



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Språk – och litteraturvetenskapliga institutionen

Teaterhögskolan i Malmö

Handledare: Rikard Loman

Slutseminarium: 2013-01-18

Therese Lindmark

TVPK10

# Den framväxande epidemin

att improvisera fram en dramatisk text

# Innehåll

<b>INLEDNING</b> .....	<b>3</b>
SYFTE.....	4
METOD OCH MATERIAL .....	4
DISPOSITION.....	5
<b>I. DEN PÅVERKADE TEATERARBETAREN</b> .....	<b>6</b>
DET HÅLLBARA KONSTNÄRSKAPET .....	6
DEN FUNDERANDE PRAKTIKERN.....	7
<b>II. DEN DRAMATISKA TEXTEN</b> .....	<b>9</b>
ATT DELA IN.....	9
DET VERKAR REALISTISKT.....	10
<b>III. IMPROVISATION? JA TACK!</b> .....	<b>12</b>
SPONTANT TÄNKER JAG.....	12
TRÅKIGT ÄR DET MEST ORIGINELLA .....	13
<b>IV. FRÅN TEORI TILL ALTERNATIV PRAKTIK</b> .....	<b>15</b>
DEN GRUNDLÄGGANDE FÖRUTSÄTTNINGEN .....	15
PÅ TVÅ BEN – BEJAKA OCH BLOCKERA .....	16
OM JAG SÄGER TJUR, VAD SÄGER DU DÅ?.....	17
<b>UTVÄRDERING AV SKRIVPROCESSEN OCH RESULTATET</b> .....	<b>19</b>
<b>SLUTDISKUSSION/SAMMANFATTNING</b> .....	<b>21</b>
<b>LITTERATUR OCH KÄLLOR</b> .....	<b>22</b>
<b>BILAGA: EPIDEMIN AV THERESE LINDMARK</b> .....	<b>24</b>

# Inledning

Det är en vanlig dag på förskolan. Ett litet barn i sexårsåldern sitter och ritar och är väldigt nöjd med sin teckning. Barnet har ritat en kanin i profil, med en liten nos och långa, fina öron som står rakt upp. Då kommer fröken fram och tittar på barnets teckning och säger ”Men kaninen springer ju!”. Därefter tar fröken upp ett suddgummi, suddar ut öronen på kaninen och ritar själv dit nya öron. Barnet hinner inte säga någonting. Kaninens öron ligger nu sträckta bakåt, som om de drogs bakåt av vinddraget när kaninen rusar fram.

Den här händelsen var en nära vän till mig med om, när hen var i förskoleåldern. Min vän var barnet vars fröken tyckte att det var rätt och riktigt att gå in och ändra i barnets bild utan dennes tillåtelse. Idag menar min vän att hen inte kan rita. Det är inte ovanligt att hitta denna företeelse hos vuxna som fått lära sig att de inte kan, och där en del av ens kreativa skapande blockerats i en tidig ålder. En person som redan som barn har fått veta att ens teckning, berättelse etc. är fel, tenderar att ha kvar det i sitt undermedvetna även som vuxen.<sup>1</sup>

Även inom teaterarbetet spökar blockeringarna, något som en skådespelare i ett tidigt stadium måste arbeta med för att upphäva. Rädslan för att göra bort sig, vara fel, vara ful, att inte leva upp till en given norm, är någonting som härskar var vi än vistas i vårt samhälle. Givetvis härskar de här tankarna i olika grad, dock finns alltid den grundläggande rädslan kvar, rädslan för att göra fel, vilket arbete vi än ska genomföra.

Vid ett nytt konstnärligt projekt eller en konstnärlig verksamhet ska man idag ha tydliga mål som passar med en bestämd mall, exempelvis för att bli beviljade pengar så att man ska kunna genomföra projektet. Det ska vara nyskapande eller nyvinklat på ett eller annat sätt. Regler staplas på förväntningar och ska det inte vara nyskapande så ska det åtminstone vara nyttigt. Allt det här är sådant som kan vara en av de största bovarna till blockeringar.

Hur kan man då gå till väga för att lösa upp de här blockeringarna och hantera de här förväntningarna? En av de mest använda och användbara metoderna när det gäller skådespeleri är improvisation, där man aktivt arbetar med att bejaka sina spontana tankar och upphäva blockeringar. Improvisationstekniken är sedan många år etablerad inom skådespeleriet. Frågan är om den här tekniken går att applicera på andra delar av teaterområdet, så som i det här fallet det dramatiska skrivandet.

---

1

Keith Johnstone, *Impro. Improvisation och teater*, 1985, s. 84-87

I föreliggande uppsats har min utgångspunkt varit ett praktiskt arbete. Jag har skrivit ett manus där jag har använt mig av teorier runt kreativitet och improvisation, vilket sedan har blivit utvärderat. Uppsatsen ska alltså läsas mot manuset, vilket hittas som bilaga i slutet av uppsatsen.

## Syfte

Syftet med den här undersökningen är att hitta en alternativ metod för dramatiskt skrivande som utgår från de improvisationstekniker som tidigare framgångsrikt tillämpats inom skådespeleriet. Genom att aktivt använda mig av grundtankarna för improvisation i skrivandet av ett manus, har jag undersökt vad som händer när man lyfter en skådespelarmetod till ett annat område inom teatern. Går allting att bejaka vid skrivande? Finns det någonting som tydligare blir en blockering än annat?

## Metod och material

Huvuddelen av mitt arbete har bestått i att skriva ett manus i form av en monolog. Manuset började skrivas redan för fyra år sedan, vilket endast resulterade i ett par sidor och sedan dess har det legat orört. Under mitt kandidatarbete har mitt primära fokus varit att färdigställa detta manus. Under denna skrivprocess har jag fört en arbetslogg, vilken kommer att ligga till grund för analysen av mitt arbete. Jag har även repeterat grundtänkandet i improvisationsteknik för att kunna applicera i mitt skrivande. Framförallt har jag använt mig av Keith Johnstones teori om kreativitet och improvisation, där fokus främst har legat på teori än på utskrivna övningar. I arbetet har jag även dragit nytta av andra teorier om kreativitet.

I min undersökning av det dramatiska skrivandet har jag tagit hjälp av David Rushs standarverk *A Student Guide to Play Analysis*. Det här är för att Rush är representativ för många andra böcker som tar upp det jag i uppsatsen kallar traditionellt drama, det vill säga det aristoteliska dramat.

För att få något vidare perspektiv på dramatiskt skrivande och min egen praktik har jag även kontaktat två nu verksamma unga dramatiker och ställt frågor till dem angående deras skrivande och deras syn på kreativitet. En viktig inspirationskälla har även varit Barbro Smeds föreläsning som hon höll om hållbart konstnärskap på Stockholms Dramatiska Högskola i mars 2012.

Till grund för detta arbete ligger som synes i första hand reflektioner utifrån en

egen skrivprocess. Jag utgick från en skrivprocess som kört fast och redovisar de aspekter och tankar som mina olika försök att komma vidare i processen och färdigställa min monolog har kastat av sig. Det finns alltid en svårighet i att bedöma sitt eget arbete, men det finns också ett värde i att faktiskt fundera över processen och hitta balansen mellan praktiken och teorin. Först då kan vi få en djupare förståelse för tyngden och betydelsen av alla de faktorer som rör teaterområdet och hur de påverkar mer än vad man kanske är medveten om.<sup>2</sup>

## Disposition

Mitt kandidatarbete är uppdelat i fyra huvudkapitel, en utvärdering av mitt praktiska arbete och en avslutande diskussion. I det första och andra kapitlet, ”Den påverkade teaterarbetaren” och ”Det dramatiska skrivandet”, går jag igenom en rad faktorer som kan påverka det dramatiska skrivandet negativt, så som samhällspåverkan och regler för dramatiskt skrivande. I det tredje kapitlet ”Improvisation? Ja, tack!” går jag igenom Keith Johnstones improvisationsteori som en lösning vid blockeringar i det dramatiska skrivandet. Kapitel fyra ”Från teori till alternativ praktik” är en rapport över hur jag har applicerat Johnstones improvisationsteknik i mitt skrivande av monologen *Epidemin*, vilket följs av en utvärderande reflektion. Slutligen kommer det färdigskrivna manuset i form av en bilaga.

---

<sup>2</sup> För en mer utvecklad diskussion av förhållandet mellan teori, praktik och tyst kunskap se exempelvis Ingela Josefssons föreläsning *Att skola ett omdöme*, 2012

# I. Den påverkade teaterarbetaren

Det finns otaliga faktorer som påverkar det kreativa skapandet. Vad det är som verkar förlösande och hämmande är naturligtvis individuellt. Det som dock är likartat för alla, medvetet eller omedvetet, är påverkan av yttre och inre faktorer. Redan som barn kan man få höra att det finns rätt och fel sätt att skapa på. En produkt måste bli rätt gjord för att den ska kunna bli säljbar. En teaterföreställning måste ha rätt form för att ligga rätt i tiden. En skådespelare måste få rätt utbildning för att kunna ta sig fram på arbetsmarknaden.

## Det hållbara konstnärskapet

I mars 2012 höll Barbro Smeds, professor i konstnärlig kunskapsbildning vid Stockholms Dramatiska Högskola, en föreläsning, vilken hon kallade *Hållbart konstnärskap*. Smeds huvudsakliga poäng var att teaterarbetare idag sätts under allt större stress, genom mer ansvar och högre prestationskrav, exempelvis genom att det förväntas att man ska jobba hur mycket som helst. Vidare menar Smeds att man redan under tiden på teaterhögskolorna måste erkänna det här problemet och att det måste finnas ett attitydarbete som lärare och elever nödvändigtvis måste ta itu med.<sup>3</sup>

Smeds menar då att man här måste börja tänka precis som med miljön, det vill säga i termer av återvinning. Inte heller på teaterområdet är resurserna outtömliga och evigt förnybara. Det är framför allt fyra faktorer som Smeds framhäver som denna konstnärliga hållbarhets fiender:

- ⤴ utnyttjandet av resurser utan hänsyn till konsekvenser
- ⤴ missbruket av resurser
- ⤴ att sträva efter och uppmuntra extrempositioner
- ⤴ en aldrig ifrågasatt vilja att överskrida

I det här fallet måste man vara extra uppmärksam på att de resurser som Smeds refererar till handlar om konstnären själv och dennes användande av sig själv som ständigt material. I och med att en konstnär till största delen är sitt eget material och verktyg, bildas en allt högre grad av utsatthet, där konstnären löper en överhängande risk att sälja

sig själv. Mycket har kommit att handla om säljbarhet och nyttighet i samhället, vilket kan hamna i konflikt med det som är själ och hjärta hos de konstnärliga utövarna. Konkurrensen är väldigt hög och konstnärsmytten där föreställningarna om att vara ledande och världsbäst lever fortfarande kvar. Även arbete i kollektiv där täta samarbeten pågår, som vid en teaterproduktion, är något som kostar på, trots att det kan vara ett extremt roligt arbete. Starka hierarkier, exempelvis inom vissa institutioner, är också något som kan inverka negativt på skapandet.<sup>4</sup>

För att kunna göra någonting åt de här problemen, menar Smeds, att man måste erkänna att problemen finns över huvudtaget. Attitydarbetet mellan elever och lärare måste förbättras och man måste genom kritisk reflektion synliggöra problemen och ringa in möjliga lösningar. Det man aktivt måste börja fundera över, som konstnär, är hur man arbetar, varför man arbetar, vad man har för rutiner och vad för position i kollaborativa sammanhang man har.<sup>5</sup> Som Smeds påpekade: ”Vi kan inte gå under trots att vi är konstnärer. Vi behöver också leva.”<sup>6</sup>

Smeds ringar in intressanta problem och pekar på att för höga krav på sig själv som konstnär kan bidra till att strypa kreativiteten. Enligt henne ligger en lösning i en ökad kommunikation. Det är också i det här som vi måste hitta alternativa metoder att arbeta för att komma åt det mer kravlösa tänkandet. Ett första steg blir då att ta en titt på sitt eget arbete. Hur styrd känner man sig av de rådande konventionerna? Hur viktigt är det att vara så originell som möjligt och vem gör man det för – för sig själv eller för det nuvarande teaterklimatet?

## Den funderande praktikern

Det är först när vi börjar fundera över vårt konstnärliga arbete som vi kan ta det till nästa nivå, när vi kort sagt på allvar förenar teori och praktik i skapandet. Hur ser då den verksamma praktikern på hur det rådande klimatet påverkar det konstnärliga arbetet?

I en mailintervju med dramatikern Kristian Hallberg (f. 1982) ställer jag frågan hur mycket han anpassar sina texter efter vad som anses som ”rätt i tiden”. På detta svarar Hallberg att han skriver om sådant som anses vara aktuellt och intressant, men att han inte skulle kalla det en anpassning. Vad som är ”rätt i tiden” vet han inte riktigt. Hallberg skriver om sådant han tror att han har någonting att säga om, annars läser han

---

<sup>4</sup> Smeds, 2012

<sup>5</sup> Ibid

<sup>6</sup> Ibid

in sig rejält: ”Det handlar väl framför allt om att få en idé och en situation först innan det kan komma igång”.<sup>7</sup>

Samma fråga ställer jag till Annika Nyman (f. 1984), dramatiker och regissör på Teater Mutation i Malmö: ”Jag tror ju verkligen att man lever bunden av sin diskurs, att ens eget tänkande knappast är frikopplat från andras tänkande.”<sup>8</sup> Vidare menar Nyman att man troligtvis påverkas mer än vad man tror av kollegor och övriga Teatersverige, särskilt när det gäller tyckande om ämnesval och önskningsmaterial.<sup>9</sup>

Kristian Hallberg menar däremot att det är han själv som är den största fienden, men det först efteråt: ”Men det gör att jag har ett kluvet förhållande till mina texter efter de har haft premiär, att de aldrig blev så bra som jag ville. Fast de egentligen blev det!”<sup>10</sup>

Just detta att lyfta fram praktikernas konkreta erfarenheter och reflektioner är ett viktigt steg i det Smeds menar med att öka kommunikationen för att få en djupare förståelse för konstnärens arbete.

Konstteoretikern Graeme Sullivan, understryker det här i sin text *Artistic Cognition and Creativity*:

First, it is acknowledged that the thinking artist is a practitioner-researcher who uses many visual cognitive strategies that dislodge discipline boundaries, override media conventions, and disrupt political interests as they take on roles as creators, critics and theorists.<sup>11</sup>

Vad man vidare kan fundera på är hur mycket de klassiska traditionerna inom dramatik styr det som produceras idag. Vilka regler finns det som man bör ta i beaktande och vilka mallar bär vi med oss utan att vi reflekterar särskilt mycket över det?

---

7 Kristian Hallberg, 2012

8 Annika Nyman, 2012

9 Ibid

10 Kristian Hallberg, 2012

11 Graeme Sullivan, *Artistic Cognition and Creativity*, 2011, s. 117



## II. Den dramatiska texten

Även om man som författare eller dramatiker inte känner att man påverkas av yttre omständigheter och andras förväntningar på en, så kan man inte glömma bort de traditioner som ligger bakom oss och som man förväntas känna till som dramatiker. Historien påverkar oss på samma vis, om inte i vissa fall mer, än det som händer runt omkring oss idag. Vi bär alla på kulturella traditioner som vi vid första ögonkastet kanske inte är medvetna om, men som vid en närmare granskning finns där och som följer med oss in i det kreativa arbetet.

I ett standardverk om dramatiskt skrivande, David Rushs *A student Guide to Play Analysis* (2005) friläggs traditionella faktorer som kan verka både hämmande och förlösande i en skrivprocess.

### Att dela in

Det man inte kan komma ifrån är att det dramatiska skrivandet till stor del är styrt av uttalade regler och överenskommelser. Precis som med andra typer av skrivande sätts dramatiken automatiskt in i olika genrer, oavsett dramatikers intention. På samma sätt som recensenter och publik vill sätta in en ny film i ett fack, så kommer ofta frågorna efter en föreställning; var den bra och vad var det för typ av pjäs? Ens värderingar utgår i hög grad från de förväntningar man hade inför teaterbesöket, vilket i sin tur i hög grad påverkas av pjäsens genre.

I *A student guide to play analysis* skriver teaterprofessorn David Rush om de dramatiska texternas ständiga indelning i fyra huvudgenrer; komedi, tragedi, melodrama och fars. Rush menar att dessa har blivit de huvudsakliga typerna där komedi och tragedi är de traditionella genrerna och melodrama och fars är variationer av dessa.<sup>12</sup> Rush är dock noggrann med att påpeka att denna indelning är en bred generalisering och att ingen pjäs egentligen kan höra till endast en enda genre.<sup>13</sup> De här indelningarna i genrer gäller främst det traditionella dramat. Ändå menar Rush att man, utöver hur dramat slutat, genom fyra punkter kan identifiera så kallade klassiska genrer:

- ▲ Pjäsens övergripande stämning

---

12 David Rush, *A Student Guide to Play Analysis*, 2005, s. 95  
13 Ibid.

- ♣ Typen av värld eller samhälle som pjäsen utspelar sig i och vilken typ av konflikt som dramatiseras
- ♣ Typiska handlingsmönster som används
- ♣ Typiska karaktärer<sup>14</sup>

Det finns alltså vissa mallar att följa för att kunna identifiera en dramatisk text. Är den inte rolig måste det vara en tragedi eller drama. Finns det lustiga repliker och förväxlingar är det förmodligen en komedi eller fars. Nästa steg blir att precisera hur nära verkligheten pjäsen ligger.

## Det verkar realistiskt

Någon som genomsyrar både skådespelararbete och författande är strävan efter realism. Många grundtankar byggs upp av att en karaktärs motivation bör vara realistiska i förhållande till texten och replikerna ska gärna vara så pass naturtrogna att de inte, så att säga, lägger sig fel i skådespelarens mun. Men om dramatikers syfte lutar mer åt det absurdistiska hållet? Då får helt enkelt realismen ta ett steg tillbaka.

Enligt Rush finns det en rad olika faktorer som spelar in för att man ska kunna definiera graden av realism i en pjäs, det vill säga identifiera textens stil.<sup>15</sup> Först och främst kan man undersöka vilka ämnen eller idéer som pjäsförfattaren är mest intresserad av. Är författaren driven av en religiös tro som återspeglas i den bild denne ger av samhället? Eller finns där kanske en politisk ambition att påverka publiken och i förlängningen samhället i en viss riktning?<sup>16</sup>

En annan faktor är hur dramatikern har valt att placera publiken. Har dramatikern placerat publiken på en subjektiv eller objektiv position, det vill säga får de ta del av endast en karaktärs version av händelserna eller får de se även sådant som karaktären inte ser?

Vidare kan man undersöka texten i sig mer noggrant. Har texten en linjär eller icke-linjär berättelsekurva? Är karaktärerna naturalistiska personer eller en representation, t.ex. de personifierade karaktärerna, som Kunskap, i medeltidsdramat *Envar*? Finns det tydliga hänvisningar om hur scenografin ska se ut? Är replikerna

---

14 Rush, s. 95

15 Rush, s. 183-190

16 Ibid.

realistiska eller absurda? Bryter karaktärerna mot den konvention som låter oss betrakta handlingen som genom en osynlig fjärde vägg?<sup>17</sup>

Som synes finns det en hel rad frågor att ha i åtanke vid en pjäsanalys såväl som i det dramatiska skrivandet. Mallar och regler är uppstaplade på varandra, och de hämmar ofta även mycket drivna författare som ger sig i kast med dramatiskt skrivande. Dessa mallar och regler är djupt rotade i människans analytiska hjärna för att försöka komma fram till en produkt som vi identifierar som ett traditionellt drama. Det man inte ska glömma är att det även finns ett otal pjäser där varken realism eller en traditionsenlig genre står i fokus, där ett tydligt exempel är Heiner Müllers *Hamletmaskinen*.

Vad som först kan ses som frigörande och tolkningsbart kan i nästa stund blir en av de största hämningarna. Det finns idag fler regler för hur dramatiska texter ska se ut än för episka och lyriska texter där författaren formellt kan tillåta sig att tänka mer fritt. Det finns även det faktum att fler faktorer på sikt spelar in för en dramatiker då ett drama skrivs för att spelas på en scen. På grund av detta måste följande frågor börja ställas: vad kan skådespelarna och hur kan scenen rent tekniskt användas? Vilka förväntningar har publiken, beroende på vilken scen pjäsen kommer att spelas på? Kommer pjäsen spelas på en institution eller en mindre scen med möjlig politisk inriktning? Alla de här frågorna tillsammans med de traditioner som kopplas till det dramatiska skrivandet, oavsett om man pratar om det aristoteliska dramat eller det postmoderna eller postdramatiska, markerar att det finns ett så kallat rätt sätt att närma sig den dramatiska texten, både vid skrivande och vid analys.

### III. Improvisation? Ja, tack!

Hur kan man då gå till väga för att lösa upp de strukturer och regler som verkar vara ”de rätta”, när det kommer till att skriva dramatik. I det här fallet har det blivit en tillämpning av en av de mest frigörande teknikerna inom skådespeleri – improvisation.

Enkelt förklarar man kan säga att improvisation är ”ett dramatiskt spel där deltagarna går in i en roll och agerar spontant i de situationer som uppstår i spelet utan texter eller anvisningar.”<sup>18</sup> Det man också kan tänka om improvisation är att man helt enkelt utnyttjar de element som hör till de improvisationer man kan stöta på i vardagen – ett spontant svar på en oväntad situation eller den uppfinningsrikedom man tar till för att lösa en sådan situation.<sup>19</sup>

#### Spontant tänker jag...

En av de främsta auktoriteterna och den givna utgångspunkten när det gäller improvisation, Keith Johnstone, skriver i sina böcker *Impro* (1985) och *Impro for storytellers* (1999) om vikten av spontanitet, vilket man skulle kunna säga är ett huvudbegrepp i dessa sammanhang.

Johnstone menar att spontanitet hör ihop med det som vi kan kalla kreativitet. Som exempel skriver han att de flesta barn har en förmåga att ge utlopp för sin kreativitet fram till elva-tolvårsåldern. Därefter förlorar de sin spontanitet och producerar istället kopior av det de ser vuxna producera.<sup>20</sup> Detta tillsammans med att vissa barn blir avtrubbade redan i skolåldern leder ofta till att en del vuxna anses som okreativa. Som Johnstone skriver:

Många ”välanpassade” vuxna är bittra, okreativa, rädda, utan fantasi och har en ganska fientlig inställning till omvärlden. Istället för att ta för givet att de är födda sådana, eller att det är detta det innebär att vara vuxen, kunde vi betrakta de som människor som är skadade av sin uppfostran och den skolundervisning de blivit utsatta för.<sup>21</sup>

Många vuxna kan alltså ha en rädsla för att använda sin fantasi och ge efter för sin spontanitet på samma naturliga sätt som ett barn gör, eftersom det kan uppfattas som

---

18 Bodil Erberth och Viveka Rasmusson, *Undervisa i pedagogiskt drama*, 1996, s. 102

19 John Hodgson och Ernest Richards, *Improvisation. En drama-pedagogisk metod*, 1974, s. 17-18

20 Johnstone, 1985, s. 86

21 *Ibid*, s. 87

omoget och tramsigt. Här finns alltså en grundläggande, hämmande faktor: rädslan för att göra fel! Ofta förkastar man de första tankarna man får upp i huvudet eftersom ens nästa tanke blir att det inte är tillräckligt bra. Antingen känns den där första tanken, menar Johnstone:

- ▲ psykotisk
- ▲ obscen
- ▲ inte originell<sup>22</sup>

Eftersom vi i allmänhet inte vill framstå som konstiga eller galna väljer vi att avstå från de handlingar som kan ge upphov till känslor av att vi inte är normala. Ändå har även i andra fält, de mer opassande tankarna blivit någonting man kan använda sig av.<sup>23</sup>

Som synes ska alltså de spontana tankarna vara ett av de mest kraftfulla verktygen att använda. Samtidigt kan de rakt motsatta tankarna dyka upp, särskilt när det handlar om att försöka tänka kreativt, det vill säga att vi är rädda för att tänka precis som alla andra.

## Tråkigt är det mest originella

Om man slår upp ordet ”kreativitet” får man förklaringen ”förmåga till nyskapande, till frigörelse från etablerade perspektiv.”<sup>24</sup> Det man måste komma ihåg är att detta inte är enda betydelsen av ordet. Mycket har skrivits runt ämnet och det finns otal med fallstudier, dock finns det ingen grundläggande enskild teori om kreativitet som forskare arbetar kring.<sup>25</sup> Vissa menar att kvinnor besitter en viss typ av kreativitet<sup>26</sup>, andra menar att äldres kreativitet emellanåt kan spela en större roll än en yngres, på grund av den mer självklara förståelsen inom många ämnen.<sup>27</sup>

Enligt Keith Johnstone är de mest kreativa idéerna de som är minst originella. När man är rädd för att vara tråkig och förutsägbar kommer de första spontana tankarna att

---

<sup>22</sup> Johnstone, 1985, s. 92-99

<sup>23</sup> Alf Rehn, professor i företagsekonomi, menar sin bok *Farliga idéer. När det opassande tänkandet är din värdefullaste resurs*, (2010) att genom att bejaka snuskiga eller kontroversiella tankar öppnar man upp och använder sin kreativitet till att skapa innovativa idéer på ett nytt sätt. Rehn menar att genom att provocera tänkande ger man större plats åt sådant som andra inte har tänkt på tidigare och därigenom kan man skapa någonting nytt.

<sup>24</sup> [www.ne.se](http://www.ne.se)

<sup>25</sup> Nils-Eric Sahlin, *Kreativitetens filosofi*, 2001, s. 48-49

<sup>26</sup> C Diane Ealy, *Kvinnors kreativitet*, 1997

<sup>27</sup> Bodil Jönsson, ”Äldre och kreativitet”, Georg Klein, *Nya tankar om kreativitet och flow*, 2012, s.37-49

blockeras av strävan efter att vara originell. Man försakar sin spontana tanke eftersom man tycker att den inte var nyskapande nog. Johnstone menar istället att det är just de tråkiga tankarna som blir de mest originella, just för att man inte väljer att blockera sig. Detsamma gäller de tankar som vi ratar för att de känns för psykotiska eller obscena. De bästa improvisatörerna är de som inte försöker vara originella.<sup>28</sup> Eller som Johnstone uttrycker det: "Sometimes being average is the best possible strategy."<sup>29</sup>

Detta kan man i sin tur koppla till strävan efter att arbeta så hårt man kan för att få det bästa resultatet. Enligt Johnstone uppkommer de bästa resultaten när man inte pressar sig själv i syfte att göra någonting ännu bättre. Istället för att skynda och pressa sig själv till max, bör man istället hålla sig avslappnad och ta god tid på sig med en uppgift. De improvisatörer som går in för att överträffa sig själva, gör en beräkning av framtiden för att få bättre idéer och slutar då att uppmärksamma och lyssna på sina medimprovisatörer.<sup>30</sup> Detta i sin tur leder oftast till blockeringar. Att inte lyssna till och acceptera sina medspelares idéer och den situation som uppstår gör att scenen står och stampar på samma plats utan att komma vidare. Genom att säga nej till både sina egna och andras spontana tankar blockeras kreativiteten åt båda håll.<sup>31</sup> Därför gäller det för improvisatörerna att vara så öppen och lyhörd för både de obscena och mediokra tankarna för att kunna komma vidare i sitt arbete.

---

28 Johnstone, 1985, s. 92-99

29 Keith Johnstone, *Impro for Storytellers*, 1999, s. 65

<sup>30</sup> Johnstone, 1999, s. 64-66

31 Johnstone, 1985, s. 105-112

## IV. Från teori till alternativ praktik

Framförallt kopplas Johnstones grundtankar om improvisation till skådespelarteknik och pedagogiska dramaövningar. Det vill säga, till situationer på ett golv med människan som verktyg. Vad händer då när man för över detta till något annat fält inom teatern? Min undersökning har gått ut på att applicera de här idéerna till det dramatiska skrivandet och se om det över huvudtaget fungerar.

I mina mailintervjuer med dramatikerna Kristian Hallberg och Annika Nyman frågar jag om de alltid har en plan för hur deras pjäser ska byggas upp eller om de improviserar. Hallberg menar att det är lite olika och att han inte hade någon särskild metod.<sup>32</sup> Nyman ger ett liknande svar, men tillägger även att skriva dramatik på sätt och vis är som att improvisera; ”Jag kan aldrig tänka ut exakt hur det ska gå, vilken väg det ska ta. Jag upptäcker hela tiden nya saker när jag skriver.”<sup>33</sup>

Går det då att aktivt och medvetet använda sig av improvisation, så som Keith Johnstones grundläggande teori anvisar?

### Den grundläggande förutsättningen

I de flesta fall där improvisatörer ska ta sig an en situation, får de en grundförutsättning tilldelade sig. Den kan bestå av platsen som personerna använder sig av, eller kanske vilket förhållande karaktärerna har till varandra. På ett liknande sätt kan en författares/dramatikers arbete starta. Ofta finns det en idé eller historia som ligger till grund för att skrivandet ska ta fart; någonting som kanske inspirerar till en positiv känsla, eller någonting som gör en irriterad eller rent av arg. Det kan vara allt från samtiden och dagspolitiken till de gamla grekiska historierna.

I mitt fall startade hela processen för fyra år sedan. Allting började vid en busshållplats i Sollentuna, där en kvinna, utan någon form av yttre uppmuntran, tog kontakt med en annan person. Kvinnan önskade den andra glad advent och fortsatte sedan att prata om att hon var i övergångsåldern och att hon inte var oberäknelig längre. Den andra personen blev mer och mer obekvämt och sa ingenting, medan kvinnan fortsatte att prata om att hon var törstig på vin. Fler personer på hållplatsen blev besvärade och flyttade lite på sig och jag märkte att även jag själv försökte ta avstånd

---

32 Hallberg, 2012

33 Nyman, 2012

genom att ta upp mobiltelefonen och knappa på den i syfte att undvika en konversation med kvinnan.

Det var när jag upptäckte vad jag själv höll på med som idéerna började snurra i mitt huvud och på bussen skrev jag ner händelsen och de repliker kvinnan hade sagt. Det är den här händelsen som har fått bli början på det drama som fått titeln *Epidemin* (se bilaga).

Jag fortsatte att skriva ett par sidor, men sedan blev texten liggande och fick mogna till sig, för att nu plockas fram igen och färdigställas. Så vid återupptagningen av denna process fanns det en grundläggande situation att arbeta kring: Kvinnan på busshållplatsen, den obekväma stämningen och människors reaktioner när de blir publik till någonting som de inte har valt själva att vara publik till. Jag har utnyttjat improvisationstekniken för att kunna utveckla och förlösa denna förhållandevis stumma situation som verkat så starkt på mig

## På två ben – bejaka och blockera

Det som har fått genomsyra hela arbetet med manuset är bejakandet av de spontana tankar som har uppkommit. Jag har konstant försökt att skriva ner precis det som dykt upp i huvudet för just den situationen som karaktären för tillfället befinner sig i.

Märk väl att jag har *försökt*. Att inte blockera sig har varit lättare sagt än gjort. Vid flera tillfällen har det känts som att huvudpersonens handlingar blivit allt för absurda. Här har ~~den~~ rädslan för att vara för extrem istället för att vara ordinär tagit överhand. Ett exempel på detta är delen där huvudpersonen berättar om hur hen brukar göra vatten till vin och ta med till kyrkan (se bilaga). Den här delen har blivit mer förenklad än vad en var från början, eftersom det kändes som att karaktären blev mer och mer extrem och omedveten om sina handlingar. Vid en fullständig bejakning borde texten ha fått stå kvar i sin originalversion.

Att acceptera och blockera har blivit mer av en balansgång genom arbetet. Trots att det i vissa partier har fått strykas och skrivas om har vissa blockeringar även fått lösas via acceptans. Vid ett skede stod processen helt stilla eftersom jag började irritera mig på att karaktären bara blev ett offer. Då grundsituationen innehöll en kvinna så har mina tankar hållit fast vid att pjäsens berättare är en kvinna, vilket i sin tur ledde till att jag blev provocerad av att ha skapat ännu ett kvinnligt offer. Det var först när jag accepterade att karaktären skulle vara ett offer som blockeringen släppte.



Jag släppte även tanken på att karaktären prompt måste vara kvinna. Istället har jag valt att inte svart på vitt skriva ut könet på berättaren, trots att flera saker i texten kan peka på att hen är en kvinna. För att inte behöva låsa fast en regissör vid att monologen måste spelas av en kvinnlig skådespelare, har könet ändå lämnats ute. Av samma anledning finns det inga scenhänvisningar eller beskrivningar av scenografi, då ett produktionsteam inte ska behöva blockeras och låsas fast vid några utskrivna mallar. När det kommer till kreativa lösningar kan det i vissa fall vara bra att tänka i flera led.

## Om jag säger tjur, vad säger du då?

Inom improvisation finns det ett otal övningar och lekar för att man ska få igång sin fantasi och bejaka sina tankar. Bland de här lekarna finns det i sin tur många olika associationsövningar. En av de enklaste av dessa har jag aktivt använt mig av i skrivandet av *Epidemin*. Övningen går till på följande vis: En person säger ett ord, antingen vilket som helst eller på ett angivet tema. Därefter ska person nummer två säga ett ord som hen associerar till när den hör den första personens ord. Tredje personen fortsätter med att associera till person nummer tvås ord, och så fortsätter det. Det viktigaste i den här övningen är att verkligen säga det ord som kommer upp, trots att det kanske känns obscen, barnsligt eller inte alls som att det passar in. Om den ena personen säger löv och nästa tänker penis, så har denne troligtvis en intern association och väljer kanske att blockera. Det man ska komma ihåg är att de interna associationerna absolut inte är mer fel än att exempelvis säga träd.

Det är alltså en variant av den här övningen som jag har använt mig av. Då författandet oftast är ett ensamt arbete har jag ju då inte haft några medspelare, utan har fått associera vidare på mina egna ord. På ett plan skulle man kunna säga att jag har haft pjäsens berättare som medspelare. Mina ord har blivit karaktärens ord och i och med det har hen blivit den som associerar. De här delarna har jag låtit stå kvar i texten, som en del av karaktärens tankegång. I vissa partier associerar berättaren på specifika ord för att antingen komma vidare eller ge ett ord en ny betydelse. Ett exempel på det här kan man se i delen där berättaren talar om pungråttor och sedan associerar vidare till att kopiera saker som andra gör (se bilaga).

Samma teknik har jag använt för att få berättaren att ta sig från en händelse i sitt liv till ett annat. Vad gör man när man berättar, om inte associerar? En händelse i ens liv leder ens tankar vidare till en annan del. Som exempel kan man titta på delen där

huvudpersonen minns sin barndom och tänker att det var då som hen drog på sig något som luktar, vilket hon associerar vidare till den unge mannen på uteserveringen som troligtvis kände den här lukten.

Genom att använda mig av acceptans och försöka undvika blockerande har jag skrivit en text som kommer att kunna användas på en scen. Det man i nästa steg får fundera över är de påverkbara faktorerna som finns i ens bakhuvud trots att man kanske inte tänker på det.

## Utvärdering av skrivprocessen och resultatet

Det var på ett tidigt stadium av skrivandet som jag märkte att jag automatiskt använde mig av en del bejakning av de spontana tankarna jag fick. I och med det började jag tänka på det mer aktivt och det blev till en del av min arbetsmetod. Det som jag dock märkte var att i min strävan efter att bejaka alla konstiga idéer som dök upp, blev huvudkaraktärens handlingar mer och mer ifrågasättande. Det var helt enkelt lättare att göra hen till en absurditet, men i och med det började den realist-tänkande delen av hjärnan säga ifrån. De absurda tankarna och handlingarna som berättaren kopplades samman med, ledde till att det analytiska hos mig helt plötsligt trodde att berättaren hade någon form av diagnos som exempelvis Asbergers syndrom eller autism. Det fanns alltså en omedveten tankegång som försökte sätta en realistisk aspekt på de spontana tankarna.

Det här kan ha sin utgångspunkt i att grundhändelsen för texten var en realistisk och verklig händelse, trots att det som kvinnan på busshållplatsen pratade om gjorde att situationen blev absurd och obekvä. Samma typ av blockering grundar sig provokationen av offerrollen sig i. Även här har tankarna om realism och en medvetenhet försökt blockera de första tankarna med texten, och till och med försökt censurera och skriva om. I ett sådant fall gäller det att stå fast vid sina originalidéer och istället vara medveten om sina val. Dessutom har det funnits vissa absurditeter som inte har fungerat och raderats för att få rätt dynamik i texten.

I och med att texten utvecklade en absurd ton dök det även upp en viss rädsla för att den skulle verka oseriös. Som det beskrivits ett flertal gånger finns det ju både skrivna och oskrivna direktiv för hur ett teaterprojekt ska utformas idag. Ett nyskrivet manus bör innehålla vissa element för att det ska ses som nyskapande och innehålla en medvetenhet vad gäller genus och politik. Många av de här elementen andas till stor del realism och var får då de psykotiska idéerna plats?

Ett huvudord som ofta syns i teaterproduktionssammanhang är ett som redan nämnts här några gånger: nyskapande. Om man ska följa Keith Johnstones teori om originalitet till fullo, finns det en risk att det inte kommer längre än till idéstadiet. Strävar man efter att inte vara originell, vilken Johnstone menar att man ska, så finns det en risk att man sitter med en text som varken blir intressant eller nyskapande. Att vara ordinär i ett sammanhang där innovativitet är ett nyckelbegrepp blir som att gräva sin

egen grav. Vem vill se en pjäs som de redan har sett förut? Vem kommer att ge bidrag till en produktion som verkar vara en kopia av *Hamlet*?

Det som blev en svårighet med att improvisera fram en text på det här viset, var att få fram en tydlig berättelsekurva. Att försöka komma till ett klimax blev mer en utmaning än en självklarhet. Det här gjorde att det var svårt att komma vidare med texten. Vissa stunder stampade jag på samma ställe eftersom det inte fanns någon mall eller kurva att följa, vilket i sin tur blev en blockering. Det som i första hand skulle vara främjande för kreativiteten blev med andra ord periodvis någonting hämmande.

Det finns även en motsägelse i Johnstones improvisationsteori som i det här sammanhanget inte är till något gagn alls. Johnstones bejakande av de spontana tankarna uppmuntrar en till att inte vara rädd för det obscena eller psykotiska. Samtidigt finns hela tiden en påminnelse om att inte vara originell. Originalitet kan ofta förknippas med sådant som är annorlunda, t.ex. kallar man ofta byfånar för byns original, det vill säga de personer som inte är riktigt som andra. I och med det borde originalitet förknippas med sådant som man kanske inte i vanliga fall skulle yppa högt, av rädsla för att verka konstig och fel. Det vill säga förknippas med obsceniteter och psykotiska tankebanor.

Johnstone teori är bara ett av många tillvägagångssätt att producera en text på och som tidigare nämnts är resultatet väldigt individuellt. Vissa skapar bättre när de får tydliga mallar att förhålla sig till och andra när de faktiskt kan använda sig av redan befintliga historier, exempelvis Christina Ouzounidis antik-inspirerade dramer.

Möjligtvis är en balansgång, som i så mycket annat, det ultimata. Det som inte fungerar ena gången får man byta ut till nästa gång, och snart har man förhoppningsvis ett resultat som man kan vara nöjd med.

## Sammanfattning

Jag har i det här kandidatarbetet undersökt om en etablerad skådespelarmetod går att överföra till en annan del av teaterarbetet – det dramatiska skrivandet. Genom att undersöka vilka faktorer som påverkar det dramatiska skrivandet och satt det i kontrast med en frigörande teori, har jag undersökt om processen och resultatet påverkas positivt eller negativt.

Teaterklimatet i Sverige styrs, precis som resten av samhället, av mer regler och normer än vad som kanske först syns på ytan. Har en frigrupp inte rätt attityd inför sitt arbete blir de troligtvis inte långvariga. Skriver inte en dramatiker en nyskapande och innovativ text kommer den troligtvis inte bli särskilt uppmärksammas. Detta påverkar i sin tur hur pass villiga bidragsgivarna är att sponsra med pengar eller inte.

Barbro Smeds menar att det redan under tiden på de konstnärliga högskolorna måste finnas en kommunikation mellan elever och lärare för att konstnärskapet ska vara hållbart i längden. Keith Johnstone menar i sin tur att barns kreativitet tacklar av redan vid elva-tolvårsåldern, på grund av att de istället kopierar de vuxna i det de tror är normen. För att undvika att vuxna har en rädsla för att vara spontana, menar Johnstone, att man redan i tidig ålder ska bejaka barn kreativitet. Frågan är då om de här två teorierna är möjliga i dagens teaterklimat där så stor del av konstens överlevnad hänger på om bidragsgivarna tycker att ens projekt har större rätt att få genomföras än någon annans? Var ligger bejakandet av kreativitet i det?

Om man istället som konstnär börjar fundera över sin konstnärliga process och vilka val man väljer att göra i sitt skapande, kan man möjligtvis, med hjälp av sin medvetenhet, påverka resultatet till något kreativtbejakande.

Föreliggande arbete måste läsas mot det drama som bifogas. För att utveckla detta arbete och fördjupa mina resultat skulle jag både behöva utveckla min praktik och ge en fullständigare bild av den dramatik som faktiskt skrivs idag. Åtskilliga av de dramahandböcker som ska vägleda dem som analyserar eller skriver dramer utgår från de mest traditionsenliga dramerna, av skäl som angivits ovan. Vidare skulle jag även behöva intervjua ett större antal dramatiker, i synnerhet yngre dramatiker som kan beskriva de krav de har på sig själva och som kan komma att utvecklas vid en dramatikerutbildning, samt de prestationskrav som kan uppkomma i mötet med Teatersveriges arbetsmarknad.

# Litteratur och källor

## Tryckt material

Ealy C Diane, *Kvinnors kreativitet. Att ta vara på sina resurser för ett bättre liv*, 1997 (1995), Finland: Wahlström & Widstrand, ISBN 91-46-17038-3

Erberth Bodil och Rasmusson Viveka, *Undervisa i pedagogiskt drama*, 1996, Lund: Studentlitteratur, ISBN 91-44-33592-X

Hodgson John och Richards Ernest, *Improvisation. En drama-pedagogisk metod*, 1978 (1974), Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB, ISBN 91-0-042805-1

Johnstone Keith, *Impro. Improvisation och teater*, 1985 (1979), Stockholm: entré/Riksteatern, ISBN 91-85472-16-6

Johnstone Keith, *Improvisation for Storytellers*, 1999, London: Faber and Faber Limited, ISBN 978-0-571-19099-7

Jönsson Bodil, "Äldre och kreativitet". Ingår i *Nya tankar om kreativitet och flow*, 2012, Klein George, Finland: Brombergs bokförlag AB, ISBN 978-91-7337-415-6

Rehn Alf, *Farliga Idéer. När det opassande tänkandet är din värdefullaste resurs*, 2010, Stockholm: Bookhouse Edition, ISBN 978-91-89388-53-6

Rush David, *A Student Guide to Play Analysis*, 2005, USA: Southern Illinois University Press/Carbondale, ISBN 0-8093-2608-6

Sahlin Nils-Eric, *Kreativitetens filosofi*, 2001, Nora: Bokförlaget Nya Doxa, ISBN 91-578-0382-X

Sullivan Greame, "Artist Cognition and Creativity". Ingår i *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 2011, New York: Routledge, ISBN 978-0-415-58169-1

## Otryckt material

Filmklipp:

Josefson Ingela, "Att skola ett omdöme". Ingår i *UR Samtiden – Konst och Kreativitet*, 2012, Stockholm, Utbildningsradion, <http://www.ur.se/id/170226>

Smeds Barbro, "Hållbart konstnärskap". Ingår i *UR Samtiden – Konst och Kreativitet*, 2012, Stockholm, Utbildningsradion, <http://www.ur.se/id/170224>

Intervjuer:

Hallberg Kristian, 2012, intervju i uppsatsförfattarens ägo

Nyman Annika, 2012, intervju i uppsatsförfattarens ägo

Webbsidor:

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

Bilaga:

## **Epidemin** av Therese Lindmark

Glad advent och God jul! Vi har inte setts på ett tag.

Ta en titt runt omkring dig. Har du tillräckligt med plats bredvid din granne? Det är viktigt att alla har gott om plats. Gott om plats. Ja, det är viktigt. Superviktigt. Inte sitta för nära. Inte röra vid varandra med benen eller armarna. Att ha det trångt gör ingen människa glad.

Glad.

Glad...

Glad advent, vi har inte setts på ett tag. Jag är i övergångsåldern, så jag är inte oberäknelig längre. Jag är inte femtio än, men jag är i övergångsåldern. Nu är jag törstig. När jag kommer hem brukar jag bli törstig på vin. Så jag ska dricka ett glas vatten. För jag brukar bli törstig på vin. Så när jag kommer hem ska jag dricka ett glas vatten.

Jag är inte oberäknelig längre. För jag är i övergångsåldern.

Nu är jag bara modig.



Förut var jag oberäknelig. Ja, det var jag. Ja, det var jag. Men nu är jag modig.

Jag tog mod till mig. Jag pratade med en kvinna på busshållplatsen. Jag tyckte hon såg trevlig ut. Mörkt halvlockigt hår och en grön väska som det stod nått på utländska på. Hon hade snälla ögon. Sedan blev ögonen annorlunda. Som om de fick en hinna över sig. Som om de blev blinda. Jag tyckte det var lite otäckt. Jag tror att jag började svamla. Hon rörde sig stelt. Tittade åt ett annat håll med sina blinda ögon. En annan kvinna tog diskret några steg bortåt. En annan tog upp sin mobiltelefon och tryckte på den. En man stod och läste en av gratistidningarna, men ibland såg jag hans ögon titta upp ovanför kanten. Rakt på mig. De var inte dimmiga. Men någonting annat. Som om någonting var fel. Som om det var konstigt att jag kunde prata. Han kanske trodde att jag var stum. Man kanske kan se det på folk? Om de är stumma alltså? De som stirrar rakt fram kanske är stumma. Jag kanske också stirrade rakt fram. Innan jag började prata med kvinnan med den gröna väskan. Mannen kanske trodde att jag var en av dem. En av de som stirrar rakt fram. Jag tycker de ser roliga ut. Som om de fått något upptryckt där bak. Alldeles raka och stela. Jag kan inte låta bli att fnissa. Då blir mannens blick likadan som kvinnans. Dimmig. Oseende. Det kanske är en epidemi som går. Jag måste passa mig. Vill absolut inte bli smittad. Det kanske finns något vaccin. Jag får kolla i gratistidningarna. De brukar veta sådant.

Det var tyst i min lägenhet igår. Min katt tittade på mig. På samma vis som människorna på busshållplatsen. Jag kastade en sked på honom. Jag tror att den träffade honom i ögat. Han sprang in till grannen. Kaj brukade också gå in till grannen. Speciellt när han tyckte att jag var oberäknelig. Men nu är jag i övergångsåldern.

Vissa pratar om att livet kan förändras i en handvändning. Både på gott och ont. Någonting händer. Något stort och ingenting är som förut. Jag önskar det kunde hända mig. Något som åtminstone fick mig att höja på ögonbrynen lite. Någonting för att få en reaktion ur det här man kallar kropp.

De sa att när jag kom i övergångsåldern skulle allting förändras. De sa det, ja det sa de. De som vet. Det som är oberäkneligt i mig ska försvinna. Jag märker ingen skillnad. Jag intalar mig att det har skett en förändring, men egentligen märker jag ingen skillnad. Möjligtvis har mitt skinn under hakan blivit lite slappare. Men det är väl inte där oberäkneligheten sitter? Vad fan det nu är?

”Det oberäkneliga”?

Det var så de kallade det.

Hon som födde mig och han som fanns där bredvid. De som i folkmun kallas mor och far. Jag vette fan vad jag ska kalla dem. Mor och far känns så förlegat. Mamma. Pappa. Morsan. Farsgubben. Hon som födde mig. Han som fanns bredvid. Det känns mer neutralt. Något man kan relatera till. Eller något man kan se sig i stjärnorna efter.

Det var det de sa i alla fall. Till de andra föderskorna och bredvidsittarna. Att deras avkomma var oberäknelig. Jag hörde det allt. Att man måste vara på sin vakt. Kanske sätta sig lite längre ifrån. Ta lite mer distans. De andra barnen flyttade sig längre ifrån mig.

Satte sig längre bort redan från början. Jag sparkade sönder mitt sandslott så att det råkade flyga sand i håret på ett av de andra barnen. De andra föderskorna tittade medlidsamt på min egen föderska och nickade förstående.

Det var nog då det kom. Det som luktar. Jag minns inte riktigt. Men det måste vara så.

Jag frågade en ung man om klockan. Det var på en uteservering utanför ett café. Han satt med en sån där bärbar dator och hörlurar på sig. Han stirrade in i skärmen och verkade inte höra mig. Jag viftade med handen framför ögonen på honom. Ingen reaktion. Han var förstenad. Blinkade inte ens. Han hade nog känt lukten av mig. Spelade död. Som en pungråtta. Läbbiga djur. Hänger i svansarna från grenar, som ett bihang. Och plötsligt är de lik. Lik, lika, likt, likadan, precis som andra. Kopia.

Jag har försökt kopiera det andra gör. Trycka på mobiltelefonen. Det fungerar aldrig. Utan mobiltelefon fungerar det inte. Att kopiera. Så som de gör. De som spelar döda. Går in i bubblan. Den ogenomträngliga.

På biblioteket finns det datorer. Jag brukar gå dit och slå upp ord. Wikipedia är min favorit. Där står det massor med sanningar.

Bubbla: ”en samling gas som är innesluten i vätska och som får sin form av vätskans ytspänning.”

Jag såg ett program på tv en gång. Det handlade om en tjock farbror med glasögon. Han hade en vän som var formad som en tablett. Han såg ut som en mer utvecklad form av Iprengubben. De var i alla fall i ett landskap helt gjort utav bubblor. Och de åt av landskapet och det smakade såpa. Jag skulle inte ha smakat på det. Det verkade ganska korkat, om jag får säga min mening. Jag menar, varför smaka på bubblor? De innehåller ju ändå ingenting. Bara luft.

”Sociala bubblor är ett fenomen som består av en eller flera individer. En bubbla består av: tid + rum + individ(er). Utöver detta bör även stämningsslaget och eller livsåskådningen inuti bubblan skilja sig från omgivningen, på ett eller företrädesvis flera sätt. Om en individ lämnar bubblan förminskas den ursprungliga bubblan samtidigt som individen skapar sin egen bubbla.”

Kaj var som luft. Han bara fanns där. Men var inte så märkvärdig. Han syntes knappt. Han var mer som en gas, nu när jag tänker efter. Luktfrifull luft, men giftig. En gas som irriterar på hornhinnan. Mina ögon började alltid svida och rinna när jag tittade på honom. Det är märkligt med tanke på hur länge vi hängde ihop. Jag borde ha vant mig vid honom. Men ögonen började svida mer och mer för varje dag. Snart såg jag honom inte mer. Det var som att han hade tynat bort. Diset lättade.

Nu är jag törstig. Jag brukar bli törstig på vin. Så jag ska dricka ett glas vatten. Sen när jag kommer hem ska jag göra det. Dricka ett glas

vatten. Jag brukar dricka vatten, för då slutar jag vara törstig. Och då kan jag dricka ett glas vin. Fast då blir jag törstig igen. På vin.

Jag hade en väninna en gång. Marga. Hon blev alltid sugen på oliver när hon kom hem. Hon brukade äta dem direkt ur burken. Gröna oliver skulle det vara. Med kärnor. Hon brukade spotta dem i en askkopp som hon hade i fönstret. Hon var äcklig. Kärnorna brukade ligga och mögla innan hon slängde dem. Hennes lägenhet luktade alltid konstigt. Hon brukade ha för vana att spruta lite parfym på sina soffkuddar emellanåt. Så det luktade alltid starkt av någon ful blomma och mögliga olivkärnor.

Jag tycker inte om blommor. Speciellt inte sådana som de använder till parfymer. Det får mig att tänka på Marga. Egentligen vet jag inte varför jag brukade gå hem till henne. Hon var inte så trevlig. Jag brukade mest gå hem till henne för att titta på alla hennes fotografier. Hon hade en byrå full med fotografier på olika människor. Jag frågade aldrig vilka de var. Det intresserade mig inte. Några av dem tror jag inte ens hon kände. Jag tror det var samma bilder som satt i ramarna när hon köpte dem.

Oliv... usch... jag får rysningar av ordet.

Oliv: Färska oliver är beska i smaken och används aldrig naturella, utan konserveras i en saltlake eller olja under lång tid innan man äter dem.

Kaj tyckte inte heller om oliver. Det var därför jag gillade honom. Ett tag.

Vi reste till Paris. Han sa att det var dit man skulle resa om man var det vi var. Romantikens stad. Alla åker dit, sa han. Okej, sa jag och tog på mig min finaste tröja att ha på resan. Den med hästar på. Vid passkontrollen sa Kaj att han skulle slänga tröjan när vi var framme. Han avskydde den. Jag gömde den bakom soffan i receptionen på hotellet. Ta med den när vi åkte hem igen.

Jag har alltid gillat djur. De får aldrig den oseende blicken. Förutom pungråttan då. Men andra djur. De flyttar sig inte längre bort i sandlådan. Jag vägrar att stoppa något djur i munnen.

Kaj menade att om man är i Frankrike och inte provar sniglar kan man lika gärna stanna på hotellrummet resten av tiden. Han beställde in. En konstig tallrik med små urgröningar. Däri låg dem. I vitlök. När Kaj hade ätit klart hade jag fortfarande inte rört mitt.

Sluta tjura, sa han. Tjura. Tjurar. Tjurar har horn. Jag har väl inga horn? svarade jag. Kajs blick. Den blev halvt dimmig. Halvt oseende. Jag stoppade en snigel i munnen. Kände den slajmiga kroppen. Provade tugga. Sen spottade jag. Den landade på Kajs kind. Gled långsamt ner för halsen.

Sen... minns jag inte... hemma igen.

Jag glömde tröjan i receptionen.

Kaj: ”en anlagd yta på en strand med en byggd mur mot vattnet, där fartyg kan lägga till. En kaj kan vara sammanbyggd med en pir eller brygga, och är även en del av en *hamn*.”

Hamn: ”ett område vid hav, sjö eller flod som erbjuder ett naturligt eller konstgjort skydd mot vågor eller tidvatten för ankran­de fartyg.”

Ett naturligt eller konstgjort skydd. *Skydd*.

Kaj. Bara namnet borde ha varnat mig. De sa på radion att kriminella oftast har namn som slutar på Y. Johnny, Conny, Lenny. Sony. Som telefonen. De borde också ha berättat att namn som betyder någonting annat är ännu värre. Björn. Bror. Kaj.

Kaka söker maka... brukar det heta.

Kaka söker maka. Men ingen vill smaka. Ingen vill smaka av denna kaka. För den är möjlig. Möjlig av parfymerad kudde. Äta katt med sked. Äta granne med sked. Grannen äter katten med sked. Men ingen kaka. Hon går på diet, har jag hört.

Katt: ”även känd som tamkatt, är ett relativt litet, smygjagande rovdjur.”

Jag ska börja gå på diet. Jag kan göra det nu. För jag är inte oberäknelig längre. Jag ska dricka vatten när jag kommer hem. Då blir jag inte hungrig längre. Jag ska dricka två glas vatten. Nej, tre glas vatten. Jag ska aldrig mer bli törstig. Då kommer diset tillbaka. Det får inte komma tillbaka. Jag vill inte. Diset gör mig ännu törstigare.

Kaka... maka... smaka...

Jag släppte lös. Så att kakorna liknade varandra lite mer.

Han sa att jag blev för oberäknelig. Han gick. Jag kastade en sked på honom. Jag tror inte att den träffade. Inget träffar ett dis. Bara glider igenom. Osårbar. Märkte inte ens att jag kastade den. Som vanligt. Han låtsades inte om att han var en av dem. Som de blinda. Trevade och stapplade sig fram. Lika stel som de oseende vid busshållplatsen. Jo, han var en av dem. Det var han. Ibland stirrade han rakt fram. Rakt på mig. Jag stirrade tillbaka. Precis innan han gick stirrade vi i två timmar. På varandra. Jag såg hur han tunnades ut. Blev disigare än tidigare. Sen var han bara borta.

Men jag hörde honom.

Vägg... rakt igenom... stön...

När man stönar blir man törstig. Därför ska jag dricka vatten. Vin. Jesus gjorde vatten till vin. Det brukar jag också göra. Man tar bara



och silar vattnet genom ett durkslag. Hur enkelt som helst. Jag brukar ta med en flaska till kyrkan. Prästen blir alltid lika tacksam. Ställer den alltid på ett särskilt ställe. För att spara till de finaste söndagarna. Det känns bra. Fast jag vet att han ljuger. Så mycket för det prästerskapet.

Gud som haver barnen kär,

Se till mig som liten är,

Vart jag mig i världen vänder...

... vart jag mig i världen vänder...

... haver barnen kär...

Det fanns något inuti mig. Det vet jag. Kaj trodde mig inte. Men det var nått där. Det vet jag. Tror jag.

Plopp.

Det låg där i toaletten. Jag såg inte vad det var. Färg överallt. Jag hade ont i magen i flera dagar efteråt. Jag spolade bort det. Det hade varit i mig... tror jag. Men Kaj trodde inte på mig. Han sa att jag var för oberäknelig.

Plopp, plums, plask.

Om det är något som är oberäkneligt, så är det vattenpölar. Djupa och mörka är de. Och det finns någonting i dem också. Stora äckliga vidunder som vill dränka en. Tills man inte andas längre.

Jag är i övergångsåldern nu, så jag kan inte vara oberäknelig längre. Det finns inga djur i mig... tror jag.

Färg överallt. Röd färg. Jag spolade bort färgen. Jag gillar inte rött. Det är fult. Jag bär aldrig rött. Varken utanpå eller inuti. Inte nu längre.

Rött: I den västerländska kulturen förknippas rött med energi, styrka, impulsivitet, aktivitet, kärlek, passion, aggression, uppror och krig.

Vilken tur att min jacka inte är röd. På busshållplatsen. Vem vet vad som då hade hänt.

Det var en av de gånger jag inte hade kunnat betala. Betala något av det viktigaste. En av de gånger jag var tvungen att sova utomhus. Jag lade mig bredvid en portuppgång. Tänkte att jag kunde smita in ifall någon öppnade. Men det gjorde ingen. Jag somnade. Vaknade av att något dunsade på mig. Nej, inte något. Någon! Personen mumlade något. Att personen inte hade sett mig. Skyndade sedan vidare. Blåmärket på mitt lår försvann inte på flera veckor efter det. Man tycker ju att en gul jacka stor som en barbapappa borde synas.

Tydligen inte. Personen var säkert också smittad. Måste kolla gratistidningarna.

Som tur är fryser jag inte. Immunförsvar som en häst. Och alltid ren. Alltid, alltid ren. Luktat neutralt. Den gången utanför cafét var en engångshändelse. Att han kände min lukt. Jag luktar inte. Inte längre. Inte sedan den engångshändelsen. Marga luktade. Men inte jag. Jag skrubbar mig rosigt om huden. Med en doftfri tvål. En neutral doft. Skrubba rosigt. Men aldrig rött. Rosigt är lagom. Och doftfri. Det var nog därför personen inte märkte mig. Personen kände inte min doft. Så det måste ju ses som positivt.

Tvål: ”en typ av metallsalter av fettsyror men i dagligt tal avses ett rengöringsmedel som består av främst natriumsalter, men även kaliumsalter av olika fettsyror. Tvål fungerar genom att den sänker vattnets ytspänning och emulgerar fetter.”

Ytspänning. Vätskans ytspänningar... spänning. Allt för mycket spänning. Spänningar i kropp. Spänningar inuti. För mycket spänningar i livet kan vara uttröttande. Ibland måste man vila. Vila lite på grund av det spännande. För mycket spänningar blir förutsägbart. Övriga försvinner. Försvinner som i finns inte längre. Tyna bort. Vara borta. Inte finnas mer. Inte synas mer! Inte! INTE! INTE! INTE! Längre.

YTSPÄNNING: ”YTSPÄNNING ÄR SUMMAN AV DE KRAFTER SOM UPPSTÅR MELLAN MOLEKYLER VID GRÄNSYTAN MELLAN VÄTSKA OCH EN GAS, TILL EXEMPEL MELLAN VATTEN OCH JORDENS ATMOSFÄR. YTSPÄNNINGEN ÄR EN KRAFT SOM ÄR RIKTAD INÅT MOT VÄTSKAN OCH GER DÄRMED SKENET AV ATT YTAN ÄR SVAGT BÖJD (KONKAV) OM DEN BETRAKTAS FRÅN SIDAN.”

Hellre konkav än konvex. Som han som syns överallt nu. Han den store med skägg. Men han är röd. Röd överallt. Hur fan går det ihop? Men han skrattar och är glad. Det gillar jag. Han har inte smittats. Nej, det han han inte. Han kan inte smittas. Det går bara inte. Det vet jag. Det tror jag. Han sitter där och är glad. Och äckligt röd. Röd både uppe och nere. Hellre tittar jag på det vita. Det som inte är aggressivt. Det påminner mig om något annat. Något som finns där. Något man vill ta på. Något mjukt. Något man kan dra mellan fingrarna utan att skada sig. Ingen mer skada. Nej, bara det mjuka. Som att klappa ett djur. Mjuk päls mot kinden, som inte försvinner. Som inte blir till dis. Som är fast. Som inte går sönder. Vitt. Mjukt. Lent. Fint.

Glitter... Glad advent... jag tycker om glittret just nu. Det är fint. Ja, det är det. Väldigt fint. Finare än bubblor. Och fastare. Går inte sönder så lätt. Spricker inte om man rör vid det. Bara mjukt och frasigt. I julklapp önskar jag mig massor med glitter. Sådant som tärnorna i Luciatågen har. Då kommer jag att vara säker. Då kan herr Tablett-huvud och hans feta kompis stå där bland sina bubblor och äta dem bäst de vill. Jag tänker inte smaka i alla fall.

Samma hjulspår. Upprepningar. Världen består av upprepningar. En trygghet i sig, men förutsägbart. Jag har inget emot hjulspår. Bara det är andra hjulspår. De här är för likadana de förra. Samma smågrus. Samma lera. Samma väggkant. Förutsägbart.

Sitt inte för nära varandra. Ni kan bli smittade. Det går en epidemi. En farsot. Ett utbrott. Så se till att ha gott om plats. Rör inte vid varandra. Titta inte ens på varandra. Ha det inte för trångt. Superviktigt.

Oberäknelig: oförutsägbar, nyckfull, växlande... spontan.