



**HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK**

## **De ledbrutna gångarterna**

En blick på scenkonstens rytmik

**Tobias Sondén**

Självständigt arbete (examensarbete), 60 högskolepoäng  
Konstnärligt masterprogram, CPA  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
VT 2020

Författare: *Tobias Sondén*

Arbetets rubrik: *De ledbrutna gångarterna – en blick på scenkonstens rytmik*

Arbetets titel på engelska: *The crippled walk. A look at rhythm in performative art.*

Handledare: *Lektor Lena Dahlén*

Examinator: *Lektor Anne Södergren*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: rytm, scenkonst, regi, musik, interaktiv

Denna text är ett försök till ett rytmiskt översättningsarbete. Jag har jobbat med både scenkonst och musik i många år och har en distinkt känsla av att jag som regissör, skådespelare, dramatiker, musiker och kompositör jobbar med liknande saker. Att de grundläggande beståndsdelarna i mångt och mycket är gemensamma. En av dessa beståndsdelar är rytm. Jag kommer i detta arbete koppla samman mina erfarenheter och tankar om rytm i ett scenkonstnärligt arbete med min rytmiska förståelse från musikens värld. Det kommer framförallt kretsa kring mitt arbete som regissör under repetitionsperioden. Detta ställer jag mot mer övergripande tankar om scenkonst. Texten är upplagd som en taxonomi/klassifikation där musikaliska rytmiska termer läggs på det scenkonstnärliga arbetet. Varje term bildar en egen kategori inom vilken jag diskuterar fritt med utgångspunkt i min egen praktik. Med rytmiken som övergripande tematik dekonstruerar jag mina arbetsmetoder inom scenkonst och musik.

<b>INNEHÅLL   sid 3</b>
<b>Inledning   sid 5</b>
<b>Vad   sid 6</b>
<b>Varifrån   sid 7</b>
<b>Klassifikation   sid 8</b>
<b>Rytm   sid 9</b>
Rytmens två sidor, sid 10
Rytmens språk, sid 11
Mystik, sid 13
Text, sid 13
Fallenhet, sid 14
<b>Resonans   sid 15</b>
Rummet, sid 16
Publiken, sid 16
Tid, sid 18
Innehåll, sid 19
Äkthet, sid 20
Övning, sid 20
Accenten, sid 20
Att drabbas, sid 20
Motoriska, sid 21
<b>Tempo   sid 22</b>
Skådespelaren, sid 22
Regissören, sid 23
Dromokrati, sid 23
Parentes om smak, sid 23
Tillbaka till tid, sid 23
<b>Puls   sid 24</b>
<b>Arytmi   sid 25</b>
Subito, sid 25
<b>Paus   sid 26</b>
Generalpaus, sid 26
Intermezzo, sid 27
Utelämnandet, sid 28
Fragment - sånt som utelämnades, sid 29
<b>Ritenuto   sid 31</b>
Paratopi, sid 33
Skamlöshet, sid 34
<b>A piacere   sid 35</b>
Olyckan, sid 36
Humor, sid 37
<b>Polyrytmik   sid 37</b>
Tvetydighet, sid 38
Polyfon metod, sid 39
Rumslig polyfoni, sid 39
<b>Kandens   sid 40</b>

Eftersläppet, sid 41

**Coda | sid 41**

Slut på riktigt, sid 42

**Referenser | sid 43**

## Inledning

### Resonans

*Två ljug som skapade resonans.*

*När jag var sju år och ville börja spela trumpet ljög min mamma för mig och sa att jag hade för små lungor. I stället fick det bli fiol för en sån hade vi ändå hemma, morfars, som han själv aldrig hade lärt sig spela på. I stort sett det enda jag vet om morfar var att han en gång satte svenskt rekord i undervattenssim men diskvalificerades på grund av att han tuppade av under vattnet. Hans tävlingsinstinkt visste tydligen inga några gränser. Morfar berättade gärna den här historien. Den var hans go-to-berättelse användbar i stort sett i vilket socialt sammanhang som helst. Efter hans död berättade mormor att historien inte var sann. Han hade aldrig tävlat i undervattenssim. Men narrativet resonerade så starkt med nånting inuti honom att det fick bli hans. På samma sätt resonerade inte fiolen med nånting inuti mig.*

### Klassificering

*Men fortsatte gjorde jag. Morfar hade själv placerat sig i undervattenssimfacket. För mig handlade det inte om val utan om en acceptans av de omständigheter som rådde - jag var alltså en sån som spelade fiol. Nån gång i elvaårsåldern när jag plågade mig igenom en menuett hörde jag mamma i köket säga till sin väninna att "falsk fiol är det värsta som finns". "Nä, det stämmer inte. Det värsta som finns är falsk trumpet" svarade väninnan. Win! Mamma hade alltså gjort rätt som ljugit in mig i fiolfacket framför trumpetfacket. Fiolen gjorde att jag hamnade i kategorin "person som håller på musik". Och där har jag varit sen dess. Just fiolen slutade jag med när jag 14 och gick över till andra instrument. Jag har spelat i band, gått musikhögskolan, turnerat, skrivit musik för teater, dans och film. För mig gällde först klassificering, sen inre resonans. För morfar det omvända.*

### Anomali

*När Bob Dylan fick nobelpriset i litteratur 2017 fattade jag ingenting. Han var ju musikanter. "Musikant" var ett hippt ord i musikerkretsar år 2001. Med det avsågs en person som var en "äkta" musiker. En som inte brydde sig om yta, krimskrams eller teknisk ekvilibrist. Bob Dylan var ingen musikakrobat. Han gick rakt på det kärnfulla, rakt in i det onämnbara. Tyckte jag. Jag kände mig personligt förolämpad över att han fick nobelpriset. Det var som om Simone De Beauvoir skulle fått nobelpriset för snyggast byxor. Jaja, jag fattar poängen med att ge nobelpriset i litteratur till annat än prosa och lyrik. Men jag tror att det framförallt var klassificeringen som upprörde mig. Kanske till och med själva kategorin som sådan. Jag uppfattade det som ett textens försök att göra Bob Dylan till sin. En representation av*

*klassificeringens seger över innehållet. Jamen, det han kommer åt ligger ju utanför det klassificerbara? Den som borde fått nobelpriset i stället var språket amerikansk engelska. Ett helt språk får priset. Ett språk som är unikt bra på raka, effektiva formuleringar, och på att lätta upp stora uttryck och förlägga meningstyngd i plattityder. Jämför med svenskan där precis alla ord har tyngd. Alla ord är mättade av betydelse. "Jag älskar dig"/"I love you", "Som en rullande sten"/"Like a rolling stone".*

*Brontosaurosen har aldrig funnits. Paleontologen Othniel Marsh trodde att han hittat en helt ny art men det var bara en apotosauros med fel huvud. Brontosaurosen lever dock fortfarande kvar på vissa muséer trots att vetenskapen i över 100 år förnekat dess existens. 100 år är ändå ett långt liv för ett påhittat djur.*

*Brontosauros och Bob Dylan. Tänk vad fel det kan bli med klassificering.*

### *Tyngd*

*Jag tror det var tyngden som gjorde att jag med början i tonåren inte riktigt kände mig hemma i teatern. Teater var, liksom fiol, något som jag hållit på med sedan jag var sju. Men teatern gjorde ingenting med mig innan jag var tonåring. Den placerade mig inte i ett fack. Att nån skulle ha skådespeleri som grej fanns inte innan jag var typ 14. Det var ingen identitet att hålla på med teater. Teater var ju lek. Alla barn leker. När jag sen i tidiga 20årsåldern på allvar började intressera mig för scenkonst så var det i gränslandet mellan performance, teater och dans jag kände mig hemma. Jag tyckte att teaterns ramar kändes för fasta och dess tradition för tung. Jag gick på skådespelarutbildning hos Philippe Gaulier i Paris och fick där en skådespelarmetod som verkligen resonerade med nåt inne i mig. En metod där leken var både medel och mål. Jag intresserade mig mycket för det fysiska arbetet. Satte ihop rörelseetyder för mig själv, jobbade som skådespelare, jobbade med dansare, gick en magisterutbildning i clown på teaterhögskolan i Stockholm. Parallellt med skådespelarträningen satte jag också ihop egna föreställningar. Först soloföreställningar och sedan lite större verk. Fastnade för Gonzalesteknikens anala skådespelarträning. Det var en lugn kontrast till min egen rörighet. En kall mur att vila pannan mot.*

### **Vad**

Denna masterutbildning är ett sätt att utforska den scenkonstnärliga gränstrakt som jag tycker mig befinna mig i. Denna text kommer handla om rytm. Om mina erfarenheter och tankar om rytm i ett scenkonstnärligt arbete. Det kommer framförallt kretsa kring mitt arbete som regissör under repetitionsarbetet. Detta ställer jag mot mer övergripande tankar om scenkonst.

Jag antar att jag är ute efter nån slags kontrastverkan. Sätter man saker under lupp upptäcker man förutom ett annat universum, att det man trodde var stilla faktiskt rör på sig.

Det finns diverse intressanta och djuplodande texter som behandlar ämnen som jag berör i denna uppsats. Några exempel: Eilon Morris *Rhythm in Acting and Performance*<sup>1</sup> är en strukturerad metodologi över det rytmiska i skådespelararbetet, John Wrights *Why is that so funny?: A practical Exploration of Physical Comedy*<sup>2</sup> undersöker delvis kopplingen mellan rytm och komik. I Niklas Halds avhandling *Skådespelaren i barnteatern*<sup>3</sup> är det framförallt delarna som handlar om rum och publik som har kopplingar med denna uppsats och i Anna Lunds *Mellan scen och salong: en kultursociologisk analys av ungdomsteater*<sup>4</sup> är det scenkonstverkets relation till publiken som jag också berör. Detta är alla förtjänstfulla texter och rekommenderad läsning för den som vill fördjupa sig mig mer. För att begränsa omfattningen av denna masteruppsats har jag dock valt att inte gå i dialog med dessa texter. Utrymme fanns helt enkelt inte för att både utveckla min egen rytmiska tematik och samtidigt ge rättvisa åt en sådan dialog.

### Varifrån

Denna text kommer utgå från mitt arbete som regissör men mina erfarenheter som skådespelare, musiker och kompositör kommer vävas in. Själva startpunkten är en distinkt känsla av att jag som regissör, skådespelare, dramatiker, musiker och kompositör egentligen jobbar med samma saker. Att de grundläggande beståndsdelarna är gemensamma och att detta inte är fem olika arbetsmetoder utan en och samma.

Jag har under utbildningen skapat två sceniska skissverk och en klassrumsföreläsning som heter Djungelfeber. Det är en föreläsning med fyra skådespelare för högstadiet och skapades för Regionteater Väst i Uddevalla. Denna text kommer ha sin tyngdpunkt på erfarenheterna från repetitionsarbetet av Djungelfeber.

---

<sup>1</sup> Eilon Morris, *Rhythm in Acting and Performance*, London: Bloomsbury Publishing, 2017.

<sup>2</sup> John Wright, *Why is that so funny?: A practical Exploration of Physical Comedy*, London: Nick Hern Books Limited, 2006.

<sup>3</sup> Niklas Hald, *Skådespelaren i barnteatern: utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga*, avhandling Stockholms Konstnärliga Högskola, 2015.

<sup>4</sup> Anna Lund, *Mellan scen och salong: en kultursociologisk analys av ungdomsteater*, Lund: Arkiv förlag/A-Z förlag, 2008.



Foto: Lina Ikse

Regionteater Väst beskriver föreställningen:

*Ett desillusionerat gäng djur möts i en gruppterapi. Jagade av inre och yttre förväntningar behöver de ventileras. De är trötta på att snåla med känslor. Har man väl börjat känna efter går det ju inte att sluta. Nu ska de få säga sitt, äntligen nån som lyssnar. De är avundsjuka, missunnsamma, förvirrade, rasande, hjälplösa och gräset är alltid grönare någon annanstans. Evolutionen verkar ha utrustat dem med en uppsättning odugliga egenskaper.*

*I denna fabel undersöks begrepp som ursprunglighet och naturlighet. Är djuren mer naturliga än människorna? Är naturen mer äkta än kulturen? Vi berör normalitet, identitet, kön, sexualitet och kommer in på existentiella frågor som om vi egentligen kan "begripa" något eller någon fullt ut. Och om det ens är viktigt?*

### **Klassifikation**

Denna text är strukturerad som en klassifikation. Jag har funderat mycket på att ordna och strukturera. Skapa arkiv. Funktionella och dysfunktionella. Det spelar ingen roll. Text är i sig själv ett klassifikationssystem. Text är materialiserade tankefragment. Omvänt ordnar och riktar texten tanken. Rosettastenen och Dödahavsrollarna kommunicerade något av forntidens klassificerande till oss. Kanske kommunicerar vi vår tids klassificerande till framtiden när framtidens arkeologer gräver fram facebook's stumma serverhallar. Rader av tyst organisation utan innehåll. Serverhallarna finns i norr för att det är så kallt där. Men inte så mycket länge till. Naturen är en av dem som inte går med på våra klassifikationer.

Nån gång var nån först med att använda ett staket. Och andra tyckte det var smart och ville också ha ett staket. Nån gång var nån först med att räkna till tio. Och andra blev imponerade och ville också göra det. Väldigt många andra gånger använde nån annan nåt som liknade ett staket eller räknade till tio och ingen blev imponerad. Klassifikation kan vara imponerande.



Eller imponerande tomt. Kanske klassificerar jag för att imponera på mig själv. Kanske är det självförakt. Oron inför arbetet är att jag längst inne i det dolda bara ska upptäcka mitt eget ansikte som stirrar tillbaka på mig själv.

Denna text handlar om att dekonstruera en arbetsmetod och klassificera beståndsdelarna. Ett sätt att försöka göra ordning av oordning.

I en viss kinesisk encyklopedi står det enligt Jorge Luis Borges att djuren kan ordnas i:

- a) sådana som tillhör kejsaren;
- b) balsamerade;
- c) tama;
- d) diande grisar;
- e) sirener;
- f) fantastiska djur;
- g) byrackor;
- h) sådana som är inkluderade i denna klassifikation;
- i) galna;
- j) sådana som är oräkneliga;
- k) sådana som är målade med en mycket fin kamelhårspensel;
- l) et cetera;
- m) sådana som just brutit vattenytan;
- n) sådana som från ett mycket långt håll ser ut som  
flugor<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Biblioteket i Babel*, Stockholm: Bonniers, 1998, sid 131



## Rytm

En rytm är en periodisk variation. Rytmer finns i alla sammanhang där tiden är en relevant aspekt. De enda sammanhang där tiden inte är en relevant aspekt är ickelevande sammanhang. I död finns ingen rytm.

Rytm kan beskrivas som “movement marked by the regulated succession of strong and weak elements, or of opposite or different conditions”.<sup>6</sup> Lite förenklat kan man säga att rytm är en händelse som står i relation till ett före och ett efter. Någonting har hänt innan och något kommer hända efter. Och så kommer det vara tills tiden slutar existera.

Kanske har rytm evolutionära rötter. Man kan konstatera att likartad rytmisk musik har utvecklats i stort sett i alla mänskliga kulturer. Vissa teorier hävdar att dessa ”urrytmer” kan kopplas samman med hjärtats slag. Andra menar i stället att rytmer på något sätt följer våra emotionella pendlingar. Att vi på något mystiskt sätt kvantifierar den långsamma våg mellan glädje och sorg och ur detta får fram en känslornas puls. Ja, varför inte? Klart är hur som helst att rytm kan beröra något djupt liggande inne i människans emotionella centra.

I den kristna världen har rytm i betydelsen trummor och slagverk, och dess inneboende möjlighet till extas, setts som djävulens verk. Himmelsk musik bestod enligt kyrkan av flödande ackordföljder och starka melodier. Detta gillar Gud. Tyngdtäcket som kyrkan lade över sina församlingar under några hundra år började i vår kultur att lättas först med den moderna musiken: jazz, rock, hiphop. Även sakral musik är dock rytmisk, bara utan trummornas tydligt vägledande puls. Den västerländska konstmusiktraditionen utvecklades

---

<sup>6</sup> *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary II*, Oxford: Oxford University Press, 1971, sid 2537.

parallellt med den sakrala och däri ett mer böljande rytmiskt förlopp. Den dolda rytmikens musik.

Vad menar jag med rytm i relation till det sceniska? Helt enkelt alla händelser som sker på en spelplats inom den tidsrymd ett verk tar till förfogande. Tal, sång, ljud, kropp, rörelse, ljus, musik är tydliga men i det rytmiska ingår också rum och publik. Det kan handla om hur en skådespelare går, hur hen sätter sig. Hur hen smackar, pauserar, drar handen genom håret. Om blickar, ljudet av knarrande dörrar, ett plötsligt starkt ljus. Eller om övergångar mellan scener och större, mer övergripande förlopp. Efter ett parti i stillhet och total tystnad kommer ett parti med hög intensitet och oväsen. Jag avser rytm ur både micro- och makroperspektiv.

### *Rytmens två sidor*

Rytm innehåller för mig två delar som är oskiljbara men ändå distinkt olika.

Det ena är själva den rytmiska händelsen. Exempelvis en rörelse eller några ord. Händelsen är konkret, tydligt urskiljbar och enkel att jobba med för skådespelaren och regissören.

Den andra delen är själva upplevelsen av den rytmiska händelsen. En känsla av att något funkar eller inte funkar. Händelsen kanske kan sägas stå för sig själv medan känslan av händelsen är det som knyter an till det som hände innan och det som hände efter, det som binder händelsen vid tidsaxeln. Om man bryter ut en kortare händelse, ett sceniskt fragment, som exempelvis en mening eller en rörelse, så är upplevelsen ofta att dessa rytmiska händelser när de isoleras kan "se ut" som om de fungerar. De har alla attribut av en fungerande rytm, men känslan när de sedan förs in i sitt sammanhang säger något helt annat. Upplevelsen av en rytmisk händelse är metafysisk, subjektiv och på sätt och vis obeskrivbar. Det är en känsla av att något klaffar eller inte klaffar. Jag syftar alltså enbart på det rytmiska i händelsen, oberoende av vilken känsla den vill förmedla.

Det kraftfulla med rytmen är att den innehåller båda dessa element; ett påvisbart och ett obeskrivbart, fördolt, dunkelt. Känslan är att upplevelsen av det rytmiska står i kontakt med något större inom och utom oss. Är det en bro mellan idévärlden och sinnevärlden?

Jag förstår att kyrkan som kontrollinstans blev provocerad av det löfte om extas som bebor det rytmiska. Klart att Jesus ville ha monopol på extasen. I det rytmiska döljer sig frikopplandet av det oberäkneliga, av det okontrollerbara. Krafter som bryter bojar och strävar mot frigörelse, frihet. Djävulens byxor fladdrar. Skjortor och kjolar står rätt ut. Domprosten blir knallröd i ansiktet av lika delar upphetsning och ilska. Den kollektiva sinnliga upplevelsen öppnar upp mot en lust som kändes förbjuden just för att den var så kraftfull? Många är vandringsägnerna om spelmannen som spelar med sån glöd att folk tappar

förståndet. Spelmannen visar sig sen vara hin håle själv. I det rytmiska finns något både lockande och hotfullt.

### *Rytmens språk*

I förhållande till scenkonst är rytm ett relativt abstrakt begrepp. I arbetet med Djungelfeber sade vi ofta att texten var ”rytmisk” och att det var viktigt att få texten att ”svänga”. Detta var i och för sig inga meningslösa kommentarer, för det satte fokus på en rytmisk upplevelse av texten, men vad exakt som avsågs och hur vi skulle jobba med det var oklart. Det var som att vi vred kikaren åt rätt håll men var oförmögna att ställa in skärpan. Känslan för mig som regissör var att jag famlade efter ord. Praktisk kunskap är ofta svår att sätta ord på. Upplevelsen av rytm är dessutom i högsta grad är subjektiv. Den enas känsla av ett rytmiskt förlopp kanske inte över huvud taget liknar den andras. När något är svårt att prata om hastar jag ofta vidare. Denna text är ett sätt att hålla kvar kikaren och skruva in och ut på fokuset. Ett försök till att hitta ingångar för att lite mer fördjupat kunna prata om det rytmiska.

I musik jobbar man på ett väldigt konkret och detaljerat sätt med rytm. Inom klassisk musik rör det sig på detaljnivå ofta om en rytmik i förhållande till fraser. Och i längre förlopp ett sammansättande av fraser till längre sjok. Inom modern rytmisk musik jobbar man delvis också med frasering men är mer inriktad på rytm i förhållande till ett metronomiskt tempo. Poängen är att man i musik jobbar specifikt med det rytmiska. Det rytmiska är både medel och mål. Rytmikens svärfångade karaktär pekar ut riktningen och avgör beståndsdelarnas kvalitet.

Musiken och scenkonsten har för mig två skilda utgångspunkter. Där scenkonsten ofta börjar i ett ”vad” så börjar musiken ofta i ett ”hur”. Teatern/scenkonsten är ju både till form och arv en mer intellektuell konstform. Texten finns oftast där och de nedskrivna orden är något fast att hålla sig i. Orden kan peka ut riktningen och ge svar på vad verket handlar om. I instrumental musik är de konkreta byggstenarna färre. Man måste förlita sig på något annat: sin egen känsla. Musik är en konstform som mer direkt tränger sig in i ens känslspektrum. Det finns inget intellektualiseringens raster som fördröjer verkets känslöverkan. Ofta känner man instinktivt när man hör ny musik om det är musik man gillar eller ogillar. När man skapar musik kan man bara hoppas på att andra får den känsla som man tänker sig att verket ska förmedla. I slutändan är det såklart likadant med teater/scenkonst men jag menar att själva arbetet, utforskandet, det man har att hålla sig i på vägen mot ett färdigt verk, ser annorlunda ut.

En byggsten som man i musik hela tiden förhåller sig till är just rytmen. Det rytmiska är konstant i fokus:

Noter är en specifik rytmisk skrift. Ofta övar man till metronom. Man nöter fraser delvis som ett sätt att utforska det rytmiska. Man provar olika betoningar, förkortar vissa toner och drar ut på andra. Leker med ansatser. Experimenterar med dynamik och tempo. Hur blir det om jag spelar snabbt och svagt? Långsamt och starkt? Hur blir det om jag hänger på tredje slaget i takten? Och mitt i allt detta dragglände lär man sig något om sitt eget förhållande till rytm. Har jag en tendens att sacka eller stressa i ett crescendo? Exakt var i förhållande till den fasta pulsen ska mina fjärdedelar ligga för att jag ska känna att det svänger? Hur påverkar det var de andra instrumenten ligger? Kanske måste jag justera för om jag driver på i förhållande till rytmen så måste pianot hålla igen för mycket? Det blir en kunskap som successivt fördjupas av repeterandets olika ingångar. Det är ett konstant finkalibrerande av den rytmiska förståelsen.

Samtidigt pågår något som jag tror är hela förutsättningen för en rytmisk grundförståelse: lyssnandet. Det är ett konstant lyssnande. Rytm är som sagt ingen isolerad händelse. Det är en händelse som står i relation till andra händelser. Den rytmiska upplevelsen handlar om relationen till dessa andra händelser som ofta skapas av en eller flera medspelare. Den rytmiska upplevelsen må vara subjektiv men själva den rytmiska anatomin är kollektiv. Det är ett kollektivt lyssnande in i kärnan av det rytmiska flödet. Det är ett lyssnande som sker både inåt mot sig själv och utåt mot ens medspelare.

Lyssnandet på sig själv kanske för musikern underlättas av att hen har ett instrument, till skillnad från skådespelaren vars egen kropp är själva instrumentet. Musikerns inåtlyssnande externaliseras och konkretiseras av musikinstrumentet och begränsas av instrumentets uttrycksmöjligheter och musikerns tekniska kunnande. Instrumentets begränsningar skapar också möjligheter. Avgränsningen gör spelplanen tydlig. Riktningen är redan utpekad. Vad ska skådespelaren lyssna efter när hela ens kropp är instrumentet? När ens uttryck omfattar röst, kropp, rum, medspelare och publik samtidigt? När instrumentet dessutom ligger så nära ens person att det kan vara svårt att lyfta blicken.

I musiken lär man sig lita på rytmen som värdemätare. Hur det rytmiska flödet fungerar blir för mig som musiker ett sätt att avgöra låtens eller styckets kvalitet. Trots rytmens svårfångade karaktär är det detta jag lutar sig emot. Man övar sig på att lita på något abstrakt, något flyktigt och svårpåvisbart. På sätt och vis är det en övning i att lita på sin intuition.

I förhållandet till rytm är likheterna mellan musik och dans många. Dansare och koreografer behöver också lita på rytmens essens. Det finns så klart något konkret i själva tekniken i både musik och dans men utan rytm så blir teknik bara tomma gester.

### *Text*

Alla har olika relation till text. När jag lyssnar på Bob Dylan hör jag inga berättelser. Jag hör bara textfragment. Men upplevelsen av hans musik+text är kompletta berättelser och drabbar mig på alla plan. Andra har en relation till vartenda ord i Bob Dylans texter och vers på vers sitter inpräntat i minnet. Jag tror att min upplevelse av text när jag lyssnar på Bob Dylan delvis liknar min relation till texten i ett scenkonstnärligt arbete. Texten som en av många stämmor i en kontrapunktiskt flerstämmighet. Öar av betydelsemättnad och däremellan nästan ordlös sång.

Under repperioden vecklar texten efter hand ut sig och visar upp nya sidor. Det är själva repeterandet, malandet, närmandet från olika håll som gör det. Textens rytmik blottläggs och orden blir sångbara. Så småningom sjunger hela verket. Men det är en snårig stig att nå fram till ett verks sångbarhet och detaljarbetet behöver variation. Att ibland zooma på rytmiska specificiteter är ett sätt för mig att sjunka in i en isolerad aspekt av arbetet.

### *Mystik*

När jag arbetar med musik och scenkonst får jag ibland, när det rytmiska verkligen klaffar, något som möjligtvis kan beskrivas som synestesiliknande upplevelser. Synestesi är kanske en missvisande koppling, jag ser varken färger eller Hilma af Klint-liknande geometriska figurer. Det som händer är att jag ser ett slags bilder. Det sker väldigt sällan och endast när den rytmiska upplevelsen harmonierar med djup närvaro och fokus. Känslan är att jag tillfälligt befinner mig på ett annat medvetandeplan. Att jag befinner mig inuti verket och att jag själv är en del av det. Det är en känsla av total medvetenhet och samklang med det som händer runtomkring mig och inne i mig. Bilderna jag får låter märkligt konkreta och mondäna när jag försöker beskriva dem. Det handlar ofta om en bild av att jag är ett tåg, ett lokomotiv, eller närmare bestämt en punkt längst fram på ett lokomotiv. Denna punkt har en bestämd riktning, ett mål som den i total samklang med det omkringliggande styr mot. Jag tänker att det här är en form av transcendent upplevelse som många som jobbar sceniskt nå gång upplever och sedan strävar efter. Har man väl känt den så vill man dit igen. Nånting händer med tid och rum. Jag har aldrig förstått det här med krökningen av rummet i relativitetsteorin, men i denna rytmiska upplevelse så inbillar jag mig att jag kan känna krökningen. Vissa skulle kalla det för flöde, *flow* – rytmens oregerliga essens som man både vill kontrollera och släppa fri.

Den här ”larger than life”-upplevelsen kopplar lätt an till en beskrivning av det konstnärliga arbetet som något mystiskt. Att det man strävar efter är en metafysisk förståelse som är få förunnade. Att endast de speciellt utvalda får ynnesten att se in i den konstnärliga upplevelsens allra hemligaste rum. Det här är en mystifiering som går hand i hand med myten om det konstnärliga (manliga) geniet. I andra handen håller geniet idén om den konstnärliga skaparkraften som något förutbestämt, medfött och grundat i tankar som: ”Antingen har du

det, eller så har du det inte” eller ”Jag valde inte konsten, konsten valde mig”. Nånstans ingår också idén om total hängivenhet. Man måste äta, andas, drömma och tänka teater annars är det ingen idé att ens försöka. Kanske är det inte så konstigt att man gärna vill mystifiera skådespelarhantverket eftersom skådespelarkonsten till sin natur inte innehåller en så uppenbar ”skill” som en musiker, dansare eller målare besitter. Hela skådespelaryrket lider av immanent dålig självkänsla. Om inte hantverket utstrålar påvisbar skicklighet kanske det är lättare att hänfalla åt mystik, ”medfödd talang” och ”du måste offra allt” för att upprätthålla en aura av professionalism.

### *Fallenhet.*

En skådespelares känsla för rytm är en sån sak som brukar pratas om i termer av antingen ”har hen det” eller så ”har hen det inte”. Jag tänker ofta på skådespelares olika relation till rytm. Det gjorde jag även under arbetet med Djungelfeber. Det var tydligt för mig att några skådespelare hade en större rytmisk medvetenhet än andra. Jag tror säkert att en viss fallenhet för rytm kan spela in men en viktigare aspekt för en grundläggande rytmisk medvetenhet tänker jag är *intresse*. Från att mest ha hållit på med klassisk musik började jag i tonåren spela kontrabas med en jazztrio. Framförallt var jag intresserad av att spela snabba solon och melodier. Jag var inte intresserad av att kompa och hålla mig till ett stadigt beat. Jag tänkte att de jag spelade med inte förstod vad jag sysslade med när de bad mig att inte stressa eller sacka eller att ”snälla spela enklare”. När jag sökte till musikfolkhögskola under sista året på gymnasiet så hörde jag en annan sökande kontrabasist genom dörren och helt plötsligt var det som att jag hörde musiken på ett helt nytt sätt. Varför poletten trillade ner just då kanske hade att göra med situationens förhöjda angelägenhetsgrad som kombinerat med stress, förändrade mitt lyssnande och tvingade fram en form av fördjupning. Det som förändrades var alltså inte att jag inhämtade någon egentlig ny information, utan det nya var själva lyssnandet. Och med det också mitt intresse. Jag hörde plötsligt helt nya saker och upptäckte helt andra nyanser. Och jag förstod vad de andra menade med att jag stressade eller sackade. Jag kunde ju höra det nu. Det var en insikt som kopplade samman det yttre med det inre.

### *Språk*

Som regissör kan jag ibland bli frustrerad över att skådespelare i mitt tycke inte känner av det rytmiska. Jag famlar efter ord. ”Pröva snabbare” eller ”pröva långsammare” är instruktioner som i bästa fall fungerar som konstgjord andning. Att jobba med det rytmiska med skådespelare är svårt.

En stark upplevelse i arbetet med Djungelfeber var att det i mångt och mycket berodde på en ovana hos skådespelarna att prata om rytm. Det var som att mina ord om det rytmiska inte betydde så mycket. Att prata om det rytmisk kan bli svårbegripligt om det är en okänd

vokabulär. Orden känns igen men vad som åsyftas är dunkelt. Känslan var att det fanns en oklarhet kring vad det rytmiska hade för funktion. Det var inte som att det var en helt okänd entitet utan snarare att det rytmiska inte sågs som en integrerad del av skådespelararbetet utan som något separat, något fristående. Svårigheten var förståelsen för hur det hängde ihop. Det berodde också på att jag som regissör inte var tillräckligt tydlig, eller ens medveten om, vad jag själv syftade på. Jag förutsatte omedvetet att alla hade en liknande förståelse vad gäller det rytmiska. Att det var självklart att när jag pratade om rytmiska specificiteter så relaterade dessa till ett större rytmiskt bygge eller ramverk. Det jag som regissör behövde göra var att vara extremt noggrann med, och uppmärksam på att vi pratade om samma saker. Något som blev viktigare och viktigare, och samtidigt svårare och svårare, ju djupare in i materialet vi trängde. Det var som att vara i en konstant process av att komma fram till ett gemensamt språk. När en del var blottlagd och förståelsen gemensam framkom nya förutsättningar som behövde definieras och sättas ord på. Jag syftar alltså på språk i bemärkelsen sätt att kommunicera, och allt vad det kan innefatta. Skådespelarnas och min subjektiva uppfattning om gestaltning behövde översättas sinsemellan.

### *Lyssnande*

Om nu en rytmisk förståelse mera handlar om intresse än talang hur väcker man det intresset? Jag vet inte! Metoden jag använde i Djungelfeber var helt enkelt att bara fortsätta jobba. Nöta, nöta, prova nya vägar, nya övningar, nya lekar. Och framförallt: hela tiden betona lyssnandet. Den rytmiska förståelsen är helt avhängig lyssnandet. På medspelarna, på rummet, på publiken. För att komma fram till ett gemensamt språk måste lyssnandet vara där hela tiden. För mig är skådespeleri en lyssnande praktik. Detta är skådespeleriets själva kärna kring vilket allt annat kretsar.

Fast att prata om skådespeleri som om det skulle ha någon form av kärna är dumt. Det förutsätter av vi närmar oss det på likartade sätt. Roland Barthes skrev att ”I själva verket är kunskapen om ett själv djupt i det inre en illusion; det finns endast olika sätt att tala om det på”.<sup>77</sup> Citatet är hämtat ur *Kärlekens samtal* och jag gillar Barthes betoning av just samtalet som meningsskapare. Jag tänker att det är speciellt giltigt för en sådan praktisk kunskap som scenkonst är. Att det är i dialogen, i överföringen från en person till en annan, som kunskap finns att söka. Den kunskapen befinner sig hela tiden mellan utövarna. Den stannar inte mer än tillfälligt hos någon innan den skickas vidare till nästa. Kunskapen ligger i den ständigt pågående, och föränderliga, kollektiva upplevelsen.

---

<sup>77</sup> Roland Barthes, *Kärlekens samtal*. Stockholm: Modernista, 2016



## Resonans

Akustisk resonans inträffar när ett objekt ger ifrån sig vibrationer av en viss frekvens och dessa vibrationer påverkar ett annat objekt att vibrera med samma frekvens. Förutsättningen är att mottagarobjektet har någonting att vibrera med, någon del som har möjlighet att vibrera med just den inkommande frekvensen.

Vissa menar att människans förmåga till rytm har varit viktig för vår förmåga att röra oss i grupp. Exempelvis i synkroniserat arbete – å HEJ, å HEJ, å HEJ.

Resonans handlar om att ge ifrån sig och ta emot. Både lyssna och ljuda. Lyssnandet och iakttagelseförmågan är central. Uppstår en resonans mellan en impuls som jag har i mig med något utifrån kanske man kan säga att det svänger. Ibland säger man att texten svänger. Eller att dramaturgin svänger. Man säger däremot inte att skådespelaren svänger. Svänget åsyftar något som händer mellan skådespelarna i rummet. Meningsfullheten i svänget ligger mellan och utanför individerna och både i och utanför själva språket.

Simone Weil skrev ”uppmärksamheten är den ovanligaste och renaste formen av generositet”<sup>8</sup>. Återigen lyssnandet. Resonansen är relationell. Att komma fram till ett gemensamt språk, ett gemensamt sätt att kommunicera, innebär ett sökande efter resonans.

### *Rummet*

Skådespeleri är en lyssnande praktik. På medspelarna men också på rummet och på publiken. Under arbetet med *Djungelfeber* hade skådespelarna och jag svårt att hamna i resonans med spelrummet. Vi repeterade i en väldigt stor repsal men visste att vi sedan skulle spela i klassrum. Vi försökte lösa detta genom att sätta upp skärmar för att skapa ett mindre rum men det hjälpte inte så mycket. Min genomgående känsla under repperioden var att vi aldrig riktigt nådde fram till en punkt där rummet helt integrerades med det gestaltande arbetet. Detta hade delvis att göra med föreställningens form där skådespelarna satt i en stor cirkel tillsammans med publiken. De interaktiva momenten var betydelsefulla och föreställningen struktur skulle komma att förändras vid varje publikmöte. Desto viktigare då att grundstrukturen för rummet var glasklar för skådespelarna.

Mario Gonzales chorusarbete är en extremt regelstyrd skådespelarlek med stumma, neutrala masker.<sup>9</sup> Leken utgår från en på golvet exakt upptejpad cirkel. Cirkeln är symmetriskt uppdelad i noggrant uppmätta motstående punkter vilka är skådespelarnas utgångspositioner. Det är ett ”neutral mask”-arbete vars syfte delvis är att fokusera på skådespelarens kroppsliga

---

<sup>8</sup> Simone Weil, ur *Filosofiska rummet*, P1 26/1 2020.

<sup>9</sup> Mario Gonzalez är en guatemalansk-fransk regissör, skådespelare och teaterpedagog. Han är specialiserad på en estetik som utgår från *commedia dell'arte*, clownteknik och improvisation.

medvetenhet. Det är också ett arbete som skapar en otrolig rumslig medvetenhet. Själva leken kräver djup koncentration och närvaro och har en inneboende tröghet som går emot skådespelarens snabba flöde av impulser. Övningen är i det närmaste meditativ och min upplevelse som skådespelare är att man i lekens djupa koncentration på sätt och vis transcenderar in i rummet. Jag har som skådespelare gjort många andra typer av övningar som syftar till att skapa en rumslig medvetenhet men för mig så är Mario Gonzales chorusarbete den enda jag stött på där man så tydligt fokuserar på lyssnandet. På det utifrån och in. Cirkelns totala symmetri knyter an till resonans och ordet chorus, kör, förlägger fokuset på det kollektiva. Övningen är tidskrävande och svår att använda i ett repetitionsarbete. Vi gjorde en förenklad variant (se exemplet nedan) under repen med Djungelfeber men jag hade dock behövt lägga mer fokus på det rumsliga under repetitionerna.

*Exempel: En cirkel ca 7 meter i diameter markerades på golvet. Skådespelarna placerade sig på symmetriskt längs cirkelns kanter. De får sedan prata om något, vad som helst. När en pratar tittar alla andra på den. Fokus flyttas med den som har ordet. Detta sker stillastående. När som helst kan någon börja röra sig längs med cirkeln. Talet avbryts då och fokus flyttas till den som initierar rörelsen. Alla andra måste röra sig så att inte symmetrin bryts. När den som startade rörelsen stannar stannar alla och den som startade skickar tillbaka fokuset till den som talade sist.*





### *Publiken*

I den rumsliga resonansen ingår även publiken. Till skillnad från skådespelarna behöver inte publiken ta ansvar för den.

Resonansen med publiken handlar för mig om överenskommelsen mellan publik, skådespelare och rum. Vilka är publiken? Vad gör de här? Har de kommit hit frivilligt? Vad är det för rum? Det här är frågor som vi i arbetet med Djungelfeber ständigt återkom till. Fyra skådespelare som är utklädda till djur sitter tillsammans med en högstadielklass i en ring i ett klassrum och låtsas att de har gruppterapi. Vad ska vi ha för överenskommelse med publiken? Inte helt enkelt att svara på. Men vi behövde kontinuerligt utforska frågan. Hela tiden återvända till den.

enkel

Vi pratade mycket under repen om att rummet tillhörde eleverna och att det var vi som var besökarna. Detta var en premis i manus men framförallt var det en realitet – skådespelarna besökte skolan. Det var superviktigt att vi inte fuskade bort detta, utan i stället utnyttjade den energi som det genererade. Det innebar en viss utmaning eftersom skådespelare är vana vid att äga rummet. Den vanan fick vi jobba emot.

Trots att det var elevernas rum så var de inte där frivilligt. Föreställningen hade obligatorisk närvaro. Djuren var inte heller där frivilligt. De hade samma ”vad fan gör vi här”-känsla, samma typ av motvillighet och förväntan kring situationen. Detta var en resonans vi ville utnyttja. Föreställningen hade ett direkt tilltal som behövde vara på riktigt. Eleverna skulle komma att kommentera och svara. Skådespelarna måste då ta med detta i spel. Men interaktiviteten behövde också hänga med i det rytmiska flödet. Ibland funkar det att bryta flödet men inte alltid. Hur avgör man det? Hur kan man använda interaktiviteten för att ge resten en skjuts?

Jag tror mycket på en sund oinställsamhet gentemot publiken. Och en sund oförsiktighet. Detta går inte emot en varsamhet om publiken. Tvärtom. Det handlar om att utforska relationen till publiken och vara extremt lyhörd inför det man får tillbaka.

Vi pratade mycket om relationen till publiken under repetitionerna och det var såklart betydelsefullt. Men, det enda sättet att verkligen jobba med detta är med publik på plats. Vi hade därför väldigt ofta provpublik. Fokuset på interaktiviteten och relationen till publiken färgade av sig på resten av arbetet och förstärkte den rumsliga närvaron.

Jag funderar mycket på vem mottagaren av mina verk är. Jag går igång på heterogeniteten och det oberäkneliga i ungdomspubliken. Homogeniteten i en ”vanlig” teaterpublik skrämmer mig ibland. Jag vet inte alltid hur jag ska hålla uppe angelägenhetsgraden när jag tror mig veta allt om min publik. Horisonterna är både för nära och för långt borta. Så känner jag just nu. Men jag vet också att det skiftar. För jag vill ha flera typer av samtal. Samtal med främlingar, och samtal som bygger på en gemensam förförståelse. Det är olika sorts utforskande.

### *Tid*

Augustinus skrev att tiden i vårt medvetande hanteras av instanserna förväntan, uppmärksamhet och minne<sup>10</sup>. För det kommande, det pågående, och det förgångna. Den rytmiska händelsen står hela tiden i relation till det som hände innan och det som händer efter. Lyssnandet sker inte bara i nuet. Resonansen sträcker ut sig både bakåt och framåt i tiden.

Jag kretsar hela tiden kring en idé om resonans mellan detalj och helhet. När ska resonansen upprätthållas? När ska det brytas? Dramaturgi? Ja, absolut.

### *Innehåll*

Hur resonansen känns i ett scenkonstverk är för mig ofta den enskilt viktigaste fingervisningen om jag är på rätt väg. Inte sällan hamnar jag i tvivel där frågor som vad exakt jag vill att verket ska säga eller tycka tar över. Jag behöver då påminna mig om att lita på att det rytmiska både har förmågan att peka ut riktningen och faktiskt också är själva innehållet.

### *Äkthet*

Äkthet är ett begrepp med luddig agenda. Ett begrepp som förvirrar. Är resonans äkthet? Eller är resonans uppriktighet? Ja, kanske åtminstone en form av både äkthet och uppriktighet? Eller kanske något som behöver finnas för att det vi känner igen som äkthet och uppriktighet ska kunna uppstå?

---

<sup>10</sup> Fazlhashemi & Österberg, *Omodernt: människor och tankar i förmodern tid*, Lund: Nordic Academic Press, Lund, 2009, citat ur *Bekännelser bok XI* av Augustinus av Hippo s 20.

Om en i våra ögon riktigt dålig gestaltning kan vi ibland säga att skådespelaren inte är i sin kropp. Menar vi att resonansen i skådespelaren är så obefintlig att kroppen har lämnat själen? I mån slags omvänd dissociation ser vi en skådespelare som inte längre är där. Man säger aldrig om djur att de inte är i sin kropp. Djur är alltid i sin kropp. Det var en grej som kom upp under repen av Djungelfeber.

### *Övning*

Skådespeleri är en lyssnande praktik. På medspelarna, på rummet, på publiken. Och på sig själv. Jag minns första gången jag hörde mig själv spela cello på en inspelning. Var det här jag? Det kunde det väl inte va? Det jag hörde att jag gjorde var någonting helt än vad som kom ut. Det var en chock. Övning är även det lyssning. Ett sätt att få det som är inuti att se ut som det som är utanpå. Eller åtminstone närma sig. Att uppnå hyfsad resonans mellan inre och yttre. Jag har haft många samtal med skådespelare som kretsar kring att de under ett gestaltande förlopp inte tycker sig känna på rätt sätt. Problematiken är inte irrelevant men döljer ofta en viktig aspekt; det är i slutändan inte skådespelaren som ska känna, det är publiken. Resonansen mellan det inre och yttre handlar om en förståelse för vad det är som faktiskt kommer ut, vad som faktiskt syns.

### *Accenten*

I musik jobbar man mycket med rytmisk pregnans/tydlighet. Att klargöra fraser och göra accenterna tydliga. I scenkonst handlar det om att isolera och lyfta fram det betydelsefulla i skådespelarnas gestaltning(exempelvis rörelsemässig tydlighet) och i sceniska förlopp(exempelvis riktningar i rummet). Under repetitionerna av Djungelfeber var arbetet med detta viktigt eftersom skådespelarna satt i en cirkel ihop med publiken. Uppdelningen spelplats/publikplats fanns inte. Interaktiviteten gjorde också att själva rummet förändrades från föreställning till föreställning. Skådespelarna befann dessutom i rummet/på scenen hela tiden och var konstant ”i spel”. Tydligheten var extremt viktig för att publiken över huvud taget skulle veta vad de skulle titta på. Samtidigt ville jag som regissör att skådespelarna skulle känna sig fria i rummet. Lösningen blev ett ramverk med fasta punkter där tydlighet, riktningar och rumsliga placeringar var noggrant lagda men att det däremellan gavs mycket utrymme för skådespelarna att fritt utforska relationen till varann, publiken och rummet.

### *Att drabbas*

Musikalisk anhedoni betecknar en person som har både gehör och känsla för rytm men som helt enkelt inte känner något när hen hör musik eller rytm. Scenkonst är en mångfacetterad kulturyttring. Alla drabbas inte på samma sätt av de olika beståndsdelarna i det scenkonstnärliga arbetet.

Att jobba detaljerat med rytm funkar inte för alla skådespelare. Det har inget att göra med om skådespelaren har en känsla för rytmisk eller inte. Det är ingen idé att börja babbla om rytmiska aspekter om inte skådespelaren alls går igång på det. Min erfarenhet är att skådespelare är ovana vid att öva själva samtidigt som motståndet mot ett detaljerat kollektivt arbete kan vara stort. Jag tror att det delvis handlar om ett undvikande av den ansträngning som man vet att fördjupningen kräver och en rädsla för vad fördjupningen ska blottlägga. Tänk om det inte finns nåt där?

Att jobba detaljerat, vare sig det är individuellt eller kollektivt, handlar delvis om teknik. Inte teknik som är till för att visas upp, den bryr jag mig inte om. Den är snarare i vägen. Det handlar om att kunna använda sig av tekniken så att det inte blir ett sätt dölja något utan ett sätt att öppna upp inför något. Detaljarbetet är ett sätt att börja prata ett gemensamt språk. Repetition, repetition, repetition. Repetitionens fördjupning. I arbetet med Djungelfeber jobbade jag mycket med övningar som inte var direkt kopplade till själva föreställningen. Det var övningar som framför allt handlade om det rytmiska och om lyssnande/uppmärksamhet. Att lära genom att se andra, att få impulser av andra och sedan försöka omvandla det i sin kropp. Exemplets makt. Tanken var att jobba parallellt längs två olika spår. Ett som tydligt handlade om själva föreställningen och ett som mer handlade om att tillägna sig ett gemensamt språk.

### *Motoriska*

Människans förmåga till rytm har varit viktig för vår förmåga att röra oss i grupp. Omvänt gäller också att människans förmåga att röra sig i grupp har varit viktig för människans förmåga till rytm.

När jag gick på musikhögskolan tänkte jag mycket på hur viktig en generell kroppsmotorisk medvetenhet var för den rytmiska förståelsen. När man övar på ett instrument jobbar man med väldigt små finmotoriska rörelser. Rytm är dock inget som är isolerat till en fingertopp utan rytm upplevs med hela kroppen. Jag tyckte att det var tydligt att de som hade kontakt med hela sin kropp också hade lättare för rytm. Själv upplevde jag att all form av fysisk aktivitet där jag tränade någon form av generell kroppskontroll hade betydelse – idrott, dans, yoga, etc. Skådespelare har ofta någon form av rörelseträning i bagaget.

Svårigheten är få ihop den fysiska rytmiska förståelsen med den talade. Jag har jobbat med många skådespelare som är jättebra på att röra sig men som inte riktigt lyckas överföra den fysiskt rytmiska förståelsen till ordens rytm. Resonans mellan ord och kropp saknas. För att kunna öva på detta behövs både intresse och metod. Man måste veta vad man ska lyssna efter. Det är lätt att förtrollas av rörelsens estetik. Att fastna i det tjusiga, det imponerande. Som skådespelare är det också lätt att förföras av det smicker en vackert utförd gest genererar. Men

utan resonans blir gesten för mig tom. Ett slag ut i tomma luften. Ord i vakuum. En gitarr utan strängar.

Ett enkelt sätt som jag brukar jobba med detta är helt enkelt härmning. Under arbetet med Djungelfeber bad jag skådespelarna vid några tillfällen att från sin omgivning (hemma, på stan, på träningen, etc) ta med tre vardagliga rörelser som de sett någon göra. Under repetitionen får skådespelarna sen visa vilka rörelser de studerat och lära sig varandras. Jag försöker hjälpa de med att renodla rörelserna och sedan jobbar vi med att få in dessa på ett naturligt sätt i det talade. Kommer rörelsen innan eller efter talet? Vilket triggas vilket? Även här handlar det lika mycket om att iaktta andra som att själv utföra.

Phillippe Gaulier är en fransk teaterpedagog som fokuserar mycket på relationen kropp och tal<sup>11</sup>. Det är en fysisk teatertradition som är skild från mim. För mig handlade Gauliers metod inte om att lära sig rörelser utan om att få syn på sin egen fysik, ens motoriska egenheter och sen lära sig spela med dessa. Det handlar om att lära sig spela på det unika instrument som man har tillgång till. Gonzalestekniken har ett likartat mål men metoderna skiljer sig åt.

## Tempo

### *Skådespelaren*

Hastigheten med vilken en viss skådespelare talar eller rör sig befinner sig ofta inom ett visst omfång. Vissa kan röra sig från väldigt långsamt till jättesnabbt och andra är mer begränsade. Skådespelare har också ofta en tendens att lägga sig på en viss "cruising speed". De har ett visst grundtempo. Hos vissa är det snabbt och hos andra långsammare. Att tvinga en skådespelare att vara snabbare än skådespelarens maxfart är i min erfarenhet meningslöst. Då blir tempo en entitet som kopplar loss ifrån innehållet och skjuter iväg i en separat omlopps bana.

### *Regissören*

Som regissör talar jag mycket om tempo. Framförallt vill jag att det ska gå snabbare. Alltid mycket snabbare. Jag faller in i ett ältande om tempo trots att jag vet vikten av att använda ord som säger mer om vilken känsla som jag vill åt än om själva tempot. Tempoangivelser i klassisk musik avsåg från början inte själva noternas hastighet utan mer verkets förmedlade tempo (detta har dock med åren blivit mer bestämt). Grave – allvarligt, Allegro-glatt, Vivace-livfullt, Andante - lugnt gående.

---

<sup>11</sup> Philippe Gaulier är en fransk teaterprofessor, pedagog och teaterclown.



### *Dromokrati*

Filosofen Paul Virilio beskrev vår tid som dromokratins era, hastighetens tidevarv<sup>12</sup>. Samhällets beståndsdelar rör sig i idag i ogreppbara och konstant accelererande hastigheter. Han skrev att ju snabbare man rör sig desto längre fram måste man fästa blicken och man förlorar den perifera synförmågan. Hastighet förflackar på så sätt verkligheten. Kanske är jag skadad av detta? Jag vet att jag är besatt av snabbhet. Som regissör ligger jag ju dessutom före skådespelarna. Jag behöver hela tiden påminna mig om att jag måste ge skådespelarna tid.

Virilio skrev vidare att dromokratin hänger ihop med vår tids besatthet av framsteg<sup>13</sup>. Han diskuterade framstegsdyrkandet främst i relation till teknologi men för mig är det överförbart till synen på det konstnärliga. Att allt hela tiden ska ha ett syfte som pekar mot förbättring och förfining har med Virilios ord blivit en sorts totalitarism. Han menar att ett så enkelt begrepp som smak har förlorat sin status som ledstjärna.

### *Parentes om smak*

Vad är smak? Varför gillar jag Bob Dylan men inte Tom Waits? Han är också en icke skönsjungande man med gitarr? Varför gillar jag Joanna Newsom men inte Wilmer X? Jag tänker att det handlar om längtan. Freud skrev att melankoli kunde vara en längtan efter något som man inte vet vad det är.<sup>14</sup> Musik vi berörs av väcker saker inom oss. Bob Dylan resonerar med något i mig som innehåller ett löfte om något annat, något större. Wilmer X gör inte samma sak. Deras musik är som ett språk jag inte förstår. Musiken ger mig inga bilder. Karin Johannisson beskrev melankoli som en saknad över det man faktiskt har.<sup>15</sup> Att vi föregår saken. Att melankoli är längtan efter saken. Det här är strängar som musik ofta spelar på. Vi hör en låt vi gillar och saknar den samtidigt. Dået, nuet och framtiden är helt plötsligt skakiga begrepp. Tiden kollapsar in i det bitterljuva.

Men smak är ett omöjligt begrepp. Vad gäller skapande så tyckte Peter Brook att man skulle slappna av och bara lita på smaken. Lita på *the hunch*.<sup>16</sup> Låta den vägleda en. Men vilken hunch menade Brook? Alla huncher? Hur vet man om det verkligen är en hunch? Det krävs enormt bra självförtroende för att lita på att nåt som bara är en hunch kommer att bli något enastående. Det pratade han inte om, Peter.

---

<sup>12</sup> Paul Virilio, *Speed and Politics*, Los Angeles: Semiotext(e), 2006

<sup>13</sup> Ibid

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Metapsykologi*, övers. Eva Backelin, et al., Stockholm, 2008

<sup>15</sup> Karin Johannisson, *Nostalgia*, Stockholm: Bonniers, 2001

<sup>16</sup> Intervju med Peter Brook i the Guardian 2011 <https://www.theguardian.com/stage/2011/mar/16/peter-brook-magic-flute-interview>



### *Tillbaka till tid*

Är vår tid verkligen så mycket snabbare än dåtiden? Är tempot i äldre filmer en spegling av hur tiden faktiskt upplevdes? Gick allt långsammare förr? Var själva tanken långsammare? Klarare, mer distinkt? Är det nån som minns? Det verkar vara omöjligt att framkalla minnen av i vilket tempo tankar tänktes? Jag kan inte det i alla fall.

Paul Virilio skrev att hastighet och flyktighet upphäver varann och blir till tröghet. ”Feels like we're going nowhere fast”.<sup>17</sup> Vår tid präglas av en känsla av att trampa vatten med hysterisk frekvens. Jag tänker på fantastiska filmen *Uncut Gems* som har precis den här känslan. Det är ett sinnessjukt tempo men väldigt lite händer. Och sen dör alla. Precis som Shakespeare fast tvärtom, förutom slutet.

Jag tänker att det inte är konstigt att jag är stressad över att det inte går tillräckligt fort på scenen. Jag är såklart färgad av samtiden. Och av Sylvere Lothringer som i ett in memoriam över Paul Virilio säger ” Today we are experiencing an acceleration of the instant. The instant isn't present anymore. The progress of acceleration is making the world uninhabitable.”.<sup>18</sup> Men jag glömmer lätt att teatern inte kollapsar in i det bitterljuva på samma sätt som musik. Musik har så mycket blivit ett sätt att iscensätta våra liv samtidigt som vi är upptagna av annat. Men scenkonsten är inte ett soundtrack. Scenkonsten har rummet. Med människor i. Scenkonsten är inte i 2d. Scenkonstens tempo och tid breder ut sig i alla riktningar. Den har en densitet i stillheten. Det är en sån kontrast till resten av samhället med reprocessens uppstannande, grunnande, tvekande, ältande. Jag glömmer ibland att det är fantastiskt bara det.

### **Puls**

Under repperioden blir det efter hand tydligt att verket har en viss grundpuls som de olika delarna kretsar kring. För mig handlar denna grundpuls mest om att ha nånting att bryta mot. Trots allt detta rytmiska ältande använder jag i mina egna verk sällan nån genomgående pulsfasthet eller metronomiskt pulstänkande. Det rytmiska är snarare ett bygge, en sorts rytmisk arkitektonik, i vilket alla delar inlemmas och mot vilken de hela tiden relaterar. I förhållande till grundpulsen avgörs exempelvis om en del har en framåtriktande, sackande eller neutral riktning.

---

<sup>17</sup> Paul Virilio, *Polar inertia*, New York: SAGE Publications, 1999.

<sup>18</sup> Sylvere Lothringer, the Brooklyn Rail oct 2018, <https://brooklynrail.org/2018/10/in-memoriam/A-Tribute-to-Paul-Virilio>

## Arytmi

En stor del av mitt intresse för rytm handlar just om brottet mot en etablerad eller förväntad rytm. Kanske kan man kalla det arytmi. Ett scenkonstverks dramaturgiska förlopp med dess dynamiska växlingar i det rytmiska flödet är något annat. Med arytmi menar jag den rytmiska avvikelserna. Det plötsliga brottet, den haltande metriken, den ledbrutna gången, de knyckande kugghjulen, det ryckiga och det tvekande.

I musikaliska termer är motsatsen till resonans dissonans. Det skapas toner som klingar falskt, som skär och krånglar. Musik är en ständig växelverkan mellan dissonans och upplösning i resonans. Även i det vi uppfattar som vacker musik ingår oftast dissonanser. Ett vackert ackord kan ha två närliggande toner som skär sig mot varann och skapar balans mot det sköna.

Filosofen och mystikern Simone Weil såg imperfektionen som något nödvändigt för att djup kärlek skulle kunna uppstå. Hon menade att det inte är kärleken till fulländningen som är attraktionens essens, utan snarare kärleken till det imperfekta, det ofullständiga<sup>19</sup>.

På tal om ofullständighet så skriver författaren och kritikern Maggie Nelson med psykoanalytikern Francois Lacan i åtanke: ”any fixed claim on realness also has a finger in psychosis. If a man who thinks he is a king is mad, a king who thinks he’s a king is no less so.”<sup>20</sup> Det är i det ofullständiga, det fula, det meningslösa som själva löftet om den ouppnåeliga fullkomligheten ligger.

Imperfektion i scenkonst är delvis ett estetiskt val. Jag gillar imperfektion. Jag gillar skevhet. Jag gillar osäkerhet. Jag gillar speglingen i verklighetens dissonanser. Disharmonin skapar konturer och gör harmonin påtagligare.

Ett verks övergripande rytmiska komposition, dess grundrytmik, kommunicerar något till publiken. Den vaggas in publiken i en förväntan om vad som ska komma. På sätt och vis är det en överenskommelse med publiken. Ett av målen när jag skapar något för scenen är att få till en överenskommelse med publiken där de känner att vad som helst kan hända. Jag försöker göra detta genom att presentera en konsekvent oberäknlighet i det rytmiska flödet.

EXEMPEL:

---

<sup>19</sup> Simone Weil, ur *Filosofiska rummet*, P1 26/1 2020.

<sup>20</sup> Maggie Nelson, *the Argonauts*, Minneapolis: Greywolf Press, 2015, s 17.

*Vad händer om man drar i eller gör små förskjutningar i ett rörelse- eller textmaterial? Vad gör stakningar, upprepningar, felsägningar, pauseringar, snabba tempobyten (snabbt-långsamt, långsamt-snabbt)? Jag har jobbat mycket med komik och det handlar väldigt mycket om att bygga upp en form av rytm och sedan plötsligt bryta denna. Detta kan vara ett sätt att hitta nya meningar och ingångar i ett textmaterial men kan också helt enkelt vara en metod att jobba med gestaltning. Under repetitionsarbetet jobbar jag gärna med olika typer av improvisationslekar med väldigt tydliga ramar för skådespelarna att jobba i. Tanken kan vara att utforska en text, rörelse, tematik eller scenisk idé. Skådespelarna kan exempelvis få jobba med en text eller en serie rörelser utifrån en viss rytmisk idé. Syftet är att få skådespelarna att fokusera på utförandet av uppgiften, bryta invanda mönster och komma bort värderandet av den egna prestationen. Att förlora sig själva i uppgiften helt enkelt. Lekarna kan vara rätt avancerade och kanske till och med nästan omöjliga att utföra på "rätt" sätt. Målet är delvis att sätta skådespelaren i "skiten", att skapa situationer av osäkerhet inför vad som ska hända men inom ramen av en trygg och fast stomme. Inspirationen till detta kommer dels från mitt eget arbete med clownteknik och dels från en grupp som heter Nature Theatre of Oklahoma som skapat fantastiska föreställningar helt baserade på styrda och komplicerade improvisationslekar.<sup>21</sup>*

### *Subito*

I musikaliska termer talar man om *subito*, en plötslig dynamikförändring. Exempelvis *subito piano*, plötsligt svagt eller *subito forte*, plötsligt stark. Det rör sig om ett plötsligt brott av formen men det rytmiska flödet är oförändrat och flyter opåverkat vidare. Detta tänker jag är översättbart till ett scenkonstnärligt arbete när jag vill förhindra att varje enskild händelse blir en egen ö och inte är del av det rytmiska flödet. Rätt ofta vill jag lägga in rytmiska förskjutningar i exempelvis gester eller ord utan att det sceniska stannar upp. När man jobbar med detaljer i en skådespelares gestaltning är det lätt hänt att varje enskild detalj fylls med för mycket mening och att flödet då stannar upp. Jag vill behålla lättheten i dessa detaljer och försöker hitta sätt att jobba mot meningstyngden. Rent praktiskt så kan det handla om liknande övningar som den ovan men där fokuset ligger på att utföra rytmiska accenter utan att stoppa flödet.

## **Paus**

*Generalpaus* - tänk ett symfoniskt verk där dirigenten plötsligt slänger upp ena armen i luften och samtliga musiker slutar spela på exakt samma impuls. Stråkar höjs, pukor dämpas, lungor

---

<sup>21</sup> Nature Theatre of Oklahoma är en prisbelönt konst- och performancegrupp från New York ledda av Pavol Liska och Kelly Copper

fills med luft. Den utdöende efterklangen skapar nuets egen musik. Ett just-här-uppvaknande för lyssnaren. Upplevelsen av generalpausen är insikten om att något händer just nu. Man vet inte riktigt när, var eller hur det skall fortsätta.

Men det nu-tidsliga har en påtaglig funktion i sig - om det så är i det brusande, i det lugna eller i det mångfacetterade upplevandet. Generalpausen är flödets både tunga och väckande betoning. Den är medvetet och meningsfullt tidstung.

Pausen är den rytm som inte är. Pausen är löfte om rytm. Mellanrum som kan innehålla förhoppningar, besvikelser, ilska, hot, kärlek, rastlöshet. Ben Lerner skriver i essän "Varför alla hatar poesi" om den ouppnådda potentialitet som är diktens väsens. Att dikten aldrig når fram till det den utlovar(det är omöjligt), men att det är själva löftet som är poängen. Storheten ligger i det utsagda. Återigen ofullständighet.

Den ouppnådda potentialen är en del av teaterns väsen. Det är en sorglös konstform. Efter åtta veckor är verket helt enkelt klart. Formen är tidsbunden som ingen annan konst. Den bedrägliga tryggheten som ligger i erfarenheten av upplevd fördjupning inom tidshorisontens åtta veckor förbyts lätt i ovisshet vid utebliven fördjupning. Det är i den vibrerande osäkerheten scenkonsten befinner sig - ska det bli, eller ska det inte bli?

Jag tänker på det som ibland händer när man på stan träffar på någon man halvkänner - man har aldrig haft ett fördjupat samtal. Båda har bråttom men det blir trots allt, ett intensivt och livligt samtal som sätter spår. Jag tycker detta händer mig ofta. Är det just den alldeles påtagliga ändligheten som skapar fördjupningen? Eller är det så enkelt som att frånvaron av förväntningar skapar närvaron? Eller är det att vi är mitt i ett isärglidande som gör det? Det är ett hej och ett hej då i ett. Själva mötessubstansen är bortklippt och bara början och slut återstår.

Vi jobbade mycket med pauserna i Djungelfeber. Att inte rädas dem. Det fanns en laddning i själva situationen med publiken i cirkeln som jag ville ta vara på. I arbetet med provpublik testade vi hur långt vi kunde dra pauserna och vad vi kunde göra med det som uppstod i dem. Hela föreställningen startar på sätt och vis med en generalpaus där en skådespelare utklädd till ko sitter helt tyst med publiken. Det var en paus som hade kunnat pågå hur länge som helst för publiken(högstadielärover) fyllde själva den med alla former av meningsfullhet.

Generalpauser är också något jag gillar att använda för plötsliga större sceniska riktningsförändringar. Det hänger ihop med överenskommelsen med publiken som jag pratade om tidigare. Det skärpta lyssnandet och förväntan som skapas ger skjuts och ny energi.

I Gonzalesteknik finns (liksom i många andra clowntekniker) något som kallas tresekundersregeln. Det innebär att skådespelaren(clownen) tar en tresekunderspaus varje gång den uppmärksammar att något händer i rummet. Det kan vara en lampa som blinkar, någon i publiken som hostar eller skådespelaren själv som snubblar till. Själv har jag aldrig använt mig av själva tresekundersregeln när jag skådespelat men som skådespelarträning har den varit hjälpsam för den lärde mig att lyssna på pausen. Den fick mig att utforska vad pausen kan göra med rummet och relationen till medspelare och publik.

### *Intermezzo*

*Scherzo* används för att beteckna en kortare och skämtsam mellandel i ett symfoniskt verk. En paus från styckets egentliga innehåll. *Intermezzo* har en liknande betydelse och syftar på en slags pausmusik. Musik som spelas mellan den riktiga musiken. Från början vara intermezzot ett litet maskdrama som under renässansen spelades mellan akterna i ett teaterstycke. En teater i teatern med separat form och innehåll.

Jag tänker ofta på det som sker mellan scenerna på teatern. På mellanrummen. Det som händer mellan att nåt tagit slut och nåt annat tagit vid. Hur skilda verken än är så är detta byggstenar som liknar varann från föreställning till föreställning. Publiken får en paus, kan andas ut, känner igen sig.

I Djungelfeber skapade vi just denna teater i teatern. Scenbrytningarna byggdes ut till intermezzon av helt annan karaktär. Ett nytt rytmiskt flöde tog plötsligt vid. En annan värld, med egen ton och innehåll, gjorde sig påmind. Lika plötsligt avbröts intermezzona och vi återgick till föreställnings grundflöde. Som om nån plötsligt bytte kanal på tvn för att kolla om naturprogrammet fortfarande var på (ja, det var det), och sen tillbaka igen.

### *Utelämnandet*

Hemingway skrev i *The Art of the Short Story*: "If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you do not know it, the story will be worthless."<sup>22</sup>

Jag funderade mycket på allt det material som inte kom med i Djungelfeber. Alla de utflykter, bakgrundshistorier, parallella skeenden och infall som sållades bort i slutversionen av manuset. Och sen allt det material som skapades på golvet under repetitionerna. Och det som kom fram i samtal med skådespelarna. Fantastiska saker, idiotiska saker, roliga saker, mörka saker, våldsamma saker, sorgliga saker. Alla idéer som provades, blev kort- eller långlivade, men till sist spolades. Denna mångbottnade idévärld som för mig och skådespelarna bildade ett universum i vilket själva scenkonstverket bara var en liten del. Jag tänkte på hur viktigt allt

---

<sup>22</sup> Ernest Hemingway, *Ernest Hemingway on writing*. New York: Pocket Books, 1984, sid 39

detta utforskande, provande och förkastande var. Att hela tiden bygga upp och rasera. Öppna upp nya rum som provfylls med mening. Och sen ett utelämnade som skapar plats för resonans.

Ett lodande ner i bottenlösa djup.

Det samlade materialet var som sedimenterade lager i vilka jag och skådespelarna likt blindade mullvadar bökade oss fram, på jakt efter punkter där materien var porösare så att vi kunde gräva oss in.

I slutändan handlade det om att våga lita till utelämnandet. Att lita till meningsfullheten i det vi inte uttalade. Att lita på att efterklängen av vårt sänklod sjöng in i pausen.

---

*FRAGMENT - SÅNT SOM UTELÄMNADES:*

*RÅTTA: övar på olika sätt på ambivalens, på att inte vara så tvärsäker. Har olika övningar för detta RÅV*

*Jag har en skog inne i mig. Skogen fortsätter in i mig. Det är samma skog.*

*Träden, dessa tysta vaktposter.*

*KO: pratar om hur hon stänger in kalvar i en fålla och dödar dem genom att lägga sig på dem.*

*UGGLA*

*Du vet att fåglar är släkt med dinosaurierna så egentligen så - aaargh(ugglan återkommer till att den är farlig)*

*RÅTTA*

*Ja det är därför du inte kan leka*

*UGGLA*

*Va?*

*RÅTTA*

*Det är det som skiljer smarta djur från dumma. De kan leka. Kan man inte leka är man dum.*

*UGGLA*

*Hur vet du att dinosaurierna inte kunde leka?*

*RÅTTA*

*Det finns inga bevis.*

*UGGLA*

*Vaddå? Vad skulle det va för bevis? En jättesandlåda och en jättehink?*

*RÅTTA*

*Vad menar du?*

*UGGLA*

*Jag menade bara att jag borde ha dinosaurie i mig. Det farliga liksom.*

*RÅTTA*

*Det spelar väl ingen roll om din farfar va en dinosaurie du är ju nåt helt annat.*

*UGGLA*

*Vad menar du?*

*RÅTTA*

*Din farfar, han dinosaurien. Hen.*

*UGGLA*

*Min farfar va inte en dinosaurie.*

*Nån sa att djur inte har förmågan att känna rytm. En anka kan aldrig lära sig gå i takt. En apa kan aldrig lära sig dansa.*

*Ikaros hade vingar av gjorda av bivax.*

*De första grammofonskivorna var gjorda av insektsbajs, schellack, som kommer ut ur bakänden av lacksköldlusen.*

*Det är nåt med djurs blickar. Det ickevärderande, det intensivt betraktande*

*Djur skäms inte för att de är rufsiga i pälsen. Djur är varken skamlösa eller skamfyllda. Att rulla sig i bajs betyder inte samma sak för människor o djur. Förvirringen är dock kanske samma?*

*Människan börjar prata om hur den har hackat sin egen hand. "Den blev en best för mig. Blev en slav för mig."*

*Brontosauros*

*Det är andra gången idag som jag klagar på att fästingen är ett skitdjur och det kändes lika bra denna gången.*

*Råttans skugga. Vad är det med råttans skugga?*

*Goethe: det som skiljer människan från djuren är förmågan att ha tråkigt.*

*UGGLA*

*Vad är det här för sexig lukt?*

*RÅV*

*Jag kan känna lukten av rädsla*

*Äter man en råttas hjärna får man i sig dess tankar. Det va inte konstig sagt av mig.*



Foto: Lina Ikse

## Ritenuto

*Ritenuto* översätts till återhållet i musikaliska termer. Med det menas ett plötsligt och tillfälligt tempobyte från snabbt till långsamt. Tanken är att uppnå en dramatisk effekt där tempot hålls tillbaka samtidigt som förväntan om ett högre tempo är påtagligt. Lite förenklat kan man säga att musik jobbar längs en singular händelselinje. Återhållsamhet behöver sända två motstridiga signaler. Eftersom musiken är singular löser den detta genom att lägga två händelser, en snabb och en långsam, tätt efter varann. Lyssnaren får själv stå för tvåstämmigheten. Minnet av det snabba klingar över in i det långsamma.

En skådespelare kan dock förmedla flera olika känslor samtidigt. Återhållsamheten kan i rytmiska termer förenklas till ett snabbt(och okontrollerat) inre och ett långsamt(och kontrollerat) yttre. Det här borde vi vara experter på för det är en inte obetydlig del av vår kultur. De abrahamitiska religionerna har gjort ett svinbra jobb med att stänga in rytm i våra kroppar. Rytm och musik var från början kopplat till dans och rörelse. Även klassisk musik var i grunden dansmusik. Men dans var ju syndigt. Inga fysiska utlevelser fick förekomma. I stället skulle man stå still och be(sjunga) till musiken. Rytmerna tvångsinternaliserades. Ett



enormt inre tryck skapades. Människan - sprängfyllda, vandrande behållare. Har hela den västerländska kulturen genererats av det som psyser ut från detta inre tryck? ”Ju större inre tryck desto bättre kultur/desto mer kultur” är ett ordspråk som inte finns. Det var inte heller något Freud sa. Han sa däremot ”Det som gör människan till människa är hennes förmåga att lägga locket på”<sup>23</sup>. Utan denna förmåga att förtränga och sublimeras instinkterna - sexualiteten och aggressionen - funnes inget samhälle. Ett sätt att kolonialisera människans opålitliga inre värld var bikten. Krutdurken skulle hållas i schack under ordnade former.

Försöken att kontrollera vårt inre kom i förmodern tid också från monarkin. Litteraturvetaren Carin Franzén skriver om de strikta reglerna i den framväxande salongskulturen under renässansen<sup>24</sup>. Det gällde allt från klädkoder till uppförande till vad som ansågs vara lämpliga samtalsämnen. Det var en tid starkt präglad av den cartesianska dualismen där människans rationalitet sattes att dominera över en oregerlig själ. Människans förnuft var det som skiljde henne från djuren, och från det djuriska inom henne själv. Regelverk utformades även för andra uttryck av människans inre; konsten och kulturen. *La bienséance* var ett regelverk för poesin som behandlade dess uppgift att behaga och undvika det opassande<sup>25</sup>. I salongskulturen växte en smygande protest fram i själva samtalskonsten. Franzén skriver om hur fabeldiktaren Jean de La Fontaine menade att i samtalen, i bagatellen, i det fria fabulerandet fanns en plats för utforskandet och uttrycket av människans inre<sup>26</sup>. Detta var salongsdjurens lågmälda revolterande mot kronan. Att säga något rent ut var det dock inte tal om utan det var de inlindade ordens och metaforernas hegemoni som rådde. La Fontaines var själv en mästare på denna antydningens konst. Att säga något utan att säga det. Glipen som öppnar upp mot något större men snabbt sluts.

Den tudelade kommunikationen är en svår konst. Som skådespelare är man framförallt tränad i att visa upp känslor. Inte dölja dem. I Djungelfeber spelade skådespelarna djur där just konflikten mellan inre och yttre var i fokus. Alla fyra djur hade svårt att inte agera instinktivt även om de själva uttryckte att deras problem var det motsatta - de var för civiliserade. Civiliseringens tudelning var i fokus. Hur vi skulle jobba med detta var svårare. När jag själv skådespelar kan jag bli hjälpt av att tänka på en sån här tudelning som en känsla av oförlöst rytm. Eller som att jag försöker kontrollera den rytm som inte är. Det här är dock mentala representationer som det är långt ifrån självklart att man som skådespelare är behjälpt av. Att be skådespelare fokusera på en rytmisk kvalitet KAN vara en hjälp men framförallt är detta sätt ett försök för mig som regissör att tänka mer strukturerat och hittar noder att hålla mig i. Lösningen för svårigheterna mellan inre/yttre i Djungelfeber låg någon annanstans. Som så ofta annars handlade det om själva situationen. Klassrummet skapade en situation med

---

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *Vi vantrivs i kulturen*, Stockholm: Aldus/Bonniers, 1969, s 73.

<sup>24</sup> Carin Franzén, *När vi talar om oss själva*, Stockholm: Ariel Litterär Kritik, 2018.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s 41.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s 43.

möjligheter till undertexter som det gällde att utnyttja. Om skådespelarna kom in i klassrummet med inställningen att ”nu ska vi visa upp en teaterföreställning” så försvann dessa möjligheter, distans skapades mellan elever och skådespelare och verket blev hängande nånstans mittemellan. Det luriga var att skådespelarna oavsett situation inte var något annat än just skådespelare som spelar teater. Det var dock inte skådespelarnas utan elevernas upplevelse av situationen som jag framför allt ville ta vara på. Det var vid deras upplevelse som den tudelade kommunikation kunde fästas.

### *Paratopi*

Carin Franzén beskriver i *När vi talar om oss själva* likheterna i individfokusering under renässansen och i vår senmoderna tid<sup>27</sup>. Hon talar om en subjektivitet som är både beroende av och står utanför det rådande, den är *paratopisk*<sup>28</sup>. Berättelsen om självet behöver något att spänna emot. En konstruktion att både inlemmas i och bryta emot. Det är i denna spänning som fabulerandet också befinner sig och där teatern hämtar mycket av sin kraft. Franzén skriver vidare att under renässansen så var det kyrka och monarki som satte upp de ramar som subjektet stängades emot. En stor skillnad mot idag är att i det kapitalistiska systemet så har kolonialiseringen av vårt inre förfinats så pass att kontrollen av individen är inbyggd i själva systemet. Det moderna subjektet har blivit självkontrollerande. Vi erbjuds ett tydligt psykologiskt språk för denna kontroll och känslan är att vi bjudits in i styrhytten. Att det är vi själva som sköter både ekolod och styr skeppet. Christopher Lasch skriver om detta i *The culture of Narcissism*<sup>29</sup>. Lasch menade att vi lever i självterapiens tidsålder. Freud kanske snarare hade beskrivit det som skammens tidsålder. Förr bröt vi mot normer och regler uppsatta av andra. Idag är det vår egen självkontroll vi bryter mot vilket skapar skam i stället för skuld. Vi internaliserar normer och regler vilket gör regelbrotten mer hotfulla för subjektet. Separationen mellan yttre och inre blir otydligare och gränserna svårtydda. Är detta en förklaring till att vi har mindre fördragsamhet med teater idag än vi hade förr? Vi kan inte separera vår egen skam från det som händer i vår omgivning så när vi ser en dålig gestaltning kan vi inte hantera det. Opåkallat tar vi på oss skådespelarens skam. ”Gud va pinsamt hen/jag vet inte vad den/jag gör”. Vi sitter där och skäms. Över oss själva.

### *Skamlöshet*

Skammens motpol är skamlöshet. Micheal Foucault skulle säga att skammen och skamlösheten är del av samma diskurs. Två sidor av samma mynt. I en västerländsk borglig kulturhegemoni var måttfullhet och sans dygd, medans vräkighet och fräckhet sågs som opassande. Skamlöst eller normlöst beteende kunde visas upp på teatern utan minsta tvekan

---

<sup>27</sup> Carin Franzén, *När vi talar om oss själva*, Stockholm: Ariel Litterär Kritik, 2018.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s 66

<sup>29</sup> Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, New York: W. W. Norton & Company, 1979

om dess negativa laddning. I dag har teatern inte längre monopol på uppvisandet av skamlöshet. Inte minst i politiken är den ett vanligt grepp. Detta påverkar den chockverkan som skamlöshet på scenen numera har svårt att förmedla. En nyans mindre att spela med. Den tar också udden av den politiska satiren genom att den styr över fokuset från komplext till simpelt. När skamlösheten styr politiken är det nästan oundvikligt att skämten blir av karaktären - ”Kolla vilken korkad grej hen sa - haha”, ”Kolla vad dum hen är - haha”. Analysen, komplexiteten uteblir.

Många upplever idag världen genom ett fiktivt raster av filmer, tv-serier, youtube- och instagramklipp. Slavoj Zizek menar att vi lever i ett ”som om”-samhälle där kulturen har fått funktionen av att vara vår ställföreträdare<sup>30</sup>. Den så att säga upplever saker åt oss - själva behöver vi inte lämna soffan. Problemet är att om konsten inte bara är konst utan dessutom vår ställföreträdare blir det mörka i konsten så mycket mer hotfullt. Samtidigt gör försoffningen att vi söker vi oss till mörkret, till det som verkligen känns, till smärta och äkthet. Lösningen - kontrollerad svärta. Skräckfilm, bdsm, isyoga. Konsten får gärna vara farlig men måste vara farlig på rätt sätt. Nya Jokerfilmen är tidstypisk. Jokern känner vi till, han dödas ju av Läderlappen i filmer vi redan sett. Dessutom är han egentligen en seriefigur. Det här narrativet har vi maxkontroll över. Fritt fram att utforska Jokerns svärta. Fast det är inte det som görs. I stället estetiseras svärtan. Den görs till något spektakulärt. Schizofreni blir en seriefigurs superkraft. Det tvärsäkra diagnostiserandet speglar tidsandan. Men upplevelsen att vi kan kontrollera svärtan är lika verklig som fantomens kalsonger. Effekten blir den motsatta. Ytliggörandet av mörkret gör det ännu mer främmande. Och mer skrämmande. De komplexa schakt som utgör en människas inre görs om till Linus på linjen-psykologi.

Susan Sontag menar att det överdrivna fokuset på ett konstverks förmåga att frammana smärtsamma känslor lätt kan göra oss blinda för att upplevelsen av smärta inte är samma sak som förståelsen av smärta<sup>31</sup>. Vi söker oss till svärtan men ställer inga frågor.

Vi avkräver kulturen igenkännbarhet för att stå ut med ovisshet. Den blir som vandrande pinnar som förökar sig genom delning och till slut täcker allting. Singularitetens stumhet. Klangens uteblivna löfte. Det förutsägbara sluter sig stumt kring sig själv.

Klang bygger på en multitud av svängningar. Det blir inget om allt svänger vi på samma frekvens. Jag vill ha en prövande rytm. Ett lyssnande efter det som ringer tillbaka.

Singulariteten oroar mig dock på flera sätt. Jag hatar snacket om att vi egentligen bara har en historia i oss och sedan gör olika versioner av samma berättelse. Det gör mig allvarligt konfunderad.

---

<sup>30</sup> Slavoj Zizek, *Slavoj Zizek om Lacan*, Stockholm: TankeKraft förlag, 2016, s 35-46.

<sup>31</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Londen: Penguin Books, 2003, s 61.

Covid-19: en insikt om att vi ändå törstar efter nytt material. Det som redan finns borde räcka men vi måste ha nytt content.

### A piacere

*A piacere* är en musikterm som betyder i samklang(resonans) med ens behag. En vanligare term med liknande betydelse är *Ad libitum*(ad lib). Det är en beteckning för en improvisation i ett skrivet stycke musik. Improvisationen kan ha mer eller mindre fasta ramar. I jazzmusik är det vanligt att både styckets rytm och ackordföljd tuffar på som vanligt medan någon eller några improviserar över detta. Det är en regelstyrd improvisation där improvisatören har att förhålla sig till den rytm, de skalor och ackordstoner som stycket erbjuder. Bakom den frihet i uttryck vi som lyssnare hör ligger extremt mycket övning. Charlie Parker sa ”You've got to learn your instrument. Then, you practice, practice, practice. And then, when you finally get up there on the bandstand, forget all that and just wail.”<sup>32</sup>. Inom friare jazz är det vanligt att endast rytmen behålls men harmoniken är fri, eller att både rytm och harmonik helt lämnas över till improvisationen. I jazz är det också vanligt att improvisationen börjar som en utsmyckning av grundmelodin och sedan utvecklas mer och mer. I klassisk musik kan man säga att improvisationen sker i det lilla. Exempelvis genom förändrade fraseringar och flyttande av betoningar. All form av musikalisk improvisation är på något sätt regelstyrd. Även fritt improviserad musik omgärdas av ett uttalat eller outtalat ramverk. Inte minst instrumentens begränsningar skapar gränser för vad som kan uttryckas.

Improvisation i både musik och teater är ibland kringgärdat av mystik. Att improvisationen är något som bara uppstår ur ingenting och att det är få förunnat att besitta denna gåva är en myt. Jag har redan pratat om hur jag brukar hitta på olika typer av improvisationslekar under repetitionerna. Att skapa tydliga ramar för improvisationerna är helt nödvändigt. Sen är dessa ramar också till för att brytas men det hör till. Nämnade La Fontaines fabuleringskonst uppstod inte ur tomma intet. Utan madame de La Sablières strikt kodifierade sällskapssalonger hade vi nog varit utan hans fabler. Utan struktur, ingen fabulering.

Improvisationerna är till för att hitta nya vägar för skådespelaren och för att bryta invanda mönster. Speciellt improvisationer kopplade till rytm tycker jag är enkla och effektiva att jobba med. Att göra något i rytm, i flow, att försöka kortsluta tanken och gå på instinkt. Men, det spelar ingen roll hur skådespelaren ger sig ut på nya vägar, bara den gör det.

---

<sup>32</sup> Jason Pugatch, *Acting Is a Job: Real-life Lessons About the Acting Business*, New York: Allworth Press, 2006, s 73

I den färdiga föreställningen Djungelfeber la vi in ett antal öppningar för improvisationer. Det fanns en tydlig grundstruktur att hålla sig till och skådespelarna fick från föreställning till föreställning själva välja hur långt de ville ta improvisationerna. Improvisationerna frångick inte det rytmiska flödet utan grundrytmen var intakt. Trummorna fortsatte i samma lunk men solisten kunde känna sig fri i ett visst antal takter för att sen falla in i melodin igen.

### *Olyckan*

När något nytt uppstår i en improvisation är känslan ofta att det sker av en lycklig slump. Att det är slumpen eller misstaget/olyckan som för in oss på nya spår.

Silvère Lotringer och Paul Virilio pratade om olyckan som något inneboende i teknologin<sup>33</sup>. Om något fungerar innebär det bara en tillfällig avsaknad av olycka. Jag tänker på nån som sa att husdjur är tidsinställd sorg. Virilio menade att man behövde hitta testmetoder för att skapa olyckor. Att det behövs för att utveckla ett objekts potential.

Roland Barthes skrev att "kärlekens diskurs består av språkfragment som till följd av obetydliga och slumpartade omständigheter passerar det älskande objektet"<sup>34</sup>.

Repperioden handlar för mig delvis om att skapa möjligheter för dessa slumpartade omständigheter att uppstå. Och, att skapa ett arbetssätt där dessa "olyckor" tas till vara. Det handlar som så mycket annat om uppmärksamhet och lyssnande från både skådespelare och regissör.

Philippe Gaulier hade ett mantra som var att skådespelaren måste lära sig att "enjoy the flop". Det handlade om att hela tiden se misslyckandet som en gåva. Kan man lita på detta som skådespelare så vågar man också vara nära misslyckandet. Man tänjer på gränserna. Gauliers metod för att hitta till misslyckandet var enkel; han skrämde skiten ur oss skådespelare samtidigt som han gav oss omöjliga instruktioner. Det var helt enkelt omöjligt att göra nånting rätt. Man misslyckades hela tiden. Och blev dessutom, även om det var med glimten i ögat, hånad av Gaulier efteråt. Hans metod verkade vara att skrämja skådespelaren till att *enjoy the flop*. Det funkade för rätt få av oss och är inte en metod jag själv skulle utsätta nån för.

Gonzalesteknik har ett mycket mer strukturerat sätt att försöka uppmärksamma och ta tillvara på misstag. Både i chorusarbetet, som jag tidigare pratat om, och i själva clownarbetet så ingår att varje gång skådespelaren gör ett misstag måste detta uppmärksammas, inväntas och upprepas tre gånger. Denna struktur utvecklas sedan till längre improvisationer - *lazzin*. Det här är en bra metod för att lära sig ta till vara på impulser och olyckor. Den är dock väldigt

---

<sup>33</sup> Paul Virilio, *Speed and Politics*, Los Angeles: *Semiotext(e)*, 2006, s 65-66.

<sup>34</sup> Roland Barthes, *Kärlekens samtal*. Stockholm: Modernista, 2016, s 15.

tidsödande metod och det är svårt att hinna med någon fördjupning under de åtta veckor som en repperiod ofta är.

### *Humor*

I komik pratar man mycket i rytmiska termer. Tajming, punchline, beat(ordet beat på engelska symboliserar förresten rytmens mångbottnade betydelser). Humor bygger ofta på just rytm brott. Både fysiska och talade. Nåt händer plötsligt, nåt går för långsamt, rytmen hackar, flera olika rytmer pågår samtidigt, dissonans uppstår. De slumpartade olyckorna som jag nämnde tidigare, bryter den etablerade rytmen och är gåvor ifrån humorgudarna.

Jag har jobbat som skådespelare med Clowner utan Gränser och tänkte under resorna i Burma och Kenya på hur mycket av humorn som är universell. Jag tänker att vi delar en rytmisk förståelse av världen. Att det rytmiska på sätt och vis är ett globalt lingua franca.

## **Polyrytmik**

*Polyrytmik* är den simultana användningen av två eller fler till synes(höres) inkongruenta rytmer. Rytmerna verkar föra fram helt separata rytmiska idéer men när de spelas ihop bildar de en fungerande helhetsrytm. Ett polyrytmiskt bygge kan vara komplext i teorin men upplevas som enkelt och självklart för lyssnaren. Ett närliggande begrepp är *polyfoni* - flerstämmighet. Inom polyfon musikalisk komposition är *kontrapunkt* en uppsättning verktyg för att fläta ihop olika självständiga stämmor. Bach kan sägas vara kontrapunktikens fader. Tänk på exempelvis Goldbergvariationerna (flitigt använt som teatermusik) där varje enskild linje utgör en tydligt urskiljbar melodi, hur de enskilda melodierna fyller i och förstärker varann.

Under skrivprocessen av Djungelfeber funderade jag mycket på polyrytmik och flerstämmighet. Texten blev en intrikat väv där flera spår pågår samtidigt. Stämföringen är konstant i fokus med få enskilda soloutflykter. Detta innebar vissa svårigheter. Exempelvis var det i stort sett omöjligt att jobba med texten enskilt med skådespelarna. Det räckte med att en skådespelare inte var närvarande för att det skulle vara svårt. Flerstämmigheten ställde stora krav på skådespelarna. De behövde lära sig manuset som en helhet, inte bara sina repliker. Replikerna gick in och ut i varann och det rytmiska flödet skapades kollektivt. Alla behövde vara medvetna om detta och på tårna hela tiden. Kom en i otakt föll hela det rytmiska bygget och intrycket av det polyfona blev rörighet och riktninglöshet - *kakafoni* - snarare än harmoni. Vi pratade mycket om *sväng*. Bilden är enkel. Teaterkollektivet är ett band. Alla spelar samma låt. Alla måste lyssna. Alla måste utföra sina uppgifter.

I *Dostojevskijs poetik* utvecklar Michail Bachtin en analys kring begreppet *polyfoni*<sup>35</sup>. Bachtin menar att Dostojevskijs arbeten innehåller många olika röster som inte smälts samman till ett singulariskt perspektiv och inte heller underordnar sig författarens röst. Varje röst har sin egen riktning, sin egen validitet och sin egen narrativa tyngd. Dostojevskijs ”dialogprincip” ställer Bachtin mot den *monologism* som han menar karakteriserar traditionellt skrivande och tänkande. I monologismen så fyller ett transcendentalt perspektiv upp hela fältet och slukar alla andra signifikanta praktiker, ideologier, värderingar och viljor.<sup>36</sup>

Att polyfonin inte underordnar sig författarens röst vidareutvecklar Bachtin; han skriver att han är misstänksam mot författandets intention eftersom det innefattar ett misslyckande i att respektera autonomi i den andres röst. Michel Foucault och Roland Barthes förkunnade bägge två författarens död. Våldigt förenklat menade de att det konstnärliga verket i mötet med en publik inte längre tillhör upphovspersonen. Den som upplever verket är den yta på vilket hela verkets mening projiceras och konstrueras. Jag försöker som regissör och upphovsman att inte fokusera på verkets intentionalitet. Jag har såklart idéer om vad jag vill undersöka men scenkonstverkets själva lokus är hos publiken, det vill säga utanför min kontroll. Med Roland Barthes ord ”the true locus of writing is reading”<sup>37</sup>.

### *Tvetydighet*

Tvetydighet hänger också samman med det polyfona. I boken *Seven Types of Ambiguity* beskriver William Emson ambiguiteten som språket allra viktigaste essens<sup>38</sup>. Tvetydigheten är ett sätt att få reda på det vi inte visste att vi visste, eller det vi inte visste att vi inte visste, eller det vi inte visste att vi inte visste att vi ville veta. Med hjälp av multipla poler i språket kan vi uttrycka något outtryckbart, något som ligger utanför språket. Ambiguitet är ett sätt att uttrycka ödmjukhet och en respekt för det dunkelt sagda.

### *Polyfon metod*

I klassisk musik använder skriver kompositören ett *partitur* som sedan används av dirigenten. I partituret är alla instrumentstämmor nedskrivna längs en tidsaxel. Det är en sorts polyfon sammanställning. En visualisering av flerstämmigheten. Jag kan ibland sakna en sådan visualisering av de olika delarna i ett scenkonstarbete. Det polyfona gäller då alla händelser, inte bara text. Det närmaste jag kommit är devisingsarbete med post-it-lappar som flyttats runt på en whiteboard.

---

<sup>35</sup> Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, Gråbo: Daidalos, 2010,

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Roland Barthes, *The Death of the Author*, London: Macat International Limited, 2018, s 72

<sup>38</sup> William Emson, *Seven Types of Ambiguity*, New York: New Directions Publishing Corporation, 1966

Den norska regissören och dramatikern Kari Holtan använder sig av en metod som kanske är något på spåren; hon jobbar ofta med musikprogrammet Ableton Live.<sup>39</sup> Där lägger hon in klipp med textljudfiler, musikfiler och filmat material. Under repetitionerna kan hon sedan enkelt livemixa, dvs testa hur de olika delarna funkar tillsammans eller vilken ordning som verkar fungera. Det liknar på sätt och vis en filmklippares arbete.

### *Rumslig polyfoni*

En bit in i repetitionsperioden av *Djungelfeber* uppstod hos både skådespelare och mig en medvetenhet om en rumslig polyfoni. I takt med att materialet började sitta öppnades lyssnandet upp och omfattade hela rummet. Uppmärksamheten på multipla skeenden i rummet blev påtagligare. Det blev tydligt att föreställningen tog hela rummet i besittning. Verket pågick både nära och på avstånd samtidigt. Parallella händelser var både klagörande och fördunklande. Intimiteten i klassrummet och den gemensamma cirkeln bidrog till en känsla av att verket var något som träffade en från alla håll, inneslöt en. Jag tänkte på partikelfysik där partiklarna befinner sig på flera platser samtidigt. Partiklar som egentligen bara är vibrationer - rytm? Samtidigt som upplevelsen av det nära och det långt bortiga var tydlig så fanns också en distinkt känsla av att det som verkligen pågick faktiskt hände nån helt annan stans, på ett helt annat plan, i en annan dimension.

Rytmen gör något med rumstiden. Rummet kröker sig och vecklar upp sig in i sig självt. Schrödingers katt stampar takten som en besatt och tappar förståndet på ett positivt sätt.

---

<sup>39</sup> Kari Holtan är en norsk dramatiker, regissör och konstnärlig ledare för De Utvalgte som i ca 20 år nytänkande scenkonst.





## Kadens

En *kadens* i musiken betecknar en (ofta stereotyp) ackordföljd som avslutar en fras, ett avsnitt eller ett helt musikstycke. Som lyssnare känner man tydligt igen detta och förstår redan innan slutackordet kommit att verket snart är slut. Kadensen innebär ofta en återgång till grundackordet. Efter utflykter i subdominans, subdominans, dominans, dissonans, och polyrytmik återvänder vi till vilopunkten. Harmoni. Slutet i ett scenkonstverk präglas oftast också av en lugnande rytmik. Sällan slutar ett verk mitt i en acceleration eller komplex polyrytmik.

Djungelfeber avslutades utan resolution, utan egentlig upplösning. Jag ville lämna eleverna (publiken) i ett pågående. Djuren droppade helt sonika av. Lämna klassrummet och eleverna i cirkeln utan ett tydligt slut. Det var ingen puls som upphörde. Eleverna fick själva avgöra när det utifrån tog över.

### *Eftersläppet*

Under repen med Djungelfeber kunde det vara så att skådespelarna hade gjort en liten övning eller en scen, en liten dramaturgisk båge hade skett - stigit och sjunkit - kadensen var avslutad och känslan att scenen/övningen var över påtaglig. Men, i det här uppstår plötsligt en helt annan improvisation. En separat båge skapas med förnyad kraft. Som skådespelare har jag själv upplevt det här många gånger. Scenen är egentligen slut, jag släpper alla förhoppningar och krav, öppnar upp inför något annat. Dörrarna slängs plötsligt upp och det är som om eftersläppet bara stått och väntat på att få dundra in.

Det är nåt som händer när en fast struktur upphör. När det rytmiska ramverket bryts. Motsatsen till puls är stillhet. Motsatsen till stillhet är puls - vilken som helst. Stillheten i slutet/kadensen hade inte öppnats upp om inte strukturen hade funnits innan. Eftret kan inte uppstå utan innan.

Jag tänker på *Mandarinerna* av Simone de Beauvoir som utspelar sig precis efter andra världskriget.<sup>40</sup> Hur hon skildrar en tid av frihet, hopp och att denna känsla blir så stark för att det hela tiden kopplas tillbaka till belägringens totala antifrihet.

### **Coda**

*Coda* - finale, avslutning, svans.

Codan är musikens P.S., post scriptum. Skriften efter skriften. Musikens grand finale eller en orolig kompositörs tvekan inför det definitiva brottet mellan verk och lyssnare.

I scenkonsten finns codan som idén om den klimaxande pulsens slutgiltiga efterskalv. Nån form av fullbordandets essens i finalens final. Jag tänker mig skådespelarna rakryggade och med kontroll stiga ner ifrån den brutna kam som verkets rytmiska flöde utgjort. Ett larmande som sakta dör ut. Och så - applåder. Jag försöker aktivt gå emot denna min automatiserade idé om dramaturgin. Jag har inget emot ett klassiskt slut men jag har något emot tankens automatisering. Jag provar annat. Tänker att jag vill bryta mitt i steget. I en ansats.

Så. Verket är slut, ljuset går upp, musiken tonar ut, verkligheten tränger sig på. En stunds yrvakenhet när verk och verklighet möts. Glider in i varann. Existerar parallellt i en flyktig sekund. I teaterhusens scenrum är det en igenkännbar ceremoni. Applåder och uttåg. Huset bröstar återigen upp sig och får spela huvudrollen när publiken leds ut. Ett lika grandios hej och hejdå varje gång. Är det en klassrumsföreställning dånar verkligheten in. Till både besvikelse och glädje. Teatervana lärare applåderar sönder luften samtidigt som halva klassen

---

<sup>40</sup> Simone de Beauvoir, *Mandarinerna*, Stockholm: Norstedts, 2013

redan är ute i korridoren. Det är fint. Men det är inget glidande. Det är en rörande, kaosartad krock. Jag älskar dessa sköra minitidsrymder. Dessa djupa inandningar. Dessa närvaroplan som dockar i varann.

Under repetitionerna av Djungelfeber litade jag väldigt mycket på att processen ledde oss rätt. Det innebar rätt stora förändringar nära inpå premiären. Att skapa en så pass trygg process att verket kan bli en organisk, föränderlig helhet är viktigt för mig. När det är premiär och jag lämnar verket vill jag att skådespelarna ska äga det så pass mycket att de kan känna sig fria att själva förändra den dynamiska struktur som verket förhoppningsvis är. Jag hoppas skapa en rytm som fortsätter över brytpunkten mellan rep- och spelperiod.

### *Kartografi*

Jorge Luis Borges skrev i novellen *Kartografen* om ett fjärran land där kartografen drevs till absurda ytterligheter<sup>41</sup>. En karta över en provins blev så detaljerad att den krävde en yta stor som en stad. Kartan över imperiet tog upp en hel provins. Till slut insåg kartograferna att för att beskriva verkligheten så exakt som möjligt måste de helt enkelt göra en exakt avbildning av hela imperiet i skala 1:1. Teorins relation till praktiken präglas av mindervärdeskomplex. Den rytmiska taxonomi som jag här presenterat kanske kan liknas vid de mystiska kartor längst bak i skolans kartböcker där länder fick färger efter politisk åskådning, bnp eller befolkningstäthet. Eller där endast höjdskillnader eller vägnät var utsatta. Över det knöliga landskap som är min egen konstnärliga erfarenhet har jag försökt lägga en rytmisk topografi. Det är en ofullständig karta med stora pretentioner. Jag tänker på att även de första kartritarnas helt missvisande geografi hjälpte dem att navigera. Det är en hoppingivande tanke.

### *Slut på riktigt*

För att beskriva konst av hög kvalitet använder vi gärna ord som verkshöjd och fördjupning. Uppåt och inåt. Tanken ska flyga fritt och lätt och samtidigt borra sig in i själen. Ofta är jag för mycket i mitt eget huvud och dessa idéer kan göra att jag missar något. Det som är rakt framför mig - rummet. Jag blir som krabban som kan röra sig i alla riktningar förutom åt det håll den ser.

I slutet av repperioden blev det tydligt att det vi hållit på med mest av allt var klargörandet av situationen. Situationen i det faktiska rummet. För mig är det rytmiska ett sätt att få syn på rummet, på skådespelarna och på publiken. Den är en del i sammansmältningen mellan det inre och det yttre.

Rytmens arkitektoniska kvalitet. Nåt att bygga upp och skala av kring och inuti.

---

<sup>41</sup> Borges, Jorge Luis, *Biblioteket i Babel*, Bonnier, Stockholm, 1998

Nåt som ger stadga åt de ledbrutna gångarterna och den haltande rytmen.



## Referenser

- Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik*, 2. rev. uppl., Anthropos, Gråbo, 2010
- Barthes, Barthes, *the Death of the Author*, Macat International Limited, London, 2018
- Barthes, Roland, *Kärlekens samtal: fragment*, [Ny, rev. utg.], Modernista, Stockholm, 2016
- Beauvoir, Simone de, *Mandarinerna*, [Ny utg.], Norstedt, Stockholm, 2013
- Borges, Jorge Luis, *Biblioteket i Babel: en antologi sammanställd ur novellsamlingarna Ficciones och El Aleph*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 1998
- Brook, Peter, intervju i the Guardian 2011  
<https://www.theguardian.com/stage/2011/mar/16/peter-brook-magic-flute-interview>
- Emson, William, *Seven Types of Ambiguity*, [New Directions Publishing Corporation](#), New York, 1966
- Fazlhashemi, Mohammad & Österberg, Eva (red.), *Omodernt: människor och tankar i förmodern tid*, Nordic Academic Press, Lund, 2009
- Franzén, Carin, *När vi talar om oss själva: nedslag i subjektivitetens historia från Montaigne till Norén*, Ariel Förlag, [Linderöd], 2018
- Freud, Sigmund, *Vi vantrivs i kulturen*, [Ny utg.], Aldus/Bonnier, Stockholm, 1969
- Freud, Sigmund, *Metapsykologi*, Natur och kultur, Stockholm, 2003
- Gaulier, Philippe, fransk teaterprofessor, pedagog och teaterclown
- Gonzalez, Mario, guatemalansk-fransk regissör, skådespelare och teaterpedagog. Han är specialiserad på en estetik som utgår från commedia dell'arte, clownteknik och improvisation.
- Hald, Niklas, *Skådespelaren i barnteatern: utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga*, avhandling Stockholms Konstnärliga Högskola, 2015.
- Holtan, Kari, norsk dramatiker, regissör och konstnärlig ledare för De Utvalgte som i ca 20 år nytänkande scenkonst.
- Hemingway, Ernest, *Ernest Hemingway on writing*. Pocket Books, New York, 1984
- Johannisson, Karin, *Nostalgia: en känslas historia*, Bonnier, Stockholm, 2001



Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism*, W. W. Norton & Company, New York, 1979

Lothringer, Sylvere, the Brooklyn Rail oct 2018, <https://brooklynrail.org/2018/10/in-memoriam/A-Tribute-to-Paul-Virilio>

Lund, Anna, *Mellan scen och salong: en kultursociologisk analys av ungdomsteater*, Arkiv förlag/A-Z förlag, Lund, 2008.

Morris, Eilon, *Rhythm in Acting and Performance*, Bloomsbury Publishing, London 2017.

Nelson, Maggie, *the Argonauts*, Greywolf Press, Minneapolis, 2015

Nelson, Maggie, *The art of Cruelty*, W. W. Norton & Company, New York, 2011

Nature Theatre of Oklahoma, en prisbelönt konst- och performancegrupp från New York ledda av Pavol Liska och Kelly Copper.

Pugatch, Jason, *Acting Is a Job: Real-life Lessons About the Acting Business*, Allworth Press, New York, 2006

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2003

Virilio, Paul, *Polar inertia*, SAGE Publications, New York, 1999

Virilio, Paul, *Speed and Politics*, , Semiotext(e), Los Angeles, 2006

Weil, Simone, ur *Filosofiska rummet*, P1 26/1 2020.

Weiner & Simpson, *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary II*, Oxford University Press, Oxford, 1971

Wright, John, *Why is that so funny?: A practical Exploration of Physical Comedy*, Nick Hern Books Limited, London, 2006.

Žižek, Slavoj, *Om Lacan*, Tankekraft förlag, Hägersten, 2016



