



## ACADEMY OF MUSIC AND DRAMA

### PEDERE, ERGO SUM

Ett försök till analys av mitt sceniska arbete med det komiska.

Viktoria Folkesson

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i teater, inriktning fördjupat skådespeleri.

VT 2019

Degree Project, 60 higher education credits (60hp)  
Master of Fine Arts in Theatre, with a Specialisation in  
Acting  
Academy of Music and Drama, University of  
Gothenburg Spring Semester 2019

Författare: Viktoria Folkesson

Titel: PEDERE, ERGO SUM Ett försök till analys av mitt sceniska arbete med det komiska

Handledare: Johan Gry, Cecilia Lagerström, Lena Dahlén

Examinator: Anne Södergren

### Abstract:

Det här handlar om mitt sceniska arbete med det komiska. Jag har samlat ihop mina praktiska erfarenheter. Det är ett försök till att praktisera teorier och analysera min praktik. Jag ser mitt praktiska arbete på scenen genom två teoretiker, Michail Bachtin och Agnes Heller, som talar om det komiska. Jag provar att skapa ett eget språk för min kunskap. Jag ger också exempel på några verktyg som jag ser verkningsfulla. Min förhoppning är att inspirera till nya tankar, idéer och skådespelarverktyg. Förhoppningsvis inspirerar jag också till nya tankar och idéer kring världen.

Key words: komik, karneval, clown, stå-upp, skådespeleri, skrattet,

## Innehållsförteckning

Försök 1. Döva-Lotta.....	4
Försök 2. Detta är en essä om det komiska.....	5
Försök 3. Min grundläggande världsbild.....	7
Försök 4. Min grundutbildning .....	8
Försök 5. Människans avgrund .....	9
Försök 6. I en tågkupé .....	10
Försök 7. Skrattet, ett frihetens vapen i folkets händer.....	11
Försök 8. Det materiellt kroppsliga nedre.....	13
Försök 9. På själens bekostnad.....	16
Försök 10. Min kropp och jag.....	17
Försök 11. Kläutselådan .....	19
Försök 12. Käutselådan 2. Dialektens lov.....	20
Försök 13. Dubbeltitt och comic stop.....	22
Försök 14. En sak i taget och en paus. ....	25
Försök 15. En stå-upp-kurs.....	28
Försök 16. Min egna rutin.....	32
Försök 17. Tragedy plus time= comedy.....	34
Försök 18. Clownens näsa, Goebbels klumpfot, Gorgonens väsande.....	35
Försök 19. En prostituerad clown.....	40
Försök 20. Att kombinera det lätta med det tunga.....	43
Försök 21. Did you enjoy working with me?.....	44
Försök 22. Att värma ett ockuperat hjärta.....	48
Försök 23. Avslut .....	51
Försök 24. En dikt.....	52
Försök 25. Avslut igen.....	53
Försök 26. Påminnelser till mig själv.....	55
Källor.....	56
Tack till.....	57

## ***Döva-Lotta***

*Döva Lotta har, som namnet avslöjar, hörselproblem. Hon arbetar som piga hos den fina fru von Fisen. En dag vill fru von Fisen att Lotta ska gå och köpa kaffe "svart som snus" och florsocker för att hon ska göra en tårta med flor på. Sedan ska hon putsa fönstren. Eftersom Lotta är halvdöv så hör hon fel på alla sakerna. Hon köper snus som hon gör kaffe på, snyter sig i tårtan för att hon trodde det skulle vara snortårta och så pussar hon fönstren i stället för att putsa dem. När fru von Fisen sedan smakar på kaffet och på tårtan och kommer på Lotta med att pussa fönstren i stället för att putsa dem, inser hon vilket misstag hon har gjort som anställt Lotta från första början och ger henne sparken.*

*"Nä, vad äckligt Lotta! Du får sparken! säger fru von Fisen.*

*Lotta går glatt ut, kommer tillbaka och säger:*

*"Frun, frun, jag hittar inte sparken. Går det bra om jag tar kälken istället?"*

## Detta är en essä om det komiska

Jag är skådespelare. Det har jag varit i 20 år. Jag är utbildad på teaterhögskolan i Göteborg. Långt innan jag började på teaterhögskolan fick jag höra att jag var rolig. Men det var inte förrän efter scenskolan, när jag började arbeta, som jag träffade regissörer och skådespelare som visade mig att det fanns tekniker/metoder för att utveckla min komik. Det är genom kombinationen av min grundutbildning och dessa andra metoder och tekniker som jag i detta masterarbete försöker hitta nya vägar, andra ingångar till mitt skådespeleri.

Jag valde essä som form. Essä betyder försök. Det är precis vad det här är. Det är ett eller egentligen flera försök att beskriva min praktik. Utan vidare jämförelse vill jag citera Arne Melberg som beskriver Montagnes essäistik så här: ”han blir aldrig färdig med sina essäer, drar sällan ifrån, lägger ofta till, skriver gärna vidare.”<sup>1</sup> Läsaren bör vara beredd på just en sådan essäistik här också.

I mina försök hittade jag två teoretiker, Agnes Heller och Michail Bachtin. De har varsin analys kring det komiska. Jag försöker använda mig av dessa teorier när jag analyserar min praktik. Heller och Bachtin är teoretiker. Deras fråga är varför. Jag är praktiker. Min fråga är hur.

Så hur kan jag använda deras teorier in i min praktik och hur kan jag med hjälp av deras teorier analysera min egen praktik?

Båda två talar om människan som kropp i kontrast till något annat, en gud eller en idé. Michail Bachtin talar om ”det materiellt kroppsliga” som en kontrast till Gud.<sup>2</sup> Agnes Heller talar om vårt genetiska a priori som kontrast till vårt kulturella/sociala a priori.<sup>3</sup> Jag kommer att återkomma till dessa två teoretiker. Genom det komiska ska vi på ett eller annat sätt bli påmind om det mänskliga, det kroppsliga. Jag försöker beskriva hur vi kan göra det på olika sätt. Försök till att pröva kroppen.

Jag kommer att redovisa några egna praktiska försök. Som när jag gick en stå-upp-kurs och gjorde en egen stå-upprutin. Jag gjorde också en egen film om en prostituerad clown. Jag kommer att tala om motsättningar och om att gå balansgång mellan dessa motsättningar. Om hur det inte alltid framkallar ett ”ha ha ha” utan mer ett ”gorgonens väsande”. Det är riskfyllt att gå den där balansgången.

---

1 Arne Melberg, *Essä*, Riga, Daidalos, 2013, 15

2 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 2.a upplagan, anthropos, 1986

3 Agnes Heller, *Immortal comedy*, Oxford, Lexington books, 2005

Jag kommer prata om möten. Möten med kollegor och möten med publik. Jag ger förslag på hur man kan möta sina kollegor med hjälp av en improvisationslek jag gjorde en gång. Jag berättar om hur jag efter en föreställning som clown föll i gråt av en publiks kärlek.

Märk att det här inte är en manual för hur man blir rolig. I det här arbetet är det komiska en väg in i berättelsen. Om det blir roligt så är det en bonus. Berättelsen kommer alltid först, enligt mig. Min förhoppning är att man kan använda den här uppsatsen som en inspiration till att pröva nya ingångar till skådespeleriet. Till leken och lusten.

## ***Min grundläggande världsbild***

*Min barndom. Jag vet inte varför jag vill tala om den. Men det finns något där. Som alltid. Det har något med något att göra. Det lilla samhället i Västergötland. 70-talet. Socialdemokratin. Från arbetarklass till någon form av medelklass.*

*Mina mor-och farföräldrar, arbetarklass. Deras mor-och farföräldrar, arbetarklass och statare.*

*Mina första år var ganska ensamma. Min mamma ville att jag skulle umgås med andra barn. Det som fanns var kyrkans barntimme. Där fick jag lära mig om Gud och Jesus. Det var bara där jag fick lära mig om Gud och Jesus. Hemma var alla ateister. Min Gud är en egentillverkad Gud gjord av ett barns tankar. Det är en skäggig farbror som sitter på ett moln. Jag tror att han sitter där fortfarande. På toaletten hemma hängde Lenin. Som en hemlighet. Barnens bibel låg under min huvudkudde. Lenin på toaletten och bibeln under kudden.*

*”Fred och bröd ja, ja, ja! Krig och nöd nej, nej, nej!” Ropade jag i 1:a maj-tåget tillsammans med mamma och pappa. Jag minns att det passade så bra ihop med Gud och Jesus för de ville också ha fred och bröd. Eller var det fisk och bröd? Det är så lätt att blanda ihop det där. Revolution talades det inte om. På toaletten hängde Lenin och var sur över att vi hade snott hans slogan. Gubben Gud satt på ett moln och hade förmodligen somnat.*

*På lågstadiet var jag en blyg flicka. Försökte komma underfund med hierarkierna. Varför vissa var mobbade och andra inte? Varför det fanns orättvisor i världen och på skolgården? Jag gav 50 öre av min veckopeng till ett svältande barn i Afrika. Min bästa kompis fick allt hon pekade på. På ”roliga timmen” blommade jag ut. Där spelade jag ”Döva Lotta”. Döva Lotta som fick representera alla de som aldrig fick upprättelse. Döva Lotta som på sitt eget lilla vis, alltid gick segrande ut ur kampen. Där, på roliga timmen, blev jag någon annan. Där, på roliga timmen, vände jag upp och ner på världen en stund. Där lurade tjänaren skjortan av sin herre och jag var rolig och mina klasskamrater skrattade.*

## Min grundutbildning

Jag är frilansande skådespelare. Jag är utbildad på Teaterhögskolan i Göteborg, numera Högskolan för scen och musik, i folkman scenskolan. Utbildningen varade i tre och ett halvt år, mellan 1995 -1998. Sedan 1998 har jag jobbat som skådespelare.

Min skådespelarutbildning grundar sig i Stanislavskij-systemet.<sup>4</sup> På skolan kallades det för *method-acting* och mina huvudlärare var Per Nordin och Frantisek Veres.

De grundläggande frågorna eller V:na är grunden för mitt skådespelararbete. Vem är jag? Varifrån kommer jag? Vad vill jag? Varför vill jag det? Vad händer om jag inte får det jag vill ha? Vilka hinder står i vägen för det jag vill ha? Vad gör jag för att få det jag vill ha? I skådespelarutbildningen i Göteborg kallas det aktion och aktivitet.<sup>5</sup> Vad jag vill är själva aktionen och vad jag gör för att få det jag vill ha kallas för aktivitet. Detta är min grundutbildning i skådespeleri.

Efter utbildningen har jag mött andra metoder. Jag har arbetat med improvisationsteater tillsammans med Helge Skoog. Helge Skoog är skådespelare och regissör och en av de som tog teatersporten till Sverige. Jag har också gått kurs för Keith Johnstone, pedagog och regissör. Keith Johnstone är den moderna improvisationens ”fader” och teatersportens upphovsmakare. Jag har arbetat med Mario Gonzales clownteknik. Mario Gonzales är regissör och pedagog. Han har utformat ett regelverk för clown och maskarbete. Detta gjorde jag under ett par år som skådespelare på Teater Halland tillsammans med bland annat Josefin Andersson och Lasse Beischer som numer driver teatergruppen 123 shtunk. Jag har också en kort men intensiv utbildning i den klassiska slapstick-tekniken. Då menar jag det som innehåller, snubbling, *double take* och *comic stop* bland annat. Detta fick jag lära mig under ett arbete tillsammans med regissör Marvin Yxner när han satte upp Alan Ayckbourns *Comic potential* på Borås stadsteater. Jag har också spelat fars, revyer och klassiska komedier.

Jag nämner dessa arbeten och regissörer specifikt därför att dessa arbeten har krävt en annan kunskap av mig än den grundutbildning jag fått från teaterhögskolan. Det har blivit som nya grundutbildningar i nya metoder.

---

4 Konstantin Stanislavskij, 1863-1938, regissör och skådespelare.

5 Konstantin Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*, Stockholm, 1944, 60



## Människans avgrund

Agnes Heller, (1929), filosof, skriver i sin bok *Immortal Comedy*, att skrattet är rationellt. Hon menar att det finns en abyss, en avgrund, mellan vårt ”genetic a priori” och vårt ”social/kultural a priori”.<sup>6</sup> Det finns alltså en avgrund mellan våra genetiska kroppar, de vi är och våra sociala och kulturella koder, de vi tänker att vi borde vara, idén kring oss själva och världen.

Agnes Heller skriver: ”We are thrown in to this world.”<sup>7</sup> Vår genetiska kropp slängs alltså in i denna värld. Sedan ägnar vi hela våra liv åt att försöka passa in denna genetiska kropp i det som då Heller kallar det sociala och kulturella a priori. Ofta går det ganska dåligt. Då uppstår denna abyss, eller avgrund och denna avgrund kan, enligt Heller, ge upphov till skratt. Märk att den också kan ge upphov till smärta eller aggression och den kan upplevas olika beroende på vem som upplever avgrunden

Agnes Hellers teori handlar om att vi under hela vårt liv arbetar med att försöka överbrygga denna avgrund. Hon menar också att det nästan aldrig lyckas. Vårt genetiska a priori krockar med vårt sociala/kulturella a priori. Våra kroppar krockar med våra idéer. Det finns en motsättning i vår existens. Det finns ett ”misslyckande” i att vara människa.<sup>8</sup>

Både skrattet och gråten är en respons på detta misslyckade försök. Men enligt Heller beror det på från vilken position vi står och ser på detta ”misslyckade försök”. När vi gråter, menar Heller, identifierar vi oss med människan i oss, vi har då tagit positionen utifrån vårt genetiska a priori. När vi skrattar har vi tagit ett steg ut i världen och står i ”världens position” eller idén om världen. Vi har distanserat oss. Vi är då i vårt sociala/kulturella a priori. Gråten är en känslomässig reaktion. Skrattet är en distanserad, rationell reaktion. Gråten hör, enligt Heller till vårt genetiska a priori och skrattet hör till vårt sociala/kulturella a priori. Identifierar man sig med människan i världen gråter man. Tar man världens utgångspunkt skrattar man. Enligt Heller är komikens uppgift att få oss att ställa oss i världens position.<sup>9</sup> Det komiska ber oss att för en stund släppa det vi är känslomässigt involverade i och distansera oss en smula.

---

6 Agnes Heller, *Immortal comedy*, Oxford, Lexington books, 2005, 21

7 Heller, *Immortal comedy*, 22

8 Ibid, 201

9 Ibid, 210

## I en tågkupé

*Jag står i en kupé för fyra. Tåget står fortfarande kvar på perrongen och jag ställer upp min väska på hatthyllan. Utanför står två män och röker. Jag ser att de tittar på mig, studerar mig och flinar. När tåget börjar rulla kommer en av männen in i kupén. Det är bara jag och han där. Han sätter sig bredvid mig och börjar smeka sig själv mellan benen. Han ler och så säger han: "Du har en väldigt fin rumpa, vet du det?" Han fortsätter att le, titta på mig och smeka sig själv. Jag blir helt kall. Min första reaktion är att jag ska gå. Bara ta min väska och gå. Sätta mig någon annan stans. Inte göra någon större affär av det här. Låt det passera bara. Han menar nog inget illa. Jag står ju här och visar upp min rumpa. Tighta jeans har jag också. Låt det passera. Gör inget väsen av dig. Gå och sätt dig i en annan del av tåget bara. Inte göra detta så stort nu. Jag tar ett andetag. Tar min väska för att gå. Så händer det. Något händer. Något i mig tar över. Jag vänder mig mot honom. Ganska nära hans ansikte. Pekar på mina öron och så säger jag, mycket högt och mycket tydlig: "URSÄKTA MIG! VAD SA DU? JAG HÖR SÅ VÄLDIGT DÅLIGT. KAN DU TA DET DÄR IGEN? MEN DU MÅSTE PRATA VÄLDIGT HÖGT OCH VÄLDIGT TYDLIGT!" Det blir tyst. Hans leende försvinner. Handen han har haft mellan benen glider långsamt bort och så säger han: "Ursäkta mig." och går ut.*

Ibland tänker jag att komiken går bredvid livet. Som ett alternativ. Komiken hjälper oss att distansera oss. Om vi, som Heller ber om, kan släppa det vi är känslomässigt involverade i och för en stund ställa oss i världens position. Då kan vi plötsligt få syn på världen i ett annat ljus. Vi kan ställa oss i vårt sociala a priori och få syn på det som är galet. Komiken har en avslöjande funktion och använd på rätt sätt kan den bli riktigt farlig. Den drar ner brallorna på makthavare och sticker hål på uppblåsta pompösa storpampar. Komiken kan hjälpa oss att resa oss ur svårigheter och börja gå framåt igen. Vi kan bli befriade, upplyfta och fria. Komiken kan bli till motstånd. Skrattet kan bli ett vapen.

## Skrattet, ett frihetens vapen i folkets händer

Michail Bachtin (1895-1975) är rysk språk- och litteraturforskare.<sup>10</sup> Bachtin undersöker i sin bok *Rabelais och skrattets historia* det folkliga skrattet. Han menar att det är det minst utforskade området i historien. Det har blivit styvmoderligt behandlat och helt enkelt felanalyserat, enligt Bachtin. Han skriver: ”det folkliga skrattet har uppfattats på ett helt förvrängt sätt, eftersom man har förstått det utifrån föreställningar om humor inom ramen för en nyare tids borgerliga kultur.”<sup>11</sup> Bachtin gör en analys av renässansförfattaren Françoise Rabelais (1494-1553) verk men utgår från den medeltida folkliga skrattkulturen och karnevalen.<sup>12</sup>

Bachtin ser karnevalen som en del av den ”skrattkultur” som kommer ur fester och riter som pågick på medeltidens marknader och torg.<sup>13</sup> Karnevalens uppgift var bland annat att vända upp och ner på den hierarkiska ordningen. Den ordning som var ställd av makten. Makten som då representerades av kyrkan och Gud.

Folkets relation till det religiösa och det förhöjda behandlades i karnevalen. Det förhöjda, mystiska, allvarsamma och religiösa behandlades med lek och skratt. I karnevalen fanns den predikande skökan, den dansande gravida gamla kvinnan, den supande prästen och dåren blev kung. Det handlade om att göra sig fri från det tyngda och allvarsamma. ”Det höga skulle bli lågt och det låga skulle bli högt.”<sup>14</sup> Världen vändes upp och ner. Karnevalen tog ner det förhöjda till jorden. Den förkroppsligade, materialiserade och degraderade. Bachtin menar att det fanns en djupare innebörd i att ta ner något på jorden och degradera, att nedsätta. Det fanns en tanke om förnyelse. Att nedsätta något, att materialisera det, handlar om att så nytt. Att begrava och på samma gång sätta något i jorden. Något som kommer växa och kanske bli till något bättre.<sup>15</sup> Det som Bachtin kallar ”det materiellt-kroppsliga nedre” kom på så sätt att vara centralt i den medeltida karnevalen. Bajs, kiss, blod, sperma. Det från människans kropp som både kan degradera men också ge liv.<sup>16</sup> Genom omklädning förnyades den sociala ordningen. Genom att ta på sig något nytt. Byta mask. Bli någon annan. Att klä ut sig.<sup>17</sup>

Det fanns en möjlighet i karnevalen att lämna själva processionen. Ställa sig utanför och titta på. Det fanns också en möjlighet att gå med. Man skrattade tillsammans. Den mänskliga kroppen är

---

10 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 2:a upplagan, Anthropos, 1986,5.

11 Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, 13.

12 Ibid, 66.

13 Ibid, 14.

14 Ibid, 91.

15 Ibid, 31.

16 Ibid, 89.

17 Ibid, 154.

världens kropp. Folkets skratt är ett kollektivt skratt. Skrattet i Bachtins värld är ett positivt skratt. Ett förnyande skratt. Det skapar en parallellvärld. Eftersom det degraderar men samtidigt förnyar ger det oss en ny alternativ värld. Det ”Folkliga skrattet är ett skapande skratt. Ett frihetens vapen i folkets händer.”<sup>18</sup>

---

18 Ibid, 10.

## Det materiellt kroppsliga nedre

”Det materiellt kroppsliga nedre” har alltså både en livgivande och en degraderande uppgift. Ju närmre Gud vi sätter en människa, ju mer vi förhöjer henne, desto mer måste komiken arbeta för att få ner henne på jorden igen. ”Det materiellt kroppsliga nedre” hjälper oss med det. Det blir en påminnelse om att denna upphöjda, på väg till en Guds nivå eller en idé, egentligen är en människa. Något som hör till det materiella.

### *En legends kroppsliga nedre*

*Min vän och jag är på väg hem med bussen. Det är kväll. Vi har precis klivit på bussen och satt oss. Vid nästa hållplats kliver en äldre man på. Det är en av våra mest erkända svenska skådespelare. Han är både erkänd och folkkär. De flesta vet vem det är. Min vän känner honom och de vinkar till varandra. De skrattar lite och gör tummen upp som för att visa att de är ok båda två. Vi ska av på samma hållplats och de stannar och pratar. Vi presenterar oss för varandra och jag blir plötsligt jätteblyg. Jag vet inte riktigt varför. Jag blir liksom starstruckad av denna gamla fina man. Där står över 50 års teaterhistoria framför mig och jag fylls av någon slags vördnad. Jag får nästan hålla i mig så att jag inte niger när jag hälsar på honom. Jag märker att jag börjar le fånigt. Jag försöker liksom se söt ut. Jag blir till en liten flicka som vill vara gullig så att han ska tycka om mig. Över 50 års teaterhistoria står där framför mig och jag gör mig liten. Ska jag falla ner på knä inför denna 50 åriga teatertradition? Jag står där och fån-ler och så plötsligt kommer det ett brak i från hans bralla.*

*Han pruttar.*

*Pruttar? Nä, pruttade han? Jo, det gjorde han. Ganska många och långa pruttar. Hörde jag rätt? Han låtsas inte om det i alla fall. Eller hörde han inte. Eller märkte han det inte ens. Han kanske märkte det men brydde sig inte om det. Eller tänkte han att det nog inte märks om jag lägger av en liten rökare.*

*Jag är lite chockad. Men mest lättad. För nu är han en vanlig människa igen. En vanlig gammal farbror som inte riktigt kan hålla inne sina pruttar. Han har fortfarande en lång skådespelar karriär bakom sig, men han pruttar. Precis som alla andra. Vad skönt att jag blev påmind.*

Det ”materiellt kroppsliga” påminner oss helt enkelt om att vi är människor. Är vi på väg att höja upp någon till en Gud eller demon hjälper det oss att degradera. Men det ”materiellt kroppsliga” hjälper oss också till empati. John Wright beskriver i sin bok *Why is that so funny*,

en scen där en ung traumatiserad flicka ligger i en sjukhussäng och en sköterska kommer och hjälper henne att vända sig. Hon ligger på någon slags gummilakan och hennes nakna rumpa råkar göra ett prutt-ljud av friktionen mellan gummilakanen och den nakna huden.

”That mistaken fart tappet into our humanity, and the old cliché of redemption through suffering was instantly remoted to redemption trough laughter.”<sup>19</sup>

Prutten hjälper oss att skratta döden rakt i ansiktet. Den påminner oss om vår mänsklighet. Det materiella. Vi är kroppar av kött och blod. Kroppen är vid liv. Vi är som de, de är som vi.

### ***Hon pruttar, alltså finns hon***

*Min mamma och jag sitter tillsammans i mormors sjukrum. Hon är gammal och ligger på sin dödsbädd. Vi vakar, jag och mamma. Vi sitter där. Tysta. När vi samtalar så gör vi det viskande. Vi är inte ledsna hela tiden. Vi bara är där. Håller mormor sällskap. Hon ligger där och andas. Knappt. Hon är så liten, mormor. Så liten, så liten. Inte en gnutta fett kvar på kroppen. Bara skinn och ben. Hennes kropp är ingenting längre. Jag undrar om hennes själ är kvar. Om inte själva mormor egentligen redan har lämnat. Ibland kommer sköterskorna in och vänder på henne. Då låter hon. Hon ger i från sig ett slags rop. Ett plågat ljud. Det är smärtsamt. I mellan det så andas hon. Långsamt. Mamma har plockat fram mormors gamla nålar från 1.a maj. Socialdemokraternas märken sen någon gång från 30- 40-talet. Vi sorterar de. Vi sitter där tysta och sorterar de där nålarna i årtal. En del är fattas. Vi undrar varför. Om hon har tappat bort de eller om hon inte köpte någon det året. Mormor andas. Vi sorterar. Tysta.*

*Jag vet att min mamma redan har börjat förbereda sig för sorgen. Om några dagar eller bara några timmar så kommer min mamma att vara föräldralös.*

*Så händer något. Mormor tystnar. Hon har slutat att andas. Mamma stelnar till. Är det nu det händer? Dör hon nu? Allt är plötsligt helt stilla. Så händer det. Det kommer en lång och utdragen fiiiis från mormor. En suck och så en fis till och så ett belåtet ahhh. Så börjar hon sin andning igen.*

*Nej, hon dog inte. Hon pruttade.*

---

<sup>19</sup> John Wright, *Why is that so funny*, New York, 2006, 10

*Jag börjar fnittra. Mamma också. Det är befriande. Döda människor pruttar inte. Hon lever fortfarande, mormor. Hon pruttade alltså lever hon. Som om självaste Descartes skulle kunna formulera det. Jag pruttar, alltså finns jag till. Pedere, ergo sum*

## På själens bekostnad

*Människan har definierats som en andlig varelse som skattar när kroppen kommer i centrum på själens bekostnad. Man får skratta åt kroppen men inte åt knoppen.*<sup>20</sup>

I ”normala” förhållanden finns ett samspel mellan kropp och tanke. Jag försöker se mig själv som en holistisk varelse som harmoniserar kroppen med mina tankar och idéer. I komikens värld lever dessa väldigt sällan i samklang med varandra. I komikens värld är kroppen mer som en kontrast till tanken/idén. Som redan sagts talar Bachtin om det materiellt kroppsliga nedre och att med hjälp av det kroppsliga vända upp och ner på världen. Heller talar om det genetiska a priori som ständigt misslyckas med att passa in i det sociala/kulturella a priori. Det är två olika ingångar till själva kroppen. I Bachtins fall ses kroppen, det förkroppsligade, som ett medel till något nytt. I Hellers version handlar det om kroppen mer som något som är i vägen. I båda fallen gör sig kroppen påmind om sin egen existens.

Gud är inte rolig som idé. Men om han ligger och vilar sig på söndagen, den sjunde dagen, och hans mamma tjarar på honom att gå upp och inte sova bort hela dagen, så kan det bli kul. (Gud spelas av James Mason, för övrigt.)<sup>21</sup>

Martin Puchner skriver i sin bok, *The poetics of the platonic dialog*, angående filosofer i komedierna, i det antika Grekland.

Concerned only with ideas, they keep stumbling over concrete reality. Comedy deflates ideas or forms by confronting them with the material reality of the world.<sup>22</sup>

Alltså, om inte filosoferna hade haft en kropp hade de inte kunnat snubbla över verkligheten. Eller som Charlie Chaplin beskriver sin luffare: ”Han söker alltid kärleken men fötterna sitter i vägen.”<sup>23</sup>

Jag talar om kroppen som något eget. Det kan tyckas omodernt men för mig är det en förutsättning för komedin. Jag ställer kroppen, det materiella, vårt genetiska a priori i kontrast till själen, Gud, vårt sociala/kulturella a priori. För mig är komedin en dualistisk värld. Jag delar upp det för att hjälpa mig själv på scenen när jag arbetar. Jag tänker mig att om jag är i mitt genetiska a priori kan jag sätta publiken i sitt sociala/kulturella a priori. Som skådespelare behöver jag vara i mitt genetiska a priori.

---

20 Henny Olsson, Harriet Backe, Stefan Sörensen, *Humorologi*, Stockholm, Liber, 2003, 140

21 Eddie Izzard, *Dress to kill*, 1998

22 Martin Puchner, *The poetics of the platonic dialog*, Häfte 2, Estetikens arkeologi, 2010, 16

23 Lars Forssell, *Chaplin*, 3:e upplagan, Whalström och Widstrand, 1963, 56



## Min kropp och jag

*-Jag vill också vara med i din pjäs! Jag kan spela vad som helst. Jag kan spela färgen grön. Eller så kan jag vara den där gula rosen.*

*-Det är ingen ros det är en ranunkel.*

*-Hur vet du det?*

*-Det är jag som har målat affischen.*

*-Jaha, men jag menade inte den. Jag menade den, gula rosen. Men visst jag kan vara något annat. Jag kan vara tvätten på linan där. Titta!*

Texten är hämtad ur föreställningen *Det stora äventyret*, skriven och regisserad av Ika Nord.<sup>24</sup> Föreställningen spelades för barn 6-10 år.<sup>25</sup> Det är en enkel berättelse om en Jaguar. Jaguaren ska spela en pjäs. Till ”hjälp” har hon tre underliga figurer som ibland hjälper till att berätta och ibland mer ägnar sig åt sig själva. Det är en komedi för barn.

I början av föreställningen utspelar sig scenen beskriven ovan. När jag visar hur bra jag kan spela färgen grön och framför allt tvätten skrattar barnen så de kiknar. Det handlar dels om att barnen ju vet att man inte kan spela färgen grön. Det är ett oerhört knäppt förslag. Det är också konstigt att vilja spela tvätt. Men jag tror också att det handlar om hur jag gör detta. Hur jag spelar tvätten. Jag hänger mig själv i en imaginär lina och så låter jag kroppen bölja som i en vågrörelse. Efter ett tag ber jag mina medspelare att blåsa så att jag blåser iväg. Barnen har väldigt roligt. Vi kallar, lite skämtsamt, den lilla scenen för föreställningens show-stopper.

Det blir den avgrund mellan vårt sociala/kulturella a priori och vårt genetiska a priori som Heller talar om. Jag använder min kropp till något annat än det den ska vara till. Det är heller inte på något sätt likt ”en tvätt”. Det är jag som härmar, så som jag tänker mig att en tvätt ser ut.

I en annan föreställning låter regissören Birte Niederhaus oss göra helt andra saker med våra kroppar än det texten handlar om.<sup>26</sup> Det är inte ens logiska rörelser. Det är bara rörelser som i en dans. Här är abysen mera tydlig. Det publiken ser och det den hör stämmer över huvud taget inte överrens. Ibland blir det väldigt roligt. Det blir som att kropparna lever sina egna liv.

---

<sup>24</sup> Ika Nord är mimare, regissör och skådespelare.

<sup>25</sup> Föreställningen spelades på Teater Jaguar i Göteborg 2016

<sup>26</sup> Föreställningen *Unveil* spelades hösten 2015 på Angereds teater och Folkteatern i Göteborg

I en clownföreställning jag spelar, kommer jag ut på scenen och redovisar min nervositet. Jag visar först hur nervös jag är genom att visa några skakningar i knäna. De växer sedan och blir större och större. Tillslut skakar hela jag. Det är roligt. Publiken skrattar. Kroppen har tagit över helt. När jag talar om att kroppen tagit över så är det som att den tar över hela idén och tanken. Låta kroppen växa ut över sin egen idé. Låta den befria sig från själen/idén. Skratta åt kroppen men utan knoppen. Det handlar om att kunna frikoppla kroppen från knoppen. Att i praktiken helt sätta sig i det genetiska a priori.

I Rowan Atkinsons *Laughing matter* säger han: Vad du kan göra med och hur du hanterar din kropp är väsentligt hos en komiker.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Rowan Atkinson, *Laughing matters*, (tv-program) UK: Tiger Aspect Production, 1992

## ***Kläutselådan***

*Hemma hade jag en låda med kläder. Det var gamla kläder som mamma inte använde längre. Jag använde kläderna för att klä ut mig. Lådan kallades klä-ut-sig-lådan, uttalas kläutselådan. Den användes till att göra pjäser med olika karaktärer i. Oändligt långa pjäser med oändligt många karaktärer. Jag älskade det. Jag älskade att klä ut mig och göra andra personer. Jag härmade allt jag såg. Förändrade min kropp, bytte röst och dialekter, så att den skulle passa till den jag spelade. Gammal gubbe, färdig dam, tuff tjej. Alla fanns de i min kläutselåda och i min kropp.*

## Kläutselådan 2, dialektens lov

*-Kan du några dialekter, frågar Helge.*

*-Ja, jo, jag kan några. Fast det är ju inga riktiga. Alltså, låtsasdialekter. Som mer låter som. Om du fattar?*

*-Ja, det är bra. Vi är ute efter låtsas. Ingen realism. Vad kan du? Hon behöver vara glad och käck. Kan du skånska? Den är väl glad och käck den dialekten? Ta skånska med ett brett leende och så är hon kvick och käck.*

Jag har precis gått ut scenskolan och jag repeterar vetenskapsteater med Helge Skoog. Vetenskapsteater är en slags föreläsningsform där en professor i något ämne håller ett föredrag och samtidigt använder sig av skådespelare som spelar upp små sketcher om ämnet. I det här fallet handlar det om eutanasi. Alltså dödshjälp. Jag ska spela en kvinna på en eutanasibyrå som säljer just dödshjälp. (Det är som en resebyrå med olika paket. Man kan välja på vilket sätt man vill dö beroende på prisklass.) Jag gör henne käck och glad med min skånska låtsasdialekt. Det blir kul.

*-Japp, det tar vi, säger Helge.*

”Kan du några dialekter?” Ingen har frågat mig det. På scenskolan jobbade vi bort den. En gång jobbade vi med dialekter. Det var i ett arbete med Shakespeares text tillsammans med skådespelaren Ivar Wiklander. Vi använde oss av våra egna dialekter. Alltså de som vi var födda med. De som ”fanns i ryggraden”, som Ivar sa. Han menade att man skulle betrakta sin dialekt som sitt modersmål. Man kunde hitta mycket om man plockade fram den igen. Så jag plockade fram min västgötska. Den som jag i hela mitt liv försökt dölja och tillsammans med mina tjocka D så var det ju inte något att ha på scenskolan. Men jag läste Shakespeare på västgötska och det blev fint. (Emilia, gift med Jago och Desdemonas kammarjungfru.) Men ingen annan gång använde vi några dialekter. Inte ens som metod.

”Kan du några dialekter?” Om jag kan. Fråga mig. Jag kan plocka fram vilka som helst. De finns i min ”kläutselåda”. Fru von Fisen till exempel. Som Döva Lotta jobbar hos. Hon pratar överklasstockholmska och pratar genom näsan. Lite nasalt. Så har hon ett litet överbett också. Döva Lotta pratar västgötska. Hon pratar naturligtvis lite för högt eftersom hon har nedsatt hörsel. Fyllegubben, han som alltid kom och knackade på hos oss på lördagarna när han skulle

till Borås och dansa, när jag var barn. Han pratar också västgötska. Borås-dialekt närmare bestämt. Han finns också i min ”kläutselåda”.

Vi har det alla i våra små ”kläutselådor”. Vare sig de kommer från en låda eller från oss själva. Vi har en massa röster och kroppar och dialekter. På samma sätt som man kan stretcha sig för att få musklerna smidiga och starka menar jag att man också kan öva sig med sin ”kläutselåda”. Vi har en kropp som går att utveckla och arbeta med. I det här fallet så kan jag med hjälp av dialekten förändra min kropp. Det händer saker med mig när jag pratar skånska.

I clown-träningen och halvmasken jobbar man på samma sätt. Masken är inte bara som en kommunikation till publiken den är också ett verktyg för mig, som skådespelare, att förändra mig. Med en mask kan jag inte använda min ”vanliga”, neutrala röst eller kropp. Den måste förändras för att så att säga ”passa in” i masken. Man arbetar fram sin mask genom att pröva den framför någon annan som kan ge respons. ”Ja, den rösten är bra, fortsätt, utveckla den” ”Vad gör du med händerna där? Det är kul, utveckla det”

På samma sätt som Helge Skoog ville att jag skulle använda skånskan för att hitta en käck och glad person kan också rösten till commediamasken hjälpa mig. En grov lite hes röst gör något med min kropp medan en ljus, nasal röst gör något annat.

Jag älskar dialekter. Det är igenkänning och det finns något folkligt i det som påminner om karnevalen. Commediamasken kommer också ur det folkliga, ur karnevalen. När Bachtin talar om utklädningen som en förnyelse tänker jag på min kläutselåda. Att klä ut sig är som en representation av det folkliga och det mänskliga. Men det blir inte bara som kommunikation till publiken. Det kan också användas till att arbeta med sin kropp. Det blir som ett verktyg till att låta sig själv vara med sin kropp. I sitt genetiska a priori.

## Dubbeltitt och comic stop

Vad betyder det att vara i sitt genetiska a priori? Helt enkelt att låta kroppen styra. Vara det som kommer först, vara ett a priori. Som att det är kroppen som tagit över. Som att kroppen lever sitt egna liv och är helt fränkopplad från vårt sociala/kulturella a priori.

För att kunna låta det se ut som att kroppen lever sitt eget liv måste man som skådespelare ha full kontroll. Det handlar helt enkelt om kroppskontroll. Att vara kroppsmedveten. Så medveten om sin kropp att det till slut ser ut som att man är omedveten. Som att man blir överraskad av sin kropp.

Den absoluta ytterligheten av den fysiska komiken, där kroppen ser ut som att den bara existerar utan styrning, kallas för slapstick. Det handlar om snubblingar och att slå sig, eller bli slagen. Den här traditionen kommer ur commedian där tjänaren (clownen) var den som oftast blev utsatt av sin herre. Men jag ska inte gå så långt som att slå mig eller bli slagen. Jag kommer att ge exempel på några av de tekniker som kommit ur den här traditionen. Nämligen *double-take* och *comic stop*.

Den här tekniken lärs inte ut på de traditionella teaterhögskolorna i Sverige. Det är alltså inte något man förväntas kunna som skådespelare. Det är något som lärs ut genom tradition. Från en generation komiker till en annan.

I boken *Why is that so funny* av John Wright finns många av dessa övningar nedskrivna. Det är en slags övningsbok för just sådan här kunskap. Det här är övningar som går att göra hemma, ensam, i köket. Det är som att stå vid en balettstång och öva de grundläggande stegen i dansen. Fast i det här fallet en del av den fysiska komiken. Det är ju inte självklart att allt detta övande leder till skratt. Det är inte tittarna eller stoppen i sig som är roliga. Det är mer som en skalövning. En kroppslig skalövning för att få kontroll på kroppen. Som en balettövning. Att bara stå vid stängen och öva. Öva de så mycket så att de blir till ett naturligt rörelsemönster för att sedan kunna laborera med rytmiken, intensiteten, kraften.

**comic stop:** Att plötsligt stanna upp, nästan som att få en elektrisk stöt, för att sedan återgå till avslappnat läge.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> John Wright, *Why is that so funny*, New York, 2006, 148.

Ett komik stop kan göras på så många olika sätt. Det kan vara lätt och nästan obemärkt eller starkt och en aningen längre. Den kan synas som en liten ryckning i ögat eller som en stor stöt i hela kroppen. John Wright skriver:

Comic stops are an excellent device for emphasizing anything. Richard Kats used this when playing the evil Abanazar in Aladdin. Every time somebody mentioned *the lamp or Aladdin*, no matter what he was doing or who he was talking to, he'd play a comic stop. It ludicrously clarified his intensions, making him look stupid in our eyes, and his duplicity so transparent.<sup>29</sup>

I en föreställning använder jag mig av det komiska stoppet. Jag spelar nazist. Varje gång han säger ordet ”jude” får han en elektrisk stöt. Vi laborera med det under repetitionens gång. Tillslut blir det ganska litet och påminner mer om ett litet ticks eller en stamning. Det får en komisk effekt samtidigt som, med det historiska bagaget, gör det lite otäckt.

För att få det att se ut som om kroppen gör det bara av sig självt är det viktigt att vara i avspänning. Kontrasten mellan anspänning och avspänning är viktig. Det är viktigare att vara avspänd än anspänd. Som om anspänningen, den elektriska chocken, mer är ett avbrott i själva avspänningen. Man kan laborera med längden och intensiteten i själva stoppet.

Det handlar inte så mycket om att bli rolig som att hitta nya verktyg. Nya verktyg som gör att jag kan göra andra val som skådespelare.

***double take:** en double take kan översättas med det svenska dubbeltitt. Det är i princip vad det är. Du gör en titt dubbelt. Du tittar på samma föremål två gånger men med två olika inställningar. Den första titten är neutral den andra titten är i ett annat tempo med en annan inställning. John Wrights beskrivning: Du sitter på en bänk. Det kommer en människa och sätter sig bredvid dig. Det är din granne, som dog för några veckor sedan. Du tittar på personen och säger hej, sedan tittar du bort, sedan tittar du snabbt tillbaks på personen igen.<sup>30</sup>*

På samma sätt som man kan laborera med det komiska stoppet kan man också laborera med dubbeltitten.

\* Man kan sitta och läsa. Titta upp på ”den döde”. Återgå till boken för att efter en halv sekund, med ett ryck, titta tillbaks på ”den döde”.

\* Sitta och läsa. Säga hej. Återgå till boken för att sedan långsamt vrida huvudet för att titta tillbaks på ”den döde”.

---

<sup>29</sup> Wright, *Why is that so funny*, 149.

<sup>30</sup> Ibid, 159.

\* Sitta och läsa. Säga hej. Återgå till boken. Titta upp på publiken för att sedan med ett ryck titta på ”den döde”.

\* Sitta och läsa. Säga hej. Återgå till boken. Slå ihop den. Gå ut. Komma tillbaks springande för att titta på ”den döde”.

\* Sitta och läsa. Säga hej. Ha en liten konversation med ”den döde”. –nej, men tjenare. Läget? Dig var det längesedan man såg. –ja, det var ett tag sedan. Jag har ju varit död i ett par veckor. – ja, men då är det ju inte så konstigt. Återgå till boken. Med ett ryck titta tillbaks på den döde. Springa skrikandes därifrån.

Möjligheterna är oändliga. Det viktiga är att återgå till det man gjorde. I det här fallet är det boken. Det är som med det komiska stoppet. Det är mer avspänning än anspänning. På samma sätt som stoppet/den elektriska stöten är ett avbrott så är titten, alltså den andra titten, ett avbrott. Det är viktigt att det är två olika tittar. De måste skilja sig från varandra i tempo och intensitet.

Det finns oändligt med övningar. Varför jag tar upp de här två övningarna är för att här är det så tydligt att kroppen måste reagera före min tanke. Jag kan inte tänka eller låta tanken styra i ett comic stop. Det är kroppen som måste styra. De här exemplen blir för mig det yttersta sceniska uttrycket för ett genetiskt a priori.

När kroppen gör sitt kan man styra det som så att säga händer mellan stoppen eller tittarna. Man kan vila i pausen. På så sätt kan man styra tiden där emellan. Har du kontroll över din kropp har du också kontroll över tiden.



## En sak i taget och en paus

-Fråga mig vad en komikers viktigaset redskap är!

-Vad är en komikers viktig.....

-Tajming!

Om tajmin är att kunna kontrollera tiden så är komisk tajming att ha tappat kontrollen över densamma. Tajming handlar om att hålla ett tempo. Komisk tajming är att bryta det. Varje situation och plats har sitt specifika tempo. Staden har ett tempo, naturen har sin. Vi märker direkt när någon bryter det. Sätt en traktor i stadstrafiken så får du se.

På samma sätt som man kan få det att se ut som om man har tappat kontrollen över kroppen menar jag att man kan öva sig i att få det att se ut som om man tappat kontrollen över tiden.

John Wright menar att på samma sätt som man kan öva upp sin kroppsliga förmåga så kan man också öva upp sin tajming. Jag tänker att tajming är något konkret som går att öva.

Wright skriver att livet är byggt i tretakt. Det baserar han på den Japanska konstarten No.<sup>31</sup> Han delar upp delarna i *anticipation*, *release* och *pay off*. För att förenkla beskriver han det som en nysning. Tänk dig att du är på väg att nysa, det är *anticipation*, sedan nyser du, det är *release*, lättnaden efter nysningen är själva *pay off*. Detta kan man leka med i olika tempo. Som i kort *anticipation*, kort, *release*, lång *pay off*. Kort, kort, lång, eller lång, kort, lång, och så vidare.<sup>32</sup>

I Pjäsen *Comic potentiel* av Alan Ayckbourn finns en rolig, enkel förklaring på vad som är skillnaden mellan komedi och tragedi. Regissören i pjäsen förklarar det så här: "Om du lägger handen på en varm platta och direkt tar bort den och säger aj och börjar blåsa på handen är det tragedi. En direkt reaktion på smärtan alltså. Men om du lägger din hand på plattan, tar bort den från plattan och väntar en stund med att säga aj, blir det komedi." I min värld är det som att kroppen har delat upp sig. Det finns en kropp och så finns det en hjärna som styrs av en lite äldre farbror. Han är inte helt pigg så därför tar det en stund innan han reagerar. Denna paus kan man leka med. Hur långt kan jag vänta med att säga "aj"? Det är helt enkelt en double-take.

För att ha kontroll på tiden måste man ha kontroll på kroppen och på vad man gör. En grundregel är en sak i taget.

---

31 Ibid, 166.

32 Ibid, 167.

Mario Gonzales "stolövning" är en övning i clownteknik. Det är också en bra övning i att ta en sak i taget. Själva uppgiften är att gå och sätta sig på en stol. Du ska ta dig från ena sidan av rummet/scenen och till en stol. Men det finns en massa regler som måste följas. Först och främst måste du hela tiden titta på publiken. Om du inte vet exakt vart du ska gå måste du stanna titta där stolen står, andas, titta på publiken igen och gå. Du måste också ta in det som händer runtomkring. Knäpper det någonstans eller om någon rör sig eller hostar måste du stanna, titta på det som rör sig eller låter, titta på publiken, andas, titta åt det håll du är på väg, titta på publiken och sedan gå. Det viktiga är att komma fram till stolen. Ju viktigare detta är desto mer flöde i framåtrörelsen. Men man måste ändå ta en sak i taget och göra dem fullt ut. Det tillkommer sedan en massa andra regler. Med clownnäsan på så blir också publiken viktig. Men som övning i en sak i taget och närvaro är den lysande..

Min vilja är att gå och sätta mig på stolen. Ett grundläggande skådespelararbete. Det är viljan som är det viktiga och alla andra saker kommer på köpet ju mer motstånd man får. Det är viktigt att göra varje moment för sig och göra det fullt ut. Ska jag stanna och andas då måste jag stanna och andas. Det tar sin tid, men det måste det göra. En sak i taget för att sedan sak kunna bli ett flöde i det. Man kan inte göra allt samtidigt. Då blir det luddigt.

I ett repetitionsarbete med en komedi, skulle skådespelare A komma in och hoppa upp och pussa skådespelare B på munnen. När A gjorde detta ryggade B tillbaka i samma stund som han skulle bli pussad. Regissören sa. "Nej, vad gör du? Sudda inte." skådespelare B sa: "Min karaktär gör inte så. Han pussas inte. Han skulle aldrig tillåta att någon annan pussade honom på munnen så." "Dess då bättre, svarade regissören. "Men först måste vi, publiken, se att han blir pussad, sedan får du reagera på det. Men för att vi ska förstå din reaktion måste vi se vad det är du reagerar på." Efter det kan du regera hur du vill. Och framför allt när du vill.

Det krävs en absolut närvaro. Ett öppet sinne. Denna närvaro ökar ju säkrare jag är på vad det är jag gör på scenen. I den här säkerheten kommer ett flöde som sedan behöver brytas. För att det ska bli komedi behöver det ha ett högt tempo. Berättelsen behöver ligga lite före publiken. Publiken får inte hinna räkna ut vad som ska komma. Samtidigt som publiken ändå måste hänga med. Publiken måste vara med på själva resan för att bli överraskade.

Det handlar om att känna vilken rytm själva scenen har i sig för att kunna bryta den rytmen. Är det ett högt tempo, försök bryta det med ett lägre eller ett högre. Det kan ibland räcka med att bara göra en paus innan en replik. Från långsamt till snabbt eller tvärt om. Man kan dela upp det

i små delar. En paus i mitten av en replik eller bara säga den lite tidigare och snabbare för att överraska sig själv. Man kan räkna till tre, innan man svarar eller innan man säger nästa replik.

Att ha ett högre tempo kan hjälpa till att låta sig själv bli överraskad. Nästan som känslan av att ha tappat kontrollen över tiden. Komisk tajming är att bryta ett förväntat flöde. Eller att bekräfta ett förväntat händelseförlopp.

Fast lite senare.

Eller tidigare.

En sak i taget. Fullt ut. Högt tempo som avbryts med en paus då och då. Är det verkligen så enkelt? Man måste pröva, öva och försöka. Ibland behöver man ge sig ut och riskera att göra fel.

## En stå upp-kurs

Fråga vilken skådespelare som helst och nästan alla skulle säga: ”Aldrig att jag skulle ställa mig och göra en stå-upp-rutin.” Så även jag. Därför var det tvunget av mig att göra just det. Göra en stå-upp-rutin inför publik. Jag gick helt enkelt en stå-upp-kurs under en vecka som hölls av Thomas Oredsson. Thomas Oredsson är skådespelare och regissör och en av de som började med stå-upp i Sverige på 80-talet.

I stå-upp är man ensam på scenen. Fjärde väggen är borta och ens enda uppgift är att få publiken att skratta. Om publiken skrattar är man rolig om den inte skrattar är man inte det. Sådan är den skoningslösa grundprincipen. Det är både skrämmande och härligt. Du ska helt enkelt berätta något och det måste vara roligt.

Jag går denna kurs tillsammans med cirka tio andra nyfikna elever. Vi är några skådespelare, operasångare, musikalartister och några musiker. Alla är vana vid att stå på scen men vi är alla nybörjare inom stå-upp-genren. Jag ville utmana mig själv. Jag ville se om jag kunde skriva och göra något komiskt som jag hade skapat själv. Både med hjälp av min ”gamla” kunskap men också med ny kunskap.

Thomas är pedagogisk. Han för oss varligt genom den ångestladdade men också roliga veckan. Vi skriver mycket. Vi skriver om vår uppväxt, vi läser tidningsartiklar, vi skriver om vad vi blir irriterade av, om högtider och också våra största rädslor. Det är specifikt för oss men det är generella ämnen. Barndom, högtider och starka känslor. Vi skriver och provar på scenen inför de andra. Det är ett konkret arbete. Thomas ger oss tips och förslag efter varje gång vi har prövat våra texter. Det är både tips om hur man kan skriva det roligare och hur det kan levereras.

När man gör en stå-upp bör man, enligt Thomas, utgå från sig själv och sina egna erfarenheter. Det ska vara en nerslipad, komprimerad berättelse. Grejen är att komma fram till skrattet så fort som möjligt. Men det får inte gå för fort. Publiken måste vara med på själva resan. Vi måste bjuda in den så att den vet vilken värld vi ska befinna oss i tillsammans. Det gäller att hitta eller skapa en gemensam nämnare med publiken. Den måste säga ”Ja, vi är med, vi delar samma erfarenhet.”

Hur kommer man dit då? Först och främst behöver man fråga sig: Vart ska jag? och Vad behöver publiken för att den ska hänga med?

För att få med publiken behöver man först och främst etablera sin ”persona”. Alltså, vem är det som står där uppe på scenen. Vad ser publiken? Vad vet de? Min idé om min ”persona” måste stämma överens med det publiken uppfattar. Man skulle kunna tala om en typ av ”mask”. Men det kan vara missvisande då det inte är den typen av mask som i exempelvis commedia. Ibland har man ett ”tydligt” utseende. Jag kanske t.ex. är ovanligt lång och smal. Ibland är det tydligt varifrån jag kommer geografiskt. Kanske är jag blond. Ibland kan man leka med fördomar redan vid publikens första blick på mig. Nu är det inte alltid så att man har ett ”tydligt” utseende. Då kan man etablera sin ”persona” med ord. Detta bör helst ske i bara en eller två meningar. På samma sätt som commediamasken hjälper publiken att snabbt förstå vilken figur det är måste stå-uppkomikern snabbt etablera sin ”persona”.

*Jag är mamma och fru. Jag har två barn och en man. Oftast önskar jag att det var tvärt om.*<sup>33</sup>

Tydligheten i ”personan” är viktig. Det handlar om att plantera vem man är. Man utgår från sig själv för att sedan förstärka det.

Hur personlig man bör vara är en smakfråga men det man berättar ska ha någon slags sanning i sig. ”Något slags”, menar Thomas, är att det på någon slags nivå ska kännas trovärdigt. Det kan ibland räcka med: ”på vägen hit hände en grej” eller ”jag läste i tidningen att:” eller ”när jag var liten”. Dessa knep hör också ihop med att förstärka själva nu-känslan. Den som har att göra med att den fjärde väggen är borta. Det är bara vi, i rummet, som delar det här tillsammans just nu, just här. Jag berättar något om mig och jag gör det just här, just nu.

Man kan också använda sig av något som kallas för läckage för att uppnå denna nukänsla. Ett läckage är som ett sidospår. Man hamnar på ett sidospår som man utvecklar för att sedan komma tillbaka till själva huvudberättelsen. Ett läckage kan vara från en sekund till flera minuter. Ett läckage är som comedians lazzi. Ett felsteg, felsägning eller en händelse utanför ramberättelsen som man kan utveckla. Både läckaget och ett lazzi kan vara inövat innan men det är ett sätt att arbeta med nu-känslan.

Nu-känslan uppnås också genom att tala med publiken. Man kan använda små kommentarer som ”jag ser att du förstår vad jag menar” eller ”just det, du är också från landet och inte så van vid människor.” Här är det också, som med allt annat, än avvägning. Thomas menar att det är en skillnad att tala *med* publiken och tala *till* den. Man har ett samtal med publiken om något man funderar på och det ska vara roligt.

---

<sup>33</sup> Karin Adelstjöld, stå-uppkomiker.

Vi har ofta en bild av hur vi tror och tycker att det ska vara och det är roligt att vända upp och ner på den bilden. Men publiken måste vara med på den bilden innan vi kan vända på den. Det får inte gå för fort men heller inte för långsamt. Man ska räkna med att publiken är intelligent. Det är ofta ganska lite information som behövs. Publiken vill känna sig rolig och smart. Det gäller att hitta balansen mellan motsättningarna. Och som jag var inne på innan så behöver vi plantera det som är rättvänt först för att sedan vända upp och ner på det.

Vi ägnar hela livet åt att förstå. Det finns alltid en idé om hur vi tror eller tycker att det ska vara. Den där avgrunden som Agnes Heller talar om. Krocken mellan vårt genetiska och sociala a priori. Därför är det så populärt att leka med våra fördomar och idéer. Det är komikernas uppgift att utmana detta genom att skoja om dem.

Man kan arbeta med motsättningar på olika sätt. Det handlar om att ta publiken åt ett håll för att sedan vända åt en annan riktning för att sedan vända åt ett annat håll igen. Thomas pratade om treenigheten. Om man ska räkna upp något ska man göra det tre gånger och då ska den tredje vara helt fel, eller lite skev. Att dra det från något stort till något litet eller tvärt om, från realism till fantasi eller något väldigt logiskt till något helt absurt. Från stark till svag röst, från snabbt till långsamt eller från glad till ledsen. Man kan leka med pauser och med rytm, med dialekter eller med olika röster. Helt enkelt en viss kroppsekvilibrism. Att jobba med starka känslor är alltid tacksamt. Detta kan man sedan leka med. Driva med det till det absurda. En småsak som irriterar en som man sedan kan hetsa upp sig över. Från något litet till något stort.

Stå-upp är inte helt olikt det andra jag har ägnat mig åt. Jag kan plocka fram min ”kläutselåda”. Jag kan använda mig av dialekter. Det finns en form av maskarbete. Jag kan laborera med pauser och tempo. Kanske till och med lägga in en och annan *comic stop* eller en *double-take*. Jag behöver inte stå still hela tiden. Jag kan verkligen använda mitt genetiska a priori. Tittar man på en del stå-upp-komiker så finns det de som använder sin kropp väldigt mycket.<sup>34</sup>

Som avslutning på kursen på kursen ingick att göra en egen rutin på tre minuter. Det skulle göras framför publik. Vi skulle pröva praktiskt det vi hade lärt oss på kursen.

Några dagar innan vi skulle göra denna uppgift hade jag varit på min sons luciafirande. Han var då 6 år och skulle vara tomte. I verkligheten, som mamma, tyckte jag att han var den gulligaste tomten i hela världen. Han läste dikt och jag var oerhört stolt och jag överöste honom med beröm efteråt.

---

<sup>34</sup> Eddie Izzard är ett inspirerande exempel. Andy kauffman är ett annat exempel som också bryter ”regeln” med mask inom standup.

Men i komikens värld är det tvärt om som gäller.

Jag såg det som en bra och igenkänningsbar händelse att skoja om. Jag försökte ta med det som jag hade lärt mig under veckan. Presentationen, vem är min persona? Vad behöver publiken ha med sig för att hänga med på tåget? Hur kunde jag jobba med nu-känslan? Vilka fördomar och förväntningar kunde jag jobba med? Kunde jag leka med den avgrund, mellan vårt sociala/kulturella och genetiska a priori, som Heller talar om? På vilket sätt kunde jag jobba med motsättningar? Kunde jag jobba med starka känslor? Hur kunde jag göra något litet gulligt till något jobbigt och fult? Kunde jag bara vända upp och ner på det och göra en form av Bachtinsk karneval. Kunde jag få in det som Thomas kallade treenigheten? Helt enkelt; på vilket sätt kunde jag använda mig av den mall/metod jag hade lärt mig under veckan?

## Min stå-upp-rutin

*Jag är skådespelare och mamma. Mamma till en 6-åring.*

*Är det någon som har barn? Då vet ni hur det är.*

*Att leva ihop med en 6 åring är som att leva tillsammans med en 125 cm kort tjackpundare. Man vet aldrig vad som kan hända.*

*Natten har varit tung. Min son hade en kompis hemma. Det är som att ha **två** 125 cm korta tjackpundare hemma.*

*Halv fem på morgonen vaknade de och skulle bygga med lego. Som när två tjackpundare bestämmer sig mitt i natten för att plocka isär nå't. Bara nå't, vad som helst.*

*På morgonen som att få två tjackpundare att klä på sig:*

*"Ta på dig mössan också."*

*"Va?" ....*

*"Mössan, den som ligger framför dig."*

*"Öh, va?"*

*Så tar han upp mössan sätter den på huv'et och börjar slåss med ett imaginärt lasersvärd. Precis som när en pundare får dille och viftar efter imaginära flugor.*

*Eftersom jag är ensamstående kulturarbetare och aldrig har några pengar har min son ärvda kläder. Så är det med stövlarna också. Förstora dessutom. Så han går ju precis som en pundare.*

*Så i onsdags skulle de ha luciatåg. Då är det 27 stycken 125 cm tjackpundare som kommer ingåendes med luciakronor på huvudet och sjunger något som ska likna luciasången.*

*Och jag tänker: Vem bär det konstnärliga ansvaret här?*

*Hur har man tänkt här? Har man inte repeterat innan man har gått till premiär?*

*Då hade man ju kunnat lyfta ut de barnen som inte kan sjunga ur produktionen och låta de göra något annat.*

*Så skulle det läsas dikt, eller vers som det heter på pundarspråk.*



*Min son skulle läsa två meningar: "Vem kommer med ljus i sin krona. Vem kommer med julefrid?"*

*Två meningar! Hur jävla svårt kan det vara att lära sig det utantill?*

*Nähä, då står han där framme och mumlar och fröken läser före och han säger efter. Men då är det väl inte så svårt. Då kan väl vem som helst läsa dikt, eller vers.*

*Sedan har han mage och komma fram efteråt och fråga.*

*"Tyckte du det var bra när jag läste vers mamma?"*

*"Nej, det tyckte jag inte!"*

*"Varför inte?"*

*"Därför att mamma får ont av dålig konst! Mamma blir sjuk i sin själ."*

*Det är likadant när han kommer hem med teckningar. "Här mamma, jag har ritat en bil till dig".*

*"Nej, det här är ingen bil. Det är någon som har ritat en blobb med två hjul på. TVÅ hjul! Hur många bilar har två hjul?"*

*Om det inte liknar en bil, visa inte upp det!"*

*Varför kan vi inte låta de barnen som kan måla och sjunga och rita göra det och låta resten göra det de är bra på: Springa runt, väsnas eller knyta mattor.*

Kursen är slut. Det var spännande att få göra en egen rutin. Hämta situationer ur mitt liv och vrida till det. Egentligen är det ju det jag gör som skådespelare också. Använder mig av mina egna erfarenheter och vrider till. Jag kan också använda mig av mina erfarenheter men placera dem i helt olika sammanhang.

## **Tragedy plus time = comedy**

*Jag ligger på en madrass på golvet i min mammas rum. Bredvid mig i en säng ligger min son. Han sover. Snusar tryggt som barn gör. Jag kämpar. Klockan är 04.30 på morgonen. Jag kan inte andas. Jag har panik. Ångesten är så stark att min kropp har slutat fungera. Strupen har snört ihop sig och över bröstet ligger ett tryck som känns helt överkligt tungt. Hur ska jag någonsin mer kunna resa mig? Hur ska jag någonsin mer kunna andas? Jag kryper över golvet. Ut till hallen. In i ett annat rum. Där ligger min mamma och sover. Jag kryper ner i hennes säng. Hon vaknar och lägger armen om mig. Nu kommer gråten. Jag hulkar och gråter och försöker andas genom den hopsnörpta strupen. ”Jag kan ingenting mamma. Jag klarar ingenting.”*

*Några år senare. På scenen. Rollkaraktären jag spelar får en panikångestattack. Min kropp kommer ihåg. Jag använder mig av andningen. Jag gör det min kropp gjorde med mig då. Men nu har jag kontroll. Nu kan jag använda det. Min mamma sitter i publiken. Hon håller sin vän hårt i handen. Hon klarar inte av att se det. Blicken fäster hon stint i golvet. Hon vill inte uppleva det igen.*

*Ytterligare några år. Jag är konferencier i en revy. Jag har bestämt att publiken måste hålla sig till en dagordning som jag har gjort upp. Publiken har inte gjort det. Den har istället skrattat och roat sig. Jag låter den veta att det är viktigt att hålla sig till reglerna och att jag är mycket besviken. De skrattar. Ju mer de skrattar desto mer besviken blir jag. Till slut går det så långt att jag gråter och får panikångest. Jag gör precis samma sak med min kropp som för några år sedan. Men fortfarande i kontroll. I ett helt annat sammanhang. I publiken sitter mamma. Publiken skrattar. Mamma skrattar mest.*

## Clownens näsa, Goebbels klumpfot, Gorgonens väsande

Det sägs att clownens röda näsa är en bula i pannan som genom tiden har halkat ner. Bulan är från att ha blivit slagen av sin tjänare. Den röda näsan representerar på så sätt ett underläge. Clownen är redan från början degraderad. Näsan är en defekt. Defekten bör skapa en form av sympati. Vi ska skratta med clownen, inte åt den

I föreställningen *Räls*, skriven av Elisabeth Åsbrink, regisserad av Eric Ståhlberg, på Folkteatern i Göteborg 2012, spelar jag Joseph Goebbels.

I verkliga livet var Goebbels ganska kort, 165 cm lång. Han hade också klumpfot och hans högerben var kortare än det vänstra. Jag och regissören diskuterar hur mycket vi ska användas oss av detta. Hur långt ska vi gå? Hur mycket ska vi förlöjliga honom? Jag vill göra det mycket. Jag vill överdriva och göra karikatyr. Jag vill att publiken ska skratta åt Goebbels. Regissören är mer tveksam. I början av repetitionsperioden prövar jag Goebbels genom att gå på knäna. Jag sätter skorna på knäna och så går jag omkring så och haltar. Vi skrattar mycket. Men frågan är vilket skratt vill vi egentligen åt?

På samma sätt som ”det materiellt kroppsliga nedre” kan defekten på en kropp bli en degradering eller skapa empati. Defekten menar jag är på samma sätt som prutten en påminnelse om kroppen. Det svåra är att veta hur långt man ska gå.

Att göra Goebbels till en karikatyr med sitt haltande är lockande, men vad uppnår jag? Jag vill med Goebbels defekt, hans materiellt kroppsliga, skapa en form av Bachtinsk karneval. Jag vill ta ner Goebbels från demonernas idévärld och materialisera honom. Jag vill göra det där nazistsvinet till en pajas. Men hur mycket pajas? Risken är att han blir helt ofarlig och bara något att skratta åt. Det kan vara ett medel för att publiken sedan ska sätta skrattet i halsen när han beslutar om november-pogromet. Å andra sidan vet vi redan vem han var och vad han stod bakom. Defekten kan då bara bli något som vi skrattar bort honom med. Distansen blir för stor helt enkelt.

För mig är frågorna *vad*, *hur* och *varför* centrala. Det är som att man hela tiden måste pendla mellan dem. Vad vill vi berätta? Varför vill vi berätta det? Hur berättar vi det? Vad vill vi uppnå? Varför vill vi uppnå just det? Hur uppnår vi det? Vad ska publiken skratta åt/med? Varför ska de skratta åt just det? Hur skapar vi det skrattet? Vad exakt, vill jag uppnå med Goebbels haltande? Varför vill jag det? Hur gör jag det? Hur stort eller litet ska jag gestalta det?

Det är kontrasten mellan kroppen och idévärlden. Ju mer i samklang kroppen och idévärlden är ju mer neutralt är det. Ju större kontrast desto tydligare signal om att det är på låtsas. En lek. Det handlar om den där balansgången mellan lek och allvar. Balansgången mellan tragedi och komedi. Att låta de gå nära varandra och hålla varandra i handen. Var går gränsen? När faller det över åt det ena eller andra hållet?

Gränsen är individuell. Mitt förhållande till Goebbels är inte detsamma som för den som har släktingar som suttit i koncentrationsläger. Vem är jag att skämta om honom? Vem är jag att försöka vända upp och ner på någon annans idévärld? Vem är jag att göra en Bachtinsk karneval?

Så frågan jag behöver ställa mig är vilket skratt vill jag åt? I Goebbels fall bestämmer vi oss för att gå en medelväg. Jag haltar lite grand och jag använder min egen längd. (173 cm.) I pjäsen finns fler nazister med. Som jag också spelar. Jag lägger min Bachtinska karneval där. De får olika dialekter och ticks. En får en form av spasm (använder mig av comic stop) varje gång han ska uttala ordet jude. En pratar östgötska (nä, jag har inget emot östgötar men dialekten är vansinnigt rolig.) En har en liten puckel på ryggen och dreglar lite grand.

Tim Berndtsson skriver i sin avhandling *Skratta*:

För att vi med humorn ska kunna ”vända upp och ner” på något krävs ett väldigt fint utvecklat sinne för att förstå vad som är ”rättvänt” i någon annans levnadsvärld.<sup>35</sup>

Naturligvis kan jag inte bara dra ut någon i ”absurdlandet” utan att först ha koll på om vi delar samma värld. Samtidigt tror jag att jag måste göra ett val. Jag kan inte hålla reda på allas ”rättvända” världar. När det gäller balansgången mellan hur mycket det ska vändas upp och ner måste jag göra ett val. Det valet behöver göras utifrån vetskapen att vi inte alltid delar samma värld. Världarna kan vara individuella och kanske är det så att jag i vissa fall bara kan utgå från mig själv.

För mig är en av komikens uppgifter att rucka på världsordningen. Framför allt för att rucka min egen ”världsordning”. Att sätta mig själv ur spel. Eftersom vi inte alltid delar samma världar är det ett risktagande. Sarah Silverman är en amerikansk stå-uppkomiker. Hon balanserar ständigt på den, för mig, Bachtinska karnevalens lina. Silverman drar skämt som:

---

35 Tim Berndtsson, *Skratta*, Uppsala universitet, 2010

*When I see those starving babies with big bellies, in Afrika, with flies around them, I just....it brakes my heart. I mean these are one or two year old babies.....nine month pregnant..I don't give money, because i don't want them to spend it on drugs.<sup>36</sup>*

Det vänder inte bara upp och ner på min värld. Det ruckar mig ur mitt centrum. Jag får syn på mig själv på det mest brutala sättet. På bara några meningar har hon fått mig att ifrågasätta hela min egen bild av mig själv: Hur jag ser på Afrika. På hela västvärldens syn på Afrika. Fattiga. Att bilderna vi får av fattiga utsatta människor är så många så vi blandar ihop allt tillslut. Oss själva som bidragsgivare. Att det alltid finns ett villkor med i själva donationen.

Hon skämtar om sin syn på sin egen godhet. Och som Gunnar Ekelöf säger: ”det som är botten i dig är också botten i andra”.<sup>37</sup> Så jag får också syn på min egen syn på min godhet.

Det är det där med balansgången. Balansen mellan de olika världarna. Vems värld ska jag vända upp och ner på? Balansen mellan tragedi och komedi. Vems tragedi kan jag skämta om? Richard Gerveys, komiker, har beskrivit sin uppgift som komiker så här. ”*Det gäller att hålla publiken i handen för att ta de till gränsen för att sedan tillsammans gå över den.*”

På en stå-uppkлубb jag besökte en gång började kvällen med en rookie, en nybörjare. Han hade stor svart mustasch och svarta solglasögon. Det var en uppenbar mask. Han drog provocerande skämt ofta med grova sexuella inslag och var väldigt otrevlig mot publiken. Just denna publik var ganska tolerant så han fick hålla på en stund. Men när han till slut drog ett skämt om en gruppvåldtäkt fick publiken nog och buade ut honom.

Jag är helt övertygad om att det inte hade med innehållet att göra. Det finns kända komiker som dragit betydligt grövre skämt. Men det fick mig att fundera kring vad det var som gjorde att jag inte tyckte att det var roligt eller ens provocerande. Det var helt enkelt bara dåligt. Jag tror att det handlar om att han bara var ute efter att provocera. Det kan man absolut vara. Men om det, precis som med skrattet, blir ett självändamål blir jag mest osäker.

När Sasha Cohen i filmen *Diktatorn* skojar om en gruppvåldtäkt på tolvåriga pojkar så skrattar jag. Ämnet i sig är förfärligt. Men skillnaden mellan Cohen och rookieen är att Cohen använder skämtet till att degradera Diktatorn. Cohen drar inte skämtet för att skratta åt offren. Han drar skämtet därför att skrattet är på förövarens bekostnad. Silverman drar inte heller skämtet om de

<sup>36</sup> Sarah Silvvverman, *Jesus is magic*, (standup-show), 2005.

<sup>37</sup> Ur *Färjesång* av Gunnar Ekelöf

svältande barnen i Afrika för att hon vill skratta åt dem, utan för att hon använder det till att degradera sig själv och mig och hela den koloniala synen på Afrika.

Det är genomtänkta skämt. Men både Cohen och Silverman är medvetna om vilken tunn linje de går på och de vet att det inte är riskfritt. Men jag är övertygad om att de kan försvara skämtet och idén med det på ett intelligent sätt. Idén med skämtet är större än skrattet i sig. De vill något annat med mig som publik. Annars hade de lika gärna bara kunnat dra ner brallorna och visa könet. (vilket de i och för sig gör, gladeligen, båda två.)

Men det har tagit lång tid för dem att komma dit. De har åkt på en del smällar.

Men vems gräns kan jag gå över? Kanske är det omöjligt att svara på den frågan. Jag kommer alltid att gå för långt i någons tycke. Många komiker har fått stå till svars för och be om ursäkt för saker som de sagt. En del ämnen är mer provocerande än andra. I vissa tider är det omöjligt att skämta om vissa ämnen medan samma ämnen i en annan tid kan vara hysteriskt kul. Vissa komiker kan skämta om saker som andra komiker inte tillåts att skämta om.

Så, tillbaka till Goebbels då. Reaktionerna på mina gestaltningar av nazister blir olika. Jag får kritik för att jag går den ”lätta vägen”. Att karikera gör att vi distanserar oss för mycket och drar inga kopplingarna till idag. Nazister var och är inga dreglande, stammande dårar som talar östgötska. Det är vanliga människor som under vissa omständigheter är övertygade om att deras väg är den rätta. Å andra sidan fanns det andra reaktioner som tyckte att det var härligt och befriande, några av dem var släktingar till överlevare. De tyckte det var härligt att bara få skratta åt den där rena ondskan. Låta skrattet befria dem.

Att vända upp och ner på någon annans värld eller sin egen för den delen behöver inte nödvändigtvis utlösa ett förlösande ha ha ha-skratt. Det kan tvärt om bli oerhört groteskt och för vissa väldigt provocerande och smaklöst. Så här skriver Sjón i en artikel angående SCUM-manifestet:

Man måste vara medveten om att ett skämt vars mål är att besegra Orättvisa, Ondska och Död, inte utlöser något allmänt skratt. Det uppfattas som gorgonens väsande, som Medeas galna skratt, som Judiths fnitter. Det ljunder på så låg frekvens att örat inte kan uppfatta det, men det får håret att resa sig, magen att vända sig, knotorna att skallra, det går genom märg och ben och rör runt i DNA-systemet.<sup>38</sup>

---

38 Sigurjon Birgir Sigurosson, ”När en kvinna tar befälet”, *Dagens Nyheter*, 20111123

Jag riskerar att kränka människor genom att det jag gör kan uppfattas som oförsiktigt. Jag riskerar att bli uppfattad som någon som slarvar bort förintelsen och novemberpogromen genom att göra nazisterna till dreglande puckelryggar. Samtidigt är det för mig, som skådespelare, ett ställningstagande. Jag vill degradera och nedsätta nazisterna, i sann Bachtinsk anda. Jag vill begrava dem. Förgöra dem. Förinta dem. Risken är att jag istället för att locka till ett frigörande skratt framkallar gorgonens väsande. Kanske måste jag ta den risken.

## En prostituerad clown

På masterutbildningen ingick en filmkurs. Tillsammans med Gunilla Röör, regissör, skådespelare och också huvudlärare på filmkursen och Gorki Glaser-Müller, filmregissör och skådespelare, fick vi prova på att göra en kortfilm. Vi fick några dagars förberedelsestid för att skriva ett film-och bild-manus. Sedan filmades detta under en dag för att sedan klippas ihop till en kortfilm på cirka 10 minuter.

Jag hade två idéer jag ville undersöka. Dels hade jag sett en massa Chaplinfilmer och funderade på ”den glade luffarens” situation idag.<sup>39</sup> Jag hade också funderingar på hur det skulle vara att arbeta med clown framför kameran. Båda idéerna kommer ur studiet av Chaplin. Det var det jag var upptagen med just då. Men det är också mina egna tankar kring: Hur kan jag skoja om det tragiska? Hur långt vågar jag gå? Om jag ska göra clownen till prostituerad, går det att göra komik av det? Kan jag göra ett lazzi på en våldtäkt? I det här fallet ”luffarens” situation alltså. Och hur jobbar jag rent praktiskt med clownen framför kameran? Clownen är ju väldigt beroende av publiken. Det är en direkt kommunikation mellan clown och publik. Vad, var, vem är publiken i kameran?

Först och främst var jag tvungen att bestämma mig för vilken väg jag skulle gå. Hur skulle clownens mask se ut? Alltså, på vilket sätt skulle jag kommunicera den direkta distans som masken skapar? Och hur skulle ”luffaren” gestaltas?

Vem är ”luffaren” idag? Den moderne luffaren. Kanske ska jag vara tydlig här med att jag då talar om ”masken” som den bild man får vid första anblicken och ”gestaltandet” som det som karaktären, clownen i det här fallet, gör. Alltså på det sätt clownen ”löser” den situation som den är i.

Jag bestämde mig för att gå den *tydligaste* vägen när det gäller masken. En klassisk clownsminkning med röd näsa och en klassisk clownkostym. En sådan som är delad i två olika färger och har stora knappar och en stor krage. På fötterna hade jag ett par för stora skor. Detta för att jag tänkte att det skulle bli ”lättare” att gå lite längre i tragiken när det gällde själva gestaltandet av ”luffaren”. Den moderne luffaren blev, hemlös, knarkare och alkoholist. Jag bestämde att clownen också skulle bli prostituerad. Jag tog en blå IKEA-kasse, fyllde den med lite olika saker som kan tänkas vara bra: En vinflaska, cigg, en burk ravioli, en gaffel att äta med, en knarkspruta och så en glittrig klänning och ett par stora platåskor som ombyte till prostitutionen. Den blå IKEA-kassen blev ett komplement till masken. Den blå IKEA- kassen

<sup>39</sup> Charlie Chaplin, *Diktatorn*, 1940, *Chaplins pojke*, 1921, *Guldfeber*, 1925



representerar utsatthet för mig. Jag är helt medveten om att den också används av många när man ska tvätta, men i det här fallet är det något en hemlös människa samlar sina ägodelar i.

Det första som händer när vi filmar är att jag kommer ut från ett buskage och ganska direkt hittar jag en tom ölburk som jag stoppar ner i IKEA-kassen. Bilden är klar. Vi vet vem det är vi ska möta. Vi ser masken, en sliten clown och vi ser handling, att plocka upp en ölburk för att kunna panta.

När vi sedan fortsätter att filma blir jag, skådespelaren, lite osäker. Jag börjar spela problemet. Alltså jag gör clownen vresig och missnöjd som för att ”visa” att det finns ett problem. Jag börjar prata och beskriva hur det är. Det är ok ett tag, men inte länge för sedan krävs handling. Det måste hända något. Publiken vill se någon lösa ett problem.

Om man tittar på Chaplin-filmerna presenteras problemet ganska snabbt för att vi sedan ska få se hur Chaplins luffare löser situationen. Till exempel finns det ingen mat så Chaplins luffare kokar en sko som han äter. Eller Chaplins luffare ska sjunga en sång och har skrivit upp texten på sina manschetter som han tappar och måste då hitta på en egen text med låtsasspråk. Problemet behöver inte spelas, problemet ska lösas. Märkligt att jag ständigt måste påminna mig om detta. Grejen med Chaplins luffare och de flesta clowner är också att de med öppet sinne tar sig an problemet. De är helt enkelt öppna och glada i situationen. Jag insåg alltså att det är tvärt om jag måste jobba. En Chaplin helt enkelt. Alltså att gå emot det man ser. Jobba med motsatserna. Jobba mot det förväntade, mot det vi tror att vi ser. Jag gjorde henne glad och positiv.

Hon tyckte det var mysigt att sitta där och dricka sitt vin och röka sina cigaretter. Hon åt sin ravioli och diskade sin gaffel genom att torka av den med en servett som hade med sig i sin kasse. När det var dags att prostituera sig så tog hon på sig sina glittriga kläder och visade glatt upp olika sätt hon använde sin kropp på. Hon gjorde lazzin på hur hon sög av sina kunder och hon visade glatt några juckrörelser. Hon stod på gatan och ropade ”fucki fucki”. Ola Hedén, skådespelare, fick spela torsk och körde förbi med bil gång på gång. Gorkij frågade clownen vad det var som var det värsta med att prostituera sig. Clownen svarar: ”Det är när man blir slagen, eller när de stoppar in saker i andra hål än det hålet som det ska vara i om man säger så.” sen gjorde jag ett lazzi på det. Vi filmade också när clownen var med torsken i bilen och ”jobbade”. Jag gjorde lazzi på det också. Hon gjorde narr av storleken på torskens snopp och hur illa den luktade. Till slut blir hon utslängd ur bilen. Filmen slutar med att clownen springer efter bilen och föreslår att det är hon som ska betala.

Vid en visning på Högskolan för scen och musik i Göteborg blev reaktionerna olika. Någon tyckte att det var alldeles för tragiskt medan några tyckte det var riktigt roligt. En del blev provocerade. Någon sa: ”Detta kan man visa som en film om hur det är att vara frilansande skådespelare.”

Jag vill verkligen betona att jag inte tycker att det är roligt med vare sig hemlöshet eller med prostitution eller med någon människas sociala utsatthet. Jag ville pröva en idé och se var gränsen gick, för mig. En del tycker säkert att jag redan hade gått över gränsen medan andra tycker att jag var för mesig. Personligen kan jag se att jag kunde provat ännu längre. Jag kunde ha dragit ut på mina lazzi och jag skulle ha haft en ännu mer positiv inställning. Nu var det bara under en dag som vi gjorde detta och förberedelsetiden var väldigt kort. Lite längre förberedelsetid och några dagar filmning till kanske hade underlättat men framför allt kunde mitt mål varit tydligare. Vad ville jag berätta med denna tragiska clown och hur skulle jag kunna utforska gränsen?

Vad jag tar med mig från mitt arbete är att drivet framåt är viktigt. Det behöver vara kvickt och lätt. Hög tempo, hög fart och ett driv. Snabbheten och lättheten behöver vara där som en kontrast till det tunga ämnet. Jag måste som skådespelare ligga före publiken. Clownen är inget offer. Hon löser alltid situationen. Hon hittar alltid en väg ut. Vetskapen om att om hon inte hittar sparken så finns det säkert en kälke någonstans.

Det finns ett P.S. här. Inför min examination märker jag att jag blir mycket tveksam till om jag ska använda mig av det här exemplet. Till saken hör att filmen inte längre finns kvar. Nu finns bara de inspelade scenerna vilket gör det lite mer problematiskt. Vilka scener ska jag visa? Vad är det jag ska visa? Jag tycker mest att det är obekvämt att titta på det. Vet ärligt talat inte om det handlar om min ”prestation” som clown eller om det handlar om innehållet. Jag frågar mig: Vem är jag att berätta den här berättelsen på det här viset?

Skulle jag göra om det skulle jag kanske använt mig av en clowncoach. Det blir inte mycket respons från en kamera. Jag skulle också verkligen funderat över vad jag ville berätta och varför. Nu var det här ett experiment och jag skulle pröva en idé. Kanske var idén bättre än resultatet. Klart är ialla fall att det inte alltid blir som man hade tänkt sig.

## **Kombinera det lätta med det tunga**

*Jag är nyutexaminerad skådespelare. Jag sitter på en stor scen på en stadsteater. Jag spelar Masja i Måsen av Anton Tjechov. Jag gillar Tjechov. Jag gillar hans karaktärer och hans språk. Tycker mycket om min roll Masja. Men det är något knöligt. Det är något som inte stämmer. Jag kämpar och trycker. Jag vill så gärna att det ska bli bra. Min skådespelarkollega, som är en äldre, erfaren människa, är medveten om min kamp. Vid ett tillfälle, under en repetition säger han, som i förbifarten: "Du vet, allt Tjechov skrev var inte viktigt. Du behöver inte betona varje mening. Tänk lättare. Tänk komedi."*

## Did you enjoy working with me?

För mig är teater kollektivt. Det ”kollektiva skrattet” som Bachtin talar om gäller inte bara för publiken. Det gäller också tillsammans med mina kollegor.

Gillade du att jobba med mig? Uttrycket kommer från Keith Johnstone. Under ett arbete tillsammans med honom på Borås stadsteater, får vi göra en övning. Den går ut på att en är tjänare den andre är herre. När den som spelar herren inte längre känner sig nöjd med tjänaren ska herren klappa i händerna och tjänaren måste då lämna scenen eller dö. (Det är alltid trevligt att låta någon dö på ett kreativt sätt) När Keith beskriver övningen för oss är det jag som ska spela herren. Jag sitter i en soffa på scenen tillsammans med Ketih. När han beskriver övningen och jag inser att det är jag som ska vara herre får jag lite panik. Det är alltså jag som ska bestämma om tjänaren ska få vara kvar på scenen eller inte. Omedvetet ändrar jag ställning.

*-Wow, huge movement in the sofa, säger Keith.*

*-Ha, ha yes!, svarar jag*

*-Why? Are you uncomfortable?*

*-Yes. I think that the thought of me deciding who is leaving makes me uncomfortable.*

*-Good. Keep that in mind.*

Vi börjar. Den som spelar tjänare kommer in på scenen:

*-Vad önskas? säger min kollega.*

*-Eh, jag, eh jag vill att, ...*

*- Stop! Keith avbryter. Are you comfortable? Frågar han mig.*

*-No, svarar jag*

*-Why?*

*-I felt that he put the responsibility on me to make something happen.*

*-Good. Clap your hands and kill him then.*

Nästa kommer in och försöker underhålla mig. Jag klappar mina händer.

*-Why did you clap? avbryter Keith*

*-I felt that I wasn't invited, svarar jag*

*-Good. Kill her!*

Nästa och nästa och nästa kommer in. Varje gång jag känner mig obekvämt eller ointresserad klappar jag mina händer. Vi byter så att någon annan får vara herre och jag provar att vara tjänare. Jag inser att det handlar om en balansgång mellan att avlasta min kollega från ansvaret

att det ska hända något samtidigt som jag inte får ta över helt och hållet. Att hitta ett gemensamt intresse på scenen. Något som gör att vi båda känner oss bekväma, intresserade och har roligt tillsammans. Lättare sagt än gjort. Man kan ju tycka att Keith gjorde det svårt för oss.

Improvisationen som sådan var ju ganska oviss. Vi fick inga ramar eller regler att förhålla oss till. Men det är heller ingen improvisationslek att visa upp för publik. Det är helt enkelt en övning där man påminns om frasen:

*Did you enjoy working with me?*

Under arbetets gång påminde Keith oss om att fråga den frågan efter varje övning. Det är en bra fråga att ställa till varandra. Men man kan också påminna sig själv om den lite då och då. Gillar jag det här? Verkar det som att min medspelare gillar det här?

Det handlar dels om tillit. Tilliten till min kollega och att jag vet att min kollega har tillit till mig. Alltså om det skiter sig ska jag vara så trygg i att min kollega kommer och rycker in men också att hen ger mig fokus när det krävs.

I Mario Gonzales clown finns en regel som säger att det eller den som har fokus tittar man på. Om min kollega är inbegripen i ett lazzi eller en dialog tillsammans med publiken tittar jag på det som händer. Jag lägger mig inte i förrän jag blir inbjuden av min kollega. Det blir jag om fokus förflyttas till mig. Alltså när min kollega tittar på mig. Jag kan också rycka in om jag ser att min medspelare håller på att tappa energi eller på något sätt behöver hjälp. Det är en balansgång. I vilket fall som helst så är det en tydlig fokusförflyttning.

Det är inte i all teater som man nödvändigtvis måste titta på det som har fokus men man måste vara medveten om vem eller vad som har fokus. Det handlar om en tydlighet för att hjälpa publiken att veta vad det är som viktigt just nu. Det här kan tyckas självklart men när det handlar om komedi och skratt finns här en liten fälla som många, inklusive jag, hamnar i. Jag vill också ha skrattet. Jag vill också sola mig i den glans som min kollega får. Omedvetet eller medvetet försöker man att "hjälpa till" vilket gör att fokus förflyttas och det blir suddigt. Det är inte längre ett samarbete. Detta kan avhjälpas om man frågar sig "tjänar detta skrattet berättelsen, eller är jag bara bekräftelsekåt?" Det är inte alltid lätt att svara på. Men om man har i tanken att jag ska kunna fråga min kollega efteråt: Did you enjoy working with me? Så kanske det kan hjälpa till.

Man kan tänka att om man har berättelsen i fokus så blir det lättare. Om alla arbetar gemensamt för att lägga fokus på berättelsen så händer det mer sällan att någon försöker ”sno” åt sig skrattet. Men det är inte alltid så.

*Efter föreställningen konfronterar jag min kollega: ”Du, du snodde min replik där. Det blir lite konstigt.” Min kollega tittar förvånad på mig: ”Jaha, men de skrattade ju.” Jag svarar att det kanske de gjorde men att jag blir hängandes på ett märkligt sätt och att det blir lite konstigt. Han svarar, lite nonchalant, att det handlar om att publiken skrattar och att det viktiga är väl att repliken sägs. Jag får aldrig tillbaks min replik. Däremot tar jag tillbaks skrattet genom att sno tillbaks fokus. Det blir till en tävling.*

*No, I didn't enjoy working with you.*

*Han tyckte nog inte det var kul att jobba med mig heller.*

Hur ska jag få min kollega att inte vilja klappa i händerna och döda mig? Det handlar om att hitta ett gemensamt intresse. Oftast är det gemensamma intresset berättelsen. Hur berättar vi detta så bra som möjligt tillsammans? Det handlar också om att få publiken att njuta så mycket som möjligt. Kanske är det så att en viss scen gör att publiken skrattar men å andra sidan kan det göra att nästa scen inte blir fullt lika rolig. Kanske måste jag släppa mitt ego.

*I en föreställning använder jag mig av en double-take. Min karaktär har precis firat med en annan rollkaraktär att min make är död. Vi skrattar tillsammans. Det visar sig snart att min make lever. Han kommer upp precis bakom mig och knackar mig på axeln. Jag vänder mig om och säger ”hej” vänder tillbaka till den andre för att sedan vända tillbaks mycket långsamt till min make, smila upp mig och säga ”älskling!?”. I några scener innan gör min kollega exakt samma sak. Fast i en annan situation. Det är roligt då också. Efteråt säger han: ”Jag ska inte göra så när du gör det.” Jag svarar att det kanske inte spelar någon roll. Det är ju i olika scener. ”Nä”, svarar han. Har de sett den double-taken en gång så är det inte lika roligt andra gången. Jag gör något annat.”*

Jag är inte ute efter att man ska lägga sig platt inför den andre och utplåna sig själv. Det handlar om ett samarbete. Att ge och att ta. Det kan man ha med sig i själva repetitionsarbetet också. För att det ska fungera är det viktigt att man vet vartåt det ska bära. Vad är det för berättelse vi ska berätta tillsammans? Hur ska vi berätta den? Ju tryggare alla är i det ju ärligare kan man vara i ”did you enjoy working with me?” Det krävs då att regissören har bjudit in skådespelarna i vilken berättelse som ska berättas och hur den ska berättas. Skrattet är medlet för att få fram

berättelsen. Det ”kollektiva skrattet” är både tillsammans med mina kollegor och tillsammans med publiken.

## Att värma ett ockuperat hjärta

Året är 2002. Jag jobbar på Teater Halland. Vi är på väg till Jordanien, Amman. En teaterfestival. Vi är bjudna dit för att spela *Hamlet om vi hinner vers 3.0*. En clownföreställning. Fem clowner som ska försöka spela Hamlet.<sup>40</sup> I Jordanien. Jag är hemskt nervös. Inte bara för att det är första gången som jag ska jobba med clown. Jag ska göra det i ett arabland. Alltså i ett land med muslimer. De är ju så.....strikta...?

*Röda näsan på.*

Vi är den enda gruppen från Sverige, från Norden, från Europa. Jordanien. Där får inga kvinnor köra bil, visa sitt hår, visa sin hud, vistas på gatan utan sin man, inte skriva böcker, inte undervisa.

*Får man ha clownnäsa?*

Josefin och jag har fått strikta order om att ha heltäckande kläder. Helst inte visa håret. I alla fall inte utanför festivalområdet eller hotellområdet. Inga T-shirts. Inga shorts.

*Är clownnäsa ok?*

Vi försöker skoja lite om att vi kanske ska spela i burka och clownnäsa. Vi skrattar inte. Vi är för nervösa.

”Ingen sprit”, säger Lasse. ”De dricker ingen sprit, muslimerna”

När vi kommer fram till hotellet och blir omhändertagna av de otroligt vänliga och trevliga festivalvärdarna visar det sig att visst finns det alkohol. Öl, vin och arak plockas fram.

”This is not Saudi-Arabia”, säger de och skrattar. Jag är fortfarande lite nervös.

*Clownnäsa?*

---

<sup>40</sup> Föreställningen *Hamlet om vi hinner*, spelades i olika konstellationer. Den här versionen spelades av Josefine Andersson, Lasse Beischer, Petter Heldt, Daniel Sherp och Viktoria Folkesson (det är jag) För regi stod Stefan Ridell



Det bor många palestinier i Jordanien. Flyktingar. Det slår mig att jag är i ett land vars grannland är ockuperat. Gud vad naiv och okunnig jag känner mig.

På festivalen deltar en del grupper från Palestina. Gaza. Ramallah.

En man från Palestina som deltar i festivalen är filmare. Han berättar att han jobbar på en lågstadieskola i Gaza. Hans mål, säger han, är att få barnen att kanske för en stund glömma att de bor i ett krigsdrabbat område. Att få de att jobba med andra teman än krig. Det är svårt. Barnen återkommer hela tiden till kriget. Hur kan man glömma att man bor i ett ockuperat land när det alltid finns en stridstank placerad utanför skolan man går i?

*Gode Gud, clownnäsa.*

Vi får många vänner. Fina, varma, öppna, modiga vänner.

Dagen då vi ska spela vår första föreställning blossar konflikten i Palestina upp. Israelerna har gått in i Ramallah och in i Arafats högkvarter. Det är mycket dämpad stämning på festivalen. Det finns en storbilds-TV på teatern där vi håller till. Alla är där. Nyheterna står på. Tryckt stämning. Många av våra palestinska kollegor, har sina familjer i Ramallah. Oroliga försöker de ringa hem. Inga svar.

Filmaren, han som jobbar på skolan i Gaza, berättar att han blivit uppsläpad på morgonen klockan 05.30 av någon slags säkerhetspolis bara för att de ville se hans pass.

*Clownnäsan på.*

På kvällen innan vi ska spela är jag så nervös så att om någon hade erbjudit sig att skjuta mig så hade jag övervägt att tacka ja. Vem fan är intresserad av ett gäng clowner, när ens land är ockuperat, ens hem förstört och dessutom inte har en aning om var familjen är?

Det är fullsatt. Vi börjar lite trevande. Det skrattas. Vi blir lite modigare. Vi skojar om arabvärlden. Skojar om att vi har druckit arak och rökt vattenpipa hela natten. Publiken skrattar. Vi säger några arabiska ord som vi har lärt oss. Jubel. Det blir galnare och galnare. Tillslut blir det nästan kaos. En ung man i publiken får göra "Att vara-monologen." Han gör det galant. Förts på engelska sedan på arabiska. Vi sjunger en barnvisa på arabiska tillsammans med publiken. Alla är med. Hela tiden. En annan man reser sig upp och utbrister: "You are beautiful! You make us all actors!"

Det är galet, galet! Vi drar över med 45 minuter. När föreställningen är över får vi knappt några applåder. Alla springer upp på scenen och ska kramas. Ett enda stort kärlekskaos.

*Clownnäsa av.*

Vi sitter på bussen som ska ta oss till hotellet. Vi är trötta men glada. En av våra palestinska vänner kommer på bussen. Vi vet att han, under hela dagen, har försökt att få tag på sin familj i Ramallah. Han har inte lyckats. Han säger "I just want to say to you. It has been a difficult day for me today and I was not sure if I wanted to see the play. But now it feels like you took out my heart and held it in your hands and warmed it and put it back again. Thank you!" Sen går han.

Vi sitter tysta ett tag. Sedan börjar vi alla att gråta.

## Avslut

Jag tänkte avsluta här.

Då vill man ju gärna komma med något klokt.

Något om kroppen kontra själen.

Människan kontra Gud.

Materialism, idealism.

Om prutten som hjälper oss att skratta döden rakt i ansiktet.

Om karnevalen som kan hjälpa oss att göra revolution.

Komiken som en hjärtvärmare i nöden.

Det rationella.

Gorgonens väsande.....

.....Jag kommer inte på något.

Jo, en dikt jag skrev en gång om det här projektet.

Den heter "En dikt".

## **En dikt**

*En intention som blir en fis.  
Ett dyk som blir ett magplask.  
Du människa på jorden,  
som strävar mot en Gud,  
som kanske ändå inte finns.  
Jag vill så gärna se ditt fall  
men också se din resning.*

*Om masken ,som du bär,  
kommer inifrån dig själv  
eller utifrån en låda,  
spelar ingen roll.  
Och svaret som vi söker,  
Är det bara luft,  
en bild, en bluff, en dröm  
eller rent av en liten prutt?*

## Avslut igen

Nä, jag kommer inte undan så lätt. Men jag vill gärna slippa. I de flesta fall där det ska analyseras så känner jag mig dum. Jag blir ofta lite stel vid ord som fördjupning och komplexitet. ”rollen är mycket mer komplex än så.” Jaha, tänker jag. Hur då? Komplex? Pratar hon inte bara västgötska och har underbett? Jag är nog rädd för att bli avslöjad.

Jag är rädd för att bli avslöjad som en som mest vill leka. Det har jag alltid velat. Leka. När andra har talat fördjupning av rollen eller rollens komplexitet då har jag tänk: kanske en dialekt på det då? Det är som att det har funnits något fult i den enkelheten. Och ändå, det är ju inte enkelt. Varifrån har jag fått det? Varför tycker jag att det är pinsamt? Varför har jag en föreställning om att det skulle vara enkelt?

Det går bra att använda kroppen när man ska göra komedi. För kroppen får man skratta åt. Men när man ska göra ”fin och riktig” teater då måste man tänka först. Analysera. Öppna upp för Gudarna. Kroppen är så långt från Gud.

Men varifrån kommer detta? Varför tänker jag så?

Jag kan inte svara på något annat sätt än att det landar i kroppen. Jag har kvar rester av den gamla medeltida inställningen att Gud är bra och kroppen är dålig. Heja Gud! Bu för kroppen! En kropp är något som arbetar. En kropp svettas och blir skitig och har ärr på händerna efter svetsloppor. En kropp tänker inte. En kropp bara gör och ibland snubblar den över något. För om vi bara gör utan att tänka efter då kanske det blir fel.

Därför älskar jag Bachtin som talar om det folkliga skrattet som en revolution. I hopp om något bättre. Med hjälp av kroppen skapar vi något nytt. Eller Heller som förklarar hur svårt det är att vara människa. Hur vi med våra genetiska blobbar försöker passa in i den här världen. Men hur vi misslyckas. Gång på gång. Och hur vi försöker dölja det. Men det kommer ändå sluta med att vi snubblar. Över verkligheten, som Sokrates. Eller över våra egna fötter, som Chaplins luffare. Eller som Döva Lotta. Som verkligen försöker göra rätt. Men hennes defekt skapar problem. Men det kanske inte gör något. För vi får lov att skratta åt den fina fru Von Fisen också. För Lotta vinner. Hon vinner alltid. För hon får en kälke.

Det handlar om att gå vidare. Vi blir aldrig färdiga. Det finns alltid något mer. Det vi tar ner på jorden och materialiserar växer upp till något nytt. Jag tänker fortsätta att använda min kropp.

Mitt genetiska a priori. Jag gillar att jag har fått ett ord för det. Det är min uppgift som skådespelare att vara i mitt genetiska a priori så att publiken ska kunna ta världens utgångspunkt.

Jag får fortsätta att göra fel helt enkelt. Jag kommer ändå aldrig nå den där Guden. Mina fötter är för stora. Och mina öron. Våldigt stora. Jag kommer fastna direkt om jag försöker ta mig igenom det där nålsögat. Undrar om jag inte börjar höra lite dåligt också. I alla fall. Jag kommer fortsätta att försöka vara människa. Skulle allt gå åt helvete så har jag för mig att jag har sett en gammal kälke någonstans.

## Påminnelser till mig själv

- En sak i taget Viktoria. För helvete! Hur svårt kan det vara?
- Andas. Det enda du har verklig kontroll över är din andning. Gäller så väl på scenen som utanför den. Andas!
- Ta en paus. En sekund eller tre år. Beror lite på vad du gör.
- Gör en dubbeltitt. Det livar alltid upp.
- Comedy is tragedy plus time. Om ett tag blir det roligt. Jag lovar dig.
- Var försiktig med defekten. Ska den användas som degradering eller sympati?
- Prutta! Man ska inte hålla inne på sådant som vill ut. Pedere, ergo sum
- Älska din kropp. Den är ju så bra.
- Did you enjoy working with me?
- Did I enjoy working with you?
- Did you enjoy working with yourself?
- Tänk lättare. Tänk komedi. I livet som på scenen.
- Vad händer om du vänder upp och ner på allt då?
- Vad skulle döva-Lotta ha gjort?
- Hittar du inte sparken? Ta kälken istället!

## Källor

### Böcker

- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia*, 2:a upplagan, Anthropos, 1986,  
Backe, Harriet, Olsson, Henny, Sörensen, Stefan, *Humorologi*, Stockholm, Liber, 2003  
Forsell, Lars, *Chaplin*, 3:e upplagan, Whalström och Widstrand, 1963  
Heller, Agnes, *Immortal comedy*, Oxford, Lexington books, 2005  
Melberg, Arne, *Essä*, Riga, Daidalos, 2013  
Puchner, Martin, *The poetics of the platonic dialog*, Häfte 2, Estetikens arkeologi, Estetikens idéhistoria, 2010  
Stanislavskij Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. 3:e upplagan, Frölen och Comp, 1986  
Wright John, *Why is that so funny*, New York, 2006

### Artiklar

- Sigurósson, Sigurjón Birgir, "När en kvinna tar befälet" *Dagens Nyheter* 20111123

### Uppsatser

- Berndtsson, Tim, *Skratta*, Uppsala universitet, 2010

### Filmer och TV-program

- Atkinson, Rowan, Laughing matters, (tv-program) UK: Tiger Aspect Productions, 1992  
Chaplin, Charlie, Diktatorn, 1940, Chaplins pojke, 1921, Guldfeber, 1925, (filmer)  
Cohen, Baron, Sacha, The Dictator, (film) 2012  
Izzard, Eddie, Dress to kill, (stand-up-show), 1998  
Silverman, Sarah Jesus is magic, (stand-up-show), 2005



Tack till....

...svårt att nämna namn. Rädd att glömma någon. Men alla som på ett eller annat sätt varit bredvid mig på den här resan. Vänner, familj, kollegor, klasskamrater. Ni har alla en så stor del av detta. Alla ni som stått beredda när jag ropat på hjälp. Ni som egentligen inte haft tid eller resurser och ändå sagt ja när jag frågat. Ni som stöttat med tröst, med pepp, med läsning, med hurrarop, med kärlek, med replokal, med ljus och ljud, med ögon och öron. Till alla er vill jag säga tack och ge er min eviga kärlek.



|  
|

