

Christoffer Mellgren

EN SIDA DRAMATIK

Att skriva för teaterscenen

Illustrationer

Maria Sann

Labbet

En sida dramatik. Att skriva för teaterscenen

© Christoffer Mellgren, 2019 (text)

© Maria Sann, 2019 (bild)

Boken har utgivits med stöd av Svenska Teaterns stipendie- och fördelningsnämnd samt Eugène, Elisabeth och Birgit Nygréns stiftelse.

GRAFISK PLANERING OCH OMBRYTNING

Chribbe Aarnio, Kråka Design

TRYCKERI

Nord Print, Helsingfors 2019

ISBN 978-952-5876-65-9

LABBET R.F.

www.labbet.fi

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

FÖRORD	5
PROLOG: I PARISERHJULET	8
MANUS	10
BESKRIVA, BERÄTTA OCH GESTALTA	20
SITUATION	34
ROLL	48
DIALOG.....	60
FÖRÄNDRING.....	76
EN SIDA DRAMATIK	95

Förord

När jag var femton hade jag ännu inte gått frivilligt på teater. Det var inte för att jag tyckte det var särskilt tråkigt. Jag hade ingen åsikt alls. Teater fanns helt enkelt inte i min värld.

Jag har vaga minnen av två teaterbesök från skoltiden – båda två från början av lågstadiet. En av föreställningarna spelades i en liten källarlokal. På scenen satt en handfull skådespelare och trängdes på en kälke. De hade bråttom någonstans, men jag minns inte vart. I den andra föreställningen spelade en man en roll som på en och samma gång var ett litet barn och en gud. Barnet/guden satt mitt på scenen och bankade på en lerklump. Av någon anledning tror jag mig minnas, ännu trettio år senare, att lerklumpen var gul.

Själv spelade jag handboll och fotboll, lyssnade på musik och skrev låtar och ibland skrev jag dikter (som alltid rimmade och ofta innehöll något slags skämt). Då och då försökte jag skriva någon längre berättelse, och om det var något jag drömde om att skriva när jag blev äldre så var det en roman. Eller allra helst ett manus till en film. Att skriva för teater visste jag inte ens att man kunde ägna sig åt. Hade någon sagt att jag skulle bli dramatiker skulle jag kanske ha sagt: "Jasså, tror du det?" eftersom jag ville vara artig, men skulle förmodligen ha tänkt: "Knappast." De dramatiker jag kände till var alla döda sedan länge. Det var inte ett yrke som verkade vare sig lockande eller särskilt modernt. Dessutom – vad skulle jag ha att säga om kälkar och vuxna män som sitter på ett golv och bankar på lerklumpar?

Det man vet något om blir mer intressant än det man inte vet något om. Hur mycket mer underhållande är inte en fotbollsmatch för den som själv spelar eller har följt sporten länge? Hur mycket mer givande blir inte det som sker på planen för någon som ser löpningar som görs också när de sker långt bort från bollen? För den som vet vad en offside-fälla är, som vet skillnaden på 4-4-2 och 3-5-2 och som kan se passningen komma innan den kommer och bli lika överraskad som backlinjen när den istället slås åt andra hållet?

När jag var femton hade jag läst och lyssnat till böcker sedan jag var liten, jag hade sett otaliga filmer på tv, lyssnat på musik och spelat instrument. Några enstaka teaterbesök kunde omöjligen övertyga mig om att det fanns något att hämta i teatern som jag inte kunde få ut av allt det andra.

Jag hade en mycket inspirerande lärare i svenska som uppmuntrade mitt skrivande och intresse för litteratur. Men när det kom till teater var skolans vanliga undervisning inte mycket till hjälp. I kemi eller fysik gjorde vi laborationer och fick nya böcker varje år, i matematiken följde lektion på lektion och formler och övningar och problemlösning, i musiken sjöng vi, fick pröva att spela instrument och läste musikhistoria. Teatern for förbi i ett andetag. En bild på en tusentals år gammal grekisk ruin, ett obegripligt utdrag ur någon pjäs av William Shakespeare. Sedan var det rast och vi gick och spelade fotboll igen eller hade lunch och åt korv stroganoff. (Näst efter matematik var korv stroganoff det vi oftast hade.) Det var först när jag var över tjugo och av en slump började studera dramatik på universitetet som teater blev intressant. Jag lärde mig något, och kunde då också börja se annat.

Saknade jag teater under min högstadietid? Nej. Precis som man sällan saknar något man inte känner till. Hade jag genast blivit intresserad av teater om jag under min högstadietid hade haft en liten bok om att skriva dramatik? Kanske inte, men möjligheten finns. Och en sak är jag säker på: Jag tyckte mycket om att skriva. Och jag letade efter sätt att uttrycka mig på, och inte minst efter nya sätt att se på världen som fanns runt omkring mig. En värld som fram tills jag blev runt femton hade verkat vara ganska fast och oföränderlig, men som visade sig vara mer i rörelse än jag trott. En värld jag skulle leva i vartåt den än tog vägen, men som faktiskt verkade möjlig att påverka. På en gång skrämmande och hoppfullt.

Det här är en handbok i att skriva dramatik. Målet är inte att göra dig till en färdig dramatiker, om något sådant ens finns. Istället hoppas jag att boken kan ge dig en uppsättning ord och redskap att börja med. Att börja använda när du läser, skriver eller ser på föreställningar. Små möjligheter att se och känna till något för att sedan kunna se mer och ta reda på annat.

För den som läser den här boken från början kommer först ett kapitel om hur ett *manus* kan se ut, därefter följer kapitel om *att gestalta, situationer, roller, dialog* och *förändring*. Först i slutet kommer ett kapitel med skrivövningar. För den otålige går det utmärkt att hoppa dit genast, även om en del av övningarna kanske kommer att verka oförståeliga. Naturligtvis är det också helt i sin ordning att när som helst stänga boken och börja skriva istället. Det är alltid i sin ordning.

Som du märker smyger sig ett "du" in i texten här och där. Det är egentligen fånigt - jag vet inte vem du är. Men den som skriver, skriver på ett sådant sätt som hen måste, och så här behövde jag skriva den här texten. Kanske därför att jag som dramatiker är så fäst vid tanken på dialog, även om den är påhittad. Jag tittar på skärmen, men tänker att jag skriver till dig, även om jag inte vet vem du är.

I brist på någon som sitter framför mig och säger saker, reagerar, frågar, säger emot

och diskuterar, är det mig själv som femtonåring jag skriver för. Kanske har du något gemensamt med den personen, förmodligen skiljer ni er åt på många sätt. Jag tänker mig någon med ett intresse för skrivande eller andra sätt att uttrycka sig. Någon som inte nödvändigtvis har ett intresse för teater ännu, men som hela tiden ser sig omkring, som undrar varför saker sker på det sätt de sker och som någon gång, sent om kvällen, legat vaken i sängen och lekt med tanken att världen skulle kunnat vara annorlunda, som drömt nya världar och tänkt att vad bra det vore om man kunde sätta ord på dem, och kanske pröva dem?

PROLOG: I PARISERHJULET

Varje text måste börja på något sätt. Det är inte samma sak som att första meningen måste vara den första som skrivs. Skriv något. Du kan alltid skriva om. I själva verket: var säker på att du kommer att skriva om. Att skriva om är inte att skriva rent. Att skriva rent är att skriva med prydlig handstil så att läraren kan rätta och sätta ett betyg. Att skriva om är att drömma en värld på nytt och på nytt och på nytt tills den är som du vill ha den.

Också en handbok i att skriva dramatik måste börja på något sätt. Den här börjar i ett pariserhjul. I en av korgarna sitter Veera och Olivia. Det är kväll, just i skiftet mellan sommar och höst, och de andra korgarna är tomma. Mannen som sköter hjulet låter dem åka så länge de har lust. Upp åker de, och så åker de ner, och så åker de upp igen.

Med jämna mellanrum stannar hjulet. Maskinen tystnar och under en knapp minut gungar Veera och Olivia i stillhet över hustaken. Ett svagt sus av vinden bara, och det trötta gnisslet från korgen som från ett gammalt fartyg. De ser gatorna försvinna bort mellan husen och de gula lyktorna och skyltfönstren. De ser kvarter och innergårdar, bilar och spårvagnar och de ser de små mörka skuggorna som är människor som drar sina jackor hårt om sig och skyndar genom kvällen för att komma inomhus.

”Vad gör du?” säger Olivia.

Veera har sträckt ut armen framför sig. Hon pekar mot staden och rör sitt pekfinger i luften som om hon höll på att förhäxa något.

”Jag skriver på hustaken.”

”Aha. Vad skriver du?”

”Att Abdi är ett arсле.”

”Arsle?”

”Det börjar på A.”

”Men tycker du det då?”

Korgen börjar röra sig. Veera tittar ut över plåttaken och ser den inbillade texten försvinna när korgen sjunker ner mellan husen.

”Nä. Nä, det tycker jag inte.”

”Ska vi gå hem nu?”

”En gång till bara.”

”Okej.”

Olivia lutar sig tillbaka, tar fram sin telefon. Veera ser ut och väntar på att korgen ska börja stiga igen. Den här gången ska hon skriva något annat.



Också en handbok i att skriva
dramatik måste börja på något sätt.
Den här börjar i ett pariserhjul.

MANUS

Dramatik som litteratur

Inom litteraturen är *dramatik* en av de tre stora huvudgenrerna, det vill säga de grupper som litteratur delas in i. De andra två är *epik* och *lyrik*. Till epiken räknas berättande texter som romaner och noveller, medan dikterna hör till lyriken. Dramatik är texter som är avsedda att *iscensättas* – att göra en föreställning av. Enkelt sagt: dramatik är teaterpjäser.

En pjäs skiljer sig mycket från till exempel en roman. Upplevelsen av en roman blir till i mötet mellan en läsare och texten. Upplevelsen av en pjästext är oftast indirekt: publiken möter den som en del av en teaterföreställning.

Det är möjligt att läsa dramatik som självständig litteratur. Det är mer utmanande eftersom du som läsare behöver iscensätta texten i din fantasi. Du behöver hitta på och lägga till allt det som skådespelare, regissörer, scenografer, maskörer och perukmakare och andra annars gör. En roman utspelas också i läsarens fantasi, men där har du har ett större stöd i texten – mycket mer är beskrivet för dig. Har du dessutom mycket liten erfarenhet av att se teater och hur iscensättningar kan göras, blir det svårare att föreställa sig hur texten kunde få liv.

Olika teaterpjäser lämpar sig olika mycket för att läsas som självständiga litterära verk. Att börja läsa dramatik på måfå kan därför vara svårt. Inte minst eftersom utbudet på bibliotek till stor del kan bestå av klassiska texter som är i det närmaste omöjliga att ta till sig utan handledning. Vem som helst kan tappa sugen av att sitta med en 150 år gammal översättning av en 400 år gammal text överfylld av obegripligheter på vers.

En bättre början för den som ännu inte ägnat sig så mycket åt teater är att försöka få tag på en text till en aktuell föreställning. Att läsa en text och se en föreställning byggd på samma text ger både större möjligheter att ta till sig föreställningen och att uppskatta texten.

Det viktigaste tipset är ändå att försöka finna pjäser som handlar om något du är intresserad av. Vissa sorters berättelser eller texter tycker du säkerligen bättre om än andra.

Och även om det i längden är en bra sak att ge sig i kast också med sådant som man inte genast uppskattar, så räcker den dramatiska formen ofta som utmaning till en början.

Repliker och scenanvisningar

Dramatik är litteratur som ska framföras. Det påverkar hur den ser ut. I en teaterpjäs finns beskrivningar av människor och platser och föremål; regler och anvisningar för föreställningen; vad någon säger; vad någon gör. I de flesta fall förenklas de här olika texttyperna till två sorters text: scenanvisningar och repliker.

Repliker är vad någon på scenen säger. När det bara är en person som talar, till sig själv eller till publiken, kallas det monolog. När det är två eller flera som talar till varandra kallas det dialog.

Scenanvisningar är allt annat som inte är repliker.

Här nedan följer ett exempel på hur det kan se ut. I exemplet känner du kanske igen Veera som dök upp i den inledande prologen i pariserhjulet. Där finns också Abdi, som Veera tänkte att hon skrev elaka saker om på hustaken. Det här är två dagar tidigare. Här finns inga elaka ord i tankarna. Problemet här är snarare att inte ens de trevliga orden som finns i tankarna kommer över läpparna.

En skolgård. Oktober. Ovanför ingången till skolbyggnaden hänger en klocka som visar kvart över åtta. På en bänk sitter Selma och Abdi. De talar tyst med varandra. Veera kommer fram till bänken. Står tyst. Efter en stund slutar Selma och Abdi att tala med varandra.

SELMA
Ville du något?

Veera står tyst.

SELMA
Hallå?

VEERA
Nä.

- Ville du något?



I exemplet är den inledande beskrivningen av skolgården en scenanvisning. Detsamma gäller meningen "Veera står tyst". Det som står under personernas namn är repliker, det vill säga vad de säger.

Ett *manus*, som pjästexten också kallas, kan ha olika typer av layout. Ofta markeras scenanvisningar genom att vara kursiverade, som alla exempel i den här boken, eller genom att vara understrukna och sätta inom parentes. (Så här.) Repliker kan markeras, som ovan, genom att stå under namnet på den som säger dem. Eller till exempel så här:

SELMA: Ville du något?

VEERA: Nä.

Du kan stöta på dramatik som ser ut på många andra sätt, men de här hör till de vanligaste. Inom film och tv finns en tydligare standard för hur ett manus ska se ut. Inom teater varierar det. Det viktigaste är att markera skillnaden mellan repliker och scenanvisningar och att texten är lätt att läsa.

Scenanvisningar i presens

Det som händer på en teaterscen sker "nu". Publiken upplever föreställningens handling samtidigt som den sker. Scenanvisningar skrivs därför i *presens* - det *händer* något på scen. I en bok berättas handlingen ofta som att något *hände*.

I en bok skulle det kunna stå: *Klockan var kvart i elva när Robin kom gående över skolgården*. I en dramatisk text skulle vi istället skriva:

Klockan på väggen visar kvart i elva. Robin går över skolgården.

Berättare

I en pjäs kan någon berätta om något som har hänt tidigare. Då ska hen förstås berätta i dåtid. Men själva berättandet sker fortfarande nu.

Abdi står på scenen och berättar.

ABDI

Kvart i elva kom Robin gående över skolgården.

Det är varken ovanligt eller svårt att ha två tider parallellt på en teaterscen. Det kan vara utmanande att läsa, men när publiken ser det uppfattar den enkelt vad som är nu och vad som är då. Försök att tänka dig det här – hur det ser ut och vad som händer.

Klassen sitter och skriver prov. En bänk står tom. Abdi sitter vid fönstret. Får syn på något där utanför, vinkar. Abdi vänder sig till publiken.

ABDI

Kvart i elva kom Robin gående över skolgården.

Här fungerar Abdi som en sorts *berättare*. Han berättar något direkt till publiken men är också en person i handlingen.

Om det gick lätt att föreställa sig hur det såg ut – pröva nästa exempel. Här ser vi också Robin gå över skolgården samtidigt som Abdi berättar om det.

Klassen sitter och skriver prov. En bänk står tom. Bredvid den tomma bänken sitter Samir. Han verkar ha svårt att koncentrera sig provet, vänder fram och tillbaka på pappren. Tittar på klockan. Abdi sitter vid fönstret. Han får syn på något där utanför. I bakgrunden ser vi Robin gå förbi över skolgården. Abdi vinkar, men Robin tittar inte åt hans håll. Abdi vänder sig till publiken.

ABDI

Kvart i elva kom Robin gående över skolgården.

Han vänder sig till Janina – läraren.

Janina.

JANINA

Räck upp handen, så stör du inte de andra.

ABDI

Ja men Robin är där ute.





- Samir satt alltid längst på proven.
Men inte den dagen.



Samir tittar upp och mot fönstret.

JANINA

Du kan räcka upp handen ändå. Och om Robin är där ute så kommer han väl snart in.

ABDI

Tittar ut igen.

Nä, han gick förbi.

JANINA

Abdi.

Hon signalerar att han ska hålla volymen nere.

ABDI

Han gick till skogen, Janina. Ska han göra det?

JANINA

Nej.

Jag ska tala med honom efter lunch. Om han är tillbaka då.

Samir lägger ihop sina papper, reser sig och går fram till katedern och lämnar in dem.

JANINA

Är du redan färdig?

SAMIR

Ja.

JANINA

Har du verkligen tittat igenom allt noga?

Samir?

SAMIR

Ja. Hej.

Samir går.

ABDI

Vänder sig till publiken igen.

Samir satt alltid längst på provet. Men inte den dagen.

→

Det var ingen som fattade varför han gick.
Kanske bara Wilhelm, men han sa inget. Förutom "idiot".

WILHELM
Idiot.

ABDI
"Idiot", sa han. Men det sa han så tyst att det knappt var någon mer än han själv som hörde det.

Att inte styras av vad du tror är möjligt

En text för teaterscenen är en text som ska iscensättas. Men bara för att texten ska bli verklighet betyder det inte att det som skildras i texten måste vara verkligt. Följande scenanvisningar är alldeles tänkbara även om de varken är verkliga eller enkla att göra verklighet av:

Utanför väggarna snurrar världen runt, runt, runt ...

Dörren står uppställd mitt i skogen. Inga väggar eller andra konstruktioner. Bara en dörr i en karm. Robin öppnar den och kliver igenom. När han kommer ut på andra sidan är han en annan.

Maryam sluter ögonen och lyfter sakta från marken.

Vattnet i dammen fryser omedelbart till is.

Sidorna i boken som ligger kvarglömd på bänken glöder. En vind drar förbi. Boken är försvunnen.

I drömmen står Samir ensam på innergården. Lampan vid trappuppgången flämtar till och slocknar. Ett ögonblick är det tyst, sedan hörs dova dunsar och brak av bilar som vänds upp och ner på gatan utanför. Larmet kommer närmare. Glas som krossas. Ett vildsint trumpetande. Järngrindarna slås upp: en elefant dundrar in.

Hur det omöjliga kan göras möjligt

Vissa saker är lätta att visa på en teaterscen. Andra är svårare, men eftersom det finns många olika sorters sätt att framställa något på scenen så är nästan inget omöjligt. De som gör föreställningen kan till exempel välja att ...

... *låta det som ska ske, ske på riktigt*. Det här är lätt, ibland. Om en scenanvisning beskriver hur en rollfigur, Selma, tar fram en klarinett så är det bara att göra så. Om det står att Selma spelar blir det lite svårare, men om skådespelaren som gestaltar Selma kan spela klarinett så går det lätt, det också. Men om det står att en elefant dundrar in genom en järngrind är det inte lika enkelt.

... *försöka skapa något som verkar vara på riktigt men som inte är det*. Att skapa en illusion av verklighet är ett vanligt sätt att visa något på scen. Ofta kombineras sådant som ska se ut att vara på riktigt med sådant som är på riktigt. Till exempel kan man sätta upp enkla väggar så att det ser ut som att vi befinner oss i ett vardagsrum. Väggarna är bara kulisser, men stolar och bord som står i rummet är riktiga och förstärker känslan av ett riktigt rum. Det är också möjligt att använda andra uttrycksformer som ljus och ljud. I exemplet i föregående stycke där Robin stöter på en dörr mitt i skogen kan det inspelade ljudet av en verklig skogsmiljö förstärka intrycket av att vi befinner oss där även om scenen annars är nästan tom.

... *göra det som en lek med tecken*. All sorts teater är en form av lek. En skådespelare som låter en arm dingla framför ansiktet och trumpetar ger åskådarna ett tecken som säger "nu är jag en elefant" utan att egentligen vara särskilt lik en elefant. Det viktiga är att använda något eller några tecken som publiken känner igen. Om publiken är med på att tecknet är sådant, så räcker det med att Maryam sträcker ut sina armar rakt ut åt sidorna, för att hon ska flyga i åskådarens fantasi.

... *gestalta "funktionen" av det skrivna*. Med funktionen menas att man gör en tolkning av vad det är texten försöker berätta eller åstadkomma. Sedan hittar man ett sätt att göra det, vilket kanske är ett annat sätt än vad som står i texten. Det som man tolkat som funktionen blir alltså viktigare än att följa ordagrant vad dramatikern skrivit. I exemplet med elefanten i drömmen är kanske inte det viktigaste att det är just en elefant? *Funktionen* kan vara att det är något som är stort, tungt och våldsamt, som kan röra sig och är oberäkneligt och har förmågan att vända upp och ner på allt omkring en. En upplevelse av skräck och förlust av kontroll. Alltså fungerar det kanske bra att istället låta en gaffeltruck komma dundrande in på scenen och svänga runt besinningslöst. Om man vill hålla kvar en bit av teaterleken kanske trucken körs av en stor man med galen blick och en grå mössa med två stora öronlappar som fladdrar i vinddraget ...

En föreställning är ett grupparbete

Som exemplen ovan visar är en teaterföreställning resultatet av ett grupparbete. Förutom text så består föreställningen av en mängd andra uttryck som framställs av skådespelare, scenografer, koreografer, regissörer, kompositörer, maskörer, kostymdesigner, ljussättare och så vidare. Som dramatiker är det klokt att lämna utrymme för övriga att bidra med sitt kunnande och sin kreativitet till föreställningen.*

Hur noggrant en dramatiker ska beskriva till exempel ljud och ljus och scenografi är omöjligt att säga. Det varierar oerhört mycket och har varierat ännu mer genom historien. Som vägledning kan man ändå konstatera att ...

... det är ett vanligare problem att nya dramatiker skriver alltför detaljerade scenanvisningar än tvärtom. Att skriva så lite som möjligt men ändå få med allt väsentligt är ofta en bra målsättning.

... det är bra att skriva *vad* som händer, men sällan beskriva *hur* det sker.

Hur din text ser ut talar om vilken roll du förväntar dig eller vill ha i grupparbetet. Tänker du på texten som *din pjäs* eller ett *manus till er föreställning*? Ingenting är automatiskt rätt eller fel – det beror på sammanhang, på vad du vill och kanske på vem du är eller vill vara. Hur mycket plats lämnar du för andra och hur mycket slår du fast? Vad är du säker på och vet och vill berätta? Och vad vet du inget om?

* I själva verket kan arbetet med en föreställning lika gärna börja med helt andra saker än en skriven pjäs, men det är inget vi går djupare in på i den här boken.

BESKRIVA, BERÄTTA OCH GESTALTA

Att berätta genom handling

I en bok kan du beskriva människors tankar och känslor. På en teaterscen ser vi dem utifrån. Vi tar del av vad de upplever genom att se vad de gör och höra vad de säger.

I vissa sorters pjäser är det möjligt att rollfigurerna berättar direkt för publiken vad de tänker och känner. I andra sorters berättelser upplevs det som konstigt. Du har säkert stött på det i någon sämre skriven tv-serie eller film: en karaktär står och säger vad hen tänker, uppenbart bara för att vi ska få reda på det.

Det är inte alltid fel att uttala tankar högt på scen. Men det finns också andra sätt att berätta den historia du vill berätta eller att se till att rollfigurernas inre blir uppenbart för åskådaren. För att själv kunna välja hur du vill förmedla din berättelse är det bra att känna till de olika sätt som finns tillhanda. Ett sådant sätt är att *gestalta* istället för att berätta.

Att gestalta innebär att visa upp situationer där rollfigurer *handlar*, det vill säga att de gör och säger saker. Vad de gör och säger gör att berättelsen spelas upp framför oss och vi förstår vad de tänker eller känner utan att det nödvändigtvis måste sägas rakt ut.

Jonathans höjdskräck

Jonathan har höjdskräck. I en bok kunde det också ha stått just så, eller på ett liknande sätt: *Jonathan var fruktansvärt rädd för höjder*. Vad skulle hända om samma sak stod i en scenanvisning?

Jonathan har fruktansvärd höjdskräck.

Svaret är: inget skulle hända. Scenanvisningen är en beskrivning av Jonathans känsla inför höjder, men förmedlar inget till en kommande åskådare. Hen sitter ju inte och läser manuset. I själva verket gör inte ens scenanvisning klart att det finns någon som heter Jonathan på scenen.

För att lösa det kan vi se till att Jonathan kommer in på scenen och låta honom tala till publiken.

Jonathan kommer in på scenen.

JONATHAN

Jag har höjdskräck.

Eller så kan vi låta någon annan säga det:

Olivia står på scenen. Jonathan in.

OLIVIA

Det här är Jonathan. Jonathan har en fruktansvärd höjdskräck.

Så här är det möjligt att skriva för scenen. Det är ett *berättande* sätt att skriva dramatik. Om du minns i föregående kapitel så talade till exempel Abdi direkt till publiken och berättade om att Robin gick förbi utanför fönstret och om Samir som annars brukade sitta länge kvar på proven.

I vissa sorters föreställningar är nästan omöjligt att tänka något annat än att texten ska berättas direkt till publiken. Ta till exempel ståuppkomik.

JONATHAN (SOM KOMIKER)

Med mikrofon, längst fram på den upphöjda scenkanten. Tittar ner på publiken en dryg meter nedanför.

Första gången jag gjorde stand up var jag livrädd.

Jag har en fruktansvärd höjdskräck ...

Även om rollfigurerna på scenen inte talar direkt till publiken så är det möjligt att berätta *för* publiken. Vi kan till exempel tänka oss att en rollfigur berättar något för en annan.

Uppe i pariserhjulet. I bakgrunden går solen ner över staden. Veera och Olivia sitter på bänkarna mitt emot varandra. Veera tittar ut genom rutan. Olivia tittar på Veera.

→

OLIVIA

Det är tur att inte Jonathan är här.

Paus.

Eller hur?

VEERA

Vad?

OLIVIA

Att det är tur att Jonathan inte är här.

VEERA

Vad menar du?

OLIVIA

Han har helt jättemycket höjdskräck.

VEERA

Jaha.

OLIVIA

Sluta tänka på det där nu.

VEERA

Mm.

OLIVIA

Vi åkte rulltrappa en gång och han blev helt blek.

Paus.

OLIVIA

Sedan svimmade han och rullade hela vägen ner och ambulansen kom och de fick stänga alla butiker.

Paus.

VEERA

Tittar upp.

Va? Nä. Var det så?

OLIVIA

Nej, så klart det inte var. Men välkommen tillbaka.

Scenen handlar inte om Jonathan. Den handlar om hur Olivia försöker muntra upp Veera, eller i alla fall få henne att tänka på något annat än det hon grubblar över. Men när Olivia berättar om Jonathan för Veera så får vi reda på det i förbifarten. Ett berättande fortfarande, alltså. För att gestalta så behöver vi helt lämna att något sägs rakt ut och istället förmedla det genom själva situationen – genom vad någon gör:

När Selma och Abdi just avslutat sin spelning på konserten och med ett leende bugar för publiken, kliver av scenen och dolda av ridån höjer handen och i luften och säger YESS!!! så behöver ingen säga att de är nöjda med sin insats.

Och du kan säkert också låta publiken förstå att Veera är förälskad i Abdi utan att Veera behöver säga något om det. Kanske just genom att inte låta henne säga något. Bara stå där och inte få ett ord ur sig. Gång på gång på gång ...

En skolgård. Augusti. Ovanför ingången till skolbyggnaden hänger en klocka som visar kvart över åtta. På en bänk sitter Selma och Abdi. De talar tyst med varandra. Veera kommer fram till bänken. Står tyst. Efter en stund slutar Selma och Abdi att tala med varandra.

SELMA
Ville du något?
Paus.
Hallå?

VEERA
Nä.

Och nu tillbaka till Jonathans höjdskräck:

Vid skorstenen på baksidan av skolbyggnaden. En metallstege leder upp till toppen. Olivia har klättrat högst upp. Jonathan står nedanför, håller ett stadigt tag i stegen trots att den är fastnitad i väggen och inte rör sig det minsta.

OLIVIA
Man ser ända till havet. Kom och titta!

JONATHAN
Nej, jag vågar inte – jag har höjdskräck.

Nu börjar vi närma oss gestaltandet. Där finns en lämplig situation med en höjd som Jonathan inte vågar klättra upp till, vilket visar hans höjdskräck. Men dramatikern litade inte på att situationen och skådespelaren skulle räcka till för att berätta det. För säkerhets skull berättade Jonathan fortfarande att han har höjdskräck. *Men det är Jonathans vägran att klättra upp som gestaltar höjdskräcken - inte att han säger det.* Vi kan visa det genom att ta bort informationen i repliken.

Vid skorstenen på baksidan av skolbyggnaden. En metallstege leder upp till toppen. Olivia har klättrat högst upp. Jonathan står nedanför, håller ett stadigt tag i stegen trots att den är fastnitad i väggen och inte rör sig det minsta.

OLIVIA

Man ser ända till havet. Kom och titta!

JONATHAN

Aldrig i livet.

Utmana dina rollfigurer för att visa dem

När man berättar om en känsla kan man säga något om hur stor den är. "Jonathan har en fruktansvärd höjdskräck." När det handlar om att gestalta höjdskräcken så ligger det delvis på skådespelaren att visa hur intensiv den är. Verkar Jonathan relativt oberörd så länge han själv är på marken, eller räcker det att se Olivia vingla till där uppe för att han ska vara nära att svimma? Som dramatiker kan du också gestalta intensiteten genom att skriva en situation som utmanar Jonathans höjdskräck. Du kan sätta den på prov. Vad händer om Olivia håller på att trilla ner och behöver hjälp där uppe? Eller om det finns någon annan som Jonathan aldrig skulle vilja visa sin höjdskräck för? Och denne någon plötsligt kom gående ...?

Vid skorstenen på baksidan av skolbyggnaden. En metallstege leder upp till toppen. Olivia har klättrat högst upp. Jonathan står nedanför, håller ett stadigt tag i stegen trots att den är fastnitad i väggen och inte rör sig det minsta.

OLIVIA

Man ser ända till havet. Kom och titta!

JONATHAN

Aldrig i livet.



- Är det vackert?

- Jo. Man ... eh ... man ser ända bort till havet.



Olivia klättrar runt uppe på toppen av skorstenen. Jonathan tittar ner i marken. Selma kommer gående.

SELMA

Vad gör du?

JONATHAN

VAD DÅ?

SELMA

Är du sjuk?

JONATHAN

Jadå, nä, allt är bra.

OLIVIA

Uppifrån.

Selma!

Selma ser sig om.

OLIVIA

Här uppe. Kom och titta!

SELMA

Till Jonathan.

Vad talar hon om?

JONATHAN

Utsikten bara.

SELMA

Är det vackert?

JONATHAN

Jo. Man ... eh ... man ser ända bort till havet.

SELMA

Jag trodde att du inte tålde höjder?

JONATHAN

Vad? Nä. Det är väl lugnt.

→

Selma tittar på stegen. Jonathan står fortfarande och håller krampaktigt i den. Han släpper taget.

SELMA

Flinar.

Kommer du med då?

JONATHAN

Vart?

SELMA

Jamen upp förstås.

JONATHAN

Jaha. Jo, jo, visst.

Selma börjar klättra upp för stegen. Jonathan tar tag i den för att börja följa efter. Tar ett steg upp på första pinnen ...

Olivia är morgontrött

Olivia är morgontrött. Det har hon varit sedan hon var liten och det har inte blivit bättre. Att hon är trött på morgonen är inget Olivia skäms för – det är bara så det är. Det är därför inga problem att vi berättar om det.

Olivia tittar upp från sängen.

OLIVIA

Berätta hur mycket ni vill, bara jag får sova.

Drar täcket över huvudet och somnar om.

Så det gör vi. Först berättar vi det genom att låta henne själv tala om det i ett samtal med sin klasskamrat Samir som hon ska göra ett skolarbete med.

Olivia med en telefon i handen.

OLIVIA

Bra. Vi ses imorgon då.

Jag vet inte, vad tycker du?

Är du inte klok?

Varför då? För att det är för tidigt förstås.

Elva, tidigast.

Bra. Elva då. Ses, hej!

Eller har kanske Olivias morgontrötthet gått mycket längre än vad man först kunde tro?

Läraren Janina i samtal med Pappan.

JANINA

Ja, alltså ... det är inte det att ... att Olivia inte skulle klara av det.

Hon är verkligen en, en jätteintelligent ung dam.

När ... när hon är vaken.

PAPPAN

Vad menar du?

LÄRAREN

När hon är vaken, då är hon verkligen med. Svarar på frågor och ställer frågor själv – ganska ofta frågar själv, faktiskt. Men på förmiddagarna så, ja, då sover hon mest.

PAPPAN

På lektionen?

LÄRAREN

Hon brukar ta platsen där nere i hörnet och så bullar hon liksom upp jackan som en kudde mot fönstret och somnar. Till första rasten oftast, men ibland hela vägen till lunch.

PAPPAN

Hon har ju alltid varit trött på morgonen.

LÄRAREN

Det kan man ju förstå. Så är det ju. Särskilt i den åldern, men ... ja ...

→

PAPPAN

Ja?

LÄRAREN

Hon snarkar.

Högt.

Och så kan vi också välja att gestalta det genom en situation utan att säga något rakt ut.

I Olivias rum. Olivia sitter på sängkanten. Hon har byxor på men fortfarande nattlinne. Hon har en strumpa på sig och en i handen. Pappan in.

PAPPAN

Börjar du inte åtta trettio?

OLIVIA

Jo jo jo ...

PAPPAN

Kom igen nu – du är femton, jag ska inte behöva jaga iväg dig.

OLIVA

Jag ska ...

PAPPAN

Ha en bra dag nu. Hej.

Olivia vinkar med strumpan. Pappan försvinner ut. Vi hör ytterdörren slå igen i tamburen. Olivia sitter en stund. Läger sig ner.

Robins hemkomst

Det här kapitlet avslutas med två korta avsnitt dramatisk text, scener. Eftersom de avslutar kapitlet kommer ingen efterföljande text som kommenterar dem. Fundera istället själv på vad du upplever att de berättar och gestaltar. Vad får du reda på och hur får du reda på det?

Scen 1.

Ett vardagsrum. Ett fönster mot gatan utanför. En dörr ut till tamburen, en annan som går till resten av lägenheten. En soffa. Mamman står vid fönstret och ser ut. Tittar på klockan. Ser ut igen. Ler. Följer något med blicken. Vinkar plötsligt och ler stort. Går till tamburen, ångrar sig och går och sätter sig i soffan. Tar upp en tidning och lägger den i knät som om hon höll på att läsa den. Det hörs ljud från tamburen av en dörr som öppnas och stängs. Robin in med skolväskan i handen, lägger den på golvet och tar av sig jackan, grimaserar lite när han tar ut ena armen.

MAMMA

Hur var det i skolan idag då? Var det bra? Hade du roligt?

ROBIN

Ler.

Ja.

MAMMA

Bra. Vad roligt att höra. Vill du ha middag?

ROBIN

Ja. Tack.

Robin försvinner ut genom öppningen som leder till resten av lägenheten.

MAMMA

Vart ska du?

Ska du inte berätta lite hur du haft det?

ROBIN

Från rummet intill.

Jag har läxor.

MAMMA

Jaha. Ja men bra. Jag börjar med middagen.

Mamma lägger ifrån tidningen. Reser sig för att gå till köket. Stannar till. Ser Robins skolväska ligga kvar på golvet.



Scen 2.

I Robins rum. Robin tar med stor möda av sig sin tröja. På bröstet har han ett enormt rödflammigt blåmärke. Han har öppnat en garderobsdörr och tittar på sig själv i spegeln. Dörren öppnas och Mamman kommer in med Robins väska i handen.

ROBIN

Har jag inte sagt att du ska knacka!

MAMMA

Förlåt, jag bara, jag såg din väska.

ROBIN

Ut!

MAMMA

Vad har du gjort?

ROBIN

Ut, sa jag! Ut!

Robin tar några snabba steg mot mamman och knuffar ut henne genom den öppna dörren. Drar igen den efter henne.

Ord på väggen

Att drömma och att skriva har flera saker gemensamt. Inte minst det att båda två kan hindras om man blir fast i tankarna. Om man ligger och tänker samma tanke om och om igen. Eller tänker å ena sidan, å andra sidan och så ena sidan igen. Om man tror att allt går att planera på förhand. Att drömande och skrivande är ett utförande av en färdig plan.

Att för att skriva måste man veta, måste man kunna, måste man kontrollera, måste man prestera ...

Så är det inte.

Det är ännu många sidor till det sista kapitlet där vi tittar närmare på några möjliga inledningar till ditt eget skrivande. Låt oss därför drömma ett kort ögonblick innan vi går vidare med nästa kapitel. För att påminna oss alla – både du som läser det här och jag som skriver det – vad det handlar om.

Dröm dig till din egen skolgård. Det kan vara nära eller långt borta, det vet jag inte. Kanske är du där redan, kanske var du där igår. Hursomhelst – det är dit du ska nu.

Dröm dig dit, till skolgården, asfalten och bänkarna. Handtaget till dörren in.

Plast och stål och korridorer och skåp och trappan upp.

Väggen i hörnet där det ibland står en växt. Om det ibland gör det.

Kanske står det något annat där. En bänk, en papperskorg, en bokhylla.

Du vet vilken vägg det är frågan om. Ni brukar sitta, inte långt därifrån. Den väggen.

Gå närmare nu.

Gå närmare den väggen.

Det kan vara svårt att se – men det står något skrivet på den.

Kanske är det stort – kanske måste du titta väldigt nära.

Kanske är det gömt bakom växten eller bänken eller bokhyllan.

Men något står det skrivet.

Vad?

Är det ord eller tecken?

Om det är otydligt vad det betyder så försök att memorera det – kanske kan du lista ut det senare.

Vad står det? Vem skrev det och varför? När skrevs det och med vilken penna? Var är personen som skrev det nu? Var det meningen att någon skulle läsa vad där stod? I så fall vem? Vem skulle aldrig någonsin få läsa? Aldrig någonsin någonsin någonsin.

Jag har inte svaren på någon av frågorna. Men en sak vet jag: så är det också att skriva.

Att gå in i ett rum, att höra vad rösterna viskar där inne, eller läsa vad någon har skrivit med små bokstäver på väggen i hörnet bakom krukväxten.

SITUATION

Dramatisk situation

Uttrycket *dramatisk situation* kan användas också i sammanhang som inte har med teater att göra. Ofta menar man att något var spännande eller mycket farligt. I en tidningsartikel kunde det till exempel stå: "I matchens 89:e minut uppstod en mycket dramatisk situation mitt i hemmalagets straffområde." Eller: "Situationen var verkligen dramatisk, men djurskötaren lyckades till slut få in alla djuren i inhägnaden."

I ett teatersammanhang kan dramatisk situation också avse något som är spännande och actionfyllt men *det är inte därför* det kallas så. Med dramatisk situation menas specifikt *det som i en viss situation skapar dramatik*. Inte att det är spännande utan vad som gör det spännande.

En dramatisk situation går att dela upp i tre faktorer: *vilja*, *hinder* och *angelägenhetsgrad*. Vi tänker oss att det är en person som kallas A som befinner sig i en dramatisk situation.

- Vad är A ute efter? (*vilja*)
- Vad står i vägen för det? (*hinder*)
- Hur viktigt är det som A är ute efter? (*angelägenhetsgrad*)

Djurskötaren *vill fånga* in djuren. *Hindret* är bland annat att djuren, noshörningar, är både farliga och stora. Det är också mycket *angeläget* eftersom djuren skulle kunna skada besökarna i djurparken.

Vi kunde också tänka oss att det är ännu mer angeläget för Djurskötaren att ordna situationen om det är så att det är hen som tidigare har glömt grinden öppen. I så fall skulle vi säga att det Djurskötaren *vill* är att rätta till sitt ödesdigra misstag.

Vilja

En vilja kan vara av mycket olika slag. Att säga att en rollfigur har en vilja betyder inte att den personen har en stark vilja i vanlig bemärkelse. Det säger inget om att rollen skulle vara envis eller övertygande eller dominant.*

Här är några exempel på viljor:

Samir vill ha alla rätt på provet.

Veera vill fråga Abdi om han vill komma med på bio.

Maryam vill träffa sin mormor.

*Robin ... ja ... Vad vill Robin? Kanske vet han inte själv vad han vill. Eller: kanske vet han inte vad det är värt att vilja.***

Hur du väljer att formulera det som rollfiguren *vill* spelar stor roll för berättelsen. Tänk på djurskötaren i exemplet ovan. Om hen försöker att fånga in djuren för att hen själv glömt att låsa grinden, då är som sagt hens *vilja* snarare att rätta till sitt misstag. Vad händer med berättelsen om vi istället säger att det djurskötaren vill är att bli hjälte? Eller att hen för en enda gångs skull hoppas kunna göra något rätt? Eller för att imponera på någon? Eller för att bevisa att hen kan klara av vad som helst? Själva uppgiften att fånga in djuren kan se likadan ut, men berättelserna blir mycket olika.

Hinder

Det finns olika sorters hinder. Lite grovt kan de delas in i två kategorier: *inre* och *yttre hinder*. Inre hinder är sådana som ligger inom rollfiguren själv: kunskaper, färdigheter, minnen, rädslor ... Yttre hinder är sådant som finns i världen utanför rollfiguren: andra roller som vill något annat, tid, lagar och bestämmelser, fysiska hinder och så vidare.

Om Samir vill ha alla rätt på matteprovet så kan vi tänka oss att ett inre hinder är att han har svårt med siffror eller att han är så stressad över att misslyckas att han blir nervös. Ett yttre hinder kunde vara att han hoppas på att få hjälp av en klasskamrat, men att det behöver ske i smyg. Ett annat hinder kunde vara om det finns något i hans samvete som nagar. Ja, så kunde det vara ...

* Samma sak gäller uttrycket att *driva handlingen*. Det betyder inte att den som *driver* måste göra det genom att vara målmedveten och ambitiös. En rollfigur kan lika gärna driva handlingen genom att vilja fly från något, genom att vara konflikträdd eller på grund av en fullständig oförmåga att kunna bestämma sig. Att *driva handlingen* betyder bara att personen som gör det är den som får handlingen att gå framåt - som gör att just den här berättelsen blir till.

** Är det kanske därför han går fram och tillbaka i sitt rum hela eftermiddagen? Är det därför han går ut sent på kvällen när hans mamma somnat och går runt kvarteret varv efter varv? Och följande morgon samma sak. Är det därför han blir några timmar sen till skolan, och därför han inte ens går in när han väl kommer, utan fortsätter fram över skolgården och försvinner bort längs gångvägen ...?

ABDI

Vänder sig till publiken igen.

Samir satt alltid längst på provet. Men inte den dagen.

Det var ingen som fattade varför han gick.

Kanske bara Wilhelm, men han sa inget. Förutom "idiot".

WILHELM

Idiot.

ABDI

"Idiot", sa han. Men det sa han så tyst att det knappt var någon mer än han själv som hörde det.

Maryam minns inte sin mormor, men hon har ett foto som visar att hon faktiskt har träffat henne. Ett yttre hinder kunde vara att hennes mamma inte vill säga var mormodern bor. Det innebär också ett inre hinder, eftersom Maryam inte vill kräva att få reda på det och därigenom bli ovän med sin mamma.

Angelägenhetsgrad

Angelägenhetsgraden är ett annat ord för att säga hur viktigt något är. Hur viktigt något är för rollfigurerna i pjäsen motsvarar ofta hur engagerade åskådarna blir när de följer berättelsen. Om något inte är viktigt för rollfiguren så spelar det ingen roll vad hen vill eller vad som ligger i vägen för det. Här är några dramatiska situationer där angelägenhetsgraden är nerskruvad:

Samir vill ha alla rätt på provet eftersom det vore lite kul.

Maryam vill träffa sin mormor, men om hon inte får reda på var mormor finns så kunde hon också tänka sig att se en film.

Veera vill säga till Abdi att hon tycker om honom. Tyvärr ska Abdi flytta till en annan stad om någon månad så då blir det svårare att säga det. Ja ja. Det gör inte så mycket eftersom Veera också tycker om spenatplättar och att spela tennis.

De här berättelserna skulle ha svårt att engagera den kommande publiken. Lättare skulle det vara om Veera var så kär i Abdi att hon inte kunde sova och om Maryam verkligen saknade sin mormor. Eller om Samir verkligen var rädd för att misslyckas, men ännu oroligare för Robin ...

Dramatisk potential

När en rollfigur vill något som är viktigt för hen, och det finns ett hinder i vägen som är stort men inte omöjligt, då har en situation stor *dramatisk potential*.

Stor potential betyder att det finns stora möjligheter att få fram handling ur situationen. Du har kanske stött på uttrycket inom fysiken. En pilbåge som spänns har stor potentiell energi, eftersom den när strängen släpps kan skicka iväg en pil långt. Dramatisk potential handlar inte om att skjuta iväg pilar, istället handlar det om att "skjuta iväg berättelsen" – att skapa dramatik. En situation med stor dramatisk potential kan skjuta iväg berättelsen långt. Det är faktiskt bokstavligt menat – berättelsen blir längre. Situationen kräver fler sidor för att spelas till sitt slut.

En dramatisk situation där vilja och hinder och angelägenhet är svaga är över på ett ögonblick:

MARYAM

Mamma. Jag skulle vilja träffa mormor.

MAMMA

Varsågod, här är hennes telefonnummer.

THE END

Men om mamman svurit på att aldrig någonsin ha med mormodern att göra, då fortsätter situationen att skapa dramatik:

I vardagsrummet. MAMMA sitter och tittar på tv. MARYAM in. Hon har ett fotoalbum i händerna.

MAMMA

Är du vaken?

MARYAM

Jag satt och tittade på lite gamla saker.

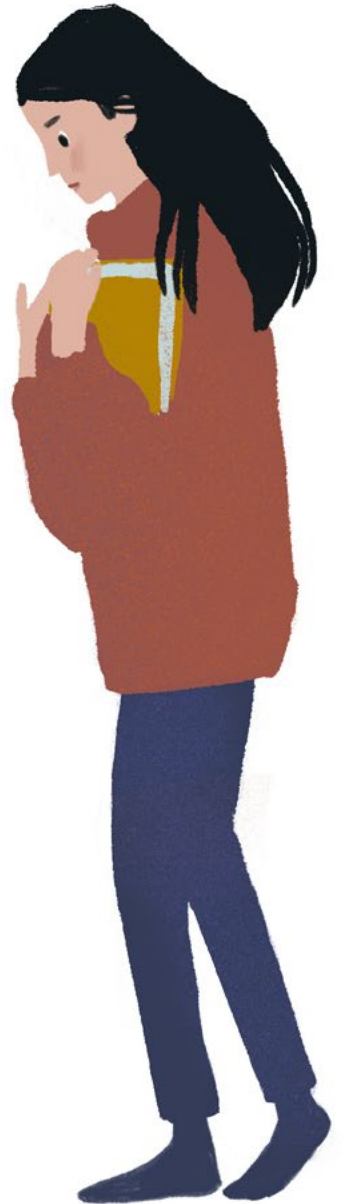
MAMMA

Jaha.

Tittar upp på Maryam och fotoalbumet.

→

- Mamma?



Jaha ...

Vänder sig till tv:n igen.

MARYAM

Mamma?

Paus.

Mamma?

MAMMA

Älskling, det här är sista avsnittet.

MARYAM

Mm ...

Maryam vill tala med sin mamma om mormor, men mamman vill inte. Trots att Maryam inte säger så mycket är det hon som *driver handlingen* genom att bara stå där med fotoalbumet i famnen. Om Maryams vilja att tala om sin mormor är mindre än hennes rädsla för att bli ovän med mamma så skulle situationen stanna här och Maryam skulle gå och lägga sig. Eller kanske skulle hon sätta sig en stund bredvid sin mamma och tala om något annat för att de säkert skulle vara vänner. Men om Maryams vilja att få reda på varför de aldrig talar om mormor är tillräckligt stark så skulle situationen fortsätta.

Fortsättning:

MARYAM

Mm ...

Maryam sätter sig i soffan. Läger fotoalbumet i knät.

MAMMA

Lägg undan det där är du snäll.

MARYAM

Får jag inte ens ha det här?

MAMMA

Jag har jobbat hela dagen. Kan jag inte bara få titta på det här i lugn och ro.

MARYAM

Jo.

→

MAMMA

Men är du snäll och lägger undan det då?

MARYAM

Får jag inte ens ha ett fotoalbum i knät?

MAMMA

Varför ska du ha det?

Gå in till dig och titta om du vill hålla på med det där.

MARYAM

Jag håller inte på.

Jag sitter bara här.

MAMMA

Nu tittar jag.

MARYAM

Varför kan du inte bara säga vad det är frågan om?

Mamman höjer volymen på tv:n.

MARYAM

Snälla?

Mamman höjer lite till.

Vi stannar där. Situationen är inte över. Kanske finns det en hel pjäs gömd där. Kanske kommer någon att skriva den. Kanske kommer Maryam själv att skriva den?

Sysselsättning

En *sysselsättning* är något som en rollfigur gör på scen som inte nödvändigtvis är en väsentlig del av den dramatiska situationen. I situationen ovan så är tv-tittandet inledningsvis en sådan sak. Scenen handlar inte om att titta på tv eller det som är på tv. Det är bara något som den ena av rollfigurerna ägnar sig åt när scenen börjar. Sysselsättningen blir sedan en del av den dramatiska situationen när mamman börjar använda det som en flykt undan det som Maryam vill tala om – *ett hinder*.

Ett annat exempel: Veera vill som sagt säga till Abdi att hon tycker om honom, eller i alla fall fråga om han har lust att hitta på något senare på dagen. Det gick inget vidare på bänken utanför skolan. Kanske får hon sin chans när de står på tumanhand och diskar under hemkunskapslektionen. Här är diskandet en sysselsättning. Dramat handlar om Veeras kamp med sin blyghet, den handlar inte om att diska. Vi skulle kunna byta ut diskandet mot att stå och skala potatis eller hacka lök.

Om vi väljer att hacka lök kan vi också tänka oss att sysselsättningen så småningom blir en del av den dramatiska situationen. Om Veera är blyg och dessutom rädd att tappa ansiktet så kan löken ställa till det. Försök att vara oberörd och lite cool när tårarna rinner, eller blodet sprutar för att du tänker på allt annat än vad du gör med dina händer och kniven ...

Vid närmare eftertanke: Nej, försök inte det. Gör hellre på ett annat sätt.

L'espirit d'escalier

L'espirit d'escalier är ett franskt uttryck som letat sig in i svenskan. Det betyder direktöversatt "kvickheten i trappan". Kvickheten syftar här inte till att kunna springa snabbt uppför eller nerför trapporna, utan att vara kvick i tanken och i repliken – att kunna ge svar på tal. Uttrycket i sin helhet syftar på känslan som kan uppkomma när man kommer på det där perfekta svaret på vad någon sagt för sent, när man redan lämnat rummet och gått ut. Det vill säga: när man befinner sig i trappan.*

Någon säger något pinsamt om dig inför andra människor och du rodnar och blir tyst. Först en stund senare, när situationen är förbi, kommer du på vad du borde ha svarat.

Du grälar med din pojk- eller flickvän, med din lärare eller dina föräldrar, och blir stående svarslös. Du klarar inte av tystnaden och stormar ut, slår igen dörren bakom dig. BANG! Då plötsligt vet du vad du borde ha sagt. Du öppnar dörren igen, men det är för sent.

På kvällen ligger du och tänker. Du tänker på dagen och på vad som hände och vad som inte hände. Vad du sa och vad du inte sa. Du föreställer dig hur du säger något annat. Du föreställer dig vad som kunde ha hänt. Hur det kunde blivit annorlunda.

Det där är en sorts skrivande av dramatik, trots att du inte skriver. Du ser människor framför dig. Du ser dem tala och agera med varandra. Du drömmer, men i vaket tillstånd. Du sätter ord på dina fantasier, önskedrömmar eller mardrömmar. Eller så kommer orden först och du blir förvånad över vad du tänker.

Till skillnad från hur det oftast är i verkligheten kan du kliva tillbaka in genom dörren. Skriva på nytt och på nytt och på nytt ...

Oftast handlar det du skriver inte direkt om dig själv. Ändå kommer säkert erfarenheter till användning och uttryck. Och ändå kommer du att ligga och tänka på vad du kunde ha gjort annorlunda. Vad du kunde ha skrivit på ett annat sätt.

* Uttrycket härstammar i själva verket från en teaterbok – den franske filosofen och författaren Denis Diderots bok Skådespelarens paradox från slutet av 1700-talet.

Säg till exempel att du har börjat en berättelse om någon som heter Jonathan som har höjdskräck och är lite förälskad i en som heter Selma. Men sedan kommer du på att du redan har en annan olycklig kärleksrelation i din påhittade värld – mellan en som heter Veera och en som heter Abdi. Inte kan ju alla i din värld gå runt och vara blyga och kära – eller hur?

Kanske det skulle handla om vänskap istället? Men vad har Jonathans höjdskräck med det att göra? Och Selmas klarinettspelande och hennes framträdande med Abdi?

Kanske höjdskräcken kunde vara scenskräck istället? Och att allt skulle kunna handla om vänskapsrelationer och svartsjuka mellan Jonathan och Selma och Abdi?

Så ligger du och funderar. Och morgonen efter kliver du uppför trappan igen, sätter dig vid skrivbordet och skriver en ny värld.

Bakom scenen

Bakom scenen. En rad med stolar. På en stol sitter Selma med sin klarinett. Hon håller klarinetten i ena handen, byter hand, lägger den i knät, tar upp den, lägger ner den igen för att ta fram en liten duk och torka av den, välter den nästan i golvet när hon tar fram duken.

Under tiden går Jonathan förbi med ett notställ. Försvinner ut. Kommer tillbaka utan notställ. Står och tittar på Selma.

JONATHAN

Jag såg på tv.

Eller, på nätet var det.

Talang, något av de där – engelska.

Där var en som höll på, så som du.

Vet du? Att "oj hjälp jag är så nervös, och hur ska det gå" och så vidare och alla sa att "det kommer att gå bra och ta det lugnt bara, det går bra".

SELMA

Och hur gick det då?

JONATHAN

Det gick bra.

Så klart.

SELMA

Det var ju skönt.

JONATHAN

Ja.

Men sen visade det sig att hon inte alls var nervös.

SELMA

Jaha.

JONATHAN

Det stod i kommentarerna – hon hade varit med i ett annat program och då hade det inte varit nåt problem alls. Att hon bara höll på sådär för att det blev en bättre effekt, vet du – när det gick bra sen.

Att hon bara fejkade.

SELMA

Jag fejkar inte.

→

JONATHAN

Det har jag inte sagt heller.

Paus.

JONATHAN

Jag bara säger att alla vet att du är bäst på att spela. Det är bara du som håller på så där att "hur ska det gå, hur ska det gå – ska jag klara det?" Alla andra vet redan.

Paus.

JONATHAN

Slappna av, människa.

SELMA

Slappna av själv.

JONATHAN

Vad då? Det är väl inte jag som ska in och spela.

SELMA

Nä, för du vågar ju inte.

JONATHAN

Lägg av.

SELMA

Är det inte så då? Du vågar inte och vågar inte ens erkänna det.

JONATHAN

Jag skiter väl i nån skoluppvisning – det är bara för betygen

SELMA

Varför är du här och hjälper till då?

JONATHAN

För att Janina sa att ... Det spelar ingen roll.

SELMA

Nä nä.

→

JONATHAN

Om man är nervös så kan man träna bort det – det är inte svårare än de där skalorna du blåser.

Abdi kommer, gymnastiserar sina fingrar.

ABDI

Jag tror du gjorde rätt som hoppade över det här – min mage är helt konstig.
Håller på som en torktumlare.

JONATHAN

Eget fel. Båda två.

Går.

ROLL

Vad en rollfigur är

En roll eller rollfigur eller karaktär är en person eller en varelse eller annan sak som finns och agerar i en berättelse på scenen. Jonathan, Selma och Abdi i scenen på föregående sidor är alla rollfigurer, liksom vännerna Veera och Oliva eller Robin som kommer hem efter skolan

En rollfigur behöver inte vara en person. Den kan lika gärna vara ett djur, en sak eller till och med en idé eller en känsla som får röst eller kropp på scenen:

I aulan. Rektorn delar ut ett stipendium till Selma och Abdi för deras insatser inom ämnet musik. Alla elever sitter och ser på. Bredvid Jonathan sitter en märklig varelse: Avundsjukan.

AVUNDSJUKAN

Vem bryr sig om klarinett? På riktigt?

Klarinett är för gamla gubbar med mjäll.

Oh when the saints go marching in ... verkligen spännande ...

Alla som gillar klarinett räcker upp en hand.

Avundsjukan ser sig om. Alla sitter tysta och ser uttråkade ut.

AVUNDSJUKAN

Nä, tänkte väl det.

Men nu ... nu ...

Och hur är det med gitarr?

Avundsjukan ser sig om. Samtidigt har Rektorn gett diplomaten till Selma. Alla i rummet applåderar.

AVUNDSJUKAN

Där ser man – det såg bättre ut.



Jonathan skrattar till. Olivia, som är den som sitter närmast honom av de som finns på riktigt, vänder sig om mot honom.

OLIVIA
Ssch.

Sättet att tala skapar en roll

I de tidigare kapitlen har vi redan varit inne på hur man kan *berätta* om en rollfigur, eller *gestalta* den. Det var det vi gjorde när vi hittade olika sätt att förmedla kunskapen om Jonathans höjdskräck till publiken. En dramatiker kan alltså inte beskriva en roll på samma sätt som en romanförfattare kan beskriva en person i sin bok. Dramatikern behöver låta någon berätta eller hitta sätt att visa publiken rollfiguren *genom handling*.

Ett av de viktigaste sätten att få en roll att skapas på scenen har vi inte tittat på tidigare. Det är *hur* rollfiguren talar. Inte *vad* hen talar om, inte *vad hen tycker* om det ena eller andra utan *hur* hen uttrycker sina åsikter.

Vilka ord använder hen? Med vilken rytm talar hen? Fort eller långsamt? I långa vindlande meningar eller med bara några ord i taget? Avbryter hen sig ofta eller talar hen alltid till punkt? Finns det uttryck som hen gärna använder och sådant som hen aldrig skulle säga? Svordomar? Ofta? Sällan? När? Vilka svordomar? Dialekt? Språkliga fel? Och så vidare.

Språket föder rollfiguren

Sättet som rollfiguren talar är också ett slags gestaltande. Det vill säga: det är inte meningen att sättet att tala ska *beskriva* eller *berätta om* rollfiguren. Meningen är att när någon säger replikerna på det sätt som du skrivit dem så ska rollfiguren födas på scenen.

För att uppleva vad det betyder, kan du prova det här: Välj en text där språket inte är likt ditt eget. Ta till exempel fram en dikt från tvåhundra år tillbaka eller, för all del, en från idag om den känns mer främmande. Ta en tidningsartikel som med torr och saklig ton redogör för börsens upp- eller nedgång. Eller, om du är trött och oengagerad: Ta en text som brinner, som vill omstörta världen.

Ta i vilket fall som helst en text med en röst som inte är din egen. Läs den högt. Gå in i ett rum där du kan vara ostörd om det blir lättare. Stäng dörren. Gå ut i skogsdungen

bakom fotbollsplanen eller på den stora parkeringsplatsen vid köpcentrumet en söndag innan det öppnar. Ett annat alternativ (sämre, men det går i värsta fall): Läs texten högt i ditt huvud.

Läs högt och pröva vilken röst den här texten borde läsas med för att den inte skulle vara så främmande. Låtsas helt enkelt vara den som skulle läsa den här texten som sin egen. Låtsas att du har den rösten. Det är inte du och du behöver inte skådespela på något slags trovärdigt sätt. *Försök bara läsa med den röst som texten verkar vara skriven för.* Ingen lyssnar, ingen hör eller ser dig. Läs bara och hör den där rösten och låt den personen som har en sådan röst komma fram.

Så kan en replik fungera. Så kan en roll skapas utifrån en text. Inte genom att rollen beskrivs, utan genom att den föds genom de ord den säger, att den skapas av språket.

Lär känna dina rollfigurer efter hand

Vad som är "en bra roll" beror på sammanhanget – vilken sorts pjäs är det, var ska den spelas, för vem, vad handlar pjäsen om och så vidare. Det går därför inte att göra en steg-för-steg-guide som hjälper dig att på ett effektivt sätt skapa en bra roll. Det är inte heller alltid önskvärt att en roll konstrueras på det viset. Det kan kanske lyckas för en del dramatiker, men för många är det en mer flytande process. Du lär känna dina roller genom att umgås med dem, det vill säga genom att skriva dem.

Du kanske tänker att du ska skriva om en rollfigur som är på ett visst sätt, men sedan tar berättelsen en annan vändning och rollen visar sig ha sidor du inte kände till ...

Du vet kanske inget om rollens bakgrund eller vad den vill eller drömmer om – men du vet hur den talar. Så du låter rollen tala och skriver av. Plötsligt, efter två sidor av intetsägande nonsens, börjar du ana en historia ...

Eller kanske baserar du allt på en verklig person men börjar ta dig friheter och plötsligt är det inte längre den person du trodde du skrev om ...

För många dramatiker är skapandet av en roll ibland mer som att lyssna än "att hitta på", att tänka sig en situation, tänka sig någon som befinner sig i den och sedan se det för sitt inre och skriva ner vad man ser och hör.

Trovärdighet

En roll har två olika sorters trovärdighet. Den första handlar om hur trovärdig rollen är i den värld som pjäsen utspelar sig i. Det betyder alltså inte att allt ska vara som i verkligheten. Den värld du bygger upp som författare är det som avgör vad som är trovärdigt. Och vad som låter konstigt. Roller betar sig och talar på olika sätt i olika världar. Det som är rätt på ett ställe är inte rätt på ett annat:

SAGAN OM RINGEN. Scen 117.

Gandalf kliver in i Kung Theodens sal.

GANDALF

Tjena, kungen. Hur e läget? Rätt mycket på gång, va?

Den andra sortens trovärdighet handlar om hur trovärdig rollen är i förhållande till vad vi fått reda på om rollen dittills.

Så fort du börjat visa en roll för åskådaren så skapas en bild av hur rollen är och hur den förväntas agera i nya situationer. Om du då ändrar på rollen utan att ge någon förklaring till det så kommer det att upplevas som förvirrande.

Varje ny sak vi lär oss om en rollfigur skapar förväntningar på hur rollfiguren kommer att agera i framtiden, eftersom de ger åskådaren en bild av hur rollfiguren är, vad hen tycker och tänker, vad hen tycker är viktigt och oviktigt och varför hen befinner sig i den här berättelsen.

Vad behöver åskådare veta?

Om du skriver en text om någon känd person som finns i verkligheten så vet publiken en del om rollen på förhand. Om du skriver om en helt påhittad person så vet publiken nästan ingenting. Det innebär att du måste se till att åskådaren får reda på allt som hen behöver veta. När du skriver är det också lätt att glömma att publiken inte ser vad som står i texten utan bara upplever vad som sker på scen.

BRODERN

Gud, så jag är trött på dig.



OLIVIA

Men gå då.

Det är bara den som läser som ser att den förste som talar är Olivias bror. Den som ser det på scenen ser två personer som de lika gärna till exempel kan tro är pojk- och flickvän. Publikens vet inte heller något om vad det är brodern är trött på, var de befinner sig någonstans och varifrån brodern alltså skulle gå.

När du skriver lär du efter hand känna dina rollfigurer. Utmaningen är att samtidigt minnas att den som ser föreställningen inte känner dem som du.

Allmänt och specifikt

Ibland talar man om att roller är "platta", "tvådimensionella" – att de "saknar djup". Det är så gott som alltid menat som en negativ sak. Användningen av ordet "djup" kan göra att man kan tro att det som skiljer en bra roll från en dålig är hur "djupa" tankar rollen har, att rollen måste vara enormt komplex och full av olika motstridiga känslor. Så kan det vara, men det är inte heller nödvändigt. Ofta kan "det platta" ha att göra med att rollen inte är tillräckligt *specifik*.

Titta på människor som kommer till kassan i en butik. Ingen gör precis likadant. Någon hälsar på ett sätt, någon på ett annat, någon hälsar inte alls. Hur och när tar de upp plånboken? Har de kontanter eller kort? Har de tvåhundra småmynt som de förvirrat räknar? Hur packar de sina kassar? Det tyngsta i botten och frysvarorna för sig eller slänger de bara ner allt? Och vad har de handlat? Kommenterar de det till kassabiträdet?

En alldeles vanlig handling, i ordets båda betydelser, kan rymma mängder av små vinkar om den som utför den. För den som vill skriva en roll som inte känns platt är utmaningen ofta att vara så specifik som möjligt, men ändå kortfattad. Att välja små detaljer som avslöjar mycket. Den *där* repliken, det *där* ordet, den *där* handlingen i det *där* ögonblicket.

Hemligheter

Om du vill bygga en roll "på djupet" i den mer psykologiska meningen så kan hemligheter vara användbara.

Tänk på vad du själv bär på för hemligheter. Stora och små. Se dig sedan om nästa gång du råkar befinna dig bland andra människor. I skolan, på bussen, i butiken? Kan-

ske finns där människor du talar med dygnet runt, kanske finns där människor du aldrig talat med. Vad för hemligheter bär de på? Stora och små? Jag vågar påstå att ingen bär på färre än någon annan. Hur många bär ni på tillsammans?

Vad ni talar om är inte alltid det viktigaste. Vad som sägs är en sak, vad som *inte* sägs är en annan.

Tänk dig att de roller du skriver om bär på hemligheter av olika slag. Hur påverkar det dem? Vad de gör och vad de säger? Hur de talar? Vad de är rädda för och vad de längtar efter mer än något annat?

Roll, relation, situation

En rollfigur är aldrig ensam. Om rollfiguren är ensam på scenen finns ändå publiken där. Se tillbaka på några av de exempel som funnits hittills i boken. Är det inte i själva verket så att det är lika viktigt vad rollerna har för *relation* till varandra som vad de är "i sig själva"? Eller är rent av relationen ännu viktigare?

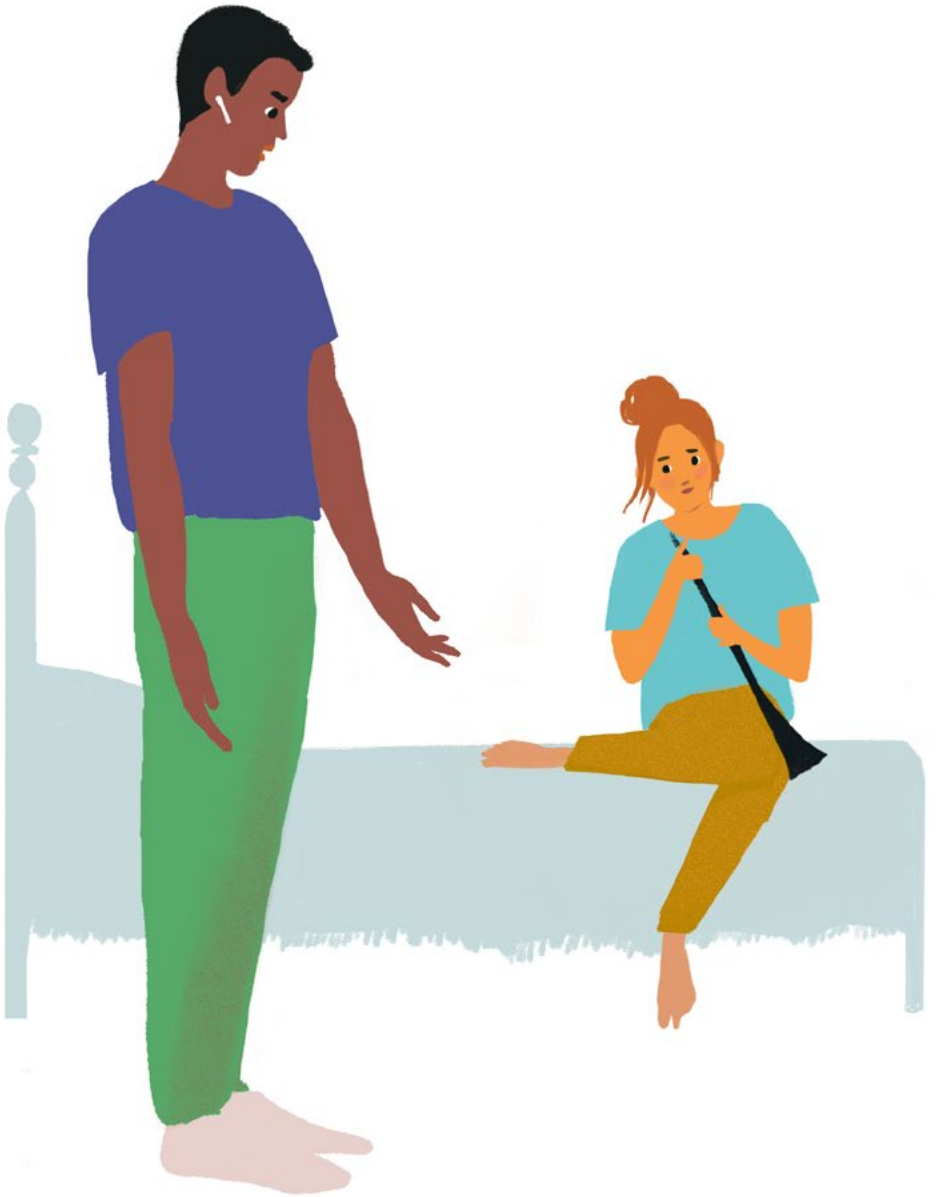
Tänk till exempel på scenen där eleverna sitter och skriver prov och hur läraren övervakar dem. I den situationen skulle man mycket väl kunna säga att skillnaden mellan läraren och eleverna är väsentligare än vad de enskilda eleverna har för egna privata hemligheter.

Eller scenen mellan Mamman och Maryam framför tv:n? Till och med det att Mamman inte har ett namn utan kallas just Mamman tyder på att relationen mellan Maryam och henne är viktigare än Mamman skilt för sig.

Roller och relationer och situationer sitter ihop. En viss situation kan bara uppstå om rollerna är på ett visst sätt och tvärtom. En relation är beroende av hur rollerna är, och rollerna är som de är genom sina relationer.

Vem man är och vilka relationer man har – det kan vara komplicerat. I verkliga livet, men också för rollerna. Du har en relation med en person och en annan sorts relation med en annan. Det är nästan som att du är helt olika personer beroende på vem du är med. Och så plötsligt ska du försöka vara på båda sätten samtidigt ...

- Jag kan väl gilla annat också?



En gata i stan / I vardagsrummet

Några dagar tidigare. Två parallella miljöer: Jonathan går på en gata i centrum, talar i telefon med Abdi som befinner sig i ett vardagsrum.

JONATHAN

Jag bara undrade om det stämde.

ABDI

Jo.

JONATHAN

Jaha.

ABDI

Det var hon som frågade.

JONATHAN

Jo.

ABDI

Du ville ju inte, sa du.

JONATHAN

Nä, det ville jag inte.

ABDI

Så vad är problemet?

JONATHAN

Det är inga problem. Ha så kul.

ABDI

Jag kan fråga om du kan komma med – vi kan byta låt ännu tror jag.

JONATHAN

Jag vill ju inte har jag sagt.

ABDI

Fast det låter inte så.



Paus. Selma kommer in i vardagsrummet med en liten väska. Börjar plocka fram klarinetten.

ABDI

Janina sa att du hjälper till med ljudet – det är ju roligt.

Att du är med ändå, menar jag, det är roligt.

Går lite avsidet.

Det är ju ändå, vet du. Även om du inte spelar. Det är ju roligare att hänga där med dig.

JONATHAN

Jag fattar bara inte – hon spelar inte sån musik som du gillar.

ABDI

Vad vet du vad jag gillar?

JONATHAN

Det vet jag väl.

ABDI

Jag kan väl gilla annat också.

JONATHAN

Jo jo.

ABDI

Hursomhelst, jag måste sluta nu.

JONATHAN

Varför då?

ABDI

För att jag måste det bara.

Selma blåser några kraftiga toner i klarinetten. På gatan Jonathan stannar upp – han hörde.

ABDI

Vi ses imorgon.



JONATHAN
Mm. Hej.

Lägger på.

ABDI
Hej.

SELMA
Ska vi börja?

På rasten spelar vi fotboll

På rasten spelar vi fotboll i gymnastiksalen. Vi skjuter straffar, gör inlägg och spelar på skojs med två små innebandymål. Resultatet är inte det viktiga. Ändå försöker alla slå passningarna dit de ska, de försöker fortfarande få den perfekta träffen på volley.

Det är en lek, men det är på allvar. Det är en lek därför att konsekvenserna är små. Ambitionerna är stora. I själva verket är de nästan större än annars, eftersom de inte hålls tillbaka av rädsla. Du kan pröva den vansinniga cross-bollen. Du kan göra den chansartade dribblingen, klackningen, skottet från mittlinjen. Det är en lek där det annars riskabla låter sig prövas, övas och finslipas.

Sådana möjligheter har också skrivandet. Sådana möjligheter har också teatern. Dröm en värld. Skriv den. Pröva den. Sikta högt. Hur många frisparkar får inte fyra meter över målet också i de stora matcherna? Men den tionde ...

Vad ska du skriva om? Jag vet inte. Kanske vet du inte heller, men det är å andra sidan inte alltid nödvändigt. Men du måste alltid börja någonstans. Varför inte med att till exempel titta ut genom fönstret. Välj något där. Börja skriva.

Men vad ska du välja? Jag vet inte. Kanske vet du inte heller, men det är å andra sidan inte alltid nödvändigt. Du lägger märke till något, annat märker du inte. Kanske lägger du märke till något för att det intresserar dig? För att du tycker om det eller för att det stör dig? Finns det något av det du ser som betyder något för dig?

Och om där är något som inte betyder något för dig – tänk dig då en människa, för vilken det du tittar på betyder allt. Vem är den människan?

Eller om dina ögon följer samma vägar som de alltid gör och du är trött på det? Om du är trött på din egen blick, trött på dina tankebanor och dina ord och vill nytt, nytt, nytt ... Låt ögonen ta sin vanliga gång, fäst dem på det de alltid fastnar vid. Håll dem där först, men flytta dem sedan en halvmeter åt höger ... lite mer ... där! Vad är det? Eller vem? Eller för vem? Eller varför?

Det mesta som finns kan tänkas betyda allt för någon, eller ha ödesdigra konsekvenser. Vad är en människa beredd att göra för det som verkligen betyder något?

En krukväxt. En skata. En skylt som förbjuder parkering vissa tider. Löven i träden som rasslar i vinden och är desamma som igår men ändå annorlunda. En flicka med en hund. Små oregelbundna hål och skrymslen i stenmuren där det skulle gå att kila in små lappar ...

Eller börja med ett eget minne. Och gör samma sak. Minns hur du spelar fotboll på rasten. Flytta sedan blicken någon meter åt sidan. Och låt den landa på den som inte gjorde det.

DIALOG

I gymnastiksalen

I gymnastiksalen på lunchrasten. Robin är ensam i salen. Han har tagit av sig sina ytterskor och står i strumplästen och försöker trixa med en fotboll. Det går inget vidare. Samir kommer in. Stannar i dörren. Robin ser honom inte först utan fortsätter trixa. När han tappar bollen igen upptäcker han Samir. Robin stannar och låter bollen rulla iväg.

ROBIN

Jag lånade den lite bara.

Dialogens uppgifter

Det kan verka lite märkligt att tala om dialogens uppgifter. Dess främsta uppgift måste ju vara att överhuvudtaget finnas för att det ska bli något? Eller hur? Lite som toner i musiken eller ord i en roman eller färg och form i måleri? Vad har en ton för uppgift annat än att låta?

Nja. För det första: Jo, en stor del av dramatiken består av dialog, men det finns också gott om dramatik utan dialog. Berättelser kan berättas från scenen helt utan ord. Publiken behöver inte repliker för att börja uppleva och känna och tänka.

För det andra så är det inte vad dialogen har för *uppgift i stort* vi ska titta på här. Vi ska se på *olika sorters uppgifter som dialogen kan ha vid olika tillfällen*. Precis som färg på en tavla ibland används för att symbolisera något, eller för att vara en kontrast till en annan färg och förstärka den, eller för att likna något som avbildas och så vidare. Ett annat ord som är möjligt att använda är *funktion*. Dialog kan ha olika *funktioner*.

Vi har redan sett många exempel på dialog och sett vad den kan användas till. Vi har sett dialog berätta om eller gestalta roller, deras relationer med varandra och situationerna de befinner sig i.

Vi såg dialogen gestalta Jonathans höjdskräck och sedan antyda hans scenskräck när berättelsen tog en annan riktning.

I scenen med Maryam och hennes mamma framför tv:n är det en sak, fotoalbumet, som sätter igång samtalet, men dialogen som sedan för handlingen vidare.

De två användningsområden, som oftast nämns som dialogens två uppgifter, är just dessa:

1. Att föra handlingen framåt.
2. Att berätta om rollfigurerna och deras relationer.

Det är två viktiga uppgifter för dialog på en teaterscen, men de är inte de enda. Dialog kan också till exempel:

3. Lägga fram eller diskutera tankar och frågor.
4. Se till att publiken vet var och när något händer.
5. Se till att publiken vet vad för sorts berättelse de ska få följa.
6. Vara njutbar i sig själv.
7. Vara en del av ett samtal med publiken.

Ofta fyller dialogen flera syften på en och samma gång. Ibland fyller den ingen funktion alls. När du börjar skriva på en ny scen kommer säkert stora delar av texten bestå av dialog som inte fyller någon särskild funktion. Det är helt i sin ordning och inget att stressa över. I själva verket är det just i *efterhand* som det kan vara användbart att tänka på dialogens funktion. Det vill säga när man redan har skrivit något och läser det och ställer sig frågan: Vad händer här?

I gymnastiksalen

I gymnastiksalen på lunchrasten. Robin är ensam i salen. Han har tagit av sig sina ytterskor och står i strumplästen och försöker trixa med en fotboll. Det går inget vidare. Samir kommer in. Stannar i dörren. Robin ser honom inte först utan fortsätter trixa. När han tappar bollen igen upptäcker han Samir. Robin stannar och låter bollen rulla iväg.

ROBIN

Jag lånade den lite bara.

Paus.

ROBIN

Jag ska hämta den.

→

- Jo. Nu?

- Nej, inte här. Vi kan ses senare.



Paus. Robin går iväg. Kommer tillbaka med bollen. Stannar. Läger ner den. Rullar den med foten till Samir. Samir tar emot den, tar ett par steg in i salen och sparkar till bollen bort mot målet. Han skjuter hårt men skottet far långt över.

ROBIN

Nära.

SAMIR

Nära? Nära taket, ja.

Robin går för att hämta bollen.

SAMIR

Lägg av, jag hämtar.

Samir går efter bollen.

I den här scenen så visar Robins repliker framför allt relationen mellan honom och Samir. När Samir väl säger något så ändras situationen. Robin verkar tycka att det är självklart att han ska hämta bollen också när Samir skjuter iväg den, men Samirs replik hindrar honom.

Dialogen för alltså också handlingen framåt. Ändå är replikerna bara en förlängning av vad rollfigurerna gör. Det skulle nästan vara möjligt att spela scenen helt utan ord. Men utan en beskrivning av vad de gör skulle dialogen bli oförståelig.

När det är klart var rollfigurerna befinner sig och vad de gör så är inte beskrivningar lika nödvändiga längre.

SAMIR

Din tur.

ROBIN

Okej.

SAMIR

Det går bättre med skor.

ROBIN

Ja. Förstås, men ...

Här finns inga scenanvisningar, bara dialog. Ändå kan vi ana att de gör saker. Det blir upp till skådespelarna att bestämma till exempel om Samir rullar bollen till Robin när han säger "din tur" eller om han lägger upp den på straffpunkten. Skådespelarna kan också välja om Robin tvekar eller inte innan han säger "okej" och om han väljer att sätta på sig skorna eller inte. Det är klart det går bättre att skjuta, men man får ju inte ha ytterskor på sig i gymnastiksalen.

SAMIR

Jag tänkte en sak.

ROBIN

Ja?

SAMIR

Om du kunde hjälpa med matten.

ROBIN

Vad menar du?

SAMIR

Inför provet. Jag vet inte varför, det är något med det vi gör nu, det går inte in – jag får inte in det bara. Bara en stund?

ROBIN

Jo. Nu?

Wilhelm uppenbarar sig i dörren.

SAMIR

Nej, inte här – vi kan ses senare.

WILHELM

Som sprungit ut på planen.

Passa.

ROBIN

Visst. När vi ska vi säga?

SAMIR

Vi tar det sedan.

→

WILHELM
Passa nu då!

I det här avsnittet är det dialogen som för handlingen framåt. Den gör det bland annat genom frågor. Samir vill fråga Robin om han kan hjälpa till med matten och Robin ställer Samir mindre frågor om vad han menar.

Repliker som kräver eller orsakar reaktioner får saker att hända på scenen. Frågor är ofta sådana repliker. Men också Wilhelms replik "Passa!" är en replik som kräver en reaktion, även om det inte är en fråga.

Att diskutera frågor: ett samtal vid matbordet

Det som sägs på scenen kan också sägas för att du som skriver vill diskutera vissa frågor. Det kan göras på två sätt: antingen så att det görs som en del av en påhittad handling, eller så kan det sägas rakt ut. Teater behöver inte berätta berättelser där alla scener är en del av en handling utan kan också vara upplästa tidningsartiklar eller andra sorters inslag. Om du vill kan du skriva:

En skådespelare presenterar regler gällande utrymmen för uppfostrings av höns.

Och så kan du bifoga ett dokument med statistik och regler. Eller hitta ett sätt att gestalta det du vill diskutera:

Skådespelarna presenterar ett recept på chicken nuggets ståendes i burar som ger dem samma utrymme som hönsen har.

Men om du vill diskutera frågor och samtidigt berätta en berättelse så är den stora utmaningen att se till att ...

... situationerna på ett naturligt sätt skapar ett tillfälle att diskutera frågan.

... den som berättar något har en orsak att berätta det för den personen hen talar med.

Annars kan det bli så här:

I skidliften.

DEN ENA DJURRÄTTSAKTIVISTEN

Vet du hur lite plats varje höna har att leva på?

DEN ANDRA DJURRÄTTSAKTIVISTEN

Ja, det vet jag.

DEN ENA DJURRÄTTSAKTIVISTEN

Visar.

Så här liten.

DEN ANDRA DJURRÄTTSAKTIVISTEN

Ja?

Om det inte finns en orsak att berätta något kommer publiken att uppleva att frågorna du vill diskutera är intryckta i handlingen på ett konstgjort sätt. Varför berättas något för någon som redan vet? Vad har saken med skidåkning att göra?

Om du vill berätta om vissa ämnen och göra det i formen av en gestaltad historia, så försök samtidigt berätta om rollfigurerna och deras relationer. På så vis blir ämnet en del av berättelsen.

Olivias familj sitter samlad vid matbordet. Mamma, pappa och lillebror sitter och äter höna. Olivia sitter och tittar på dem.

MAMMA

Du kan väl äta lite ris i alla fall?

OLIVIA

Vet du hur stor plats de har att leva på innan de har ihjäl dem?

MAMMA

Inte vid matbordet, älskling.

OLIVIA

Visar.

Så här.



MAMMA

Inte vid matbordet, sa jag.

LILLEBROR

Är det sant?

MAMMA

Nu äter vi.

LILLEBROR

Är det sant, pappa?

PAPPA

Har fullt upp med att äta.

Vad?

LILLEBROR

Att det har så här liten plats?

MAMMA

Är det ingen som bryr sig om vad jag säger här?

OLIVIA

Varför är det ingen som bryr sig om vad JAG säger?

LILLEBROR

Pappa – kan vi skaffa en höna, pappa? Jag kan ha den i mitt i lego-hus. Snälla?

Att etablera något

I listan över uppgifter som dialog kan ha så stod det att dialog kan se till att publiken vet något de behöver veta. Det här kallas att etablera något. Om vi tänker oss att Olivia är vegan så blir det en jobbig situation första gången hon kommer hem till en vän vars pappa visar sig vara slaktare. För att vi ska förstå att det är en jobbig situation när pappan säger "jag är slaktare" så krävs det att vi vet att Olivia är vegan – det krävs att *det har blivit etablerat*.

Annat som ofta är viktigt att minnas att etablera är var och när berättelsen utspelar sig. Ibland etableras det genom scenanvisningar, men ibland också i dialog. Rollfigurerna

talat säkert olika beroende på om de befinner sig på ett nutida torg eller om de sitter runt en eld i en grotta för 10 000 år sedan.

Om man läser gamla pjäser, som till exempel William Shakespeares klassiska dramer, så ser man att dialogen är full av upplysningar om var rollerna befinner sig, när på dygnet det är och hur det ser ut runtomkring dem. Det har förstås att göra med att det inte fanns mycket andra uttryck att använda på den tiden – inte samma möjligheter till scenografi, ljud, ljus, videoprojektioner och så vidare. Idag så finns allt detta, men det tar inte bort möjligheten att se till att dialogen också kan sköta en del.

Att vara så precis som möjligt när man skriver dialogen hjälper. Titta på de här hälsningsfraserna och vad du får reda på, eller i alla fall kan gissa dig till, utifrån dem. Vissa av dem säger mer än andra.

VEERA
Hej.

VEERA
Godmorgon.

VEERA
Men, är det sant? Är det du?

VEERA
Halllloooo!

VEERA
Goddag.

Genre

Sättet som dialogen är skriven säger också något om vad det är för sorts berättelse publiken ska få ta del av – vilken *genre* det är. Ett enkelt exempel:

Berättaren klädd i medeltida kläder kommer in. Håller en tung bok under ena armen.

BERÄTTAREN

Det var en gång ...

Här kan vi förvänta oss en sorts saga. Vi får sådana förväntningar av att det finns en berättare, hur hen ser ut och inte minst genom vad han säger – det uttryck hen använder. Uttrycket "det var en gång" är så starkt att vi till och med kan låna in det i en värld som inte är som en typisk sagovärld för att vi ändå ska låna lite av sagokänslan:

I klassrummet. Eleverna sitter och skriver prov. Läraren framme vid katedern.

ABDI

Det var en gång en torsdagsförmiddag.

Det var en torsdagsmorgon i oktober och det var ungefär som det brukar på en torsdagsmorgon i oktober.

LÄRAREN

Olivia. Olivia?

OLIVIA

Ja?

LÄRAREN

Nu har halva provtiden gått, nu är det dags att vakna.

Vi är i ett helt vanligt klassrum. Ändå så signalerar frasen "det var en gång" tillsammans med att en av eleverna fungerar som berättare att vi kan förvänta oss en sorts saga.

Att *etablera en genre* gör det enklare att ge trovärdighet åt sådant som hör till genren. Att ge en liten känsla av saga kan till exempel vara bra om du några scener längre fram ska visa en dörr som står mitt skogen och på något sätt verkar överjordisk ...

Undertext

Dialog är vad rollfigurerna säger till varandra. Undertext betyder ungefär vad de menar med det de säger, eller varför de säger som de gör. Det är sådant som kan ligga *under ytan* i ett samtal.

Här är ett kort replikskifte från scenen tidigare:

ROBIN

Nära.

SAMIR

Nära? Nära taket, ja.

Robin går för att hämta bollen.

SAMIR

Lägg av, jag hämtar.

När Robin och Samir talar om vart skottet gick och vem som hämtar bollen pågår också något annat. Samir säger att skottet inte alls var nära och att han själv kan hämta bollen, samtidigt är *undertexten* något i stil med: "Du behöver inte passa upp mig – vi är jämlika här." Han vill visa att han är vänligt inställd – något som han gissar att Robin inte är säker på.

Att inte skriva ut undertexten som en replik kräver att skådespelaren förmedlar den genom *hur* repliken sägs. I mer eller mindre realistiska historier där handlingen huvudsakligen *gestaltas* är det ofta en bra sak. Om undertexten i ett sådant sammanhang skrivs ut känns det underligt, förklarande och onödigt.

SAMIR

Lägg av, jag går och hämtar, jag menar, så att du vet att jag är vänlig, för det är ju inte säkert att du vet, och jag vill fråga dig något sedan, och då är det bra, om du vet det.

En extrem form av undertext är ironi. Då säger en rollfigur något men menar precis tvärtom.

Wilhelm uppenbarar sig i dörren.

SAMIR

Nej inte här – vi kan ses senare.

WILHELM

Springer ut på planen.

Passa.

ROBIN

Visst. När vi ska vi säga?

SAMIR

Vi tar det sedan.

WILHELM

Passa nu då!

Robin passar till Wilhelm, men passningen är dåligt slagen och bollen rullar bort.

WILHELM

Ironiskt.

Jättebra.

ROBIN

Förlåt.

WILHELM

Fortsatt ironiskt.

Nej, men verkligen jättebra.

Du träffade ändå bollen.

Eller vad, Samir?

SAMIR

Mm.

Stil och form

Den största delen av dialogen i den här boken har ungefär samma stil. Det beror på att den är skriven av samma dramatiker, men också för att dramatikern valt att skriva texterna som att de utspelade sig i en och samma värld. Dialog kan också se annorlunda ut. Den kan vara skriven på vers eller i långa haranger av text. Den kan vara poetisk eller torr och informativ. Allt beror förstås på vilken stil du själv tycker om och vad som passar den scen du skriver.

Om du inte är intresserad av att din dialog ska skapa rollfigurer som liknar verkliga människor ger det också andra möjligheter till hur dialogen ska se ut. Hur skulle det till exempel vara om dialogen framförs av sex typer som kallas Vem, Vad, När, Var, Hur och Varför, och som alltid inleder varje frågande replik med sitt eget namn? När alla har ställt tre frågor är scenen slut. Vem som svarar spelar ingen roll – de kunde till exempel turas om.

- VAD var det som hände?
- Det var någon som slog upp dörren och rusade ut.
- VEM då?
- Det var Samir.
- NÄR gjorde han det?
- Klockan var 11:25.
- VAR befann sig Robin då?
- Han hade försvunnit utom synhåll – han kunde vara var som helst.
- I skogen.
- Ja, var som helst i skogen kunde han vara.
- HUR följde Samir efter Robin?
- Gående först, sedan springande, på måfå, med jackan fladdrande som en mantel.
- VARFÖR fladdrade jackan?
- För att han inte han hade stängt den förstås? Duh.
- VEM såg allt det här från fönstret?
- Det gjorde Abdi.
- NÄR berättade han det för de övriga i klassen?
- Genast, vilket gav honom en skarp tillsägelse från Janina som inte annars var lättretad.
- VAR stod hon när hon gav tillsägelsen?
- Hon stod framme vid katedern, men ingen visste riktigt varför hon hade rest sig.
- VAD sa hon?
- Hon sa: "Nu är det sista gången jag säger till dig, Abdi."
- HUR lät hon? Lät hon faktiskt på det där viset?

→

- Nej. Hon lät så här:
- "Nu är det sista gången jag säger till dig, Abdi!"
- VARFÖR det?
- Det visste ingen i klassen, eftersom de inte visste att hon hade fått ett telefonsamtal.
- VEM var det som hade ringt till Janina?
- Det var Robins mamma.
- NÄR hade hon ringt?
- Kvällen före, direkt efter att hon hade upptäckt blåmärket och efter att hon fått ur Robin åtminstone delar av historien.
- VAD lovade Janina?
- Hon lovade att ta tag i det, genast på morgonen.
- HUR gick det med den saken?
- Det blev inget med den saken. Det fanns annat att göra, och så var Robin inte där, och så var det prov, och så hade hon faktiskt egna bekymmer och hon tänkte nog göra det så fort hon bara kom åt.
- Den där historien, som du talar om.
- Ja?
- VAR utspelade sig den?
- Den utspelade sig i gymnastiksalen på lunchrasten.

En sådan här dialog lämnar mer arbete åt läsaren eller den som ska iscensätta texten. Vilka är det som säger det här? Är det roller eller är det inte relevant att tala om roller? Kanske kunde scenen spelas av personer runt ett bord som på en tidningsredaktion som försöker bena ut historien, även om de som sitter där inte behöver spela specifika journalister? Kanske kunde de alla vara klädda som privatdetektiver? Föreställer de inget alls utan låter texten tala för sig? Är de berättare? Är de sig själva? Är de skolelever? Är de flera saker på en gång? Hur ska man förstå det?

Att uppleva, förstå och fundera

Teater kan vara svårt att ta till sig för den som är ovan. Det borde kanske inte sägas i en sådan här text, men så är det. Teater behöver inte vara svårt, och är det inte heller. Men det kan vara.

Teater är en konstform som består av många olika ingredienser. I vissa föreställningar är vissa ingredienser viktiga, i andra är samma ingredienser oviktiga. Det som skiljer en van teaterbesökare från en ovan är inte det att den vana teaterbesökaren vet vad allt betyder utan att den vana teaterbesökaren vet mer om vad hen kan bortse från – vilka frågor som är oviktiga att fundera över.

Skillnaden är också att en ovan teaterbesökare kan bli stressad över att inte förstå allt genast. En van teaterbesökare stressar inte över att allt inte genast är solklart. Vilket inte är detsamma som att hen bara sitter tillbakalutad och låter föreställningen skölja förbi.

Ibland får en ovan teaterbesökare rådet att "sluta försöka förstå och bara upplev istället". I vissa fall kan det vara ett bra råd, men ofta är det otillräckligt och i värsta fall gör det bara upplevelsen värre. Den som ser föreställningen får först ta del av en föreställning som inte tilltalar den, och får sedan dessutom höra att det som är fel är att hen inte har förmågan att uppleva något. Förvirring eller irritation är tydligen inga riktiga upplevelser ...

Det är sant att många av teaterns medel är sådana som kan upplevas utan att förstås på det viset att man kan säga att man vet att de betyder något. Det går att njuta av musik i en föreställning, av ljudet av talet från de som talar och av rytmen i ljus och mörker och färg och form. Vi är oftast funtade så att vi lever med i vad vi ser, vi känner i våra egna kroppar när någon dansar på scenen. Mindre intensivt, och kanske annorlunda – men något speglas. Men de allra flesta föreställningar kan erbjuda också andra sorters upplevelser.

En del teater fungerar som underhållning, en del fungerar som konst och en del som båda delar. För den teater som har konstnärliga ambitioner gäller ofta att du får mer ut av föreställningen ju mer du är beredd att sätta in. Vi kan gå tillbaka till jämförelsen med en fotbollsmatch i det inledande stycket i den här boken: hur mycket mer givande blir inte

matchen om du har lärt dig reglerna, känner lagen, vet hur det gått tidigare under säsongen och så vidare.

Det här är inte en bok om att se föreställningar. Men ett råd i förbifarten till den som funderar på en föreställning i efterhand och bara känner sig frustrerad och förvirrad: Börja inte genast med slutsatsen. Börja inte med att säga vad du tyckte var bra och dåligt. Oavsett vad lärare eller vänner säger. Börja kanske inte ens med din egen upplevelse. Glöm inte bort den, verkligen inte. Men fråga dig också de enkla konkreta frågorna:

Vad var det som hände? Hur såg det ut? Rita gärna upp en bild över rummet som föreställningen utspelade sig i. I vilken ordning hände det som skedde? Vem var det som gjorde något? Vad sa de? På vilket sätt sa de vad de sa? Vad gjorde de? Hur förhöll de sig till varandra och till dig som publik? Ta en liten bit i sänder, titta på den, vänd och vrid. Om den inte säger dig något – ta en annan bit.

Och till slut: Varför tror du de gjorde som de gjorde? Och hur hänger allt det här ihop med din upplevelse?

FÖRÄNDRING

En kedja av situationer

Många pjäser skulle kunna beskrivas som en *lång kedja av dramatiska situationer*. Långt ifrån all dramatik är skriven på det viset, men en stor del.

En roll försöker genomföra det hen vill genomföra trots hindren. Hen lyckas eller misslyckas, men i vilket fall som helst så orsakar hens handlande en ny situation som måste åtgärdas. Och så går det vidare tills allt är löst, allt förlorat eller varken löst eller förlorat men ändå i en känsla av avslutning: *inget mer finns att säga om den här saken*.

Förändringar i situationer och relationer är inte bara användbart när man tänker på hela pjäser. Också i en kort scen kan en situation övergå i en annan. Det kan till och med vara en bra tanke att ha i bakhuvudet när du skriver en scen på en sida eller två: *En scen är ett avsnitt som startar i en situation och slutar i en annan*.

I gymnastiksalen igen

Vi återvänder till gymnastiksalen en stund. Samir vill ha hjälp av Robin men de talar aldrig annars med varandra. De hinner just börja spela lite fotboll och Samir ber om hjälp när Wilhelm dyker upp. Plötsligt verkar inte Samir vilja kännas vid sin fråga. Det är en ny situation.

WILHELM

Ironiskt.

Jättebra.

ROBIN

Förlåt.

WILHELM

Fortsatt ironiskt.

Nej, men verkligen jättebra.

Du träffade ändå bollen.



Eller vad?
Samir?

SAMIR
Mm.

WILHELM
Sov inte nu, gör ett inlägg så jag får en riktig passning.

De spelar en stund. Situationen är densamma, relationerna är fasta:

Wilhelm säger vad han har lust med, huvudsakligen ropar han efter bollen, jublar när han själv skjuter bollen i mål eller driver med Robin.

Robin försöker så gott han kan och är på en och samma gång glad att vara med och ändå stressad över att vara så mycket sämre. Och han skäms över att Wilhelm driver med honom.

Samir spelar två spel samtidigt – han slits mellan två sätt att vara. Han passar både Robin och Wilhelm. Han passar Wilhelm lite oftare. Han skrattar lite åt Wilhelms kommentarer – men inte så mycket. Han jublar när han skjuter i mål, men inte så mycket. Han hoppas att rasten snart ska vara slut eller att någon annan ska komma eller att Robin ska tröttna och gå. Vad som helst som bryter den här situationen.

Situationen bryts också efter några minuter. Men på ett annat sätt än vad någon kunde tro.

Wilhelm står med bollen några meter utanför straffområdet.

WILHELM
Nu är du back, Robin.
Se om du kan ta den.

Wilhelm driver bollen mot mål. Robin kommer emot och lyckas faktiskt få en tå på bollen som rullar ut mot mitten av planen igen. Wilhelm sparkar i luften.

WILHELM
Piss också, vilken tur du har.

ROBIN
Ja, det var tur.

→

WILHELM
Nu är det du.

ROBIN
Nä, jag ska tillbaka.

WILHELM
Kom igen, se om du kan komma förbi.
Samir – hämta bollen.

SAMIR
Kanske vi börjar snart? Jag vet inte vad klockan är.

WILHELM
Kom igen. Hämta bollen.

Samir hämtar bollen och passar till Robin. Robin tvekar ett ögonblick och småjoggar sedan bollen mot mål. Wilhelm kommer emot med en snabb rusning och stöter så hårt in i Robin att han faller i golvet.

WILHELM
Du försökte ju inte ens.
En gång till.

ROBIN
Nä. Nu ska jag ...

WILHELM
Försök!

Wilhelm passar bollen till Robin som reser sig upp. Backar några meter.

WILHELM
Försök igen.

Robin tar sig fram mot Wilhelm. Wilhelm gör en kort rusning mot honom. Robin petar till bollen och lyfter armarna för att skydda sig. Wilhelm uppfattar bollen, stannar sin rusning mot Robin men hinner inte hindra den från att rulla i en perfekt tunnel mellan benen på honom.

SAMIR
Skriker till.
Yes!

→

Eller, jag menar ...
Vilken tur?

Robin står stilla ett ögonblick men joggar sedan med ett stort leende förbi Wilhelm för att sparka till bollen en gång till så att den rullar hela vägen in i mål. Han hinner just ikapp bollen och ska just trycka till den och höja armen i luften när Wilhelm har hämtat sig, tagit några snabba steg och klippt hans ben bakifrån. Robin skriker till och faller. Wilhelm försöker hinna ikapp bollen men den rullar in i mål. Han vänder sig mot Robin som ligger på golvet och sparkar honom med full kraft i bröstet. En gång. Och en gång till.

Vändpunkter

Det ögonblick när något förändras – när en situation övergår i en annan situation – kallas *vändpunkt*.

Det finns dramatik med kraftiga och plötsliga förändringar, det finns dramatik med små och subtila förändringar och det finns dramatik där situationen nästan inte förändras alls.

I scenen ovan är situationen i slutet en helt annan än den i början. Den nya situationen råder hela den följande eftermiddagen. Den råder när Robin kommer hem och den råder när hans mamma upptäcker blåmärket på hans bröst. Och trots att upptäckten är en sorts vändpunkt och att mamman ringer till läraren och att läraren lovar att ta upp det genast på morgonen så råder situationen hela natten. Situationen mellan Wilhelm som sparkade och Robin som blev sparkad och Samir som såg på i tystnad är densamma. Den råder genom natten och hela nästa morgon, när Robin är på väg till skolan men hindrar sig och går långa omvägar och inte dyker upp på skolgården förrän klockan elva. Situationen är densamma när de andra eleverna sitter och skriver sina prov och Abdi upptäcker Robin genom fönstret och Janina säger åt honom att inte störa de andra. Den råder fortfarande när Samir lämnar in sitt prov i förtid, när han går ut från skolan och går efter Robin in i skogen, när han så småningom springer och när han letar efter honom och den råder ända tills han hittar honom i en glänta där det en gång stått ett hus ...

Poetiska tillstånd och världens tillstånd

Dramatik som inte innehåller vändpunkter kallas ibland *tillståndsdramatik*. Sådana pjäser kan ha mycket gemensamt med dikter på det viset att de ofta skildrar världen i ett visst ögonblick – men utdraget över längre tid. I en text där situationen inte förändras är det förstuds till hjälp om den situationen har så stor potential som möjligt. Men när handlingen och förändringen plockas bort kan också andra ingredienser i dramat få mer utrymme och fokus: ordens poesi, musiken, leken, komiken ...

Dessutom: även om det inte sker så stora förändringar i situationen i berättelsen så kan det ändå ske förändringar hos publiken. Att låta relationer och situationer förändras i dramat gör berättelsen medryckande. Den engagerar åskådaren i *berättelsen*. För den som skriver en berättelse men önskar att åskådaren ska engagera sig i världen *utanför berättelsen* så kan också frånvaron av förändring vara sporrande. Du lämnar berättelsen med känslan av att "nej, nu är det dags att ..."

Bollen är din

Första gången publiken möter Veera och ser henne stå tyst istället för att fråga Abdi om han vill gå på bio så känner de säkert sympati för henne.

Kanske ännu andra och tredje ...

Men vad händer när de ännu en gång ser henne stå där och inget säga?

En skolgård. Oktober. Ovanför ingången till skolbyggnaden hänger en klocka som visar kvart över åtta. På en bänk sitter Selma och Abdi. De talar tyst med varandra. Veera kommer fram till bänken. Står tyst. Efter en stund slutar Selma och Abdi att tala med varandra.

SELMA

Ville du något?

Veera står tyst.

SELMA

Hallå?

VEERA

Nä.

Kanske det är svårt att gissa vad som händer med publiken. Men vad händer med dig? Känner du sympati för Veera eller börjar du bli trött på att hon bara står där? Kanske blir du irriterad på dramatikern som är den som håller henne från att säga något? Tycker du att hon borde ägna sig åt något annat än den där Abdi överhuvudtaget? Lägg i så fall den här boken ifrån dig och skriv scenen åt ett annat håll.

Men gör det nu. I nästa stycke går det vidare. Där har i alla fall Olivia fått nog.

Vid skåpen

Olivia och Veera sitter på en bänk vid skåpen. Abdi går förbi med en hög böcker under armen.

ABDI
Hej.

OLIVA
Hej.
(Paus.)
Veera säger hej också.

VEERA
Men sluta.

ABDI
Hej hej.

Abdi försvinner bort utom synhåll vid skåpen.

OLIVIA
Du kan inte hålla på sådär ett år till och inte säga något.

VEERA
Jag vet inte vad jag ska säga.

OLIVIA
Du kan ju börja med att säga hej när han hälsar i alla fall.

VEERA
Jo jo.

OLIVIA
Gå och fråga honom vad vi hade i läxa.

VEERA
Sluta.



OLIVIA

Jag vet inte vad vi hade i läxa – du kan fråga för mig.

VEERA

Vi hade 41 till 47 och frågorna.

OLIVIA

Du är så trög.

Olivia reser sig.

VEERA

Vart ska du?

OLIVIA

Du får komma på nåt annat du har att fråga om.

VEERA

Sluta.

OLIVIA

”Sluta”? ”Tack”, heter det.

Olivia försvinner bort till skåpen. Veera reser sig. Sätter sig igen. Olivia kommer tillbaka.

OLIVIA

Äh, glöm det.

VEERA

Sa du något till honom?

OLIVIA

Nä, du har rätt, det var dumt av mig.
Ska vi gå och hitta på något annat?

VEERA

Vad är det?

OLIVIA

Vad då?



VEERA

Varför är du så konstig?

OLIVIA

Om det är nån som är konstig här så är det du, kom nu.

VEERA

Vart då?

OLIVIA

Jag vet inte – vi kan väl gå ut bara.

Två röster skrattar till bortifrån skåpen: Abdis och Selmas. Paus.

OLIVIA

Jag tänkte att vi hinner köpa nåt innan dubbeltimman.

Jag kommer somna annars.

Skratten igen. Paus. Sedan kommer Abdi och Selma gående, hand i hand. Uppenbart nykära.

Om du inte tog chansen att föra berättelsen i en annan riktning, så misströsta inte. Det går alltid att skriva om, på nytt och på nytt och på nytt ...

Två dockor gjorda av strumpor

I alla exempel hittills har vi lätt kunnat tänka oss att varje roll spelas av en skådespelare och att skådespelarens kropp varit rollens kropp, att skådespelarens röst varit rollens röst.

I nästa exempel vet vi till och med att det inte är så. Här består rollerna av två handdockor. De är hemmagjorda: två röda strumpor med ditsatta knappar. Ansiktsuttrycken är begränsade. Det enda uttryck de kan förmedla riktigt tydligt är att knipa ihop munnen, att tuga och att vända bort blicken.

Vi ska återkomma till *förändring* strax, men först ska vi bara vänja oss vid att rollerna är strumpor. Kanske tar det ett litet ögonblick. Tänk dig att scenen är en skokartong. Och att skokartongen är gjord för en redovisning på en modersmålslektion.

Moffa och Mommo

Två röda strumpdockor, Moffa och Mommo, grälar om en annan mindre blå strumpa.

MOMMO

Ge mig den.

MOFFA

Nä.

MOMMO

Ge mig den!

MOFFA

Den e lika mycket min som din.

MOMMO

Det e den inte alls. Ge mig den. Jag kan inte leva utan den.

MOFFA

Okej.

Moffa släpper strumpan. Mommo försvinner iväg med den.

MOFFA

Vänta – vart ska du?

MOMMO

Tack och hej,
det säger jag ej.

Mommo och Moffa grälar om en strumpa. Det är den inledande situationen. Vi vet inte mycket om varför de båda vill ha strumpan och hur angeläget det är för dem, och varför de båda vill hindra den andra från att få den. Men det är uppenbart att när Moffa släpper den och Mommo tar den med sig och försvinner, då skapas en ny situation.



Vad kan förändras?

Det finns många olika saker som kan förändras under en scen eller pjäs. *Till exempel kan en relation förändras.* Vänner kan bli ovänner, främlingar kan lära känna varandra, bittra fiender kan lägga ner vapnen. Till och med familjerelationer kan förändras.

Vi är tillbaka på dockteatern. Det är samma skokartong i samma klassrum. Och det är samma röst: en flicka i femtonårsåldern som spelar alla rösterna. Men denna gång är det andra strumpor. Men den observante känner igen färgen på Mamma-dockan - det är samma kulör som den strumpa Mommo och Moffa bråkade om.

En docka, Mamma, verkar sitta i någon slags soffa. Den andra dockan, Mimmi, står en bit bort.

MIMMI

Mamma.

Mamma?

Var e Mommo?

MAMMA

Nu tittar jag på tv.

MIMMI

Varför inte, mamma?

MAMMA

Det säger jag inte det heller, min skatt.

Och nu är det natt, go natt go natt.

MIMMI

Om du inte säger så går jag.

MAMMA

Snörper ihop munnen.

MIMMI

Då går jag. Och kommer aldrig mer tillbaka.

Mimmi ut.

En annan sorts förändring är om en rollfigur börjar göra något eller bete sig på ett annat sätt än hen gjort tidigare. Någon som alltid tagit börjar ge, någon som inte brytt sig börjar göra något, någon som fram tills dess varit tyst börjar tala:

Senare: Det hänger en måne gjord i papp i skokartongens tak. Mamma-strumpan och Mimmi-strumpan talar i telefon.

MAMMA

Mimmi? Var är du, Mimmi?

MIMMI

Det säger jag inte.

Snörper ihop munnen.

MAMMA

Men Mimmi, varför inte?

MIMMI

Jag säger inget eftersom jag tiger.

Jag tiger.

Tiger. Tiger. Tiger. Tiger.

MAMMA

Jag ångrar mig Mimmi – minst tusenfalt.

För snart blir det natt och i natt blir det kallt.

Paus.

MAMMA

Kom hem lilla Mimmi så berättar jag allt.

Mamman ändrar sig och bestämmer sig för att berätta. Samtidigt leder det också till en förändring i relationen till Mimmi. *Flera sorters förändringar kan ske på en och samma gång.*

En tredje slags förändring är när en rollfigur får reda på något hen inte tidigare visste. Någon får ett brev av en vän som berättar varför hon aldrig ringde, någon får se något som gör att hon tappar hoppet, någon får det förklarat för sig som hon alltid undrat över:

Mamma-dockan visar för Mimmi-dockan.

MAMMA

Så här var det:

En röd strumpdocka in - Mommo.

MAMMA

Mamma, var e pappa?

MOMMO

Lilla plutte-plutte-plutte du.
Var så snäll och glöm det nu.

MAMMA

Vad hände, mamma?
Vad var det som hände?

MOMMO

Det säger jag inte det heller, min skatt.
Och nu är det natt, go natt go natt.

MAMMA

Om du inte säger så går jag.
Och kommer aldrig mer tillbaka.

MOMMO

Otacksamma unge.
Nöja dig ska du.
Och böja dig ska du.
Snörper ihop munnen.

Nästa exempel på förändring är att omständigheter eller stämning kan förändras. Vädret kan slå om, natt kan bli dag, det vi trodde var en berättelse om tre strumpor, Mimmi, Mamma och Mommo, är en dockteaterföreställning som spelas upp i ett klassrum och handlar egentligen om Maryam och hennes mamma och mormor. Det är Maryam själv som har redovisning på modersmålstimman.

Fortsättning ...

MOMMO

Otacksamma unge.

Nöja dig ska du.

Och böja dig ska du.

Snörper ihop munnen.

MAMMA

Då går jag.

Och jag kommer aldrig mer tillbaka.

Och du ska aldrig få veta var jag bor.

Och du ska aldrig få veta var mina barn kommer att bo.

Och aldrig ska vi tala om dig.

Och aldrig ska jag svara på frågor om dig.

Och den som frågar ska få nöja sig.

Och den som frågar ska få böja sig.

Och tiga ska vi i evighet.

Jag tiger.

Tiger.

Ridå. MARYAM som har spelat de båda strumpdockorna reser sig bakom lådan.

MARYAM

Och det var en historia om försvunna strumpor. Jag tänkte det skulle varit roligt, men det blev bara skit. Förlåt.

Maryam släpper strumporna i lådan och går ut. Klassen sitter tysta.

Den fjärde sortens förändring vi ger exempel på här är när ett fiasko vänds till succé eller tvärtom. Vi kan till exempel tänka oss att Olivia kommer ut till Maryam där hon sitter i korridoren och skäms för att hon tycker att redovisningen i modersmål blev skit. Och vi kan tänka oss att Maryam ångrar att hon gjorde något så urbotat korkat som att spela teater med två strumpor. Och inte minst för att hon skrev om något som var som det var i verkligheten men ändå inte riktigt. Och att hon inte riktigt vet varför hon gjorde det. Och hon inte riktigt vet vad hon ska göra nu.

Och vidare kan vi tänka oss att Olivia får övertala henne ganska länge att komma in i klassrummet igen. Men att hon lyckas så småningom. Och vi kan tänka oss att det är tur, det. Eftersom:

Maryam öppnar dörren till klassrummet. Där inne sitter klassen. Alla applåderar. Till och med Wilhelm. Även om han inte skulle medge det i efterhand.

December i träslöjdslokalen

Om du tagit dig till det här avsnittet ända från början har du med dig en bild av hur ett manus kan se ut. Du vet vad situationer och roller är. Du känner till något om dialog och om att berätta och gestalta och att beskriva i scenanvisningar. Slutligen har du sett hur något kan förändras under en scens gång.

Behöver man känna till allt detta för att skriva dramatik? Nej. Och ja. För att sätta sig ner och skriva så behöver du inget annat än något att sitta på och något att skriva med (ett papper, en penna och ett språk). Du kan till och med känna dig hämmad och stressad över att tänka på allt som finns att tänka på medan du skriver. Men ju mer du känner till, desto fler möjligheter har du att variera och utveckla ditt skrivande, ju fler tricks har du att ta till när du inte vet vad eller hur du ska skriva, desto fler möjligheter har du att forma det du skriver så att det blir den värld eller berättelse du vill skapa.

Den här boken har i själva verket bara rört vid ytan på allt som finns att lära och pröva och inspireras av. Mycket har lämnats utanför. För varje exempel som har givits hade hundra andra kunnat ges istället. Här finns mycket litet om att bygga en berättelse från början till slut, och ännu mindre om den dramatik som inte är intresserad av att alls berätta historier med början och slut, här finns mycket lite om relationen till publiken, och nog är det nästan ett hån att ägna bara några sidor åt rollen – det som skådespelare ägnar hela liv åt ...

Någonstans mitt emellan så här ska man göra och man kan göra precis hursomhelst så ligger så här KAN MAN göra. Den här boken är skriven i den andan.

Titeln En sida dramatik antyder också en rimlig utmaning att anta när du börjar skriva dramatik. Boken heter inte Så här skriver du en hel pjäs. En hel pjäs är stor utmaning och kan knäcka lusten att skriva för vem som helst. Bättre att ta sikte på en scen på en sida eller två som är lätt att skriva om, som är lätt att experimentera med och som är lätt att slänga i papperskorgen för att istället börja med en ny.

Det som följer i det här sista kapitlet är några möjliga sätt att skriva en sådan scen. Gör dem noggrant och pliktskyldigt om du är en person som tycker om att göra saker noggrant och pliktskyldigt. Gör dem snabbt och skissartat och allihop på en gång, om du föredrar det. Eller gör dem helt på ditt eget sätt, eftersom du plötsligt fick en annan idé.

Jag tänker mig att det här avslutande kapitlet är som sista träslöjdstimmen före jullovet. Efter att läraren äntligen gått igenom alla apparater i salen och visat hur de fungerar. Efter att alla har köat och en och en under övervakning fått skicka en planka genom slipmaskinen. Efter att alla har fått genomgå det obligatoriska momentet att bända en uppvärmd bit plexiglas. När du får göra lite vad du har lust med och inte ens behöver tänka på att sandpappra alla kanter om du inte vill.

Och till skillnad från vad som gäller i träslöjdslokalen så är materialet gratis och du behöver inte vara orolig för att mista tummen eller fastna i svarven med hästsvansen. Där är "on" och där är "off". Där är svarven och där är svetsen och där är handsågen. Go wild.

I en glänta i skogen.



EN SIDA DRAMATIK

Övning 1: Robin och Samir och dörren i skogen

Se på bilden på föregående sida. Den föreställer Samir som kommit ifatt Robin i skogen. Scenen består av en kort inledande scenanvisning. Den ser ut så här:

*I en glänta i skogen. Mitt i gläntan står en dörr. Robin står vid dörren.
Samir kommer springande.*

Efter det följer en kort dialog. Vad den dialogen består av vet jag inte. Skriv den.

Inte heller vet jag vad som händer om man kliver genom dörren. Om du hellre vill det: Skriv den scenen istället.

Och slutligen har jag inte heller någon aning om vad som händer när de två pojkarna återvänder till skolan. Du kan också skriva den scenen.

Min gissning är att oavsett vilken scen du skriver så kommer situationen att vara en annan när scenen är över. Men det är en gissning bara.

Övning 2: Situationer på morgonen

Sådant du gör varje morgon kan verka vara det mest odramatiska man kan tänka sig. Prova nu att se om det går att finna dramatisk potential också i sådana sysselsättningar.

Gör en lista på några av de vardagliga saker du gör en vanlig morgon. 5-10 stycken. Försök inte att hitta på något extra spännande. Stiger du upp? Borstar tänderna? Åker buss eller går? Vad passerar du på vägen? Säger du god morgon till din granne?

Välj nu något från din lista och försök skapa en dramatisk situation. Du kan börja med vilken faktor du vill: *viljan* eller *hindret* eller *angelägenhetsgraden*.

Om det står "att duscha" på din lista, så fundera till exempel på vad som skulle kunna vara ett hinder. Kanske att det bara finns kallt vatten? När skulle det verkligen vara viktigt att duscha? Om du spillt något på dig? Om du ska träffa någon? Om tio minuter?

Tänk att det kan handla om någon annan än dig, så är du fri att hitta på vad du vill. Ta med ytterligare en rollfigur i scenen om du vill – är det någon som låst in sig i badrummet och därigenom hindrar duschandet?

Övning 3: Någon berättar

Pröva att skriva en replik på cirka tio rader där rollfiguren berättar om en film hen (och du själv) har sett, eller en bok hen läst eller något som skedde igår kväll. Du behöver inte ge rollfiguren ett namn eller veta något särskilt om den. Pröva bara att styras av hur rollen talar. Vad händer om hen ...

- ... andas häftigt flera gånger i varje mening?
- ... aldrig slutför en mening?
- ... aldrig säger en mening som är mer än fem ord?
- ... berättar genom att ställa frågor (men inte väntar på svar)?
- ... har ett visst uttryck som hen gärna använder mycket?
- ... talar så att varannan mening är lång och varannan är kort?
- ... talar dialekt?

Välj sedan en av rollfigurerna som du upplever som rolig eller intressant att skriva. Vem talar hen med? Vem berättar hen för? Varför berättar hen? Hur fortsätter det?

Övning 4: Några frågor

Fler frågor till dig som redan är igång med en idé:

- Vad är det värsta som kan hända för den du skriver om?
- Vad är det bästa som kan hända?
- Har det ännu inte hänt?

Händer det just nu?
Har det redan skett?

Övning 5: Dramatisering

På flera ställen i den här boken så finns det avsnitt som beskriver händelser istället för att gestalta dem i dramatisk form. Till exempel den inledande prologen i *Pariserhjulet* eller hur Olivia övertygar Maryam att komma med in i klassrummet igen i kapitlet om förändring.

Pröva att skriva dem i dramatisk form, med scenanvisningar och repliker.

Kanske vill du ändra på dem – lägga till eller ta bort bitar? Kanske vill du att något annat händer än vad som står i bokens versioner – i så fall skriver du det.

Välj ett mycket kort avsnitt i någon bok du tycker om. Vad händer om du försöker skriva samma sak men som om det skulle spelas på teater?

Övning 6: Några scenanvisningar

Skriv några scenanvisningar som beskriver en gata i en stad. Skriv inte mer än fem rader, gärna färre. Välj vad du skriver med omsorg, låt varje sak du tar med spela roll. Tänk dig att dina scenanvisningar är den inledande beskrivningen i första scenen av en pjäs som är ...

... en spionthriller.
... en tragedi om en olycka.
... en romantisk komedi.

Om du sedan får en idé om hur scenen fortsätter: Skriv den scenen.

Om du får en idé om hur pjäsen slutar: Skriv den scenen.

Om du får en idé om den sorgligaste scenen i pjäsen, skriv den.

Eller den roligaste.

Eller den mest spännande.

Eller en sådan scen som regissören väljer att ta bort kvällen före premiären.

Varför vill hen det?

Skriv när regissören och dramatikern grälar om det.

Är skådespelarna där – vad tycker de? Vem är mest upprörd?

Vad tycker du själv?

Vad gör du där på teatern förresten?

Är det rent av du som har skrivit pjäsen?
Grattis. Vad roligt. Spark inför premiären imorgon.*

Övning 7: Korta dialoger

Pröva att skriva korta dialoger mellan två människor som befinner sig i mycket olika situationer. Tänk på hur det påverkar deras sätt att tala, vad de säger och hur de lyssnar eller inte lyssnar på varandra. Här kommer några förslag:

En telefonförsäljare och en möjlig kund.
Någon som just sett en olycka och nu ringer 112.
En rånare och en bankanställd.
En journalist som intervjuar en politiker som just förlorat ett val.
Två syskon som talar om sina skolbetyg.

Övning 8: Mantra

Det här är en övning inlånad från improvisationsteatern.

Tänk att du har ett *mantra*. Det är en mening som rullar om och om i ditt huvud. Du säger det tyst för dig själv utan att det syns på dina läppar. Tänk på ditt mantra och tala sedan om allt det där vanliga. Säg hej och god morgon och fråga vad det blir till lunch och så vidare ...

Men i ditt huvud ekar:

Förlåt, förlåt, förlåt, förlåt ...

Eller:

Jag älskar dig, jag älskar dig, jag älskar dig ...

Eller:

Jag är ett pisshuvud, jag är ett pisshuvud, jag är ett pisshuvud ...

Eller:

Säg inget dumt, säg inget dumt nu, säg för guds skull inget dumt nu, var normal, var bara alldeles normal ...

Två människor, var och en med sin hemlighet, var och en med sitt mantra rullande i huvudet: Skriv den dialogen. Om lunch eller väder eller senaste kvalmatchen. Och se vad som händer.

*Enligt gammalt skrock betyder det otur att önska någon lycka till inför en föreställning. Därför ger man varandra istället lyckosparkar. På engelska uppmanar man folk att "break a leg" och på franska önskar man sina kollegor "merde", det vill säga "skit".

Övning 9: När och var - exakt?

Scenanvisningar kan svara på frågorna var och när något utspelar sig. Du får olika svar beroende på med vilken exakthet du besvarar dem. Frågan när? kan ge så här olika utfall:

23:59

Lunchtid

En sommardag

2009

Nu

I slutet av 1800-talet

För länge sedan ...

Kan du ge minst lika många exempel på sådant som med varierande noggrannhet besvarar frågan *var*?

Välj några av svaren på frågorna *när?* och *var?* och tänk på varför det skulle vara viktigt att upplysa läsaren eller åskådaren om dem. Varför kan det vara viktigt att något sker på sommaren? I vilken situation blir det exakta klockslaget 23:59 oerhört betydelsefullt?

Skriv en scen utifrån någon av de situationer du kommer på.

Övning 10: Vilka finns i den värld du drömmer?

Inte så mycket en övning som fler frågor. Skriv en scen ändå.

Vilka finns i den värld du drömmer?

Vad gör de om dagarna och nätterna?

Finns där ens dagar och nätter?

Talar de med små bokstäver i hemlighet bakom elcentralen?

Är de alla anställda av samma stora firma som tillverkar lysrör?

Lever de i luften, av luft och ska alla så småningom bli det? Skördar de moln? Sover i vinden?

Rimmar vad de säger alltid på föregående talares utsaga? Börjar varje mening på bokstaven D?

Är allt precis som vi känner det, förutom det där ena? Det där du önskar skulle kunna hända?

Lyser alltid solen? Eller är luften grå och tung att andas?

Sjunger de?

Står de alla på en rad och läser?

Har de namn du känner?

Har de namn?

Fanns de en gång för länge sedan? Är vad de säger repliker som ekat genom århundraden? Vem hör den nu? I vilket rum? Genom vilka väggar?

Övning 11: Några snabba ...

Några snabba idéer: Skriv en scen ...

... där någon försvarar vad den sagt.

... där någon vaknar upp på en oväntad plats.

... som utspelar sig i minus 30 grader.

... om fusk.

... som har med ett ouppklarat brott att göra.

... i ett omklädningsrum före matchen.

... i ett omklädningsrum efter matchen.

... om ett avsked.

Övning 12: Ta en tidning

Ta en tidning och läs en artikel. I vilken värld skulle den här händelsen inte vara en nyhet? Tänk dig en värld där det som står där är så självklart att det inte är något att rapportera om. Hur skulle världen se ut om det här var det som var det vardagliga? Och vad skulle i så fall vara en nyhet? Skriv en sådan händelse.

Ta en tidning och läs en artikel. I vilken värld skulle den händelsen artikeln handlar om få helt andra konsekvenser än den får i den här världen? Vad skulle ske? Skriv en scen där det händer.

Ta en tidning. Vilken händelse borde nämnas där, tycker du, men nämns inte? Skriv en scen som visar den händelsen.

Övning 13: L'espirit d'escalier

Om du inte redan läst avsnittet som förklarar det franska uttrycket i den här rubriken, så gå tillbaka och gör det. Tänk sedan på en situation där du önskar att du skulle ha sagt eller gjort något annorlunda. Skriv en kort scen med scenanvisningar och dialog där du prövar vad som kunde ha hänt.

Eller tänk på en situation där du önskar att *någon annan* skulle ha sagt eller gjort något annorlunda. Skriv en kort scen där du prövar vad som då skulle ha hänt.

Eller varför inte ännu hellre: Tänk på en situation som aldrig har hänt men som du önskar skulle hända. Det kan handla om dig men lika bra om någon helt annan. Skriv den scenen, skriv den världen.

Eller slutligen: Tänk på en situation du aldrig någonsin vill ska inträffa. Skriv några rader på en situation när det är mycket nära att hända. Vad hindrar det? Hur hindras det? Vem hindrar det? Och varför?

Övning 14: Någon som du, nästan

Välj ut tio saker som beskriver dig. Om du vill kan du använda exempel ur listan nedan. Om andra saker känns mer relevanta så väljer du dem istället.

Din ålder och ditt kön. Längd, frisyr, ögonfärg ...
Vilka består din familj av? Vilka är dina vänner?
Var bor du och var går du i skolan? Hur är dina betyg?
Vad gör du på fritiden?
Vad drömmer du om och vad är du rädd för?
Vad hoppas du på?
Vad minns du om du verkligen tänker efter?
Vad gör du oftast när du tar upp din telefon eller öppnar din dator?
Vad ser du på tv?
Vad tror du om framtiden?
Vem umgås du med mot din vilja?
Vad har du för kläder?

Välj ut tio saker som beskriver dig och skriv ner dem kortfattat. Byt sedan ut ett av svaren mot ett påhittat svar som inte alls är vad du skulle ha svarat. Titta nu på din lista igen. Framför dig har du en rollfigur. Rollen är precis som du men har kanske en annan familj, eller en annan dröm eller hemlighet.

Gör nu det där påhittade svaret till det absolut viktigaste i rollens liv.

Kom ihåg att också något som inte verkar vara så viktigt kan ha stor betydelse i ett visst sammanhang. Vad skulle sagan om Askungen ha varit om någon av hennes elaka styvsyster haft ett nummer mindre i kostorlek?

Nu har du alltså en rollfigur framför dig och du vet vad som är viktigt i hans värld. Skriv en halv sida om hur rollfigurens dag börjar. Skriv i scenanvisningar om det passar bäst eller låt rollen berätta eller skriv dialog om där finns någon annan närvarande.

En sista övning: I pariserhjulet

I kapitlet om förändring så använde vi ordet *vändpunkt*. Ordet antyder att en förändring sker i ett visst ögonblick. Sådana är också vissa förändringar. Andra är mer glidande. Vissa är båda delar – de är glidande men har vissa viktiga punkter. Lite som vatten i en kastrull på spisen. Det hettas upp en grad i taget, men vid 100 grader sker något häftigt – vattnet omvandlas till ånga.*

Som dramatiker kan du använda alla sorters förändringar och de har olika för- och nackdelar. De riktigt långa och långsamma förändringarna är svåra eftersom de sällan kan berättas i realistisk tid. Men när de lyckas är de överväldigande: när du sett ett helt liv på scenen framför dig, eller ett århundrade. De korta och plötsliga är svåra eftersom de kräver att de som ser dem känner till mycket om situation på förhand för att förstå vad som händer. Men de kan ruska om en publik som inget annat: när hundra människor eller fler samtidigt drar efter andan, kryper ihop i skam eller bryter ut i ett gemensamt skratt.

Ofta handlar skrivandet om att hitta små förändringar och ögonblick och situationer som alla är exakta och precisa. Små punkter, streck och prickar som när du ser dem på längre avstånd skapar en bild. En linje eller ett landskap beroende på vilken sorts tavla du målar, vilken sorts pjäs du skriver.

Säg att du vill berätta om två vänner som sitter i ett pariserhjul. Att de sitter där en hel kväll och åker runt, runt, runt. Ska du visa hela deras kväll i pariserhjulet eller bara en liten del? Och hur ska du visa den långsamma förändring som sker under kvällen då den ena av vännerna kommer över att den hon är förälskad i har blivit ihop med en annan?

* Också skrivandet består av långsamma och hastiga faser. Du sitter och tragglar och inget verkar hända. Det tar en timme att sätta två ord efter de fyra du med mycket möda skrev igår. Andra tillfällen rusar meningarna iväg. Och du rusar själv, och hjärtat. Du är självlysande. Båda faserna finns och det är som det är. Om det inte lossnar, ta en promenad. Ta en till. Misströsta inte. Tänk: du får i alla fall ordentligt med promenader. Skaffa bra skor.

Kanske genom att skriva alla de berättelser hon skriver med sitt finger på hustaken? Som skrivs och försvinner och skrivs på nytt, på nytt och på nytt. I nya versioner och nya varianter. Små världar, skrivna under den knappa minut som parisrhjulet lyfter korgen över staden. En sida, kanske. Inte mer. En sida dramatik.

Skriv en sådan sida.



Christoffer Mellgren är utbildad vid Dramatiska institutet i Stockholm. Under de senaste åren har han varit verksam som dramatiker och dramaturg på bland annat Teater Viirus och Svenska Teatern i Helsingfors och sedan 2018 som verksamhetsledare för Labbet r.f.

Maria Sann är konstmagister utbildad vid Aalto-universitetet, illustratör och bildkonstpedagog. Sann bor och är verksam i Helsingfors. Du kan följa hennes arbete på Instagram under användarnamnet @maria.sann.

Labbet r.f. har som syfte att främja ny dramatik och nyskapande gestaltning inom finlandssvensk teater. Labbet är en liten förening, men en förening med ambition att göra skillnad. Labbet samlar, fördjupar och omsätter fältets kunskap och erfarenhet inom ämnet dramatik/dramaturgi och arbetar med riktade insatser för att skapa de förutsättningar som krävs för att goda texter ska skrivas. Labbet är en förening vars verksamhet kännetecknas av professionalitet, målinriktad ambition och konstnärlig nyfikenhet samt ödmjukhet inför skrivandet som syssla.