

## **Att skynda långsamt**

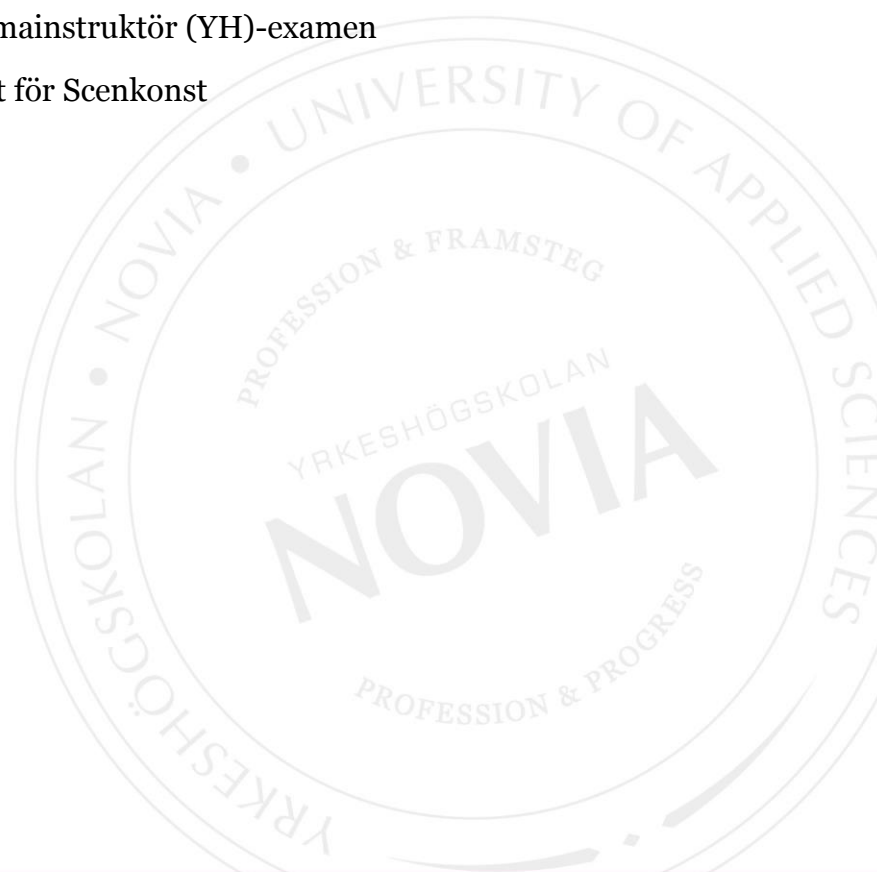
**En essä om rytm, regi och författarskap samt distansen till sitt  
arbete**

Anna Högström

Examensarbete för Dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst

Vasa, 2017



## EXAMENSARBETE

Författare: Anna Högström

Utbildning och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Grete Sneltvedt

Titel: Att skynda långsamt- En essä om rytm, regi och författarskap samt distansen till sitt arbete

---

Datum 28.4.2017

Sidantal 44

Bilagor 1

---

### Abstrakt

Syftet med mitt skriftliga examensarbete har varit att öppna upp och förstå mitt konstnärliga slutarbete- att dramatisera och regissera en novell jag skrivit. I övrigt har jag utforskat mitt sätt att arbeta rytmiskt som regissör och författare. Jag har även undersökt vad det innebär att regissera sin egen text samt hur jag kan skapa distans till mitt arbete.

Under öppnande av dessa teman har jag använt mig av tankar och erfarenheter jag samlat på mig under repetitionsperioden. En annan källa har varit diskussionerna om denna essä med min handledare och den feedback på mitt konstnärliga slutarbete jag fått av min granskare. Jag har jämfört mitt arbete med denna pjäs med arbetet med pjäsen jag jobbade med under min andra regikurs. Dessutom har jag jämfört kvaliteten i två scener från mitt konstnärliga slutarbete och undersökt orsakerna till de olika resultaten. Slutligen har jag använt mig av litteratur som tangerar mina ämnen för att spegla och fördjupa mina resonemang.

Ett resonemang jag vill föra fram är de olika lager min pjäs byggs upp av och hur avgörande det är för dess kvalitet att dessa lager rytmiskt skiljer sig från varandra. Mitt arbete med rytm inom regi och skrivande grundar jag på de olika rytmer som finns i mig som dansare samt mitt sätt att aktivera min kropp i form av kinestetisk respons när jag regisserar. I jämförelsen av mina två olika regiarbeten har jag upptäckt att jag närmade mig materialet på ett mera lekfullt sätt under regikursen än mitt konstnärliga slutarbete. Verktyg och förmågor jag har som regissör anser jag är intuition, rytm, precision och tolkningsförmåga. Verktyg jag ännu behöver utveckla är tålmod för processen och utmejslingen av mitt ledmotiv. Jag vill också använda mig av ett mer undersökande förhållningssätt för att djupare involvera mina skådespelare i processen.

---

Språk: Svenska

Nyckelord: Regi, skrivande, rytm, ledmotiv, distans

---

# OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Anna Högström

Koulutus ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja(t): Grete Sneltvedt

Nimike: Kiirehtiä hitaasti- Essee rytmistä, ohjaamisesta ja kirjoittamisesta sekä etäisyys omaan työhön

---

Päivämäärä 28.4.2017 Sivumäärä 44

Liitteet 1

---

## Tiivistelmä

Kirjallisen opinnäytetyöni tehtävä on ollut avata ja ymmärtää taiteellinen lopputyöni, jossa dramatisoin ja ohjasin kirjoittamani novellin. Sen lisäksi olen tutkinut tapaani ohjata ja kirjoittaa rytmisesti. Olen myös miettinyt mitä oman tekstin ohjaaminen merkitsee, sekä sitä, miten voin luoda etäisyyttä omaan työhöni.

Näiden teemojen avaamiseen olen käyttänyt harjoitusjakson aikana keräämiäni ajatuksia ja kokemuksia. Toinen lähde on ollut sekä tätä esseetä koskevat keskustelut ohjaajani kanssa, että tarkastajaltani saamani palaute taiteellisesta lopputyöstäni. Olen vertaillut työtäni tämän näytelmän kanssa näytelmään, jonka parissa työskentelin toisen ohjauskurssin aikana. Tämän lisäksi olen vertaillut kahta taiteellisen lopputyöni kohtauksen laatua ja tutkinut syitä niiden erilaisiin tuloksiin. Lopuksi olen käyttänyt aiheeni liittyvää kirjallisuutta heijastaakseni ja syventääkseni ajatusteni kulkua.

Yksi päättelyistäni, jonka haluan tuoda esiin, on tasot josta näytelmäni rakentuu, ja miten ratkaisevaa näiden tasojen rytmilliset erilaisuudet ovat näytelmän laadun suhteen. Perustan työni rytmin kanssa ohjauksessa ja kirjoittamisessa erilaisiin rytmeihin jotka esiintyvät minussa tanssijana, sekä tapani aktivoida vartaloni kinesteettisen reaktion muodossa ohjaajana. Kahden erilaisen ohjaustyöni vertailussa olen havainnut lähestymistapani olleen leikkisämpi ohjauskurssin aikana verrattuna taiteelliseen lopputyöhöni. Työkaluja ja kykyjä joita hallitsen ohjaajana ovat intuitio, rytmi, tarkkuus ja tulkintakyky. Työkalut joita minun vielä pitäisi kehittää ovat kärsivällisyys prosessiin ja johtoaiheen luominen. Haluan myös käyttää tutkivaa lähestymistapaa jotta näyttelijäni olisi osallisempina prosessissa.

---

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: Ohjaus, kirjoittaminen, rytmi, johtoaihe, etäisyys

---

## BACHELOR'S THESIS

Author: Anna Högström

Degree Programme and location: Performing Arts, Vaasa

Specialization: Drama and theatre

Supervisor: Grete Sneltvedt

Title: Hurrying slowly- En essay about rhythm, directing and writing and the distance to one's work

---

Date 28.4.2017

Number of pages 44

Appendices 1

---

### **Summary**

The purpose of my Bachelor's thesis has been to open up and understand my final artistic work, which consisted of dramatizing and directing one of my short stories. In addition, I have explored my way of directing and writing rhythmically. I have also investigated what it means to direct one's own text and how I can create distance towards my own work.

During the opening of these themes, I have used thoughts and experiences I have gathered during the repetition period. Another source has been the discussions with my supervisor about this essay and the feedback I have received on my final artistic work from my examiner. I have compared my work with this play to the play I worked with during my second directing course. Furthermore, I have compared the quality of two scenes from my artistic final work and examined the reasons for the different results. Finally, I have used literature touching my topics in order to mirror and deepen my reasonings.

The conclusion I want to bring forth are the different layers my play is built on and how crucial it is for the play's quality that the layers differ rhythmically. My work with rhythm, within directing and writing, I base on the different rhythms which I possess as a dancer as well as my way of activating my body in the form of a cinesthetic response while directing. In the comparison of my two different directing works, I have discovered my approach as being more playful during the directing course than my final artistic work. The tools and abilities I have found I have as a director are intuition, rhythm, precision and interpretation. Tools I still need to develop are patience for the process and the shaping of my leitmotif. I also want to use a more exploratory attitude in order to involve my actors more deeply in the process.

---

Language: Swedish

Keywords: Directing, writing, rhythm, leitmotif, distance

---

## Innehållsförteckning

Prolog till mitt konstnärliga slutarbete – Avstamp .....	1
Hur allt började – Jag skriver, jag ser .....	2
Definition av begrepp.....	3
Att se.....	3
Dramaturgi .....	4
Rytm .....	4
Brev från stunder av klarhet – pjäsen.....	5
De olika lagren i <i>Brev från stunder av klarhet</i> och deras rytmer .....	6
Att vilja leva eller inte – Skillnaden mellan Asta och Swingsällskapet.....	6
Ramberättelsen och breven inom dem.....	8
Minfältet och explosionerna inom minorna .....	8
”Fel-faktorerna” .....	9
Syftet med mitt konstnärliga slutarbete: att regissera .....	10
Vad är regi för mig? .....	10
Vilka krav kan jag ställa mig själv som regissör?.....	11
Mina förmågor ochverktyg – Vad har jag, vad behöver jag?.....	11
Rytm .....	11
Intuition och tålamod .....	12
Rumslig användning - De olika dimensionerna .....	12
Apelsinen och stolen - Endimensionell och tredimensionell konfrontation.....	13
Det sceniska rummet i <i>Brev från stunder av klarhet</i> – ”Kitsch” - och ”art” .....	13
Att våga släppa greppet om materialet och leka med det .....	15
Frågor och ledmotiv .....	16
Att regissera sin egen text- Avståndet till det personliga ledmotivet .....	17
Kärlek - Ett förnekat tema? .....	18
En plats och ett rum för något att bli till .....	19
Att läsa en text inför iscensättandet av den - De olika glasögonen .....	19
Författar-glasögonen .....	20
Dramaturg-slipningen: Författarglasögonens alterego.....	20
Regissörs-glasögonen.....	20
Dansar-glasögonen.....	21
Musiken finns i dansaren medan dansaren finns i regissören och författaren.....	21
I’ve got rhythm - Rytmen som utgångspunkt .....	22
Rytmen i mitt arbetande .....	22
En studie av det ”regi-rytmiskt” lyckade och mindre lyckade .....	22

Scen 6: Till min åtrådda- Två jävla hattfnattar .....	23
Scen 5: Till min första kärlek - Meddelande från en kropp till en annan .....	24
Hiromi öppnade cirkeln och sluter den även - <i>Spiral</i> .....	25
Slutsats.....	26
Källförteckning.....	28
Bilagor .....	28

## Prolog till mitt konstnärliga slutarbete – Avstamp

“Asta: Satan. Satan... satan! Jag måste springa. (Hon stiger upp) Ser ni, där är jag! Ser ni hur jag springer; först långsamt, stapplande, som om mina ben just lärt sig att gå men redan nu stadigare, kraftfullare. Jag springer genom tiden, genom vintern, våren, sommaren, hösten. Tövatten forsar, vårfåglar kvittrar, blommor spirar, sommarvindar sjunger, höstblad viskar, förmultnar. Allting förmultnar och dör men jag springer. VÄNTA, VÄNTA PÅ MIG!”

Detta är ett utdrag ur *Brev från stunder av klarhet*<sup>1</sup> som blev struket några dagar före premiär. Vad jag vill poängtera med att sätta ett stycke som sist och slutligen ströks är:

1. Det faktum att detta stycke ströks betyder inte att det är ”skräpig” text och inte fungerar i manuset. Det fungerade inte i den här uppsättningen. “Döda dina älsklingar”<sup>2</sup> definieras i allmänhet som att stryka text man gillar och som ofta kan vara bra, men inte passar in eller är överflödigt i sammanhanget. I *detta* sammanhang står det även i förhållande till att stryka allt möjligt annat också (allting *förutom* kläder): att stryka text, idéer och viljor. Att stryka något (fortfarande inte kläder) i denna bemärkelse tangerar nämligen ett ämne jag kommer att beröra i följande essä: att kunna skapa avstånd till sitt arbete.
2. Detta är trots sitt öde att bli struket ett praktexempel - om författaren själv ödmjukt får anmärka - på något starkt i mitt skrivande, nämligen rytmen som kommer att vara det centrala temat i denna essä. Det här stycket är inte heller bara rytmiskt till sin litterära form (det stigande tempot i meningarna samt kulminationen i versaler - för man FÅR använda VERSALER) utan den är även rytmisk till sin tankegång. Tanken får mera luft, den börjar springa för att sedan flyga iväg i ordval, bilder och intensitet för *allting förmultnar alltså är vi ändå dömda så VÄNTA PÅ MIG!*

---

<sup>1</sup> Mitt konstnärliga slutarbete, *Brev från stunder av klarhet*, en pjäs jag skrivit och regisserat

<sup>2</sup> Fritt översatt från engelskans *kill your darlings*

**Så där, nu kan vi börja.**

## Hur allt började – Jag skriver, jag ser

Jag har alltid skrivit. Ända sedan jag lärde mig skriva i första klass har orden varit ett behov i form av dagboksinslägg, brev till min mamma eller skrift i ångan som bildas på duschväggen. Småningom blev mina texter mer och mer skönlitterära och jag insåg att jag har en ganska personlig stil. Och jag skrev: gick emot meningsbyggnadsregler, skrev förbi ämnet, hatade uppsatser och skickade in texter till Arvid Mörne tävlingar<sup>3</sup> utan framgång. Men jag slutade aldrig skriva, för det kan jag inte.

Våren 2016, tredje året på Scenkonst och den andra regikursen. Under åren som gått hade "små stunder", som Lucia-programmet på första årets julfest och scener jag fick "styra" i andra årets TIU-projekt<sup>4</sup> gett mig en känsla av att regi kunde vara något jag är rätt bra på. Under våren deltog jag också som skådespelare och regiassistent i Wasa Teaters *Pippi Långstrump* och när jag såg Agneta Lindroos regissera under repetitionerna i januari och februari började någonting bubbla i mig. Jag såg fram emot den andra regikursen som skulle börja i mars. Några veckor in i repetitionsperioden vrickade jag min fot och tvingades sitta och titta på repetitionerna. På något sätt inser jag att min regikurs började redan då. Redan där jag satt i salongen med min nyligen vrickade fot och tittade på Agnetas arbete började jag *se*. Men jag höll tillbaka den bubblande entusiasmen, för det var en självsäker entusiasm jag inte riktigt känt förut. Regikursen började och jag fick manuset till *Idlaflickorna* av Kristina Lugn i händerna varpå en arbetsprocess och ett slutresultat jag aldrig kommer att glömma påbörjades.

Mitt regiarbete blev bra. Jag stod helt hänförd under regidemon och insåg att jag faktiskt är *bra* på det här. Under den regikursen trädde helt nya sidor fram i mig: en punktlighet jag aldrig sett, en rytmkänsla jag alltid tvivlat på och en nästintill orubblig beslutsamhet. Egenskaper jag sett som svagheter tedde sig plötsligt som styrkor. Jag bestämde mig för att

---

<sup>3</sup> Arvid Mörne-tävlingen är en litterär tävling för opublicerade finlandssvenska författare under 30 år, namnet på tävlingen hänvisar till den finlandssvenska författaren och diktaren Arvid Mörne

<sup>4</sup> TIU: förkortning av Teater i undervisningen; en teaterform där man väver in dramapedagogiska övningar i en pjäs. I detta projekt jobbade vi kollektivt fram ett manus med arbetsgruppen där vi slutligen hade "våra egna scener" som vi var ansvariga för. Det var en svår arbetsprocess för mig och jag upplevde en stark känsla av lättnad när jag fick regissera mina egna scener.



agera regissör i mitt konstnärliga slutarbete. Och jag visste redan vilken text jag skulle använda.

Jag hade sedan våren 2014 aktivt arbetat tillsammans med min modersmåslärare från gymnasiet på en novell ihopsatt av små "brev", som jag kallade dem: små texter om avgörande händelser med anknytning till relationer i mitt liv. Denna text var novellen *Brev från stunder av klarhet* som jag skulle komma att välja till mitt konstnärliga slutarbete. Det är den novell av alla noveller jag skrivit som jag bearbetat mest. Den ser inte heller ut som någon annan av mina noveller vilka varit mera enhetliga och "traditionella" berättelser med en konkret omgivning och konkreta händelseförlopp. Denna text såg mera ut som ett hopplock av texter, sammanvävda av en parallell berättelse som satte dem i ett sammanhang.

Redan två år innan mina skådespelare tog plats på scengolvet började min process med *Brev från stunder av klarhet*. När jag inledde mitt bearbetande av texten från novell till manus sommaren 2016, trodde jag det skulle vara en styrka att jag redan då kunde se hela föreställningen framför mig. Nu, i efterdyningarna från hösten undrar jag om jag trodde fel.

*Jag tänker: Låste jag mig i själva verket under mitt gedigna tankearbete kring hur och med vem jag skulle omforma denna novell till en pjäs? Varför var det svårare för mig att se på Brev från stunder av klarhet liksom jag såg på Idlaflickorna: en naken text färdig att kläs med liv? Saknade jag distans? Hur hittar jag den distansen? Hur arbetar jag som regissör, i egenskap av dansare och ordälskare? Hur kommer denna nyfunna vän, rytmen, in i mitt regisserande och skrivande? Vilka är mina verktyg och vilka behöver jag ännu hitta? Vilka lärdomar kan jag dra av detta och ta med mig in i framtiden?*

## Definition av begrepp

### Att se

I *The Viewpoints Book*<sup>5</sup> beskriver Anne Bogart och Tina Landau den kinestetiska responsen, en av de fem *Viewpoints of Time*<sup>6</sup>, som en spontan reaktion på en yttre impuls,

---

<sup>5</sup>s.9, *The Viewpoints Book*. Theatre Communications Group, New York, 2005

<sup>6</sup> Kinestesi enligt SAOB: den förmåelse i muskler som åtföljer kroppens medvetna rörelser.

t.ex. när någon klappar framför ens ögon och kroppen reagerar genom att blinka. Detta är vad jag menar med hur jag *ser* som regissör: jag ser med hela kroppen. Det är inte att bara se vad skådespelarna konkret gör, utan också att märka hur min kropp reagerar på vad skådespelarna säger och det deras kropp visar. När jag regisserar finns det ingen skillnad mellan att se, lyssna och känna utan det är kroppslig vakenhet, som i sin tur gör att min kropp kan "berätta" åt mig genom små kinestetiska rörelser vad som sker på scen.

## Dramaturgi

Dramaturgi kan fungera som modell för en scenisk framställning<sup>7</sup>, enligt boken *Dramaturgi – Föreställinger om teater*. Inom ramen för denna definition finns de klassiska modellerna: aristotelisk, episk, metafiktiv etc. Vanligast idag är, trots allt att dessa inte används som sådana utan att de, på scen, definieras i förhållande till varandra.

I boken berättas det även om dramaturgi som läran om *teaterns verktyg*<sup>8</sup>. Denna definition undersöker förhållandet mellan en texts struktur och dess sceniska förverkligande, alltså hur texten går från ord på papper till människor och materia på scen. Dramaturgi i denna kontext innefattar även förhållandet mellan sceniska verktyg (*vad* man använder sig av för att iscensätta och *hur* man använder det) oavsett textens inverkan på verket.

Kaisa Korhonens ord om dramaturgi känns trots allt som den mest enkla beskrivningen: "Med dramaturgi avser jag berättelsens förlopp, föreställningens struktur och den narrativa principen---"<sup>9</sup> Jag förstår dramaturgi som pjäsens helhets båge: hur pjäsen inleds och förs framåt med hjälp av toppar, kurvor och dalar samt hur den avslutas.

## Rytm

Min bakgrund som dansare har lärt min kropp känna av "åtton"<sup>10</sup>. Vad jag menar med att känna av dem i min kropp är att jag kan höra i musiken, eller utan musik känna, när åtta takter gått utan att konkret räkna dem. Under årens gång har mitt rytm sinne breddats av olika danstyper som kräver en annan sorts takträkning t.ex. salsa, mexikansk folkdans och

<sup>7</sup> s. 19-20, *Dramaturgi - Föreställinger om teater*, Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik och Annabella Skagen,

<sup>8</sup> s. 19, *Dramaturgi - Föreställinger om teater*, Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik och Annabella Skagen,

<sup>9</sup> s. Människan som skådeplats; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

<sup>10</sup> De åtta takter man delar en koreografi in i.

sist men inte minst lindy-hop. Alla dessa rytmer i min kropp ger i sin tur en förmåga att känna av olika pulser (med vilket intervall ett ljud återkommer) i kroppen.

Text i kombination med rösten och dess prosodi<sup>11</sup> är ytterligare en del av min definition på rytm. Rytmen finns också i orden och i deras betydelse: olika ord får olik prosodi beroende på situation.

I denna essä står dessa tolkningar i förhållande till teaterscenen och specifikt mitt regisserande. Precision är ett nyckelord gällande rytm i teatersammanhang, eftersom rytmen då är en helhet bestående av röst, text, kropp och rum. Vad jag avser med precision är en exakthet i kombination med dynamik i form av olika rytmer i omlott och på varandra. Precision och dynamik är viktigt för utan den blir rytmerna slarviga och svåra att urskilja och utan dynamiken blir skådespelandet platt. I skådespelaren syns denna precision i rörelserna och mönstret som hen bildar medan hen rör sig på scengolvet (sceneriet). Orden som skådespelaren uttalar ska även ha en precision och en prosodi som inte involverar bara rösten utan hela kroppen. Rytm har dessutom en övergripande funktion eftersom den finns i alla delar av en pjäs: rytmen för helheten, för pjäsens olika scener samt de olika rytmerna inom varje enskild karaktär.

## Brev från stunder av klarhet – pjäsen

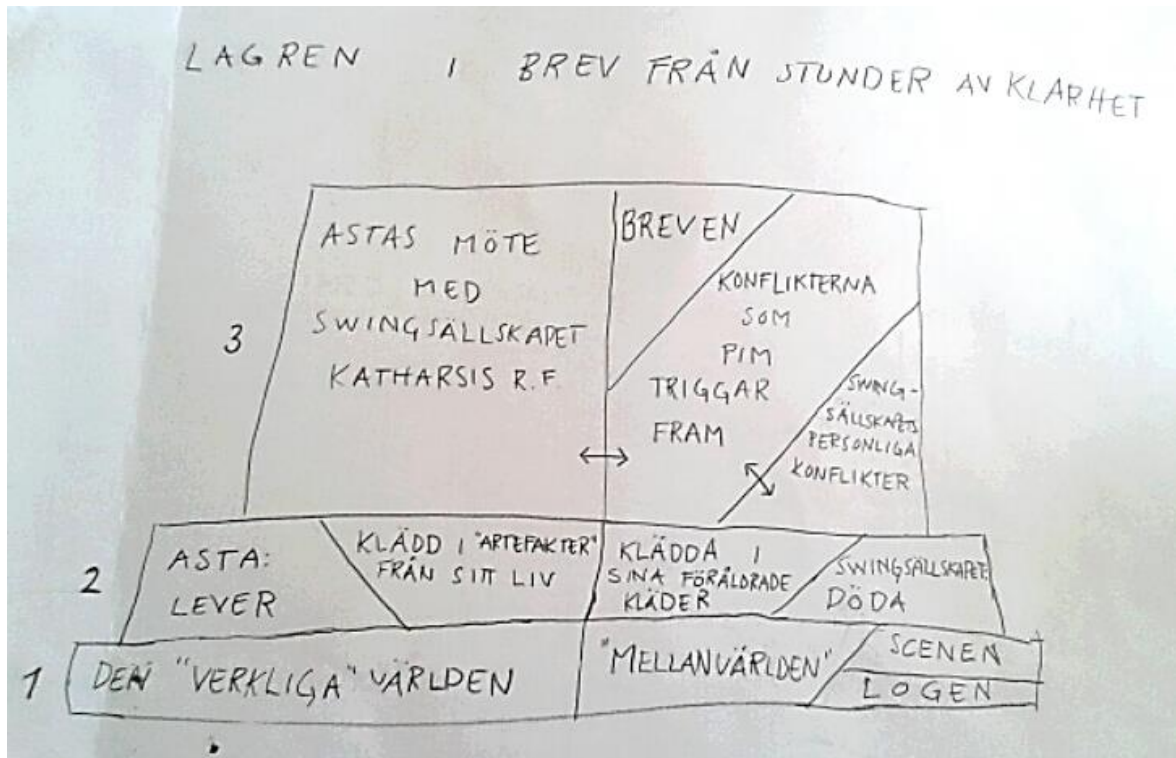
Pjäsen handlar om Asta, en ung kvinna som tvivlar på sin förmåga att älska till den grad att hon börjat tvivla på sin vilja att leva. På grund av detta tvivel har världsalltet fört in henne i en "mellanvärld" för att hon ska göra valet mellan att fortsätta leva eller dö. I denna "mellanvärld" får Asta möta Swingsällskapet Katharsis<sup>12</sup> r.f., som fått i uppgift att hjälpa henne i sitt beslut genom att framföra sex stycken avgörande händelser ur Astas liv. Dessa sex händelser är Astas "brev från stunder av klarhet".

Jag har upptäckt att *Brev från stunder av klarhet* är en komplex berättelse som byggs upp av lager. Därför vill jag i detta kapitel bena ut dessa lager och undersöka hur de rytmiskt inverkar på pjäsens struktur. För att lättare åskådliggöra vad jag menar med lager har jag bifogat en bild på hur jag ser denna struktur av lager (se nästa sida).

---

<sup>11</sup> Enligt SAOB: ljuds och stavelsers hörbarhet, längd, intensitet och tonalitet

<sup>12</sup> Namnet Katharsis r.f. refererar till Aristoteles och hans verk *Om diktkonsten*, där katarsis, som härstammar från grekiskan och betyder rensning eller rening, ses som den renande delen i den grekiska tragedin.



### De olika lagren i *Brev från stunder av klarhet* och deras rytmer

Lagren som sätter ramen för pjäsen är de två världar som presenteras: världen därifrån Asta kommer, den värld vi alla lever i, och platsen som Asta kommer till, en sorts odefinierad "mellanvärld". Denna "mellanvärld" är en del av den enorma himlasfären, eller traditionellt kallad "himlen" och även platsen där Katharsis r.f. huserar.

I denna uppsättning tar "mellanvärlden" scenografiskt formen av en scen, där Swingsällskapet framför Astas brev och där Asta befinner sig hela pjäsen, samt en loge. Logen ett utrymme bakom ett stort vitt tyll<sup>13</sup> som på samma gång agerar bakgrund till scenen men även skiljer åt dessa två. Således blir logen (*backstage*) ett tillager i "mellanvärlden" eftersom det som finns i logen och bakom den, dit Swingsällskapets "klienter" inte har tillträde, blir något åskådaren och Asta endast får föreställa sig. Kanske är det universum, kanske är det *himlaportarna*- det är upp till var och en.

### Att vilja leva eller inte - Skillnaden mellan Asta och Swingsällskapet

Albert Camus skriver i sin essä *Myten om Sisyfos* att det finns ett, och endast ett filosofiskt problem: vare sig livet är värt att leva eller ej, alltså i ett ord, självmord. Asta möter Swingsällskapet Katharsis r.f. för att hon står inför dilemmat Camus presenterar: valet att fortsätta leva eller dö. Camus sätter i sin essä begreppet självmord i relation till *det*

<sup>13</sup> Ett tyg med små hål i sig som gör det lätt genomskinligt

*absurda*, dvs. livet, där han menar att det enda sättet vi kan leva är genom att acceptera att allting är irrelevant och därför har mening: "The absurd enlightens me on this point: there is no future. Henceforth this is the reason for my inner freedom." <sup>14</sup> Asta försöker febrilt förstå vad det innebär att älska och när hon inte tycker sig finna svaret tappar hennes liv sin mening.

De två olika världar som Asta och Swingsällskapet representerar bildar, med tanke på Camus resonemang om det absurda, ett sceniskt och rytmiskt spännande möte. Det ger mig, som regissör, en chans att leka med mötet av de två "typer" av karaktärer som finns i pjäsen:

1. Asta, som lever och för vilken det absurda - hennes rädsla för och på samma gång behov av att älska - därav ter sig outhärdligt.
2. Katharsis r.f. har i sin tur gått igenom "det absurda"; levt, tvivlat, överlevt - eller inte - och slutligen dött. Därför kan de vara dessa "schablonartade" och galna karaktärer för de förstår att inget egentligen har någon mening, alltså bör man leva fullt ut inbegripandes all den tvivel och misstag det innebär.

Ett estetiskt lager i pjäsen är skillnaden mellan Astas och Swingsällskapets kläder. Asta är klädd i sin studentklänning, sin mammas gummistövlar och sin "morgonrock". Det är en stilmässigt ologisk kombination men de hjälper Asta i sitt möte med sina brev i och med att kläderna ger Asta associationer till sitt eget liv. Swingsällskapet, däremot, är alla klädda i kläder från tidsperioden 20–40-talet, i samma färgskala: svart och beige eller "tefläckade"<sup>15</sup>. Tanken med dessa färgval var att när medlemmarna i Swingsällskapet dog så stannade deras kroppar i den form och ålder de var, men kläderna de hade i den stunden fortsatte att åldras och därmed hade tidens tecken och färg.

---

<sup>14</sup> s. 20 i pdf-filen *Camus: The Myth of Sisyphus*

<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil360/16.%20Myth%20of%20Sisyphus.pdf>

<sup>15</sup>Jag "badade" kläderna i svart te, vilket gav dem ett gammaldags "fläkat" intryck.



(Ur *Brev från stunder av klarhet*, från vänster: Maria Lahtinen som Pim, Ellen Paulig som Asta och Olle Englund som Herbert vid Astas "tron")

Orsaken till att jag diskuterar detta lager är att min granskare Ragni Grönblom påpekade skillnaden mellan Astas och Swingsällskapets spelstil under vårt feedback-tillfälle efter premiären. När Swingsällskapet stod på "scenen" påminde de om "stumfilmskaraktärer" i sina rörelser. Hon ville att jag skulle förstärka denna kvalitet (något rytmiskt stort, absolut och tvärt, som jag tolkade det) så att det skulle synas bättre bakom tyllt i "logen".

*Jag tänker: Sant! En av mina skådespelare påpekade faktiskt att deras kläder fick honom att se Swingsällskapet som föråldrade brev. Allting inverkar, inser jag, när jag associerar fritt mellan gamla brev, stumfilm, raspiga jazz sånger och sprattlig charleston.*

### **Ramberättelsen och breven inom dem**

Asta och hennes möte med Swingsällskapet är pjäsens ramberättelse, det som handlingsmässigt driver pjäsen framåt medan "breven" är pjäsens innehåll. Dessa två bildar tillsammans det mest komplexa lagret: ett lager med flera små lager inuti sig.

### **Minfältet och explosionerna inom minorna**

I en diskussion om August Strindbergs dramatik med min handledare Grete Sneltvedt dök ordet *minfält* upp, och jag minns att tanken av pjäsens handlingsmässiga struktur som ett minfält kändes väldigt talande. De små berättelserna (breven) blir till sin struktur som minor i ramberättelsen, alltså minfältet. Därmed kan karaktärerna aldrig veta när deras fot



rör minan (vad som ska hända när ett brev framförs) och när de väl rör “minan” tvingas de att reagera: agera konkret; handla.

På så sätt bygger också detta minfält fyllt av “stunder av klarhet” upp Astas karaktär och dess handlingar eftersom det har en rytmisk konsekvens för hennes varande på scen. Hon har ingen kontroll över vad som komma ska alltså måste hon vara aktiv i sin kropp och rytmiskt *reagera* på allt som Swingsällskapet gör; Asta blir tvungen att *handla*.

Här, i mötet över minfältet, vill jag gå närmare in på en av pjäsens mest svårdefinierade karaktärer: Pim, ordförande för Swingsällskapet Katharsis r.f. I sin egenskap av ordförande har hon ett övernaturligt grepp om situationen samt Astas reaktioner eftersom hon har “komponerat” eller “regisserat” hela brevläsningen. Pim är dessutom den enda karaktären som fritt kan röra sig mellan “logen” och “scenen (en poängtering av Sneltvedt). Resten av Swingsällskapet kallas endast ut när de framför sina brev eller behövs som motskådespelare, “roudare” etc. Pims post som ordförande gör henne också till triggern av många små explosioner inom framförandena av breven, vilket bildar en rytmiskt intressant dynamik i pjäsen. Det är Pim som *trots* sin post som ordförande för föreningen “glömmer” att meddela resten av Katharsis r.f. när de ska ut på scen och därav blir tagna på bar gärning i sitt förberedande inför “showen”. Hon byter också ordning på breven och orsakar kaos samt tvingar Herbert att lösa tvisten med Hildegard som vägrar gå ut på scen. Sist men inte minst förälskar hon sig i Cindy som är tillsammans med Jonny vilket resulterar i att Cindy i princip gör slut med Jonny på scen när de framför brevet hon blivit tilldelad.

### ”Fel-faktorerna”

Pim är trots allt inte en felfri karaktär- det bor också kaos i henne. Men hennes kaos är den svåraste rytmen för en karaktär: att vara medveten om sin “fel-faktor”<sup>16</sup>. Hon vet att uppgiften klart och tydligt är att framföra breven åt Asta men väljer trots allt till slut att framföra sitt brev åt Cindy, som är Pims danspartner, för att konfrontera denna i sin rädsla för deras kärlek. Men till skillnad från resten av Swingsällskapet som omedvetet ”raddar till” sina brev gör Pim det medvetet *och* hon gör det i samförstånd med Asta: de utbyter en överenskommande nickning innan Pim inleder sitt brev. Om det är någon som har förstått “det absurda” Albert Camus pratar om och den svåra friheten i att existera mitt i det, så är det Pim.

---

<sup>16</sup> De konfliktfyllda och paradoxala val eller reaktioner som bor i en människa när hen ställs inför något oförutsägbart.

Därmed blir Swingsällskapets personliga konflikter sinsemellan som triggas fram av, och under, "brev framförandena" ytterligare ett lager. Konflikterna blir "fel-faktorerna" som i pjäsen blir till små explosioner inuti varje mina vilket Asta måste reagera rytmiskt på; små konflikter inuti den övergripande konflikten. Dessa "fel-faktorer" är något jag gillar att jobba med som regissör; yttre omständigheter som rubbar karaktärernas situation och deras rytm på ett ofrivilligt sätt.

Dessa lager kräver sina egna specifika rytmer för att de ska göra sin uppgift, dvs. fördjupa istället för att förvirra. De kräver en precision och alerthet i skådespelarnas spelstil, riktningar och handlingar. De kräver en skärpa i deras förhållningssätt till de olika lagren och övergångarna från ett lager till ett annat, t.ex. när swing sällskapet går mellan "logen" och "scenen" (min granskares kommentar om att förstärka och skilja åt).

*Jag tänker: Dessa är ju verktyg, mitt sätt att jobba med lager som rytmiskt bryter varandra och bildar dynamik. Att gå från olika tider och omständigheter och föra in "fel-faktorer" på karaktärerna så att deras paradoxer (det motstridiga i en människa) kommer fram.*

## Syftet med mitt konstnärliga slutarbete: att regissera

Kaisa Korhonen säger: "Att regissera är att ge sig hän åt en process: att smälta in i motivet, synvinkeln och helhetsidén. Att vara vaksam som ett djur under repetitionen."<sup>17</sup>

*Jag tänker: Är min synvinkel rytmen? Motivet då? Vad driver? Helhetsidén? Två världar som möts, i dans och rörelse?*

### Vad är regi för mig?

Kaisa Korhonen summerar sitt uttalande ovan med en mening som ger extra mycket resonans: att vara vaksam som ett djur. Regi är för mig att se. Det är att se situationerna utifrån texten- inte enligt texten. Regi är att kunna överföra en idé från mitt huvud till scenen och skådespelarna. Det är att kunna se en värld (ha en vision) dit jag förmår att bjuda in andra; en värld som var och en kan göra till sin egen och på så sätt beröras av.

Regi är att se den dynamiska helheten (dramaturgin). Det är att se textens rytm i skådespelaren i förhållande till sig själv, rummet, rekvisita och sina medskådespelare. Det är att se karaktärernas relation till varandra och att kunna läsa (se) vad som står (syns)

---

<sup>17</sup> s.65, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008



mellan raderna. Det är att våga *inte* se och därmed pröva. Det är att se med en *sjuhelvetes* precision. Regi är att våga spetsa till situationerna: Asta kan inte vara lite förvirrad och rädd över vart hon hamnat i prologen av *Brev från stunder av klarhet*- hon måste vara helt vimmelkantig och vettskrämd. Regi är att älska samarbete men samtidigt ha ett behov av att jobba ensam. Regi är ansvar och att göra *allt* men på samma gång låta *andra* göra- att verkligen *se*.

### **Vilka krav kan jag ställa på mig själv som regissör?**

Jag är en nybörjare när det gäller regi: konkret har jag regisserat tre pjäser. Mina krav är att börja precisera krav: jag vill föra in verktyg jag kan använda medvetet för att stärka det omedvetna (intuitiva). Men för att kunna precisera mina krav bör jag veta vilka verktyg och förmågor jag redan har.

### **Mina förmågor och verktyg – Vad har jag, vad behöver jag?**

Jag upptäckte redan under min första regikurs under andra året på scenkonst att jag har en stark intuition. Att kunna reagera på min intuition och följa den ser jag som en av mina starkaste förmågor. Trots allt behöver jag skapa konkreta verktyg som jag kan använda i mitt regiarbete- intuitionen är endast kryddan som spetsar till arbetet och gör det *bra*.

När jag regisserar har jag en förmåga att vara precis. Denna precision innebär att jag utvecklat verktyget att inte vara rädd för att bryta en scen samt att upprepa och driva den till sin spets. Trots allt behöver jag förbättra balansen mellan att bryta en scen titt som tätt för att precisera och att låta scenen pågå en längre tid t.ex. när en situation behöver uppstå. Jag har också en välutvecklad tolkningsförmåga: jag är idérik och har lätt för att tolka text och situationerna den erbjuder. Samtidigt är jag inte rädd för att pröva dessa idéer – både mina egna och de mina skådespelare får. Det intuitiva i skådespelaren är viktigt för mig och jag är snabb med att se det och uppmärksamma när något intuitivt uppstår. Jag upplever att när jag på ett dynamiskt sätt kan se, kommentera, driva och uppmärksamma skådespelaren i hans arbete men utan att hen störs av det, då är jag i mitt esse som regissör.

### **Rytm**

Det jag pratar om i slutet av ovanstående stycke kopplar jag ihop med en annan stark förmåga, nämligen mitt sinne för rytm. Behovet att arbeta rytmiskt finns i mig så till den grad att min definition på när jag har *flow* som regissör är när arbetet mellan mig och skådespelaren liknar två skickliga batterister som ”lattjar” rytmer tillsammans. Det är utifrån mitt sätt att se rytm i allt som jag använder och vill använda mina andra verktyg.

Rytm präglar mitt sätt att använda t.ex. scenografi, ljus och ljud. Hur jag använder dem rytmiskt präglar i sin tur samspelet mellan dessa verktyg vilket samtidigt blir lager som stärker den rytmiska prägeln.

*Jag sjunger: "I've got rhythm, I've got music, I've got my man, who could ask for anything more?"*<sup>18</sup>

### Intuition och tålamod

Jag vill återvända till intuitionen för att gå in på en förmåga jag vill utveckla, nämligen tålamod. För att stödja min intuition behöver jag ge mig själv tid. Tid för processen, tid för skådespelarna, tid för skapandet. Pina Bausch sa i en intervju med Ruth Bergenhaus 29 maj, 1987: "In the beginning I planned everything in advance- he is doing this, she is doing that --- And while I was working I would suddenly see things that just happened and that interested me, and so the question came up: Do I follow my plan or do I follow what I saw? I always followed what was new --- At one point I had the courage not to make a plan at all."<sup>19</sup>

Under hela repetitionsperioden kände jag ett behov av att ha allting färdigt serverat för min arbetsgrupp, vilket ledde till att jag inte vågade ge tid åt pjäsen att formas *tillsammans* med dem. Delvis på grund av en skuldmedveten artighet, hälften av min ensemble var mina kurskompisar som hade egna slutarbeten, men delvis också för att jag var rädd. Jag var rädd för mitt material, som var så personligt ,och jag var rädd att det inte skulle ha det djup som behövs för att teater ska bli *riktigt bra*. Detta förhindrade mig att se det nya som uppstod på scen när texten landade i skådespelarnas händer. Därav mitt behov av tid för att hjälpa mig att släppa kontrollen och stödja det vaksamma i mig-att *se*.

### Rumslig användning - De olika dimensionerna

En av kommentarerna jag fick under min feedback av *Brev från stunder av klarhet* var att jag, rumsligt sett, hade regisserat för tvådimensionellt i många av scenerna - om det inte handlade om dansscener.

Det tvådimensionella tog sig i uttryck av ett enformigt rörelsemönster på scen när jag inte integrerade dans sekvenser utspritt inuti scenen, något jag gjorde mest i scenerna *Till min*

---

<sup>18</sup> Rad ur låten *I've Got Rhythm*, skriven 1930 av Ira Gershwin och komponerad av George Gershwin.

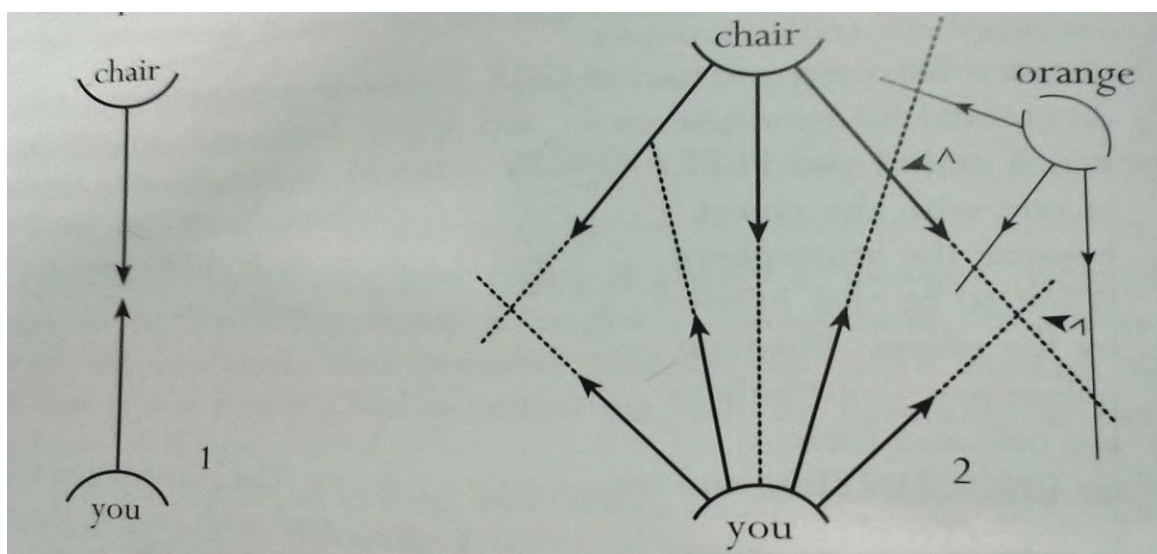
<sup>19</sup> s.45, *Pina Bausch* av Royd Climenhaga, 2009

*första kärlek*<sup>20</sup> och *Till min kropp*<sup>21</sup>. Skådespelarna rörde sig mycket i sidled eller rakt framåt, det fanns inte många diagonaler eller cirklar.

*Jag tänker: Okej, så det var inte bra. Men låtom oss isåfall fråga hur jag hade kunnat förbättra min rumsliga användning?*

### Apelsinen och stolen - Endimensionell och tredimensionell konfrontation

I kapitlet *How to write a play* i boken *the Twentieth Century Performance Reader* skriver Richard Foreman om skillnaden mellan att konfrontera ett objekt på ett "kitsch"-sätt<sup>22</sup> och på ett "art"-sätt<sup>23</sup>. Han menar man borde konfrontera ett objekt i sceniskt avseende genom att låta det leva sitt eget liv; att inte bemöta det som ett praktiskt "verktyg" utan som ett komplext schema (se exempel 2 på bild). Det blir ingen konfrontation ifall vi bemöter stolen som ett "verktyg" enligt Foreman, eftersom dess mening då är för nära *vår* "världsliga" mening av en stol, t.ex. någonting man bara sitter på. Men om vi möter stolen i förhållande till en apelsin, så kan den bli en "främmande" stol, alltså något nytt som vi måste *konfrontera*.



(Bild: The Twentieth century Performance Reader, redigerad av Michael Huxley och Noel Witts, 1996, andra upplaga 2002)

### Det sceniska rummet i *Brev från stunder av klarhet* - "Kitsch" och "art"

Jag vill tillämpa denna syn på min pjäs och min regi av den, genom att byta ut stolen och apelsinen mot skådespelare och scenografi i *Brev från stunder av klarhet*. I början av detta

<sup>20</sup> s. 9, *Brev från stunder av klarhet*

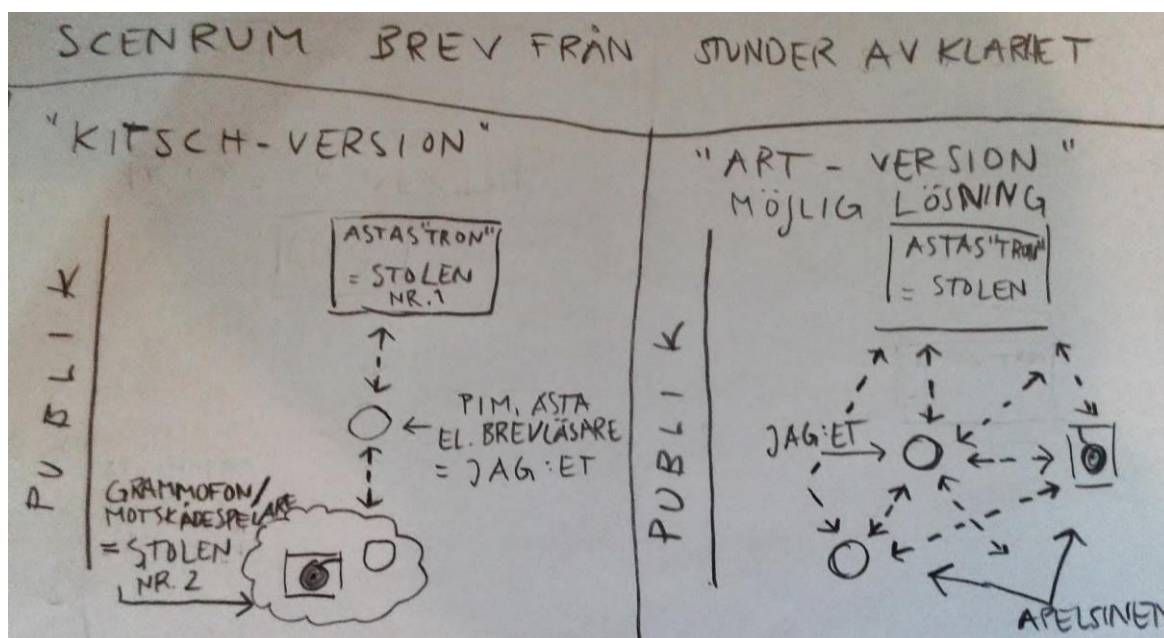
<sup>21</sup> s.10, *Brev från stunder av klarhet*

<sup>22</sup> Foreman jämför det med att spela undertexten istället för "situationen".

<sup>23</sup> Om detta uttryck förbryllar dig, kära läsare, så bör du läsa hela kapitlet (s.191)- hela kapitlet är *art*. But it's good art.

kapitel skrev jag som sagt att mina skådespelare ofta rörde sig sidledes eller rakt framåt. Följaktligen undrar jag, med Foremans bild av apelsinen, stolen och "jag:et" i minnet, vad som skulle kunna ses som "stolen", "apelsinen" och "jag:et" i *Brev från stunder av klarhet*? Med hjälp av Foremans resonemang vill jag undersöka hur jag hade kunnat använda mig mera tredimensionellt av scenrummet.

Jag har för att klargöra mitt resonemang ritat en bild (se nästa sida) av hur jag upplever att scenrummet ofta såg ut samt en bild hur det kunde ha se ut, inspirerad av Foremans "art"-, och "kitsch"-tanke. I denna bild åskådliggör jag skådespelarnas användning av riktningar i förhållande till varandra och scenografin. Genom att flytta på scenografin skulle mina skådespelare ha blivit "tvungna" att hitta nya och mer flerdimensionella riktningar. De skulle ha blivit tvungna att *konfrontera* sitt scenrum.



Dessa tankar om placering av scenografi och dynamiska riktningar och rörelsemönster får mig också att fundera över placeringen av Astas "tron", som jag nu placerade i scenens vänstra bakre hörn, sett från publiken. Kunde denna placering också ha varit en orsak till min bristande tredimensionella användning av rummet?

I och med att min handledare påpekade detta rumsliga problem under ett av våra samtal dök det upp en tanke i mitt huvud: Varför placerade jag inte Astas "tron" i mitten? Hon är ju huvudåskådaren, "drottningen", alla breven handlar om henne och hela showen görs för *henne*. Under feedback-tillfället tyckte min granskare att Astas engagemang i sina brev och personerna som framförde dem var för vag. Skulle "tronens" placering i mitten av rummet

ha hjälpt min huvudrollsinnehavare att känna att Asta *var* breven, att Asta *blev* personerna från Katharsis r.f. som framförde breven?

*Jag tänker: Fast kanske det egentligen handlar om att se möjligheterna i att placera scenografin på olika ställen i rummet? "Tronen" kan också vara "apelsinen"; det som s.a.s. rubbar riktningarna och tvingar till konfrontation.*

### Att våga släppa greppet om materialet och leka med det

Jag tänkte ofta på uppvärmning, "teaterlekar" och improvisation kring pjäsen under repetitionsperioden. Jag visste att dessa behövs men hade svårt att införa dem i våra repetitioner till skillnad från repetitionern av *Idlaflickorna*. Under början av repetitionerna av denna pjäs lät jag mina två skådespelare dansa med yogabollar. Vi gjorde också en improvisationsövning där mina skådespelare, i roll, fick duka upp ett kaffebord för sin man. Yogabollarna använde jag för att fysiskt värma upp mina skådespelare och få dem att bilda kontakt till varandra genom att kasta dem emellan sig. Denna boll/dansimprovisation inkorporerades till slut i pjäsen som ett litet dansnummer. Det fanns också en koppling mellan yoga bollarna och pjäsens namn, *Idlaflickorna*, som hänvisar till gymnastikföreningen, grundad av Ernst Idla, aktiv under 40- och 50-talet. Denna gymnastikförening använde sig av gymnastikbollar i samband med dans. Syftet med



(Ur *Idlaflickorna*, till vänster Olli Sirén som Barbro och till höger Emma von Wendt som Lillemor, bild: Olle Englund)



dukningen av kaffebordet var att mina skådespelare skulle undersöka sina karaktärers sätt att röra sig och hur de förhöll sig till sin gemensamma man<sup>24</sup>, eftersom de avslutningsvis skulle föreställa sig hur han kom in i rummet. Vi hade därtill en sångramsasom vi alltid inledde repetitionerna med.

Jag försökte i början införa samma sångramsasom jag använt i *Idla flickorna* i repetitionerna av *Brev från stunder av klarhet* men det blev snabbt klart att den inte gav samma stöd. Jag fortsatte inte trots allt att söka en ny uppvärmingselement utan ignorerade saknaden av det tills jag i slutet av repetitionsperioden hittade en låt, *Ovan där*, som blev vår uppvärmningslåt. Och den gjorde verkligen en skillnad: jag tyckte vi utvecklade en starkare gemenskap som grupp.

### Frågor och ledmotiv

Pina Bausch använde mycket *frågor* i sitt arbetssätt. Royd Climenhaga skriver i sin bok om Pina Bausch: "The process of questioning as a structural base for the pieces comes out of Bausch's growing confidence in her and her company's ability to enter in to material more indirectly. As Bausch explains, '[At first] I wanted everything prepared because I was scared.' ..."<sup>25</sup> Framför allt använder Bausch frågorna för att öppna upp sina dansares personliga sätt *hur* de upplever något. Hur dessa *frågor* i sin tur formuleras utvecklar och utvecklas av temat för verket. Min lärare Gabriele Alisch nämnde frågor som ett viktigt verktyg i början av vår andra regikurs och hon påminde ännu mig uttryckligen flera gånger om det under våra handledningstillfällen. Frågor sätter materialet i ett nytt sken och involverar den som blir frågad (vare sig det är skådespelare eller regissör) på ett aktiverande sätt. Jag vet att användningen av frågor är något jag behöver och vill utveckla för att involvera och aktivera mina skådespelare i sitt arbete och på samma gång våga släppa greppet om mitt material.

Jag vill härmed gå noggrannare in på ledmotivet som Kaisa Korhonen pratar om i stycket *Motivet som arbetsredskap*<sup>26</sup>. Hon pratar om att låta motivet uppstå och för att sedan ligga som ett formligt botten under hela repetitionsperioden som styr vartåt pjäsen drivs. Detta kopplar jag till Bausch användning av frågor, och hur dessa bildar ett botten i hennes verk

---

<sup>24</sup> I min tolkning av pjäsen var pjäsens två karaktärer, Barbro och Lillemor egentligen samma person: Barbro var Lillemors undermedvetna.

<sup>25</sup> s.52, *Pina Bausch* av Royd Climenhaga, 2009

<sup>26</sup>s.32, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

men också formar det botten. Jag tror att kombinationen av dessa två olika sätt att arbeta fram ett material kan hjälpa mig att forma mina ledmotiv i framtiden. Ledmotivet är utgångspunkten för att materialet ska börja ”leva” och bli lekfullt men i växelverkan med ledmotivets ”födelse” står frågorna och tålmodet de kräver.

*Jag tänker: Är det ledmotivet som klagade i Idlaflickorna? Var det därför jag lyckades jobba på ett så lekfullt och fräscht sätt? Fattades mitt ledmotiv i Brev från stunder av klarhet? Men vad innebär egentligen det här med ledmotiv?*

## Att regissera sin egen text- Avståndet till det personliga ledmotivet

Jag inleder detta kapitel med en ”profetia” av Kaisa Korhonen:

”Bakom en personlig reaktion finns ett motiv, ett ledmotiv. Ett motiv kallar jag det när man tar ett visst avstånd till texten för att forska i ett mänskligt fenomen, en last, ett behov eller ett förfaringssätt i stället för att bara stirra på vad som sägs.”<sup>27</sup>

*Jag tänker: “Forska”? På något sätt får detta ord mig att tänka på en sorts neutralitet och avståndet man behöver för att uppnå den. Ett avstånd som behövs för att man inte ska “bara stirra på vad som sägs”.*

Korhonen fortsätter: “Fundamentet för allt regiarbete: det personliga”<sup>28</sup>. “Distans i förhållande till texten är ett av lösenorden för en god regi.”<sup>29</sup>

*Jag tänker: Handlar det om balans? Hon betonar det personliga men också distansen, kan det vara behovet av balans? En harmoni som balanserar mellan hur nära hjärtat och alla dess smärtpunkter ledmotivet når och neutraliteten, eller distansen, jag trots allt kan och ska använda mig av när jag forskar detta?*

Jag skrev i min dagbok 2.10.2016:

”I andra situationer har det varit den personliga anknytningen som hjälpt mig men gällande den här produktionen känns det som om det är avstånd som är den hjälpande faktorn. Jag menar: hela

---

<sup>27</sup> s.32, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

<sup>28</sup> s.60, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

<sup>29</sup> s.32 i *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

texten är jag. Hur få den att leva? Den får inte bara bli en schablon av mig, tryckt på skådespelarna.”

*Jag tänker: Avståndet, här pratar jag om avståndet. Jag kan inte sätta fingret på det ännu, för jag har inte avståndet, men jag kan känna behovet av det. Jag inser nu, en slutförd repetitionsprocess och en påbörjad tankeprocess om Brev från stunder av klarhet visare, att jag var rädd. Jag kände en osäkerhet och rädsla inför mitt ledmotiv, mitt tema, och för vad jag egentligen ville säga med min text; varför det var så viktigt för mig att göra den.*

### **Kärlek - Ett förnekat tema?**

Under feedback-tillfället efter premiären frågade plötsligt min granskare mig helt rakt ut vilket mitt tema var. Och jag inser nu att jag hade förklarat runt mitt tema och svävat ut i förklaringarna av den under hela processen. Frågan ”Vilket är mitt tema?” ska gå att svara på med en mening. När frågan ställdes dök svaret upp som från reptilhjärnan. Kärlek, sa min reptilhjärna, varpå rädslan a.k.a. “förnuftet” blixtnabbt kontrade: men *gud*, det är ju enormt OCH klyschigt, det kan inte vara det. Så det enda jag gjorde, dödstrött och med söndertrasade nerver av månaders sömnbrist och stress, var att öppna munnen, stänga den och öppna den igen för att tillslut förbli tyst.

Min granskare synade mig länge, men lät tillslut den obesvarade frågan gå och fortsatte med sin feedback.

Kaisa Korhonen säger att ledmotivet är något man undersöker: ett mänskligt fenomen, en last, ett behov. Jag upplever kärleken både som en last och ett behov. Den är något jag längtar efter men inte förstår varpå det uppstår en rädsla och en distans. Distanseringen i denna konflikt finner jag också i min huvudperson Asta: hon tror att hon inte kan älska och därav inte heller kan bli älskad, varpå livet förlorar sin mening. På grund av denna konflikt sker hennes möte med Swingsällskapet Katharsis r.f. Mötet sker för att Asta ska kunna se på sitt liv med de avstånd Swingsällskapet erbjuder och se att kärleken faktiskt finns i henne trots att den kanske inte har den form hon tänkte sig.

*Jag tänker: Framför allt kan jag inte ännu acceptera att jag inte förstår kärleken. Jag försöker förstå, men förstår på samma gång att kärleken inte är något man förstår. Trots allt kan jag inte ännu acceptera detta, så det är lättare att distansera mig i form av förlöjligande eller förnekan. Och förlöjligande eller förnekan är inte ett neutralt förhållningssätt, de leder inte till ett nyfiket forskande..*



*Var detta orsaken till att jag hade så svårt att skapa avståndet jag behövde till texten? Var ledmotivet ännu för inflammerat, för nära smärtpunkten? Var det trots allt också därför just denna text var så viktig för mig att göra just nu, i denna miljö? För att jag ville ha tryggheten att få misslyckas med att undersöka detta behov, denna last?*

### **En plats och ett rum för något att bli till**

Jag pratade tidigt med min handledare om mitt behov av att diskutera med mig själv i form av nedskrivna ord. Efter diskussionen stod det i mitt anteckningsblock: "Jag blir till i berättandet."

Jag vill tänka att det finns olika orsaker till att saker blir berättade och det finns olika orsaker till att de blir berättade just vid den tidpunkten. Jag vill tänka att denna berättelse behövde få komma in i ett nytt skede av en orsak: för att den i sin nuvarande form inte kunde utvecklas. Mitt inflammerade ledmotiv behövde slängas ut på bordet. Miljön skola och tryggheten i att få misslyckas, som skolan ger, var hur jag undersökte mitt ledmotiv denna gång.

I samband med detta vill jag citera Kaisa Korhonen: "Min egen insikt vidgas med hjälp av motivet."<sup>30</sup>

Insikten mitt motiv gett mig i denna produktion är betydelsen av det och min rädsla inför det. Det förblev till en viss mån ett förnekat tema.

### **Att läsa en text inför iscensättandet av den - De olika glasögonen**

Kaisa Korhonen säger: " När jag får en ny text framför mig, läser jag den suddigt, oskarpt. --- Om jag under läsningen lägger för stor vikt vid personrelationer, intrig eller metaforer, förvandlas jag till kritiker och förlorar greppet om helheten. När jag läser oskarpt reagerar intuitionen och säger tydligt Ja eller Nej."<sup>31</sup>

Jag har skrivit mycket om avstånd i denna essä, framför allt mitt behov av avstånd i förhållande till min text. Jag skrev i kapitlet *Att regissera sin egen text - Avståndet till det personliga ledmotivet* att jag redan innan repetitionerna inletts kände att jag var för nära

---

<sup>30</sup>s. 33, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

<sup>31</sup> s.27, *Människan som skådeplats*; En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken *Kiihottavasti totta*, 2008

min text eftersom det var *jag* som hade skrivit den. Under hela repetitionsperioden kände jag en sorts såsighet i mitt arbete: att inte kunna urskilja hur jag ska stryka text eller hur jag ska tolka den iscensatta texten på ett klart sätt; se helheten och vad som är väsentligt i den. Det var som om mina ögon zoomade ut och gjorde allt suddigt på vissa ställen och zoomade in så att jag bara såg detaljer på andra. Jag saknade struktur, men visste inte hur jag skulle lägga upp den. Nu vill jag presentera mina glasögon: Författar-glasögonen, regissörs-glasögonen och dansar-glasögonen. Dessa glasögon ska hjälpa mig att konkret särskilja dessa olika roller och på så sätt särskilja mina svårigheter gällande dem.

### **Författar-glasögonen**

Sedan jag började med teater har jag haft en tendens att förälska mig för mycket i den litterära texten. Jag älskar ord men jag vet att deras litterära form är sekundär när de kommer upp scen, då är det skådespelaren som är i fokus, orden ska endast stödja rollkaraktärens strävan.

Här bör jag dock påpeka att författar-glasögonen är rätt bekväma och välbekanta: när jag skriver tänker jag inte på något, vare sig det är en bra text eller inte - jag bara skriver.

*Jag tänker: Men nu har jag skrivit ett manus och något i mina författar-glasögon behöver uppdateras. Är det någon slipning på linserna i dessa glasögon jag behöver?*

### **Dramaturg-slipningen: Författarglasögonens alterego**

Slipningen är dramaturgen i mig. Denna extrafunktion är ovan men när jag sätter på mina uppdaterade glasögon uppstår det plötsligt en vild tanke. Borde jag ha skrivit in alla scenanvisningar i manuset, för att sedan ha tagit bort dem efter första läsningen och bara haft kvar replikerna när jag började bearbeta det på golvet med mina skådespelare? Tanken att vara tvungen att s.a.s. sätta upp pjäsen på nytt kittlar. Skulle detta ha hjälpt mig att ta av författar- och dramaturgglasögonen inför iscensättningen? I detta skede behöver jag verkligen något *konkret* sätt att "ta av dem", för det är i samspel med glasögonen jag tar upp till näst som de blir problematiska.

### **Regissörs-glasögonen**

Det är här Kaisa Korhons citat kommer till skott, trots att jag skrev det i inledningen till detta kapitel där det öppnade upp något av min problematik gällande avståndet. Korhonen säger något i citatet som verkligen slog mig gällande mina regissörs-glasögon: att läsa suddigt. Det första jag måste göra när jag sätter på mig regissörs glasögonen är att se suddigt, som när man kisar med ögonen och synfältet endast visar de mest konkreta

formerna. Det är här som min intuition ska få löpa fritt, som Korhonen säger: när hon läser oskarpt så reagerar hennes intuition och ger tydliga riktningar i form av ja eller nej.

Jag inledde min process väldigt tidigt i och med att jag själv skrev pjäsen och bildade på samma gång en väldigt stark vision av den som författare och dramaturg. Eftersom mina roller som författare och dramaturg (i någon mån) är mer etablerade i mig än min roll som regissör, vilken endast börjat ta form, ledde detta till att visionen jag bildade under författandet aldrig riktigt försvann när jag började regissera. Jag kände mig osäkrare som regissör och vågade inte kullkasta författar-visionen och "läsa suddigt". Detta hänger ihop med varför jag poängterar Pina Bauschs sätt att arbeta: jag har inte vågat frånga planen och greppa vad som sker på scen; ställa frågorna som låter pjäsen gå i riktningen den behöver när texten och dess situationer sätts i händerna på skådespelarna.

### Dansar-glasögonen

Dessa glasögon är egentligen linser: ett extra membran ovanpå mina irisar och pupiller. Jag tror att vilka andra glasögon jag än sätter på så finns mina dansar-linser där under.

Dansar-linserna hör starkt ihop med min användning av rytm och mitt sätt *se* när jag regisserar. När jag regisserar rör jag på mig; jag ser med kroppen. Om jag inte har dessa små rörelser i min kropp kan jag inte känna rytmen. En förenklad (eller kanske mer klar) syn på varför jag behöver röra på mig är att jag annars inte är inne i det som händer på scen, jag är helt enkelt inte närvarande. Eftersom det inte är jag som rör mig och uttalar orden måste jag kompensera med små rörelser i min kropp för att registrera vad som händer på scen och märka när rytmen strider emot vad min kropp informerar mig om.

### Musiken finns i dansaren medan dansaren finns i regissören och författaren

Jag lyssnar ofta på musik när jag skriver och är väldigt noga med vilken typs musik det är. Musiken har hittills också varit ett viktigt verktyg i mina regiprojekt, framför allt för att definiera världen vi befinner oss i; för att se och känna den i min kropp. I *Idlaflickorna* var det nästan utan undantag musik från 50- och 60-talet med inslag av *ambient*<sup>32</sup> musik som Sigúr Ros. I *Brev från stunder av klarhet* rörde jag mig mellan swing- och charlestonmusik samt inslag av nu-jazzbandet PJ 5.

---

<sup>32</sup> "Ambient är en rymdrik elektronisk musik som arbetar med att bygga ljudlandskap, inte skriva låtar eller komponera. Den är för det mesta repetitiv och för den oinvigda lyssnaren låter det mesta likadant, även om det finns betydande skillnader mellan artisterna", [http://www.musiksok.se/MUSSTIL/u\\_Ambient.html](http://www.musiksok.se/MUSSTIL/u_Ambient.html)

Rytmen jag söker i min regi etableras i mig, delvis, av musiken. Denna etableras således också till en viss del rytmen i helheten och scenerna inuti den. Ett exempel på detta är scenen *Till min första kärlek*: Jonny blir vid ett skede så förbannad på Cindy, som han dansar med, att han sätter på Sukiyaki Cha Cha<sup>33</sup>, för att sedan trots allt strida emot den glada cha-cha-cha-rytmen genom att möta Cindy vid mitten av scenen liksom två cowboys inför en uppgörelse: lugnt men med en energi bubblande under ytan.

## I've got rhythm - Rytmen som utgångspunkt

Hiromi Uehara är en jazzkompositör/pianist med klassisk bakgrund som har gjort en version av jazzklassikern *I've got rhythm* jag citerar tidigare i essän. Ungefär i mitten av stycket finns ett ställe som som inleds av en rytmiskt väldigt kaosartad del för att sedan gå över i en lugn höjning (ungefär som ett draperi som dras åt sidan). Vad som följer därefter är en fantastisk fyra sekunders paus varpå hon inleder ett helt galet drillande stackato komp där hon, om man ser henne spela det, ibland till och med använder endast pekfingerarna för att spela den otroligt snabba rytmen. Jag älskar denna sekvens. Jag kan se något av mig själv i det maniska behovet av att vända och vrida på rytm och pausering.

*Jag tänker: Inte bara långsamt där och sedan snabbt där utan också långsamt och sedan snabbtsnabbt och sedan fullstop och kanske ryckigt snabbt snabbt för att klinga av eller varför inte ännu fortsätta flödande snabbt tills en inte ens vet var en har sig?*

## Rytmen i mitt arbetande

När jag skriver och regisserar använder jag mig av rytm. Hittills har min användning av rytm i mitt skrivande (före min diskussion med min handledare Grete) varit omedvetet. Jag har inte insett att den obsessiva användningen eller *icke*-användningen av radbyte, punktering, kommatering och versaler ger texten rytm och melodi. I rollen som regissör har jag varit mer medveten om denna användning av rytm, kanske min dansarbakgrunds förtjänst. Jag ogillar starkt teater som segar sig och är statisk: rytmen ska finnas i orden skådespelaren säger, i hans röst och den ska stå i förhållande till kroppens rörelser samt rörelsemönstret skådespelaren bildar på scenen. Rytmen ska även ses i förhållande till andra skådespelaren, till scenografi och rekvisita. Rytmen ska vara dynamisk (ta...ta...ta,ta. TatataRAtata- okej, det där var flummigt).

## En studie av det "regi-rytmiskt" lyckade och mindre lyckade

---

<sup>33</sup> En helt galet komisk cha-cha-cha-låt av Slim Gaillard.

För att undersöka mitt sätt att arbeta med rytm vill jag jämföra två scener i *Brev från stunder av klarhet* som både till sin sceniska och litterära struktur är väldigt olika. Jag väljer också dessa två scener för att jag regisserade dem med olika framgång och vill undersöka orsakerna till deras olika kvaliteter.

Scenerna jag valt att jämföra är scen 5: *Till min första kärlek- Meddelande från en kropp från en kropp till en annan*<sup>34</sup> och nästa scen: *Till min åtrådda- Två jävla hattifnattar*<sup>35</sup>. Innan jag går in på var scen för sig vill jag påpeka två stora skillnader i dem - inte bara i jämförelse med varandra - utan i jämförelse med alla pjäsens scener. Den första är textmässig: *Till min åtrådda* är helt klart den mest rytmiskt skrivna av alla scener i pjäsen. Den andra skillnaden är att *Till min första kärlek* i sin tur är den helt klart mest rytmiskt regisserade scenen. De andra scenerna liknar i någon mån varandra i sin uppbyggnad men *Till min första kärlek* har en struktur som rytmiskt är på en annan nivå.

### Scen 6: Till min åtrådda- Två jävla hattifnattar

*Till min åtrådda* är den "brev-monolog" i manuset jag njuter mest av att läsa. Det är något med hur den börjar långsamt, för att sedan trappas upp och kulminera i en enda lång mening:

"Att vi inte får prata sex timmar i sträck om att röra sig, om Pina Bausch, om att ha sex, om din 87-åriga farmor, om min familj, om äppelträden i din trädgård, om hur man gör det perfekta äppelmoset om att vara i ett främmande landomattresaomattduärsåunderbar

OMATTJAGTYCKERÅMYCKETOMDIGATTJAGANDASSOMENJÄVLAVINTHUNDEFTE  
RETTSPRINTLOPPNÄRDUÄRNÄRAMIG."<sup>36</sup>

Vad som dock hände i denna scen, regimässigt, var att så fort mina skådespelare avslutade sin lindy-hopsekvens och gick in på brevet blev scenen endimensionell: Pim, som läste brevet, rörde sig nästan enbart horisontellt i en enda lång sträcka i riktning mot Cindy som stod på andra sidan av scenen. Jag insåg redan under repetitionsperioden att detta var ett problem och vi jobbade mycket med just denna sekvens (den citerade delen). Men vad jag inte insåg då var att problemet inte låg i innehållet som jag trodde (jag poängterade många gånger att min skådespelare skulle tänka på orden och på vad det är hon säger). Problemet låg i riktningarna samt hur skådespelaren rörde sig på scenen. Rytmen fanns redan i texten alltså borde vi ha utgått från Pims rörelsemönster på scenen för att få in texten i kroppen.

<sup>34</sup> s.9, *Brev från stunder av klarhet*

<sup>35</sup> s.10, *Brev från stunder av klarhet*

<sup>36</sup> Högström 2016 s.11

Hon borde ha "dansat" till orden. Cindy skulle också ha behövt vara aktivare som motspelare för att hjälpa Pim att bilda klara riktningar. Under en av våra repetitioner med just den här delen jobbade jag med skådespelaren genom att hon jagade mig kors och tvärs i rummet medan hon sa sina repliker. Detta arbetssätt gav resultat: hon fick texten i rörelse och dess rytmik kom till rätta; hennes skådespelande blev dynamiskt.

*Jag tänker: Jag kan inte låta bli att skratta lite, nog kan det vara svårt att lära sig. Den första och största (på delad första plats med Idlaflickorna) insikten jag haft under mina fyra år på Scenkonst var när jag under ettans höst fick i uppgift att göra en koreografi till valfri dikt, då jag valde Ulf Lundells dikt Hår. Vad jag gjorde var att jag rätt och slätt gjorde en koreografi där diktens ord jag uttalade blev musiken. Och vad jag insåg var att det är genom rörelse som orden kommer fram på scen och genom orden som rörelserna får mening. Så gör jag, så gör jag, hur kunde du glömma det här, Anna? Det var till och med din egen text så hur kunde du glömma ditt sätt att arbeta? Shit, pratar i tredje person - inte bra - för mycket dagbok, vi återgår till essän.*

Vad jag gjorde i denna scen var att jag försökte jobba utifrån något som redan fanns där; jag försökte få min skådespelare att jobba med rytmen i texten när hon egentligen skulle ha behövt jobba med kroppen utifrån rytmen som texten erbjöd. Det blev tårta på tårta, eller snarare "rytm på rytm" och kroppen sattes i dvala.

### **Scen 5: Till min första kärlek - Meddelande från en kropp till en annan**

*Till min första kärlek* var den första scenen jag fick en väldigt klar bild av vad jag ville göra med sceniskt när jag började skriva om novellen till manus. Trots allt är den även scenen som ändrat minst av alla sedan jag började bearbeta manuset på scen.

Det finns många faktorer i *Till min första kärlek* som skiljer sig från de andra scenerna. *Till min första kärlek* är den enda scenen där jag frångår pjäsens musikaliska och koreografiska tema: Swingmusik och lindy-hop/charleston. Istället låter jag karaktärerna dansa "balett", alltså det mina två (av balett totalt oerfarna) skådespelare själv anser vara balett. De dansar inte heller till klassisk balettmusik utan till en av Celine Dions bästa och mest smöriga låtar *It's all coming back to me now*. Likt körsbäret på toppen dansar de därtill inte i klassisk balett utstyrsel. Cindy dansar i klackskor, en liten tutù ovanpå sina jeansshorts och en fjäderboa runt halsen medan Jonny har blivit "tvingad" att sätta på sig ett par improvisatoriska "balett-tights" som inte bara sitter dåligt utan även bildar en konstig kombination med hans loafers och svarta sjömansmössa.

Alla dessa faktorer skruvade från första början upp ”fel-faktorena” i allt karaktärerna gjorde eller var. Detta bidrog till att kontrasten till temat i monologen: obesvarad och olycklig kärlek, blev tillräckligt stor och därav berörde på ett helt annat sätt. Jag vågade skruva till situationen tillräckligt för att lagren och deras olika rytmer skulle skönjas.

*Jag tänker: Var det därför det tedde sig klarare att bilda tillräckligt klara riktningar samt byten av dem?*

Rörelsemönstren och rytmen i scenen som mina skådespelare skapade flätades så pass dynamiskt in i varandra att jag kan, även i denna stund, se klart framför mig hur skådespelarna rörde sig under denna scen. Mönstren de gör har även i jämförelse med andra scener mycket flera runda och diagonala element samt ”fullstoppar” och riktigt långsamma partier. Skådespelarna använde sig verkligen av *hela* scenen- även i dess rytmiska betydelse.

### **Hiromi öppnade cirkeln och sluter den även - Spiral**

*En sista lång tanke: Jag vill återvända till Hiromi Uehara. Jag sitter och lyssnar på hennes låt Spiral just i denna stund då jag jobbar på det här stycket. Låten börjar komma till sitt slut (den är hujsiga 9:57 minuter lång) och efter ett väldigt jazzigt men lugnt parti, som i sin komplexa och ojämna rytmisering endast undermedvete drivit mig i mitt skrivande, går den plötsligt över i styckets ”refräng”; den melodislinga som genomgående återkommer i låten. Och sättet den övergår är fantastiskt: den förlöses i fullständig harmoni varpå den fortsätter i mörka och tunga toner som börjar stiga i intensitet, nästan hotfullt, tills den avslutas väldigt abrupt.*

*Varför lägger jag märke till låten precis nu? Jag har lyssnat på Hiromi Uehara under hela skrivprocessen. Och så inser jag plötsligt. Låten heter Spiral, alltså ett inåt- eller utåtgående runt rörelsemönster och plötsligt hör jag helt klart spiralen i refrängens melodislinga: hur den stiger och snurrar snabbare och snabbare, inåt och uppåt, tills den plötsligt stannar och faller ner. Liksom Cindy och Jonny i Till min första kärlek när Cindy skällt ut Jonny för att ha låtit henne falla i deras ”dansnummer” och nästan stormar ut men kommer in igen för att slutföra sitt brev åt Asta. Jonny ser sin sista chans att försöka tillrättalägga deras förhållande genom att fullfölja koreografin och tar Cindy i sin famn och börjar snurra runt med henne till Cindys förvåning och ännu större ilska. Vad som händer här är även en spiral, för de snurrar runt runt snabbare, men det är två viljor som strider mot varandra: Jonny vill upp, medan Cindy vill ner. Hon kämpar emot och lyckas tillslut dunsas ner på golvet varpå hon vrålar: “En doft av en personlighet jag älskat men*



*aldrig åtrått!” Stopp. Spiralen stannade och föll ner. Det var en sekvens där “fel-faktorn”, lagren av rytm och rörelse var dynamiska och uppskruvade till perfektion.*

*Därför hörde jag plötsligt Spiral på ett nytt sätt, för den har perfektionens dynamik och precision, liksom scenen Till min första kärlek.*

## Slutsats

En insikt jag vill föra fram är lagren i strukturen på min pjäs och deras betydelse. Hur pass bra dessa lager kan skönjas har att göra med hur bra rytmen och dess dynamik fungerar i varje lager, vilket avgör kvaliteten på iscensättningen av pjäsen. Hur bra denna rytmisering och dess dynamik framträder beror i sin tur på “fel-faktorerna” som jag utsätter mina karaktärer för. Rytmiseringen och dynamiken avgörs också av hur bra jag, som regissör, lyckas skapa tillräckligt “tillskruvade” men klara omständigheter för att mina skådespelare ska kunna spela med den precision jag kräver. Dessa är nyckelord i mitt rytmiska arbetssätt som regissör: “fel-faktorer”, omständigheter och precision. Mitt sätt att arbeta med rytm inom regi och skrivande grundar jag på två olika saker som tangerar varandra:

1. De olika rytmer som bosatt sig i mig under mina hobby-studier i dans.
2. Mitt sätt att *se* när jag regisserar, vilket jag definierar som ett kinestetiskt seende, där hela kroppen är involverad.

I jämförelsen av mitt arbete med *Idlaflickorna* och *Brev från stunder av klarhet* har jag upptäckt att jag närmade mig *Idlaflickorna* på ett mera lekfullt sätt än med *Brev från stunder av klarhet*. En trolig orsak till detta skulle kunna vara att jag inte kände till *Idlaflickorna* före regikursens början- till skillnad från *Brev från stunder av klarhet* som jag bildade starka visioner av på förhand; först som novell och sedan som manus. Detta tror jag försvårade mitt arbete att kunna se på det som ett nytt arbete, när jag sedan skulle iscensätta det.

Verktyg och förmågor jag har som regissör är intuition, rytm, precision och tolkningsförmåga. Vad jag ännu behöver utveckla är tålamod för processen och utmejslingen av mitt ledmotiv som jag kopplar ihop med att våga börja utifrån mera avskalade premisser vision-mässigt (scenanvisningar, scenografi, rekvisita, musik etc.) Scenernas mångdimensionalitet skulle också ha gynnats av att jag skulle ha lekt mer med placeringen av scenografin i det sceniska rummet. Jag har diskuterat Pina Bauschs sätt att använda frågor som ledande verktyg i sitt arbete och funnit att jag skulle ha användning av



detta för att involvera mina skådespelare mer i processen. Jag tror även att ledmotivet, som Kaisa Korhonen definierar som ett av sina grundläggande verktyg i sitt regisserande, skulle hjälpa mig att skapa omständigheterna jag pratar om i första stycket av denna slutsats. Trots allt står detta ledmotiv i växelverkan med frågorna som Pina Bausch använder sig av. Dessa två verktyg i kombination är något jag vill använda i mitt regiarbete. Jag vill också utveckla en distans till mitt arbete genom att särskilja mina sätt att se på mitt arbete som författare, regissör och dansare.

## Källförteckning

Bogart A. Landau T. (2005): *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group

Camus A. (1942) översatt av O'brien J. (1991): *The Myth of Sisyphus and Other Essays*.

New York: Vintage Books. Pdf-filen:

<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil360/16.%20Myth%20of%20Sisyphus.pdf>

Climenhaga R. (2009): *Pina Bausch*. New York: Routledge

Gladsø S. K. Gjervan E. Hovik L. Skagen A. (2015): *Dramaturgi - Föreställinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget

Huxley M. Witts N. (2002): *The Twentieth Century Performance Reader – 2<sup>nd</sup> Edition*.

London: Routledge

Korhonen K. Helavuori H-L. översatt av Enckell U. (2008): *Människan som skådeplats*;

En bearbetning av Hanna-Leena Helavuoris samtal med Kaisa Korhonen i boken

*Kiihottavasti totta* (Like, 2008). Helsingfors: Teaterhögskolan publikationsserie

## Bilagor

Bilaga 1: Manus av *Brev från stunder av klarhet*

## Brev från stunder av klarhet

Skriven av: Anna Högström

### Roller

Asta

Swingsällskapet Katharsis r.f.

Herbert

Hildegard

Jonny

Cindy

Pim

### Prolog

(Scenen är svagt upplyst och tom förutom i vänstra övre hörnet där det står en fåtölj upphöjd på ett podium. Ett vitt mellantyll täcker bakre delen av scenen och "delar" således upp den i två delar. Pim kommer in dragande på en säck fylld med sand och en skyldocksarm i sig. Hon sätter en fjärrkontroll i handen på armen, går över scenen där hon sätter sig i fåtöljen och börjar läsa en tidning. Plötsligt ser hon på publiken, sätter upp armen och sänker musiken tills den tystnar. Plötsligt hör man hur ytterdörren öppnas, någon kommer in gnolande, tar av sig sin jacka, stampar av sig snön. Veronica Maggios Hädanefter börjar spela och Asta dansar in på scen. Hon har ögonen slutna och sjunger entusiastiskt med i låten. Pim knäpper av musiken varpå Asta öppnar ögonen, ser publiken och skriker till.)

Pim: Hej.

(Asta vänder sig om, ser Pim, skriker till, svimmar, vaknar igen, stiger svajande upp och sätter sig till slut på trappsteget till läktaren.)

Pim: Du var ju tjugigare än jag trott. (stiger upp går ner till Asta och drar upp henne) Pim, ordförande för Swingsällskapet Katharsis r.f. Välkommen.

(Asta tar in stället och går till slut fram till armkonstverket och tänker ta kontrollen.)

Pim: Nej! Rör inte den!

Asta: Är jag här nu?

Pim: Om det *här* du syftar på är *det* här jag tror du menar så ja.

(Kort tystnad uppstår, Asta begrundar detta)

Pim: Kom. Kom och sätt dig här med mig. (Asta sätter sig med Pim i fåtöljen) Vi ska lyssna, jag menar, läsa. (Hon knäpper med fingarna)

Asta inspelad: På något sätt har jag alltid tänkt att jag antingen vill dö ung eller riktigt gammal. Inget mellanting.

Asta: Vem...

Pim: Schh!

Asta inspelad: Antingen bara pang-tjoff på eller sedan gå igenom alla livets kval och skeden för att till slut stå omringad av barn, barnbarn och barnbarnsbarn på min 100-årsdag. Nu eller aldrig liksom.

Asta: Vem är det?

Pim: Vem tror du att det är?

Asta: Nå det låter ju som... (tittar på Pim) Neee... näää, nej. Nejnejnej.

(Asta stirrar förskräckt framför sig och försöker sedan fly. Pim drar ner henne i fåtöljen)

Asta: Hon verkar ju lite koko. Prata om att dö och så där.

Pim: Kanske hon ska dö.

Asta: Det tror jag inte. Hon pratade ju om hur hon skulle vilja dö.

Pim: Kanske hon vill dö.

Asta: Men det var ju inte...

Pim: Snygga gummistövlar.

Asta (tyst en stund): Min mammas gamla. (Hon tar in sina kläder) Och min studentklänning... och min fancysmancymorgonrock... (tystnad uppstår, Asta och Pim tittar på varandra)

Pim: Man vet aldrig med läsningen av sina brev. De kanske kommer till användning.

Asta: Sina brev...?

Pim: *Dina* brev.

(Pim börjar gå)

Asta: Vart går du??

Pim: Jag är redan sen.

(Pim knäpper med fingrarna och en djup inspelad röst ljuder plötsligt)

Mina damer och herrar, det är en stor glädje att få presentera: Swingsällskapet Katharsis!

(Ljuset bakom mellantyllet kommer på och man ser resten av Swingsällskapet Katharsis i sin loge på väg att förbereda sig, de lyssnar lugnt till rösten. Wynonie Harris låt All She Wants To Do Is Rock börjar sedan spela varpå det blir kaos i logen och alla börjar söka skor, sätta på sig kläder och allmänt yra. Ett efter ett kommer de två paren in på scen på sitt eget sätt och inleder en lindyhop koreografi. Någon drar med Asta. Musiken börjar ljuda långsammare och Katharsis r.f. gör en slutpose. Pim som stått och tittat på har tagit fjärrkontrollen och går fram till Asta medan de andra går in bakom mellantyllet till logen.)

Övergång 1

(Pim för Asta till mitten av scenen, sätter kontrollen i handen på henne och trycker med hennes finger fram första powerpointsliden, **se boldad text**)

**Scen 1****Brev nr. 1****Till min början - Hangö**

Pim: Du är i Hangö. Det är en sådan där blåsig sensommardag, då luften redan kyler men vattnet ännu är varmt. Du står på en av Hangös klippor. (Pim går ut)

Asta (ropar åt Pim som går ut): Ja! De är så vackra, Hangös klippor, runda och släta som enorma böljande kupoler....Längst ute på klippan står en kvinna med ryggen vänd emot mig.

(Alla lindyhopdansarna i logen har nu stannat upp och tittar nu nyfiket på Asta)

Jag tar av mig mina sandaler (tar av sig gummistövlarna), går fram till henne och tar tag i hennes axel. Hon vänder sig och...

(Asta faller ihop på golvet)

Asta inspelad: Sedan blir allt vitt. Inte svart, som när man svimmar. Utan vitt. Kvinnan har försvunnit och jag är ensam.

**Övergång 2**

*Asta (öppnar ögonen, sätter sig upp, ser gummistövlarna): Mammans gamla gummistövlar... Dags att börja läsa. (Hon går fram och tar upp gummistövlarna) Vi börjar med mamma.*

*(Asta går och sätter sig i sin fåtölj och trycker fram nästa powerpointslide)*

**Scen 2****Brev nr. 2****Till min mamma - En bädd av vackra känslor**

(Bakom den vita duken, i swingsällskapetets loger, har det börjat hända, en nervös stämning har uppstått och till slut halvt knuffas Herbert ut på scenen.)

Herbert: Vi hade faktiskt inte kommit överens om ordningen! Rätt ska... (upptäcker Asta, går fram till mitten av scenen, gör ett showigt lindyhopsteg, stannar och bestämmer sig sedan för att ändå börja läsa)

När jag var liten kunde jag ibland få känslan av att du hade dött. (Kommer av sig)

Men hemska saker... (återvänder till brevet)

Allt kunde börja med att du inte svarade i telefonen, eller ingenting alls. Plötsligt grep bara en rädsla tag i mig som fyllde hela min kropp och jag kunde se framför mig hur du var död. Överkörd kanske, liggande tvärsöver ett regnglansigt övergångsställe. Tom blick. Borta för alltid.

(ropar in mot logen, men avbryter sig när han ser Asta) Alltså det här stod det verkligen inget om i anvisningarna... nåväl.

Och jag hade inte fått prata med dig. Jag hade inte fått krama dig en sista gång, borra in min näsa i din nacke för att dra in doften av ditt hår, din doft. Ångestfyllt kunde jag ringa dig gång på gång, för att till slut antingen ge upp eller, det mest underbara, höra ett klick i andra ändan av telefonluren och din röst. Jag minns första gången jag fick träffa dig sedan du flyttat till Sverige. Jag var nio och

hade rest alldeles ensam från Vanda flygplats och stod nu nervös på Arlanda i Stockholm. Jag hade inte sett dig på ett halvt år och min längtan efter dig hade ackumulerats till en bultande boll av kärlek i min mage. Jag steg ut till vimlet av väntande människor i ankomsthallen och där var du, livslevande. Bollen hade nu fyllt hela min mage och när jag äntligen fick krama dig, känna din doft så var lyckan jag kände så stor att den nästan gjorde ont. Helt enkelt en dotter som äntligen får träffa sin mor. En dotter som vet att hon inte alltid kommer att få känna den där doften.

Asta: Så var det att växa upp med en mamma på andra sidan Östersjön.

Herbert: Med en mamma som valde en man som ville ha henne för sig själv.

Asta (avbryter): Som ännu vill. En man som inte vill ha mig. Som är sjuk.

Herbert: Jag saknade...

Asta (avbryter): *Så* jag saknade dig.

Herbert (irriterad): Allting från den tiden har en mjölkvit hinna av ångest över sig.

Asta (avbryter): Ljuset en lördagsmorgon.

Herbert (frustrerat): Barbiedockorna.

Asta (avbryter): Min ljusrosa pyjamas.

Herbert: Men sluta AVBRYTA! (Börjar gå ut men möter Pim) Hon är ju helt omöjlig! Hon lyssnar ju inte, jag menar är det hon eller jag som ska läsa? Kanske är det publiken, ja, här, ta, läs ni, jag går nu!

Pim (hindrar honom från att gå ut): Lugn. Gå in till logen bara, Hildegard har blivit helt omöjlig, jag kan inte hantera det. Kan du ta hand om det? Jag sköter det här.

(Herbert går ut, Pim blir kvar ensam med Asta)

### *Övergång 3*

*Asta: Jag kan inte, jag ger upp, det här går inte, döda mig nu bara så får vi det här överstökat!!*

*Pim: Schh! Du är inte färdig än.*

*Asta inspelad: Så många behov som aldrig fylldes. Jag vill ge dig ro, mamma. Jag vill ge dig en mjuk bädd av vackra känslor som du kan vila i. Som du kan lämna allt oroligt, alla dåliga val.*

*Asta: Vilken poetisk filur. En mjuk bädd av vackra känslor... ganska snyggt. Jag skulle nästan ha kunnat säga det själv. Fast inte lika känslomässigt mättat. Man ska undvika beskrivande adjektiv.*

*(Tystnad uppstår tills Asta ser på Pim)*

*Asta: Vadå?*

*Pim: "...runda och släta som enorma, böljande kupoler." Låter det bekant?*

*Asta: Okej, okej, OKEJ. Punkt knullare*

*(Pim tar kontrollen)*

*Asta: Hej! Det är jag som ska trycka.*

*Pim: Ohups.*

*(Pim trycker fram nästa powerpointslide)*

*Asta: Mina brev, JAG bestämmer när vi går vid... (upptäcker vad det står på mellantyget) Pappa.*

*Pim: Det här är trots allt en läsning.*

*Asta: Men pappa... Han är så...*

*Pim: Du klarar det. (ropar in till logen) Jonny, din tur!*

### Scen 3

#### Brev nr.3

##### Till min pappa – Tre viktiga ord

(Jonny kommer in på scen, går fram till en grammofon som står vid armkonstverket och knäpper på Big Joe Turners Shake Rattle and Roll. Han jamar nöjt när den börjar men ser argt på Pim som blivit kvar på scen när hon inte säger med speakern i låten som de kommit överens om)

Pim (säger med i låten): "Hey Big Joe Turner, come on in!"

(Jonny greppar tag i en ananas som även finns vid armkonstverket och kommer nöjt in till mitten av scen där han börjar dansande sjunga med i låten tills Pim knäpper av musiken)

Pim: Börja nu bara.

(Pim går ut. Jonny, ser villrådigt på publiken, Asta och ananassen. Han får en idé.)

Jonny (teatraliskt till ananassen): Pappa, jag är rädd för att du ska dö.

(Han stannar upp ser på Asta, inser hur fel det är och försöker gå ut men hejdar sig i sista stund och bestämmer sig för att börja brevet.)

Jonny: Ibland när du ler, ser jag in i dina ögon och slås av att du håller på att bli gammal. Det skrämmer mig. För jag inser att du kommer att dö en dag. Jag har ju inte förstått, men du har ju alltid varit där, bara alltid funnits. Och nu förstår jag att du inte alltid kommer att vara det. Min klippa. Min klippa kommer att rämna en dag, och det är så som det ska vara.

Asta: Nej! Nejnejnej jag är inte färdig, jag vet att jag inte alltid varit det enklaste dottern och du, du börjar bli gammal men jag vill inte nej jag vill inte och döden... (Asta sjunker in i sina egna tankar)

Jonny: Ska jag fortsätta? Ska jag fortsätta? (vrålar) HALLÅ, ska jag FORTSÄTTA??

Asta: VAD FAN VET JAG JA FORTSÄTT!

Jonny: Är du färdig, pappa? Vad ser du i framtiden? Eller, ser du den överhuvudtaget? Ser du alla barnbarn jag ska föda åt dig? En skock med trollungar, som ska springa runt dig och krama dina ben. Jag minns, två år tillbaks. Vi hade bråkat. Jag minns inte varför. Och du hade gått och lagt dig på sängen, för att vila. Jag hade aldrig sagt att jag älskade dig. Aldrig högt. Men nu kändes det självklart. Jag gick med lätta steg in i mörkret i ert sovrum. Det doftade sömn. Du märkte genast att jag var där och vred din överkropp så att du vände dig delvis mot mig där jag stod i dörröppningen.

Asta: "Nog vet du väl att jag älskar dig."

Jonny: Det var vad du sa.

Asta: Så skrattade han. Jag minns inte om han sade något, men det första han gjorde var att skratta. Inte elakt, men sorgset. Som om jag misstolkat vårt samtal, som om det inte var det han ville att jag skulle ha sagt för han tyckte inte jag var värd hans kärlek. Som om han förbannade sig själv så hårt att han inte kunde ge sig rätten att säga "jag älskar dig" tillbaks. (till Jonny) Varför ska de där tre orden vara så svåra?

Jag kan se dem, mina barn, springa runt hans ben. Jag kan se honom berätta sagan om trollet som rodde ut på sjön och tappade årorna för dem. Finns det tid?

(Jonny rycker på axlarna, går fram till Asta, tar hennes hand och går sedan ut)

#### Övergång 4

*Asta: Vänta! Du kan ju inte bara gå sådär! (plötsligt hör man Jimmy J och Hildegard som strider häftigt på en blandning av tyska och svenska i logen. Asta går fram till mellantyllet och lyssnar)*

*Hildegard: Jag kan inte tala svenska! Jag gör det inte!*

*Herbert: Men, du gjorde det ju just.*

*Hildegard: Fixa det!*

*Herbert: Hildegard...*

*Hildegard: Gehe mach schon!*

*(Herbert går in bakom logen)*

*Asta (upptäcker en ram som står vid konstarmverket): Det ser ju ut som mormor och morfars porträtt, vad gör det här..? (Tar upp och vänder på ramen)Oj! (Trycker ramen mot sig) En spegel... och jag är naken... eller... va? Här har jag kläder, men, där... inte.*

*(Hildegard gör entré)*

*Hildegard: Liebling, låt mig ta över här. Om vi ska tala kroppar... framför allt nakna kroppar så är jag rätt person. (Hon tar på sig ett par läsglasögon och tar fram brevet) Also... (tittar på Asta) Knäpper du den där saken? (Asta knäpper fram nästa powerpointslide)*

#### Scen 4

##### Brev nr.4

##### Till min kropp - Jag klär av mig naken

Hildegard: Jag stod i dörröppningen till en sal fylld av konstnärstuderande som alla kommit dit för att rita av mig. Naken. Jag hade på mig en kimono och skulle bara ta bort den för att inleda sessionen när jag plötsligt ställdes inför min kropp. Min kropp fanns plötsligt på ett alldeles nytt, konkret sätt. Som om jag aldrig på riktigt sett min kropp. Jag har en kropp. Jag ÄR en kropp.

(Avrbyter sig)

Ach... så unga ord. Så mycket hufshufs som man tänker. Ja, ja... (Hon återvänder)

Plötsligt ville jag hoppa upp som en galen apa på ett av borden framför dem och ropa ut hela min kropps fördelar och nackdelar på snabbspolning!



(Sing sing sing av Benny Goodman börjar spela varpå en röst ljuder igen och Jonny kommer ut med en mic som han ger åt Asta)

"Mina damer och herrar, nu någonting alldeles extraordinärt, något ni aldrig skådat, jag ger er... den galna dansande apan!

(En man i apmask dansar ut på scen. Han tar bort Hildegards läsglasögon, kastar iväg dem, tar tag i Hildegard och för in henne i en vild dans medan Asta börjar läsa brevet som Hildegard gett åt henne)

Asta: Jag är en rumpa som är ganska rund och fin men som inleds av en lite för fyrkantig och rak midja. Jag är inte en platt mage, jag är en mage med ett mjukt lager av fett ovanpå den. Jag är en navel med mörka hår som bildar en liten stig ner mot min fitta. Jag är bröst som inte är runda utan mera triangulära, eller kanske som strutar.

(Hildegard och Herbert dansar tillsammans med Asta en stund till Hildegard avbryter och ropar entusiastiskt)

Hildegard: Nu kommer mein favorit!

(Hon tar mikrofonen och brevet av Asta)

Hildegard (Till publiken): Lyssna! Hår har jag också mycket av: raka på huvudet, mjuka på armarna, stickiga och inåtväxande på benen, fjuniga på hakan och övre läppen, krusiga och lockiga i armhålorna och på fittan. Överallt! Mycket! Jag är vackra läppar som ler ofta och stort. Jag är också blygdläppar som är stora och skaver ibland när jag cyklar. (ropar) Fenomenal!

(Hildegard och apan avslutar dansen i en fantastisk slutpose varefter hon tar bort apkostymens huvuddel och ger Herbert en smällkys på kinden innan hon puffar iväg honom)

Hildegard (går fram till Asta och ger mikrofonen och brevet): Och det sista, vill jag att du läser för mig.

Asta (går ut på scenen): "Och då insåg jag hur ofta jag inte tycker om min kropp. Hur ofta jag bara ser det fula i den, det gömda. Hur ofta jag inte ens kan se på den, för det gömda hånar mig. Och plötsligt ifrågasatte jag varför jag inte tycker om den. Eftersom det fula faktiskt även är en del av det vackra; att det är detta samspel, mellan det vackra och det mindre vackra. Som gör min kropp till det fantastiska den är."

Hildegard: Mein schatz... (går fram till Asta) Du bist schön som du är. (Går bort mot mellantyllet men stannar före hon går ut) Man kan inte älska någon annan förrän man älskar sig själv.

Asta (ropar efter henne): Men gud vilken klyscha! Lika klyschigt som det här brevet!

*Övergång 5*

*Pim (kommer ut till scenen): Det är ju förvisso du som skrivit dessa brev...*

*Asta: Du igen... Jag har vittu inte skrivit dem, jag har bara hamnat här!*

*Pim: Men av en orsak står det ju vad det står i dem.*

*Asta: Fuck you.*

*Pim: Du vet, du är vacker. (Tystnad) Älskar du dig själv? (Börjar gå ut men hejdar sig) Fundera på det. (går ut)*

Asta: "Älskar du dig själv..." Nog älskar jag ju mig själv... (Mot publiken) Älskar du dig själv? Jag menar hur älskar man sig själv? Vad säger du då, mystiska rösten från ovan? (väntar på svar) Nä såklart inte när man vill prata. Jävla kärlek... Men det är ju det de handlar om! Mina brev! Kärlek. Kärlek. Kärlek? Kärlek... Kärlek! Energier människor emellan, spröten mellan kroppar som ju består av atomer, vilket för oss till kemi, för det handlar ju om atomer som ju vi människor är och ja varför inte fysik? Små energiatomspröten som sammanlänkar oss och mig och dig och hen och den och det och trädet med myllan och myllan med masken och masken med revbenet av vilket Gud skapade Eva ur Adam i begynnelsen eller hur???

Okej. Det var kanske lite långsökt. Men ärligt talat. Kärlek. Jag menar, VAD innebär det? "Jag älskar." Vad älskar jag? Kan jag älska? Ska jag älska? Vem ska jag älska? HUR ska jag älska? Jag trodde faktiskt en gång att jag älskade. Nu är jag inte så säker längre.

(Asta sitter stirrande framför sig i sin fåtölj. Tystnad uppstår. Plötsligt sticker Cindy fram huvudet, tittar irriterat på Asta och klappar i händerna varpå Asta hoppar till. Cindy pekar på det vita draperiet. Asta klickar fram nästa diabild)

## Scen 5

### Brev nr. 5

#### Till min första kärlek – Meddelande från en kropp till en annan

(Cindy kommer fram i en konstig kombination av tutu och en fjäderboa. Jonny tittar motvilligt fram bakom tyllt i spända danstights. Cindy tvingar fram honom och han går fram till grammfonen och sätter på musiken. Tillsammans börjar de en intressant balett koreografi till Celine Dions It's all coming back to me)

Cindy: Det var som om det inte fanns några klara färger längre. Jag hade varit sjuk en lång tid och tröttheten låg som en skugga över hela rummet.

(Cindy och Jonny börjar snurra runt tills Jonny släpper Cindy, varpå hon faller och blir liggande på golvet och ser argt på Jonny som fortsätter ovetande sin koreografi. Jonny upptäcker Cindy går fram för att hjälpa henne upp men Cindy smäller bort handen och stänger av musiken)

Cindy: Du, min förste "den"... min pojkvän, satt på andra sidan av soffan, något TV-program snurrade på men du tittade konstant på mig. Jag visste det trots att jag inte kunde fokusera blicken på dig.

(Cindy är på väg ut när Jonny sätter på Slim Gaillards Sukiyaki cha cha och börjar dansa till den. Cindy går fram till Jonny som stannat och de stirrar på varandra tills Cindy stänger av musiken)

Jag visste redan vid den här tiden att jag inte älskade dig så som du älskade mig, men det skulle dröja ännu två år innan jag samlat mod för att lämna dig.

Jag minns att jag skakade, antagligen på grund av febern. Plötsligt steg du upp, kom fram till mig och satte armarna om min skakande kropp och lyfte upp mig. Och jag kände din doft. En doft av en personlighet jag älskat men aldrig åtrått. Som ett litet barn bar du mig genom vardagsrummet till sovrummet och lade ner mig på sängen...

Asta: Och jag brast i gråt.

Cindy: Varför älskade du mig? Vad i mig gjorde att du kunde se på mig med den där blicken? Den där blicken som sa: jag älskar varenda liten atom av dig. Jag minns att jag avundades dig för att du var så säker, på allt. På att du älskade mig, på att vi skulle vara tillsammans.

(Cindy går ut)

Asta: Jag avundades dig för att varje gång vi hade sex och du kom så var det som om du skulle ha upplevt ett mirakel, eller fötts på nytt. Jag älskade att se på dig när du kom; ett mysterium, som en kod jag gång på gång lyckades knäcka utan att trots allt förstå hur jag knäckte den. För jag lyckades ju aldrig komma, aldrig med dig. Någoting hände det medger jag, men till slut gjorde det bara ont; en konstig hybrid mellan njutning och smärta, något som gick rätt men fel på samma gång. Som om min kropp sa: han kodar fel - error.

Den sa: jag åtrår inte dig.

(Jonny är på väg ut men hejdas av Herbert som suttit med Pim och tittat på en stund)

Herbert: Gå till Hildegard. Hon har lagat te åt dig.

(Jonny går ut)

### Övergång 6

*Asta: Jag är trött. Varför är jag så trött?*

*Herbert: Kärlek är tungt... lite som riktigt kvalitativ sammet, man kan liksom känna en sensuell men farlig tyngd, priset för dess skönhet.*

*Asta: Jävla kärlek.*

*Pim: Jävla fans kärlek.*

*Asta: Jävla fans brev.*

*Pim: Fast vet du, jag gillar dem. Klyschigt är bra. Mera adjektiv åt folket!*

*Asta: Tack.*

*Herbert: Pim, din tur att dansa. Jag menar läsa. Åh. Din tur.*

*Herbert (börjar gå men hejdar sig): Go get her tiger! (han och Pim ser på varandra) Nä, okej.*

*(Herbert går ut. Tystnad uppstår, Pim röker)*

*Asta: Varför känns det som om jag gått ett helt liv fast jag inte tagit ett steg?*

*Pim: För att du har. (Hon tar fjärrkontrollen som Asta håller i handen, trycker fram nästa powerpointslide)*

### Scen 6

#### Brev nr. 6

#### Till min åtrådda - Två jävla hattifnattar

(Cindy kommer ut på scen. Hon sätter på Eva Cassidys Wade In The Water och går fram och bjuder upp Pim. De dansar först enligt koreografin men står till slut bara tillsammans helt uppslukade av varandra tills Cindy ser Asta och sedan publiken. Hon kämpar sig loss från Pim och går och stänger av musiken)

Cindy: Brevet, Pim.

Pim: Va?

Cindy: Du ska läsa brevet.

Pim: Men kom igen...

Cindy: BREVET.

Pim: Varför stod vi bara där? När vi skulle ha kunnat omfamna varandra. När jag skulle ha kunnat säga:

"Det är så orättvist att vi inte ges en chans. Det är så orättvist att jag inte får visa dig mitt finaste, mjukaste, charmigaste, skrattigaste mest fucking underbara jag. Att vi inte får prata sex timmar i sträck om att röra sig, om Pina Bausch, om att ha sex, om din 87-åriga farmor, om min familj, om äppelträden i din trädgård, om hur man gör det perfekta äppelmoset om att vara i ett främmande landomattresaomattduärsåunderbar

OMATTJAGTYCKERSÅMYCKETOMDIGATTJAGANDASSOMENJÄVLAVINTHUNDEFTERETTSPRINTLOPP NÄRDUÄRNÄRAMIG."

Så.

Varför stod vi bara där och elektrifierade ett helt magnetfält mellan oss som två jävla hattifnattar? Som om vi skulle flyga iväg i ett svampformat atombombsmoln om vi skulle försöka röra varandra.

Asta: Bara stirrade på varandra. Förde en ljudlös diskussion mellan två par ögon. Med tunga andetag som bakgrundsmusik.

Pim: "Jag vill. Men jag borde inte. Jag vill. Men jag får inte."

Asta: Men jag gjorde det inte.

Jag ville ju bara kyssa dig. Bara föra mina läppar mot dina, känna din näsa bredvid min. Känna ditt hjärta banka mot mina bröst. Så jävla kliché-aktigt som det låter så ville jag ju bara känna ditt hjärta banka. Lika hårt som mitt.

(Pim och Cindy kysser varandra varpå det plötsligt poppar en skumppa flaska i logen; Herbert, Hildegard och Jonny hurrar. Pim och Cindy kommer in till logen och Katharsis börjar fira att de klarat av showen)

## Epilog

**Asta (stiger upp och går stapplande mot mitten av scen där hon faller ihop och sjunker ner till golvet):** Vad om jag inte klarar av det som jag skriver om i mina brev? Är det därför jag är här? För att jag inte klarar av att älska? Man dör ju utan kärlek. Dör inuti. På något sätt har jag alltid tänkt att jag vill dö antingen riktigt ung eller riktigt gammal... inget mellanting...

(Asta öppnar ögonen sätter sig upp)

**Men... Vad fan? Det är ju hon, kvinnan, från klippan! (Asta ser sig omkring) Satan. Satan... Satan! (Hon stiger upp) Jag måste springa. Ser ni! Där är jag. Ser ni hur jag springer; först långsamt, stapplande, som om mina ben just skulle ha lärt sig att gå, men redan nu snabbare, stadigare, kraftfullare. Jag springer genom tiden, genom vintern, våren, sommaren och hösten. Tövatten forsar, vår fåglar kvittrar, blommor spirar, sommarvindar sjunger, höstblad viskar, förmultnar. Allting förmultnar och dör. Men jag springer. Vänta, vänta på mig!**

(Asta stannar)

**Jag är här igen, på klippan. Den är varm under mina bara fötter och jag kan känna kvällsolens strålar. Framför mig breder sig det stora blå ut sig.**

Där står hon igen, kvinnan. Jag vill inte, men jag måste gå till henne. Jag sätter handen på hennes axel. Hon vänder sig om och... Fan. Nej, jag menar, jag. Det är ju jag. Hon sträcker fram handen. Nu dör jag. Herrejävlar, är det här vad som händer när man dör? Man skakar hand med sig själv? Så det var du? Jag menar jag, eller... va? Hon tar inte min hand utan pekar på mitt bröst. Ska jag inte dö? (Asta tittar ner på sin urringning och ser en papperslapp) Ett sista brev. (Hon tar upp papperslappen och läser) Kom ihåg att köpa vessapapper. (Asta ser upp)

(Black.)