortats betänkligt. Vad tål skeendet, hur långt är det möjligt att gå och hur förändrar det innebörden?

Det är dags att börja från början också för att åter gå igenom mina handlingar. Jag vill granska hur de framställs, en efter en. Nu är pjäsen bekant, jag håller tonen och Winnie i hand och befinner mig på spåret. Jag är redo att åka till nästa station.

Vanligen ser jag inte mitt spel som särskilt bekräftelsesökande. Arbetet med *Lyckans dar* ställer bryskt frågan – och visar valörer av bekräftelse och förställning som dras fram i ljuset. Jag vill se närmare på och ompröva de tillfällen då det uppdagats. Som jag ser det här, och som tidigare sagts, har bekräftelse med uppriktighet att göra. *Lyckans dar* aktualiserar att det i sin tur är förbundet med hur jag finner mig till rätta i situationen. Jag önskar iakttagna handlingar präglade av bekräftelse kontra uppriktighet och se dem genom mitt sätt att hantera situationen. Winnies situation visar mig mycket och där finns mer att se.

Det är i repeterandet, på den specifika vägen, jag kommer fram till frågor att undersöka, som är intressanta för framställningen. Dessförinnan är samma frågor hemlösa rubriker, ännu främmande för det specifika arbetet. Erfarenheter därifrån fyller inte frågorna med innebörd, de är fyllda från andra håll. Hade jag till exempel på förhand sagt att pauser ska undersökas, skulle jag kanske snart komma fram till att till exempel avbrott är det intressanta. Det är när jag befinner mig i arbetet som frågor framställs.

Om frågor framställs på vägen, vad innebär det då att svara? Om jag till exempel skulle svara på vad jag kommit fram till i arbetet med *Lyckans dar* skulle det kunna sägas så här:

Arbetet går ut på att befinna mig i situationen, hitta och följa tonen, lära instruktionerna och glömma dem väl för att sedan sitta där jag sitter och göra det som görs uppriktigt, i just *den* pjäsens bemärkelse, tills föreställningen tar slut.

Svaret är en beskrivning som ryckt ur sitt särskilda sammanhang skräller tomt, det döljer betydelsenyanserna. Det är ett extrakt av en mängd skeenden som får innebörd av vägen. Extraktet är uttryck för ett skede.

### *fortsatt undran*

Jag kastas tillbaka till frågan, ställd i min tidigare »undran«. »Vad är upprinnelsen till detta gående mot föreställning gång efter annan och vad är upprinnelsen till den här beskrivningen?«<sup>280</sup> Handlar det också om något annat än avsedd föreställning och beskrivning?

280. Se s. 255.

Där ställs också frågan: »Vad är jag annat än en sorts sammanhållen trög rörelse?»<sup>281</sup> Om jag mestadels är tröghet, är sökandet då ett motstånd mot detta, levandets dominanta? Det i sin tur för mig tillbaka till vad det är att vara »där«.

Att vara »där« är centralt i skådespelarkonsten. Det är inte för att det är trivsamt för skådespelare att söka sig dit eller befinna sig där. Är skådespelaren »där«, oavsett spelstil och verk, tycks framställningen mer direkt gripbar för publiken. Så vad är det som greppas och förmedlas när någon är »där»? Jag anar att det har att göra med existerandet.

Att vara är centralt i filosofin. Jag återkallar Merleau-Ponty som upphäver gränsen mellan subjekt och objekt. Jag erfar och betraktar samtidigt mina rörelser. På arbetsvägen pendlar uppmärksamhetens tyngdpunkt mellan än det ena, än det andra, mellan att vara i och se på. När jag är »där« tycks pendeln upphöra att slå. Jag är då tillmonologen i en särskild samlad gest som kännetecknas av uppriktighet i den särskilda pjäsens bemärkelse. Är detta att vara »där« ett för många gemensamt varasätt? Då en, för lika många, gemensam erfarenhet av levandet visar sig?

Merleau-Ponty leder mig till Martin Heidegger som frågar vad som kännetecknar oss som varanden.<sup>282</sup> Inte heller för honom är vi

281. Se s. 256.

282. Det är tvivel och tveksamhet inför Merleau-Pontys värld driven av en gemensam intentionsprincip som för vidare. Det är bland annat hans vara-till-världen som föser mig till Heideggers vara-i-världen. Jag försöker greppa Merleau-Pontys princip på olika sätt, överföra den till vardagssituationer, applicera det han säger på hans egen framställning. Där påminns jag bland annat om att intentionsprincipen är sammanbunden med hans undandragande. Enträget, i oerhört positiva ordalag som klingar av möjligheter, framställer han en mörk värld att darra inför när den



några ting, avskilda från värld och andra. Han skjuter undan jagbegrepp till förmån för ett Dasein, ett »därvara«.

Människans varande-i-världen-vara skiljer sig från tingen genom olika existentialier, sätt att existera. För Dasein finns alltså en rad existerandeformer. Heidegger framställer en sinnrik karta över dem alla. Jag finner den märkvärdig och vacker utifrån ett första intryck, med de flesta innebörder ännu fördolda.<sup>283</sup> Jag följer kartan och avbryter mig som Winnie, undrar om den kan vara förlaga till en gestaltning, till en lång, lång film eller en roman med ett kapitel per existential.

Jag vrider Heideggers varande-i-världen-vara till mitt varande-i-monologen-vara och relaterar Heideggers existerandeformer till att vara »där«. Jag ser då mitt vara »där« som en existential då Dasein är tillfälligt hemmahörig – i sitt varande-i-monologen-vara.

Så där kan jag knyta förbindelser mellan filosofi och arbete. Att sedan verkliga *se* och binda buketter från båda håll är en annan sak. För bindningen behöver jag också en annan praktikers blick.

läggs på rådande världs förhållanden. Ingen kommer någonsin ifrån någonting, den värld jag är kastad i är evigt där. Hoppet i detta tvång är en kolossal uppfordran till människan: »se du till att erövra nya!«. Jag vet att han tittar sig omkring och ser hur det står till med människors väsensskilda villkor. Han måste se sin uppfordran som närmast omöjlig. Jag undrar om han undandrar sig mörkret i sin egen värld med sin positiva klangfärg? Även detta undandragande för mig till Heideggers kastade kastadhet, också de ännu ytliga begrepp för mig.

283. Jag börjar läsa de två delarna av Martin Heideggers *Varat och tiden* (Daidalos, Göteborg 1993). Det är milt sagt arbetsamt. Jag läser med stort intresse om tillvarons all daglighet, om till exempel pratet och nyfikenheten. Och går rejält bet på bygget. Jag söker genvägar, slår upp *Filosoflexikonet. Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö* (Forum, Stockholm 1994), s. 219 ff. Det är där jag finner den förenklade och svårgripbara »karta« som omnämns här.

I föreställningsbygget används likväl förbindelser hejvilt, de hjälper mig att gripa monologen. Jag överför, ser samband och binder band *genom* uppsättningen. De får mening i *sin* värld – och det är själva meningen. Är jag sedan »där« i spelet, i monologens bemärkelse, ökar chansen för »därvarande« att binda sina buketter, åtminstone så länge vi delar några slags gemensamma vanor.

\*

Jag håller kvar undran över om detta gående mot föreställning och beskrivning också handlar om något annat. En tillbakablick påminner om att jag liksom affischören i *Ett drömspel* söker mitt gröna, en rörlig gestaltning. Affischören återkallas, mitt rörliga läggs bredvid hans gröna. Winnie står nu nära med sin sång. Jag ser att vi drivs och söker runtom i olika riktningar utifrån platsen vi råkar befinna oss på. Att gå »i riktning mot« är inte att röra sig till något slutligt mål. Ingen av oss går någonsin framåt. Vi söker, det är vad jag ser.

\*

Jag ser också sökandet i en anteckning från arbetet med *Lyckans dar*:

Det kommer in en fet ung man på Seven Eleven. Han köper fyra gigantiska bruna chokladcookies. Jag har nikotintuggummi i fickan och köper cigaretter. Vi kränger undan för varandra vid utgången. Han går mot en gammal Volvo. Kakpåsen öppnas innan dörrlåset vrids om. Han sitter en stund i bilen. Jag

står vid hållplatsen och betraktar honom på avstånd. Det är natt. Gathörnet sorlar av hemvändare. Han kör.

Nu vet jag. Det handlar inte om att det är underbart att leva. Det är inte det underbara Winnie traktar efter. Jag tar ett nikotintuggummi och undrar om han tuggat i sig alla kakorna. Det handlar om att leva, så är det, för honom, mig och Winnie. Winnie sitter fast i jorden, hennes röst skär, hon hittar inte rätt. Vi hittar Seven Eleven.

Att leva. Det handlar det om.

\*

Winnie längtar efter sången, affischören efter sitt gröna och jag efter att vara »där«. Det händer att hon sjunger, att affischören lyser av förväntan, att jag är »där«. Då, tillfälligt, i självklar enkelhet, är jag till-monologen. Då finns ingen tröghet. Så klart vi längtar efter att utvidga det tillfälliga särskilda.

Att vi söker, oavsett om vi någonsin hittar rätt, tyder på att vi *vet* något om sången, om det gröna, om det rörliga, om att vara »där«. Det gör vi inte.

Affischören söker samlingen av grönheter i det gröna, Winnie ögonblickens alla sångstumpar i sången, jag det gemensamma i det rörliga. Att pågå är vad vi gör. På vägen stöter vi på sånger, grönheter, rörliga gestaltningar, »därvaror«. Det vet vi något om. Sången, det gröna, det rörliga är något annat. Är inte det vetskapen om våra vetskaper om alla särskildheter, ihopbuntade i singularis? Jag och affischören sitter fast liksom Winnie när vi söker *det* gröna eller *det* rörliga. Vi famlar efter och söker samling som hon med sina klas-

sikercitat. Är det inte där vi siktar snett och blir kollriga? Vi vet ju – och vet inte. Så klart vi fortsätter söka och bygga – och gå.

Det kan handla om att leva.

\*

Jo, en gång ska jag spela *Lyckans dar* med *den* lätta enkelheten i första akten och med *den* tyngre i andra. Genom gåendet vet jag något om det.

Jag öppnar min och Winnies svarta väska, lägger ner den här beskrivningen och går.

bifogat



# tillvägagångssätt

För att närma mig mitt tillvägagångssätt får ett exempel inleda. Det ger en karaktäristik av det som beskrivs:

Jag införskaffar en träningsdvd med yogaövningar. När jag utför övningarna betraktar jag noga instruktören. Uppmärksamheten riktas mot hennes sätt att utföra övningarna. Ännu förmår jag inte genomföra dem riktigt. Det vill säga, följa andningen, dra ut rörelserna, korrigera dem. För det krävs insikt i både helhet och del. Jag behöver känna till vilka övningar som ingår och när de dyker upp i programmet. Jag behöver upprepa dem.

Dvd:n stängs av. Nu har jag en vag uppfattning om utförande och övningarnas inbördes ordning. En bild av träningspasset träder fram, ännu oklar, byggd på delar. Tidigare erfarenhet och förförståelse har stor betydelse när jag läser av dvd:n. »Här är inspelningen otydlig, det går inte att se vad hon gör.« »Oj, vad snabbt Hunden ska utföras här då!« »Den här övningen är bra, den känns i ryggen«. »Här behöver jag tänka på avspänning, särskilt i nacken.« Ett urval av händelser och handlingar under träningen förs i efterhand samman i en första bild av dvd:n.

Nästa gång kan jag följa övningarna med mindre fokus på instruktören. Jag har ett hum om vad som ska hända och växlar snabbare mellan att se på övningarna och befinna mig i dem. En ny uppfattning om dvd:n med andra fokus skapas.

Det kommer inte att dröja länge innan jag glömmer min första genomgång. Som sådan kommer den aldrig tillbaka. Däremot kommer jag att kunna återkalla glimtar som av olika skäl aktualiseras.

Nu, långt senare, prövar jag övningarna gemensamt med några vänner. Situationen är ny. Dvd:n har inte tidigare tränats tillsammans med andra. Jag ser den med andra ögon än hemma. En av vännerna uttrycker i efterhand sin ovilja mot instruktörens introducerande prat. Minnen av hur jag första gången reagerade irriterat på liknande sätt flyter fram. Under vår gemensamma träning slås jag av hur enkelt det är att utföra vissa övningar. Jag påminns om att de krävde ansträngning en gång i tiden.<sup>284</sup>

Här finns paralleller, om än grovt dragna, till det tidsbaserade arbetet och vägen från läsning till gestaltning. Att lära sig en yogaövning är att överföra, pröva och samordna den allt säkrare genom att genomleva den upprepade gånger på olika sätt. Instruktörens rörelser på videon översätts till egen aktivitet, liksom när jag överför den bearbetade monologen till direkt handling på repetitionsgolvet. Det sker högst påtagligt i och över tid. Exemplet visar också att det är något annat att vara i en övning än att betrakta den i efterhand.

284. Daganteckning, juni 2009.



På ett första ytligt plan, för såväl övning som arbetsväg, finns en given kronologi. Jag börjar med att läsa för att lära känna texten och hitta inledande hållpunkter för gestaltningen, liksom jag till en början följer instruktören för att kunna utföra rörelsen. Därefter, när övningen eller scenen utförs säkrare, kantas vägen av ideliga hopp, stopp och språng.

I exemplet skymtas svårigheterna att fånga handlingar på en väg som försvinner med stegen. Jag kan omöjligen skriftligt skildra hur rörelsers kvalitet förändras, från första genomgången till dess att jag möter mina vänner. Övergångarna följer. Skulle jag i efterhand säga att till exempel andningen är det viktigaste för utförandet, är det knappast lika viktigt första gången dvd:n sätts på som senare.

Exemplet är också just ett exempel. Att befinna sig i praktiken är inte detsamma som att ha den klart förpackad, den ligger inte någonstans och väntar på att placeras i skriftspråket. Hur gör jag? Situationer samlas varur exempel hämtas. De är specifika och ger förutom glimtar av sitt ögonblick, aningar om en omgivande vidare sammansatthet, samtidigt som de smidigt kan sprida sig till andra situationer. Exempel leder överföringar väl. Jag ser det som ett sätt att undersöka och skildra.

Så här gör jag:

Exempel skrivs fram från aktuell och dåvarande praktik. Jag repeterar samt går tillbaka till anteckningar och arbetsböcker från framför allt *Tvåsam* och *Tiden är natt*. Jag samlar situationer och söker aspekter genom att iaktta, läsa, repetera, anteckna, ta del av föreställningar och gå igenom egna arbeten och vägar dit. Exempel skrivs ner, synas, jag beskriver igen, reflekterar, finner gemensamma aspekter, relaterar det skrivna till erfarna händelser och handlingar,

går tillbaka och börjar om från den plats jag då står på. Så håller jag på.

Hur jag uttrycker mig, vilka begrepp som används, kommer att spela en alltmer ledande roll på beskrivningsvägen. När jag börjar skriva och sedan ställer mig till svars inför det skrivna visar sig snart behovet av att söka reda i vad som sägs: »Vad menar du egentligen med att spelet fungerar när du lyssnar, hur och när lyssnar du och när lyssnar du inte och vad är det egentligen att lyssna? Du säger att publiken är viktig, vad menar du, när och hur och på vilket sätt?» Hela jag inser hur händelser och handlingar som kan ske enkelt framstår komplexa, tilltrasslade och otydliga när de överförs till och släpas fram i skriftligt dagsljus. Jag hanterar en sorts »vittnesmål« som granskas. De ligger till grund för de delar som behandlar arbetets gemensamma aspekter. Därefter tar en specifik väg från läsning till gestaltning vid, där bitar av arbetet med Samuel Becketts *Lyckans dar* skildras. Jag betraktar det som en kortfattad »fallbeskrivning«.

Det är svårt att tala om arbetet utanför repetitionsrummen och mödosamt att beskriva från utförarperspektiv. Min skriftliga mångtydighet som snart ställer frågor och tvingar till begreppsstädning, begränsningen i att hantera det tidsbaserade arbetet och behovet av exempel ser jag som ett resultat. Detta till trots, hoppas jag kunna skildra något av arbetets art, framställa några av de »skikt« eller dimensioner jag som utövare förhåller mig till på vägen. Att beskriva är att framställa, visa. Här finns mycket litet att bevisa.

\*

På beskrivningsvägen har olika sätt att skriva använts:

Jag har kontinuerligt såväl tagit del av som själv skrivit anteckningar, arbetsböcker, dagböcker. Tre olika slags skrivande har använts. Det första är ett direkt nedtecknande av händelser och iakttagelser. Det resulterar i olikartade anteckningar. Alltifrån långa, svårtydda meddelanden till korta som »ordet är kött och köttet är datumstämplat«. Det andra skrivandet, arbetsdagboken, är delvis direkt. Skrivandet sker i anslutning till läsning, repetitioner eller samtal. Det kan bestå av reflektioner, frågor som söker sin lösning, något som väcker intresse eller rena minnesanteckningar. Andra gånger har det en mer eftertänksam karaktär. Det kan föra resonemang om en fråga som uppstått under läsning eller beskriva en händelse under en repetition. Arbetsdagböcker är ojämna, till innehåll och form.

Till det tredje skrivandet räknas det jag håller på med nu, ett sammanfattande bygge. Tidigare utkast begrundas, sparas, arbetas om eller kastas.

I skrivandet ser jag paralleller till repeterandet, om än bakvänt. I beskrivningen går jag från en uppsjö av specifika handlingar och händelser som ska destilleras *till* skrift medan jag i praktiken går *från* skrift. I båda fallen »repeterar« jag. Här, i beskrivningen, samlas, läses, improviseras, reflekteras, slängs och undersöks »scener« på väg mot en »monolog« i skrift.

Förutom de parallellerna när jag en mer storvulen önskan om ännu en, mellan föreställningsframställning och den här beskrivningen. Att den liksom en monolog inte kan fångas i *ett* tema med skildrandet avskuret, utan växer fram under vägen. Att det här och där skymtar förbi något litet annat, gärna malplacerat och obetyd-

ligt satt i en sammanfattning. Jag kan inte nog försvara föreställningars sätt att vara.<sup>285</sup>

\*

Jag går vidare med min utgångspunkt, nu kopplad till förhållandet till teori:

Det är mitt arbete med monologer beskrivningen utgår ifrån. Jag reflekterar i just den praktiken. Den betraktas inte genom någon utvald teori. När exempelvis någon filosof används är det för att det som sägs belyser praktiken. Inte för att belysas som tillämpad teori. När jag anknuter till teori är det underordnat mina försök att formulera gemensamma aspekter på vägen från läsning till gestaltning. Det bygger alls inte på teorifientlighet.<sup>286</sup>

Behärskning och användning av teori ser jag som en praktik. Som varje annan praktik tar till exempel ett fenomenologiskt betraktel-

285. Att sätta ett metodkapitel först vore en förnekelse av den önskan. Och inte minst: en sådan inledning skulle rikta blicken redan från början, frånta beskrivningen möjligheten att ge en antydning av en väg.

286. Med det önskar jag inte underblåsa någon teori–praktik–dualism. Den fråga och det område som utreds har visst inflytande över vilka teoretiska perspektiv och metoder som vid given tidpunkt står till buds och anses rimliga. En medicinsk undersökning av en viss behandlings påverkan på blodtrycket väljer troligen inte att utreda trycket fenomenologiskt eller hermeneutiskt i allra första vändan. Området jag befinner mig i är i vardande, det omgärdas ännu inte av historia eller särskilda skolor. Jag börjar där jag är, reflekterar, hämtar exempel från erfarenheter, söker formulera desamma och ställa frågor till det formulerade. Det här betyder alls inte någon isolering från andras sätt att se, varken i levande samtal eller i litteratur som inbjuder till andra perspektiv, sätt att ta sig an ämnen. Det är tack vare andra jag lär mig att beskriva – och kommer fram till att denna gång undersöka gemensamma aspekter på arbetsvägen via en »monolog«.

sesätt tid att förvärva till kunnande och aktiv användning. Det är inte den praktiken med dess olika skolor jag för fram eller lär mig att särskilja eller tala utifrån. Det görs bättre av människor som befunnit sig i, och över tid tillägnat sig och levit i just den kunskapen.<sup>287</sup> Därigenom antyds vad det är för aspekt på kunskap mitt arbete behandlar, en levd. När teori används ingår den som del i och tjänar beskrivningen ifråga. Den används och ses inte i sitt teoretiska sammanhang. Det är i min beskrivning från praktiken den plockas in, det är därifrån jag söker, undersöker och bygger.

Jag *utgår* alltså inte från andras praktiker eller texter.<sup>288</sup> Det påverkar beskrivningen. I till exempel »skeende« nämner jag Augustinus för att åskådliggöra. Skulle min beskrivning handla om att applicera befintlig teori på »skeende« vore alla århundraden jag förbigår uppseendeväckande. Eller än mer precist: Där beskrivs skeendet utifrån mig som står där med en monolog. Det kan tyckas anmärkningsvärt att jag ignorerar exempelvis Paul Ricoeur som i *Time and narrative*

287. En första bekantskap med en teori kan liknas vid monologarbetets tidiga högläsning. Det är ett närmande till andra sätt att se. Det är inte detsamma som att kunna överföra och vidarebefordra »högläsningen« till tal eller skrift. För det krävs ett längre umgänge, omläsningar, applicering på diverse olika erfarenheter. Sett som parallell till vägen från läsning till gestaltning behöver det genomlevas på olika sätt för att bli gestaltat flytande »tal«. Teori liksom föreställningsarbete kräver umgänge för undersökning och prövning i olika situationer för att bli »levd« kunskap.

288. I en avhandling där utgångspunkten och källorna består av texter är litteraturlistan oerhört väsentlig. Här, med annan utgångspunkt, blir litteraturlistan av mindre värde. Det ställer frågor som: Ska jag ta upp den litteratur jag läst under avhandlingstiden? Den nämnd i texten? Eller ska jag göra något med den, till exempel inrikta mig på att enbart citera gamla, manliga metafysiker som inte är i ropet? Jag tar det mest tidsbesparande beslutet: omnämnda titlar. Som sådan kan listan också ses som en skrattpiegel över en människa född i mitten på 50-talet.

utreder och sammanför just tid och berättande och som därtill tar avstamp i bland annat Augustinus.<sup>289</sup> Hur intressant Ricoeurs resonemang än är om att förståelsen av litteratur implicerar en tidsdimension – och vore – för en närmare överföring till scenen, vars framställningar ju bygger på tid, tar det mig till andra platser än min utgångspunkt. Och innan jag kan ta mig tillbaka dit kräver hans resonemang en rad översättningar. Med min ännu inte beskrivna praktik har jag ingen formulerad text att lägga vid Ricoeurs. Det är en helt annan situation än att exempelvis beskriva utifrån två olika teoretiker, vars böcker finns att tillgå, gång på gång. Med så olika utgångslägen underordnas det jag avser att beskriva, det blir en tråckeltråd i ett lapptäcke av andras utsiktspunkter och väl tränade formuleringar. Jag hamnar på andra och andras platser, där reporna på repetitionsgolvet är otydliga. I språkligt formulerat otränat skick, glider praktiken undan. När olika teoretiker vidtalas framstår det alltmer nödvändigt att hålla kvar upprinnelsen, praktiken, försöka reflektera och beskriva, om än en liten flik, just därifrån. Först nu, efter en första praktikreflektion, med erfarenhet av vad det innebär, ses helt andra sätt möjliga och lockande.

Gång på gång har jag erfarit hur praktiken glider undan. Jag har varit ute på många irrfärder. När jag exempelvis börjar reflektera närmare kring vanan väcker frågorna stort intresse. För att lära, se på annat sätt och komma vidare söks en rad teoretiker upp. Jag hamnar i deras olika världar där vanan ses från skilda och oförenliga håll, nystar i långa trassliga trådar av utsiktspunkter i avsikt att

289. Hans verk består av tre delar samlade i två volymer. Ricoeur, Paul: *Time and narrative, Volume I* (University of Chicago Press, Chicago 1984) och *Time and narrative. Volume II* (University of Chicago Press, Chicago 1985).

återkoppla till praktiken, trasslet ökar, min utgångspunkt tvinar. »Titta, David Hume härledde orsak–verkan–förhållanden till vanor snarare än till förnuftet, ja, står inte det i kontakt med Hans-Georg Gadamers fördomar, nej, nej, det var väl inte det jag sökte, få se nu, vad kan Bourdieus habitus ha på hjärtat, oh, i honom ser jag Brecht, jo, förbindelser till praktiken överallt, anteckna det, anteckna, kära 1800-talsfilosof Félix Ravaisson jag älskar ditt bygge i all sin otidsenlighet, denna hela och vackra värld med vanan som varats princip, jag undrar om vi är annat än vanor, ja, hela stora kroppsvanor, hoppas där reagerar Maurice Merleau-Ponty, hej, så svårt och roligt det här är, hurra, nu ser jag att ni båda fransmän gror ur samma jord, varandras likar från olika århundranden, tvillingsjälur som låter på helt annat sätt än Friedrich Nietzsches skanderande av korta och långa vanor, oj, oj, så relevanta, jag är en lång vana, karaktären en kort, anteckna, relatera, block, block, sätt samman, sätt samman, aj, aj, aj, förstår väl varför teoretiker här och där slafsar över vanan, hm, beskriver nu från olika rollers håll, var är min roll, seså, var, leta, red ut perspektiven, redogör, red ut, vilken roll är det som formulerar nu, nämen, hur var det, var är det, titta, mitt första utkast, åh, det lilla taniga, vad försökte det säga, va, vadå, artikulera, artikulera, prata högre så jag inte glömmer, håll kvar, skriv, håll kvar.«<sup>290</sup> Ja, under teorivandringarna behöver jag ofta, liksom under föreställ-

290. Här passerar i rask takt två teoretiker som inte tidigare omnämnts. I till exempel *A critical history of Western philosophy* (Free Press, New York 1964) summeras David Humes filosofi i kapitel femton. Félix Ravaisson skildrar vanan som varats princip i *Om vanan* (utgiven och översatt av Jan-Ivar Lindén. Eithe, Paris 2002). Friedrich Nietzsches beskrivning av korta och långa vanor måste nämnas, den är träffande och överförbar till gestaltningsarbetet. Friedrich Nietzsche: *Den glada vetenskapen* (Korpen, Göteborg 1987), s. 193–194. Hans-Georg Gadamers be-

ningarna, gå tillbaka till fötterna, känna att de står där de står, i en praktik som inte är beskriven utan som ska beskrivas skriftligt.

Irrfärderna är också upptäcktsfärder av avgörande betydelse för beskrivandet, jag lär känna dess väg. Till exempel kan jag alltmer lättvindigt slänga intressanta och kära skrivna stycken, jag finner det enklare att inordna teorifragment i egna resonemang och börjar kunna avlyssna teorier med säkrare samordning mellan att söka och fråga samtidigt. Att på upptäcktsfärderna finna nya sätt att förhålla sig och se på världen är att ta del av guldfynd som är alltför få förunnade. Jag blir ifrågasatt, lär mig se från olika håll och samlar frågor som förökar sig och växer. Inte minst entusiasmerar de till framtida projekt bortanför min uppgift. Så småningom, efter irrande och upptäckter, tillägnar jag mig något annat än vad själva teorierna står för. Under vandrandet börjar jag lära mig välja bort till exempel att Ricoeur säger si och så. Jag lär mig tillvägagångssätt. Jag har hört det förr och sagt det själv: teori är praktik. Nu börjar hela min kropp berätta att teori är något som jag använder – och gör. Jag är på väg att greppa det.

\*

grepp är tidigare nämnt i fotnot 185. Litteratur av Bertolt Brecht har också nämnts, här greppas hans syn på teater som ett »komplex« och kopplas till Pierre Bourdieus habitusbegrepp. Med begreppet söker Bourdieu uttrycka människans handlingsmönster i relation till det sociala rummet, där skilda habitus ger olika handlingsutrymme och reproducerar hierarkier. Till exempel i »Habitus och livsstilarnas rum« i *Kultursociologiska texter* (Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag 1993), s. 297.



Så ytterligare effekter av min utgångspunkt:

Här beskrivs gemensamma aspekter i det vardagliga arbetet på väg från läsning till gestaltning från mitt utförfarhåll. Det är annat än att lyfta fram och se ifrån exempelvis flera skådespelare, en viss metod, en föreställning eller en teaterinriktning.

Med den utgångspunkten finner jag inga skäl att placera teaterpedagoger eller teaterns teorier på en framträdande plats. Istället passar jag ofta på att strosa runt i främmande verk av olika teoretiker. Där behandlas levandet från annat håll. Det ligger inte längre ifrån arbetet än litteratur om teater.

Ser jag enkom till praktiken, då en monolog ska framställas, doktorandhemvist och beskrivning förutan, impliceras där en ickehierarkisk syn på kunskap. Händelser i värld och vardagsliv, möten och minnen av människor, konst och litteratur av allehanda slag blandas där utan gradering. En iakttagelse av en kassörskas sätt att hantera varors mekaniska ström och samtidigt befinna sig i en tät följd av nya mänskliga möten kan ge insikter om närvaro. En debatt om fördelningspolitik, en dikt, en dokumentär om hur kroppslotion påverkar miljön, ett starkt personligt minne, en skildrad krigsskådeplats, en målning eller ett tillfälligt vänskapsförhållande med en teori är exempel som alla kan påverka föreställningsbygget. En analys som verkat över tid värderas inte väsentligare än en ingivelse, en ingivelse kan realisera eller förändra en analys och vice versa. Ett sätt att hålla i en kaffekopp hämtat från ett soffprogram på TV, en filosof som talar om mänskligt vara eller en närståendes hantering av sin mugg kan rikta min gestaltning. Någon framträdande hierarkisk värdering av olika byggestenar på vägen finns inte.<sup>291</sup>

Den del av arbetsvägen jag beskriver handlar inte om hur olika

namnkunniga ser eller har sett på teater och skådespeleri eller hur de närmare skulle kunna relateras dit. Hade detta skrivits på 70-talet är det dock möjligt att exempelvis Bertolt Brecht och Konstantin Stanislavskij kommit att framträda på särskilt framskjuten plats. De diskuterades högljutt vid den tiden. Under många år återvände jag till dem var gång ett arbete påbörjades. Stanislavskij har betytt mycket, hans texter om skådespelarens arbete tillhör de mer slitna i bokhyllan. Hans romantiska syn på konsten har däremot varit svårsmält. Inte minst blommar den i biografen *Mitt liv i konsten*.<sup>292</sup> Läsningen ställde frågor om hur min syn på teater och konst påverkar gestaltningen. Här kom Bertolt Brechts texter till undsättning och var under lång tid trogna vapendragare. De vägledde mig dock inte alltid stående i repetitionerna. Brecht utgår företrädesvis från föreställningens uttryck och ser teaterns roll i samhället, medan Stanislavskij snävar in på skådespelaren och formulerar gestaltungsarbetet på repetitionsgolvet. De ser från olika håll. Stanislavskij med efterträdare levde vidare. Brechts texter likaså, de fungerade som skarpa frågeställare och gjorde klart att jag i en gestaltning visar upp en värld, ett sätt att vara som på intet sätt är att betrakta som givet utifrån någon känsla av »liv« i någon allmän, övergripande betydelse. Stanislavskijs tro på och strävan till »äkta«, »sann« konst står i bjärt kontrast till Brechts utgångspunkt i en föränderlig värld där

291. Att själva utövandet pekar på en ickehierarkisk kunskapsväg betyder inte att jag som utövare bär densamma eller att teatern i bemärkelsen »fält« står fri från hierarkiska synsätt. Nu skriver jag en avhandling och följer vissa påbud. Till exempel nämns och bifogas litteratur, troligen i högre grad än om det vore en annan typ av reflektion. Redan där skymtar riktlinjer som i sig bär värderingar och en syn på kunskap.

292. Konstantin Stanislavskij: *Mitt liv i konsten* (Fröleen, Stockholm 1951).

det gäller att uppträcka och påvisa det häpnadsväckande i det som tycks självklart och vant.

Nej, det är inte teatern som fält i vid mening som betraktas här. Det är en flik av en utövares köksbänk beskrivningen utgår ifrån. Bänken är sammansatt av mig, en autodidakt, och slipad av små orter. Den är belägen i en utkant av teaterområdet som många skådespelare har erfarenhet av, det vill säga monologer som arbetas fram på eget initiativ. Från det perspektivet synas och beskrivs några gemensamma aspekter på arbetsvägen. Med alla sina olika uppsättningar påstår teatern att det enskilda kan överföras och relateras till fler och annat. Med beskrivningen påstås detsamma.

\*

Jag förtydligar slutligen en självklar implikation av utgångspunkten:

Uppenbarligen och av nödvändighet skriver jag på svenska. På universitetet finns de som hävdar att avhandlingar ska skrivas på engelska. Det är att räkna ut handen mot världen. Hade jag bara en engelsk hand skulle den sträckas ut. Min hand är problemet. På engelska blir det en protes. Ett okroppsligt förhållningssätt till språk och kunskap lyser, där ord och meningar kan överföras till ett annat språk med bibehållen mening (kunskap) av en människa med ett ämne som skapar erfarenheter utanför engelskans värld. Språket separeras och mening antas froda kropp förutan.

## *gå vilse*

Min beskrivning är inte produktionsinriktad, här står ingen föreställning i centrum. Det har tagit lång tid med omvägar att förstå detta enkla. Så jag önskat sammansmälta det beskrivna med ett sceniskt arbete, så jag traktat efter en undersökning lierad också med en föreställning, så jag försökt. Nu, i efterhand, är det obegripligt att situationen inte greppades tidigare.

Att sammanföra en ny doktorandfunktion i sin utbildningssituation med den ordinarie situationen för monologarbete är inte okomplicerat. Till en början är jag väl införstådd med det och ser med glädje fram emot att doktoranden med sina åtaganden och frågor också kommer att förändra mitt »vanliga« sätt att arbeta fram monologer. Vad det innebär att dela uppmärksamheten i så många fler och nya uppgifter förstås långt senare.

Att arbete med egenprojekt förutsätter många olika sysslor, det är väl bekant. Arbetar jag till exempel fram ett programblad samtidigt som jag repeterar, söker kostym och funderar på marknadsföring är samtliga uppgifter rotade i och centrerade kring den kommande föreställningen. Som utövare tillika doktorand står beskrivningen i fokus, tillsammans med åtaganden som hör doktorandens hemhörighet till. Jag engageras förstås i seminarier och kurser, till en början i »allt« som rör området konstnärlig forskning: vad finns, hur har andra gjort, vad kan det vara inom teater? Som första doktorand på teatersidan i scenisk gestaltning i Göteborg är forskningsmiljön i vardande. En framtida miljö är av självskrivet intresse, alltifrån frågor om arbetsrum till diskussioner om forskning och teater, till inspirerande studentredovisningar är del av den uppbyggnaden.

Doktorandens hemhörighet är också på fakulteten med sina frågor och sin verksamhet. Där möjliggörs ovärderliga utbyten med kolleger inom andra områden med sina vitt skilda doktorandprojekt. Ja, att »hitta« doktoranden och greppa hemvisten engagerar stort, det blir en väsentlig del av utbildningen. Uppgifterna är inte längre enade kring *en* hemvist. Skillnaden är mycket stor.

TVå stigar som ledde vilse ska nu beskrivas:

Jag är tidigt inriktad på att beskriva aspekter på arbetsvägen skriftligt *och* sceniskt. Det tycks väsentligt att också repetera för att beskriva. Mina olika funktioners konkurrens om tid och engagemang, leder till att jag börjar arbeta med kortare scener, etyder, avsedda att skildra olika aspekter. Jag samlar material, några repeteras, en framförs på olika platser. En kort beskrivning av den infogas:

Varje dag passerar jag Elite Plaza Hotel på väg till Högskolan för scen och musik. I restaurangens stora fönster exponeras människor som äter och umgås. Jag betraktar fönstret som ett akvarium, genom glaset beskådas relationsprakten. Jag talar med författaren Malin Lindroth om saken. Ingen vill idag rubriceras som en relationslös människa. Att exponera ensamhet i flersamma sammanhang är inte bekvämt. Bakom Plazas ruta föreställer jag mig en kvinna som sitter och äter med en skyltdockeman, djupt involverad i ett samtal om just relationer. Hon agerar synnerligen konkret efter tidsandan där odlande av relationer står högt i kurs. Hon tar itu med konstruerandet av sin verklighet.

Händelsen utspelas i en omgivning som ser och registrerar. Idén är närmast filmisk. Den är förbipasserande och öppen för tolkning, utanför och innanför fönstren. Om allt detta talar författaren Malin Lindroth och jag. Hon skriver en »dialog« mellan en kvinna och en

manlig skyltdocka, jag repeterar, för arbetsanteckningar och konstruerar man och kostym.

I etyden finns över huvud taget ingen överenskommelse mellan scen och salong. Publiken är inte definierad. Paret samtalar som vilka andra grupperingar som helst i rummet. I just frånvaron av överenskommelse ser jag möjligheter att skildra den. Jag ställer frågor som: Hur är det att ge sig ut utan överenskommelse? Hur förändras och fungerar spelet och meddelandet i olika och öppna miljöer? Vilken roll får publiken? Jag spelar på olika platser, på hotell, kafé, restaurang.

Det finns mycket att berätta om hur jag gick till väga, om handling och händelse, om framförande och mottagande. Här används etyden endast som exempel på hur jag går vilse. Hur intressant den än är att framföra, tvingas jag snart till rannsaking. Vad är det för frågor som ställs? Bygger jag etydena som illustrationer till min skriftliga beskrivning? Iscensätts något jag redan tycks klar över? Är etydena ett sätt att lösa kampen om tiden mellan utövaren och doktoranden? Ses de lätthanterliga att redovisa i det att de är relativt korta? Jag inser att det är långsökta pedagogiska exempel som konstrueras, vars utformning påverkas av doktoranden som klarar sig utan dem. Jag är fast i egen gillrad fälla. Etydena måste lämnas.

Därefter kan jag inte tänka mig något mer nedvärderande än att anpassa och använda det sceniska arbetet som illustration. Nu ska arbetet minsann inte fogas efter frågor som uppstår under beskrivning och reflektion av olika aspekter på arbetsvägen. När jag vanligen får en idé görs det som måste göras – hängivet. Just så är det att genomföra ett arbete – och varje arbete är i sig en undersökning.<sup>293</sup>

Vägen följer ju – och kan beskrivas i efterhand. Jag börjar om. I korthet beskrivs upprinnelsen till nästa försök:

Jag börjar realisera en idé som burits länge och aktualiseras med kraft. Efter trettioett år flyttar jag från landet till staden. Jag åker inte längre tåg dagligen. Trettioett års pendlande betyder att ansenlig tid förflutit på stationer. Sammantaget och lågt räknat betyder det cirka 360 dygns erfarenhet av tågresande och stationsväntan.<sup>294</sup> Det är begripligt att jag upplever det som en del av livet, ett andra hem.

Väntan på stationer och tåg ger över tid en särskild sorts vänner. Vänskapsbanden binds inte utifrån tillhörighet, grupp eller klass utan av gemensam upprepning av en bestämd situation, av regelbunden väntan och pendling. Därutöver finns en stor grupp resenärer som är bekanta på avstånd. Olika människoöden följs, resenärer försvinner, destrueras, förändras. Ofta är resandet lugnt, då och då får pendlaren med eller mot sin vilja delta i fester, bråk, gräl, akuta tillstånd, hot, som avhjälpas i vagnen eller på stationen av resenärer, poliser, ambulanser, konduktörer.

Stationen i sin tur är en transithall befolkad av alla slags män-

293. Bortanför rollen som doktorand undersöker jag självklart i arbetet. *Tvåsam* som exempel handlar undersökandet om såväl bearbetning, gestaltning och genomförande. Där får jag också möjlighet att dokumentera vad samtalen efter föreställningen kretsar kring, samt vilka som besöker vagnen. En bandspelare fungerar som dokumentationsdagbok. Erfarenheter samlas och en utförlig rapport skrivs. Det är klart att det undersöks på många och olika sätt i varje enskilt fall. Det skulle förvåna stort om inte de flesta utövare skriver under på det.

294. Här räknar jag lågt med tio minuters väntan på stationer fem dagar i veckan, fyrtiosju veckor per år. Resandet beräknas ännu lägre, sextio minuters tågresa, tvåhundra-trettiofem dagar per år. På 31 år får jag det till cirka 360 dygn. Omräknat till åtta timmars arbetsdagar blir det cirka 1 080 dagsverken.

niskor. Där är självklart att stå stilla, att vänta, att lyssna. Ogenerat iakttas människor och händelser. Människors liv och olika livsvillkor erfars fysiskt påtagligt om än fragmentariskt. Platsen byter karaktär och befolkning många gånger under ett dygn. Att tillbringa tid på stationer och tåg ger en individinriktad nutidsorientering. Jag ser det jag inte annars ser. Utan tåg och stationer krymper min krets. Stationen är en existentiell plats.

Det är dessa händelser, karaktärer och pendlarvänner som ligger till grund för de två tåg- och stationshändelser jag ger mig i kast med.

Tåghändelsen inspireras av vad som händer när tågvårdar går loss i beskrivningar av nästa station eller lovsjunger vädret eller rentav glömmet stänga av högtalarsystemet som då sprider ut privata samtal. Hela vagnar av människor kan generas. Vi är med om någonting samtidigt. Jag samlar textmaterial som relaterar till tågresors möjlighet att betrakta andra eller rör själva resandet, levandet, och börja arbeta fram händelsen.

Nästa del, stationshändelsen består av kortare monologer. Under åren har jag ofta suttit i stationshuset i Göteborg och studerat en passage där hela scenografier kan stå uppställda. Det är vanligen mobilabonnemang som prånglas ut av försäljare iklädda scenkläder. Där, i den smutten, börjar jag konstruera en uppbyggd väntkur som rubriceras *I väntan* och som »bebos« av »stationsexistenser«. Inuti kuren finns stolar, ett litet bord, en resväska samt koftor på krokar. Koftorna, i grundfärger, utformas efter karaktären de rymmer. I ena hörnet står en golvlampa med tygklädda skärmar som kompletterar och bryter mot »koft«-karaktärerna.

Jag samlar texter utifrån stationskaraktärerna som sammanbinds av parallellerna mellan resandet och levandet. De uppenbarar olika



livsvillkor, delger sina betraktelser av andra människor, av resandet-levandet och av betraktelser över själva betraktandet. Författarnas olika språk och stil är en tillgång. Stationer samlar människor från skilda håll.

*I väntan* är öppen för den svårgripbara gruppen människor som befinner sig på stationen. Platsen är i ständig rörelse. Försäljarna har det inte lätt, de halvspringer stundtals efter presumtiva kunder. En teaterhändelse som tar tid i anspråk har det definitivt inte lättare. Det handlar mindre om lysande utsikter, i bemärkelsen strid publikström, än om förundran. Att det huvudsakligen är försäljning av allehanda ting som basuneras ut och intar stadsrummen är numera så vanligt att jag närmast tar det för givet. Det är anmärkningsvärt. På det sättet är *I väntan* en kommentar, synlig utifrån, oavsett om den synas från insidan.

Än en gång berättar arbetet självt att jag åter är vilseledd och att projektet är tvivelaktigt att fullfölja som doktorand. Nu är arbetet inte underordnat frågor och reflektioner över aspekter på arbetsvägen. Det är snarare en fråga om var det ska få plats.

När dagar ägnas åt skisser på kuren skruvar doktoranden på sig. »Jaså, anses sysslan och tidsutrymmet rimligt utifrån det som ska beskrivas. Arbetet tycks ha mer med snickeri och logistik att göra.« När doktoranden i sin tur engageras i allt vad det innebär att agera i ett planerat skeende och hur det ska beskrivas, frågar teaterproducenten om det är rimligt utifrån produktionen. Mina funktioner bråkar och slåss om utrymmet, jag är kluven.

Tåg- och stationshändelserna handlar i tid mer om spelplats och konstruktion än om vägen till gestaltning. Nu engageras jag främst i frågor som: Vilket material ska kuren byggas av? Kan den kon-

strueras runt lokalens befintliga träpanel? Hur hantera ljudnivån på plats? Krävs förstärkning? Om så, hur påverkar det framförandets närhet med fem personer i publiken? Vad är realistisk tid mellan olika scener för publik som inte kan ta del av helheten? Hur fylla de övergångarna med mening för den publik som sitter kvar? Vilka avtal ska upprättas med toalett företag, fastighetsägare, SJ och Västtrafik?

Jag sitter på stationen, med måttstock i hand och med preliminära texter i fickan. Det står klart att *I väntan*, hur engagerad jag än är och hur väl den än smälter samman med min önskan, konkurrerar med doktorandens engagemang, avsikt att beskriva och behov av reflektion. Jag är tacksam över att jag inte arbetar på heltid. Det vore att förskingra medel och förtroende. *I väntans* olika sysslor förutsätter fullt utrymme och odelad hängivenhet. Vilken plats finns kvar för det avstånd som reflektion och beskrivning förutsätter? Hur samordna projektet med beskrivandet och inte minst, vad ska det bedömas utifrån? Jag slår ihop måttstocken och lägger arbetet i en pärm. *I väntan* får vänta.

Det är intresset för gestaltningen och monologens meddelande som driver mig till att genomföra egenprojekt. Det är grundbulten samtliga sysslor är fästade i. »Det här måste göras och sägas!« Vad och hur det görs är sammanvävt med var – som självfallet är av lika stort intresse. Tåg- och stationshändelsen, liksom *Tvåsam*, handlar *tidsmässigt* mindre om repetitioner än om de platsspecifika omständigheterna, om konstruktionen och verkställandet av densamma. Att det är en så framträdande och väsentlig del av arbetet är inte liktydigt med att det är just de frågorna jag drivs att beskriva närmare, oavsett hur intressant det än vore.<sup>295</sup> Att följa en väg och beskriva i

efterhand, som jag tidigare hävdat nödvändigt, ifrågasätts nu med besked. Vad blir det för undersökning om frågorna som naturligt följer helt enkelt inte uppriktigt engagerar? I sämsta fall blir de pålagda uppgifter som anpassas till utövarens önskan att realisera – och doktoranden som underordnas.<sup>296</sup>

Jag sökte utbildningen för att äntligen få möjlighet att stanna till, fördjupa det som annars inte får rum, att reflektera över och beskriva arbetet från utförarhåll. Med kraft påminns jag om hur mycket mindre utrymme min skådespelare har att beskriva sitt arbete språkligt jämfört med mina andra funktioner. Övriga funktioners arbete finns i högre grad kvar när det lämnas, det går att hålla distans och söka överblick utan att arbetet tvinar, ja, uppgifterna förutsätter och förmedlas rentav ofta genom språklig reflektion. Skådespelarens arbete däremot är svårare att formulera, det går inte att lägga i en mapp på något bord, det ligger inte kvar och kan inte sparas särskilt länge,

295. Situationen påminner mig om *Tvåsam*: Den lilla repetitionsytan med utställda pallar och markeringar föreställande innandömet på den kommande husvagnen minns jag. Passager som krånglar och scener som löses därinom är tydliga. Året av förberedelse och pengasökande är dimmigt. Turer till husvagnsförsäljare för diskussioner och det första misslyckade husvagnsköpet som fick gå tillbaka är suddigt. Turnéläggningens komplikationer är borta. De sista repetitionsveckorna, då kontakten med fjorton kommuner tillika poliskontor accelererar, är vaga. I väntan påminner om att jag regelmässigt »glömmer« eller drar mig undan administrativt förberedelsearbete som inte relaterar närmare till gestaltningen.

296. Jag hamnar också i andra frågor att ta ställning till. Att undersöka som jag vanligen undersöker och göra det jag annars gör som doktorand, ställer frågor om universitetet som konst- eller föreställningsproducent som behöver redas ut. Vad innebär den hemvisten för en föreställning? Det finns en rad olika blickar att se frågan igenom. Jag minns till exempel att Malin Lindroth en gång undrade om universitetets huvudmannaskap leder till en sorts »svanenmärkt« konst? Frågan är komplicerad. Jag kan endast besvara den genom specifika fall.

snart är det borta. Det förutsätter ett obrutet odelat kroppsligt engagemang i uppgiften för att bli till. Direkt verkande handlingar undersöks, formuleras och förmedlas i sitt sammanhang. I vardagen finns sällan utrymme att ta ett steg tillbaka, reflektera och skriftligt försöka formulera under någon längre sammanhängande period. Hur ofta, i samtal om och i arbetet, passerar inte frågor som »menar vi samma sak nu, hur kan det beskrivas, är det över huvud taget möjligt?« Att försöka fånga på mindre flyktigt vis, i skriftlig gestaltning, stod klart som utmaning från början.

Nej, min undersökning är inte produktionsinriktad. Efter vilse stigar är det självklart. Med tanke på att det här är en beskrivning av arbetets gemensamma aspekter från en skådespelares praktik, skulle jag hamna i en orimlig situation med samexistens mellan beskrivning-föreställning. Hur skulle ett sådant arbete bedömas? Skulle jag bedömas som beskrivningens konstnärliga kvalitet? Skulle jag utse mig själv till någon sådan garant och därtill leverera detsamma i bedömningsstund? »Se, här är en rörlig gestaltning per definition! Se, här verkställs instant närvaro!« Bävande och hukande inför en sådan befängd situation där en självbild utan like axlas, inser jag vid den och vikten av djupare bedömningsdiskussioner inom området. Likväl, för att beskriva, behöver jag gå från läsning till gestaltning för att också konkret aktualisera händelser på vägen.

Vagt minns jag Winnie i *Lyckans dar*, hur hon agerar blind för sin situation och sina villkor, liksom jag i min nya doktorandsituation. Och inte minst, där hamnar jag i något olikt mina monologerfarenheter. Det är en annan väg med andra villkor. Att jag ska gå från läsning till gestaltning står klart, att olikheten kan ge annat till det beskrivna är ett kanhända, vad som kommer att hända är

oklart. I Becketts pjäs hamnar jag också direkt på repetitionsgolvet, den kan repeteras vid ett bord i ett litet rum. Medel söks för att kunna redovisa arbetet för andra, det vill säga komma dit jag kommer under fastställd tid och pröva för provpublik i ett teaterum på högskolan. Medel söks inte för rättigheter till pjäsen, jag producerar och säljer inte någon föreställning och arbetar inte aktivt för att få till stånd tillränkta spelplatser. Det är nästa steg. Nu går jag på *en* del av arbetsvägen. Jag arbetar inte alls som »vanligt«, till exempel är repetitionstiden styckad, utspridd och underordnad beskrivningen. Universitetets möjlighet till reflektion tas tillvara. Jag repeterar och läser och skriver, skriver och läser och repeterar för att fånga görandet. För mig är det *ett* sätt av många att förmedla en flik av det flyktiga arbetets art.

Nu, efter irrgångar och omvägar, mindre kluven, försvaras såväl föreställningars vara som reflektionstiden på universitetet. Att det här kom att bli en beskrivning som inte är och inte kunde sammanvävas med en föreställning – från mig som inte förespråkar någon delning mellan teori och praktik – leder till en gammal brasklapp: därtill var jag nödd och tvungen. Att denna gång ha drivit mig själv dithän är en situation vars frågor också sprider sig långt utanför det här kapitlet.

\*

Slutligen några lovord till det som inte syns.

På väg till beskrivning, liksom till föreställning, alstras mycket som inte ryms i det aktuella arbetet, det kommer inte någon till del – direkt. Ett närliggande exempel är att jag nu är redo för un-

dersökningar med ett föreställningsarbete som nav. *Lyckans dar* berättar hur. Efter en tids arbete växer relevanta frågor fram, varje föreställning bär sina. Då, med beskrivningens erfarenheter, sorteras egna bedömningskriterier fram på förhand. I en sådan framtida undersökning arbetas frågor först fram *i* det specifika arbetet *långt innan* någon ansökan skrivs. På det sättet undviker jag att klistra på arbetet frågor eller hamna i sådana som inte uppriktigt engagerar, utan att för den skull tumma på föreställningen.

Sådant som inte syns och används i beskrivning ser jag som en sorts slagg. Den är omodern, varken synlig eller snabbverkande. Någon annan gång, någon annanstans kan den bli del av andra handlingar. Jag säger som i arbetet med *Lyckans dar*: jag har gått en bit och är redo för nästa station – med slaggen som bagage.

\*

Allra sist en kort kommentar om konst och forskning:

Konst och forskning är begrepp jag omges av och funderar över, inget av dem är enigt eller samstämmigt. Vanligen används de som samlingsnamn och betraktas med en utanförstående blick. »Det jag betraktar nu är ett konstnärligt arbete, det är konst.« »Den här undersökningen betraktar jag som forskning«.

I beskrivningen används de sparsamt. Här ser jag från utförlighåll. Under framställningen är jag riktad i arbetets uppgifter. Då arbetar jag inte utifrån benämningen »det här är konst«, »det här är forskning«, det här är »konstnärlig forskning«. Från utförlighåll är det möjligen något som kan bli till.

# litteratur

Achmatova, Anna: *Ett poem utan hjälte. Och andra dikter av Anna Achmatova*. Urval, tolkning, förord och kommentar av Hans Björkegren. Wahlström & Widstrand, Stockholm 1978.

Aristoteles: *On interpretation. By Aristotle*. Translated by E.M. Edg-hill. Kessinger Publishing, LaVergne 2010.

Augustinus, Aurelius: *Augustinus bekännelser*. I översättning av Bengt Ellenberger med inledning av Ragnar Holte. Artos & Norma, Skellefteå 2003.

Beake, Lesley: *Luktat det Regn. Song of Be*. Översättning av Kim Dahlén. Norstedt, Stockholm 1994.

Beckett, Samuel: *Happy days. The Production notebook of Samuel Beckett*. Edited with an introduction and notes by James Knowlson. Faber, London 1985.

Beckett, Samuel: *Lyckans dar. Ord och musik. Två pjäser*. Bonnier, Stockholm 1963.

Benn, Gottfried: *Det moderna jaget. Prosa*. I urval och översättning av Peter Handberg. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1999.

Bergson, Henri: *Skrattet. En undersökning av komikens väsen*. Översättning från franska: Margareta Marin. Pontes, Lysekil 1987.

Bernhard, Thomas: *Helt enkelt komplicerat. Och andra texter av Thomas Bernhard*. Urval, översättning och efterskrifter av Daniel Birnbaum och Anders Olsson. Norstedt, Stockholm 1991.

Berry, Cicely: *The actor and his text*. Harrap, London 1987.

Berry, Cicely: *Text in action*. Foreword by Adrian Noble. Virgin, London 2001.

Berry, Cicely: *Voice and the actor*. Harrap, London 1976.

*Bibeln. Eller Den heliga skrift*. Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag, Stockholm 1925.

Bourdieu, Pierre: *Kultursociologiska texter*. I urval av Donald Broady och Mikael Palme. Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag 1993.

Bove, Emmanuel: *Mina vänner*. Översättning av Katarina Frostenson. Tiden, Stockholm 1991.



Boye, Karin: *Samlade dikter*. Bonnier, Stockholm 2007.

Brecht, Bertolt: *Liten hjälpreda för teatern. Och andra skrifter i samma ämne*. Urval och översättning av Herbert Grevenius. Aldus/Bonnier, Stockholm 1966.

Brecht, Bertolt: *Om teater*. Texter i urval av Leif Zern. PAN/Norstedt, Stockholm 1975.

Buber, Martin: *Jag och Du*. Dualis, Ludvika 1994.

Buber, Martin: *Dialogens väsen. Traktat om det dialogiska livet*. Dualis, Ludvika 1993.

Buber, Martin: *Människan och hennes bildkonst*. Dualis, Ludvika 1991.

Chekhov, Michael: *To the actor. On the technique of acting*. Drawings by Nicolai Remisoff. Harper & Row, New York 1985.

Craig, M. Jean: *Åsneprinsen*. Text: M. Jean Craig, bild: Barbara Cooney, svensk text: Karin Darje. Litteraturfrämjandet, Stockholm 1982.

*A critical history of Western philosophy*. Edited by D. J. O'Connor. Free Press, New York 1964.

Dalton-Brown, Sally: *Voices from the void. The genres of Liudmila Petrushevskaia*. Berghahn Books, New York 2000.

Donne, John: *John Donne's Devotions upon emergent occasions. A critical edition*. With introduction & commentary by Sister Elizabeth Savage. Elizabethan & Renaissance Studies 21, Volume 2, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg 1975.

Dostojevskij, Fjodor: *Anteckningar från ett källarhål*. Översättning av Cecilia Borelius. Tiden, Stockholm 1964.

Engdahl, Horace: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Bonnier, Stockholm 2005.

*Filosoflexikonet. Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö*. Redaktör Poul Lübcke, författare Arne Grøn..., Jan Bengtsson, översättning Jan Hartman. Forum, Stockholm 1994.

Gadamer, Hans-Georg: *Sanning och metod. I urval*. Urval, inledning och översättning av Arne Melberg. Daidalos, Göteborg 2002.

Giacometti, Alberto: *Alberto Giacometti skriver*. I urval och redigering av Mary Lisa Palmer och François Chaussende, översättning av Marianne Hoang. Raster, Stockholm 1993.

Goffman, Erving: *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik*. Översättning av Sven Bergström. Norstedt, Stockholm 2007.

Heidegger, Martin: *Varat och tiden. Del I.* Översättning Richard Matz. Daidalos, Göteborg 1993.

Heidegger, Martin: *Varat och tiden. Del II.* Översättning Richard Matz. Daidalos, Göteborg 1993.

Hjelm, Keve: *Dionysos och Apollon. Tankar om teater.* Red. Hannes Meidal. Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm, Stockholm 2004.

Helander, Karin: *Ämne: scenisk gestaltning. Dokumentation av Teaterhögskolan i Stockholms professorer Stina Ekblad och Krister Henriksson.* Carlsson i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm, Stockholm 2009.

*Den inre bilden. Aspekter på kunskap och handling.* Gunnar Bergendahl..., Bo Göranson red. Carlsson, Stockholm 1988.

Kraus, Karl: *I denna stora tid. Texter ur Die Fackel.* I urval och översättning av Lars Bjurman. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1995.

Kyrklund, Willy: *Prosa.* Mån-pocket, Stockholm 1997.

Kyrklund, Willy: *8 variationer. Prosa. Om godheten.* Mån-pocket, Stockholm 1990.

Løgstrup, K.E.: *Vidde og prægans. Sprogfilosofiske betragtninger. Metafysik I*. Gyldendal, København 1976.

Mamet, David: *True and false. heresy and common sense for the actor*. Faber and Faber, London 1998.

Mandelstam, Osip: *Murarlod och brysselspets. Texter 1910–1931*. I urval av Bengt Jangfeldt och Harald Lyth, svensk översättning av Bengt Jangfeldt. Hylaea, Bromma 1988.

Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*. Översättning: William Fovet. Daidalos, Göteborg 2006.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of perception*. Translated by Colin Smith. Routledge Classics, New York 2002.

Molander, Bengt: *Kunskap i handling*. Daidalos, Göteborg 2004.

Müller, Herta: *Kungen bugar och dödar*. Översättning: Karin Löfdahl. Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005.

Nietzsche, Friedrich: *Den glada vetenskapen*. Översättning: Carl-Henning Wijkmark. Korpen, Göteborg 1987.

Norén, Lars: *En dramatikers dagbok*. Bonnier, Stockholm 2008.

Ong, Walter J.: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Anthropos, Göteborg 1990.

Pessoa, Fernando: *Orons bok*. Översättning: Lars Axelsson och Margareta Marin, inledning: Bengt Holmqvist, redaktörer och språkkonsulter: Alexander Fernandes.... Pontes, Lysekil 1991.

Petrusjevskaja, Ljudmila: *Tiden är natt*. Översättning av Barbara Lönnqvist. Norstedt, Stockholm 1999.

Polanyi, Michael: *Knowing and being. Essays*. Edited by Marjorie Grene. University of Chicago Press, Chicago 1969.

Ravaisson, Félix: *Om vanan*. Utgiven och översatt av Jan-Ivar Lindén. Eithe, Paris 2002.

Ricoeur, Paul: *Time and narrative. Volume I*. University of Chicago Press, Chicago 1984.

Ricoeur, Paul: *Time and narrative. Volume II*. University of Chicago Press, Chicago 1985.

Sandel, Cora: *Vårt krångliga liv*. I urval av Odd Solumsmoen. Forum, Stockholm 1969.

Stanislavskij, Konstantin: *Att vara äkta på scen. Om skådespelarens arbetsmoral och teknik. Valda texter*. Urval, inledning, noter Janina Ludawska, översättning Martin Kurtén. Gidlund i samarbete med Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1986.

Stanislavskij, Konstantin: *En skådespelares arbete med sig själv. I inlevelsens skapande process*. Med förord av Sven Wollter, översättning från ryskan av Manja Benkow. Raben & Sjögren, Stockholm 1976.

Stanislavskij, Konstantin: *Mitt liv i konsten*. Översättning från ryskan av Manja Benkow. Fröléen, Stockholm 1951.

Strindberg, August: *Ett drömspel*. Bonnier, Stockholm 1966.

Stravinskij, Igor: *Musikalisk poetik*. Bo Ejeby, Göteborg 1991.

Tranströmer, Tomas: *Samlade dikter. 1954–1996*. Bonnier, Stockholm 2001.

Weston, Judith: *Directing actors. Creating memorable performances for film and television*. Michael Wiese Productions, Studio City California, 1996.

Whitelaw, Billie: *Billie Whitelaw... Who he? A memoir of life on stage, on screen, and in collaboration with the great Samuel Beckett*. St. Martin's Press, New York 1996.

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiska undersökningar*. Översättning Anders Wedberg. Thales, Stockholm 1996.

Women in Beckett. *Performance and critical perspectives*. Edited by Linda Ben-Zvi. University of Illinois Press, Urbana 1990.

Zabuzjko, Oksana: *Fältstudier i ukrainskt sex*. Översättning Irina Voltjanskaja, diktöversättning Mikael Nydahl. Norstedt, Stockholm 2006.

Östberg, Wilhelm: *Bushfolket. Liv och ekologi i södra Afrika*. Carlsson, Stockholm 1993.

### *övrigt*

Röshammar, Martin: » »plågan blir inte mindre« ». *Göteborgs-Posten*, 17 maj 2009.

Haglund, Magnus: »Bergtagen på Liseberg«. *Göteborgs-Posten*, 27 juli 2009.

»Teater på hjul«, *Husvagn & Camping*, nr 1/2002, s. 10.

Ellerström, Jonas: »På spaning. Ensam i huset. Om Kay Sage.« *Lyrikvännen*, nr 1/2010 årgång 57, s. 100.





## abstract

*I go from reading to performing. Descriptions from a monologue practice* is a dissertation based on an actor's work with monologues. The path of work is traced and described from a practitioner's perspective. Concrete examples are used and examined in order to 'sift out' and expose the specific conditions this work involves.

The dissertation follows the path from reading to performing, where one person, as in a monologue, is the speaker. It consists of three parts. In the first part the given circumstances of the path to performance are described. The questions that are posed along the way include: What role does the audience play? What significance does the performing space have for performance expression? How is a written text read, lived through, reshaped and transferred to performance?

The second part is based on, and delimits, the search for a »living« performance. And what is that? What is presence? What different past and present acts does the actor have to relate to? What does rehearsing, what does 'acquiring habitual practice', involve? Habitual practice as a condition for change and as a condition for the unexpected and for the spontaneous is portrayed. The significance of detail for the performance and for the particularity of the performance is also described.

The dissertation's first and second part lead on to the third part, which exemplifies the particular. This is followed by rehearsals of Samuel Beckett's play *Happy Days*. Here, the actor's searching sheds its light on the dissertation's earlier reflections.

That reflection is based on practice and that it is examples that are used to capture, in writing, a fleeting path that disappears in an actor's steps, is a part of the study's task – and a result. To examine and convey something of the transient nature of this work from a practitioner's perspective is its aim.

title: Jag går från läsning till gestaltning. Beskrivningar ur en monologpraktik.  
english title: I go from reading to performing. Descriptions from a monologue practice.  
language: Swedish  
keywords: Acts, art of acting, artistic research, detail, habitual practice, monologue, performing, performing space, practical knowledge, presence, reading.  
ISBN: 978-91-7844-840-1

# tack

Min avhandling är befolkad av många som på olika sätt kommit att påverka arbetet.

tack

Cecilia Lagerström, min huvudhandledare, som följt mig hela vägen på alla upptäcktsfärder och som vidgat mina vyer på konstnärlig forskning, Eva Mark, min bihandledare, som stöttat och ställt livgivande frågor så snart jag förrirat mig.

Mina opponenter som kommit med ovärderliga synpunkter, Per Nordin, Kent Sjöström, Bo Göranson och Agneta Ekmanner.

Konstnärliga fakulteten. Anna Frisk för stadigvarande stöd, Sverker Jullander för skrivråd och Johan Öberg för skarpa iakttagelser och frågor.

Doktorandkolleger för samvaro och de vinklar på tillvaron som alla olika arbeten synliggjort.

Arbetskamrater på HSM. Ni som administrerat allehanda ärenden, ni som varit behjälpliga med allt som rör huset, it-ansvariga, kostymör och tekniker för ledsagning och problemlösningar. Anders Carlsson som gjort doktorandtillvaron smidig. Alla på skådespelarutbildningen, lärare, master- och skådespelarstudenter för seminarier, samtal och redovisningar.

Alla som på olika sätt bidragit till och möjliggjort arbetets skriftliga och sceniska framställningar. Sven Andersson, Evalis Björk, Hasse Brorson, Tina Carlsson, Karin Ehrenberg, Joel Grip, Gunilla Gårdfeldt, Ronnie Hallgren, Sanna Hultman, Joakim Jalin, Mats Johansson, Råger Johansson, Maria Kristofersson, Kristin Johansson-Lassbo, Malin Lindroth, Anders Lindseth, Fredrik Magnusson, Sten Olof Nilsson, Lynn Preston Odengård, Katarina Rangfast, Bertil Sandberg, Gunilla Skoog, Anders Svedin, publiken och många fler därtill.

Adlerbertska Forskningsstiftelsen, Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond och Stiftelsen Längmanska kulturfonden för stöd att genomföra arbetet.

Kolleger på teatrar för föreställningar och samtal.

Nära vänner för att ni finns.

Isa och Tove, för konkret hjälp, värdefulla råd och för all mening ni sprider omkring er.

Frans Ivan och Lucia Maritza för skrivro.

tack



