

SÅ FUNGERAR DRAMATIK

Mats Wahl januari 2010

INLEDNING

Det här kompendiet är framtaget till kursen " Så fungerar dramatik." Mats Wahl är verksam i rollen som kursledare och ansvarig för kursens upplägg och struktur. I kursen arbetar som biträdande kursledare skådespelarna Sara Sommerfeld och Gerhard Hoberstorfer. Kursdeltagare är lärare i Stockholm. Kursadministratör är Elisabeth Söder, Medioteket. Kursen ges i samarbete med Stockholms Stadsteater för fjärde gången.

Den litteraturreferens som mest förekommer i kompendiet är August Strindbergs Fröken Julie. (FJ) Sidhänvisningar gäller nationalupplagan av Strindbergs samlade verk.

Uppgiften för kursens lärare är att tillhandahålla erfarenheter och upplevelser som gör det möjligt för deltagarna att förstå vad som i ett teaterstycke är det skrivna dramat respektive scenframställningen.

Det förtjänar framhållas att det i kompendiet inte presenteras några som helst " sanningar " om dramatik, dramaskrivande, teater eller scenisk gestaltning. Det som presenteras är en personlig hållning, en hållning som självklart både kan och bör problematiseras.

TEATERNS VERKNINGSMEDEL OCH DRAMATIKERNS ROLL

Den som närmar sig teatern kan komma från olika håll. Man kan komma som:

- * Publik.
- * Scenarbetare (regissör, skådespelare, ljussättare etc)
- * Dramatiker
- * Kritiker.
- * Kulturansvarig politiker.

Vilken roll man i övrigt än har i förhållande till teatern är man alltid också publik. Publikrollen är överordnad. Utan publik havererar tanken på teater. Den teater som är möjlig utan publik är leken. När två sexårsbarn leker med varandra kan de " ta roller ". Leken är i allmänhet inte till för en publik, även om det finns barn som leker teater. Barn i lek är på samma gång aktörer och sin egen publik.

Ur dramatikerens perspektiv handlar arbetet om att tillhandahålla det redskap med vilket teatern kan

- * skapa
- * upprätthålla
- * utveckla
- * avsluta

en relation mellan scen och salong. Relationen kännetecknas av ömsesidighet. Om skådespelarna inte har publikkontakt försvinner delar av skådespelarens förmåga att söka, finna och levandegöra rollen. På samma sätt som publiken kan tala om " en bra pjäs" eller en " bra föreställning " talar skådespelare om en " bra publik."

Relationen mellan scen och salong skapas utifrån den av dramatikerens skrivna

p j ä s e n. Det i all berättarkonst klassiska tricket är att i lyssnaren / åskådaren väcka frågan " Hur ska det gå?" Den dramatiker som avstår från att väcka den frågan har gjort det svårt för sig eftersom publiken kommer till teatern med förväntningar. En del av förväntningarna innehåller - ofta, men inte alltid - önsknings om att få bli fångad av frågan " Hur ska det gå?"

Vad gäller unga skribenter är det min erfarenhet att det i varje grupp yngre skribenter finns någon eller några som hävdar rätten att *uttrycka sig* oberoende av lyssnare, läsare eller publik. Dylikt kan möjligen (?) fungera som tänkande när det gäller en litterär form som lyrik. Det är dock en tankeart som ställer till svårigheter när man söker tillämpa den på teatern.

Den som vill skriva för teatern måste tycka om tanken på en publik. Teaterns koncept innebär att publiken kommer för att ta del av det som presenteras på scenen.

Att vara lojal med teaterns koncept är inte detsamma som att fria till publiken. Publikfrieri resulterar - ofta, men inte alltid - i dålig teater. Dålig teater blir det också när dramatikern skriver utan att vilja ge publiken rätt att vara på teatern i rollen som publik engagerad i ett drama.

Den skicklige dramatikern kan tänja dramats gränser. Strindberg tyckte om att tänja gränser. Han tyckte också om att strama upp, renodla och intimisera.

Dramatikern har en huvuduppgift.

Uppgiften är att ge teatern en text som teatern kan böja, vrida till, tolka, möjligen misshandla, kanske lyfta, eventuellt förvandla, stundtals utveckla, säkert förlösa, ibland befria.

Dramatikern skapar text - inte teater.

Dramatikern tillhandahåller den text som Teaterdjuret äter.

Att vara dramatiker är att stå på Zoo och blad för blad stoppa in en pjäs i den bur där det glupska Teaterdjuret sitter och äter.

Teaterdjuret är märkligt grannlaga med vad det stoppar i sig.

Det går inte att som dramatiker slänga åt Teaterdjuret vilka jordnötter som helst.

Dramatikern bör ta reda på vad Teaterdjuret tycker om, vad det vill ha, vad det kan använda och vad det kan och vill presentera för sin publik. Dramatikern är den som ger Teaterdjuret dess näring. Utan dramatiker svälter Teaterdjuret och dör småningom av undernäring.

FRÖKEN JULIE SOM LÄROBOK

När dramat anländer till teatern ska det läsas. Teatern - dvs teaterledning, producent, dramaturgiat, regissör, skådespelare och många andra på teatern verksamma - kommer att läsa pjäsen och i livligt meningsutbyte bestämma en *läsart*. " Sådär vill vi läsa pjäsen och förstå den". I enlighet med läsarten gör man en uppsättning som kan skilja sig avsevärt från en annan uppsättning av pjäsen. Detta trots att det ord för ord är samma pjäs man spelar.

Teaterhistorikern Gunnar Ollén sammanfattar handlingen i " Fröken Julie."

" En adelsfröken låter sig förföras en midsommarnatt av sin betjänt, och i ruelsen morgonen efter tar hon livet av sig."

Ollén - Strindbergs Dramatik, 1982

Någon vill möjligen invända mot Olléns läsart och påstå att för det första är det tveksamt om Julie låter sig förföras. Hon är kanske tvärt om den som förför? Och för det andra är betjänten inte Julies. Betjänten är Grevens. Och det är skillnad på om Julie förför *sin* betjänt, eller om hon förför *pappas* betjänt.

VAD KAN SKE PÅ SCENEN?

* Förändring

Det riktigt stora som på teatern kan ske inför våra ögon är att människor förändras. Människor kastas eller kastar sig ner i livets kvarn, mals runt en stund och kommer ut förändrade. Förändringen kan röra inre tillstånd. Någon går från hat till kärlek, från omedvetenhet till medvetenhet, från feighet till mod. Förändringen kan gälla yttre förhållanden. Karaktären rör sig från en social position till en annan. Den fattige blir rik. Den rike ruineras.

Förändringen kan gälla något enskilt och isolerat eller inträffa på flera nivåer samtidigt. En drastisk förändring är att någon går från att i början av pjäsen vara levande till att i slutet vara död.

Julie är i högsta grad levande när hon första gången dyker upp på scenen. Hon tycks spritta av liv. Hennes uppdykande har *förebådats*, d v s när Julie kommer in på scenen har publiken redan tankar om hurdan hon är.

STYCKETS FÖRSTA REPLIK:

Jean I kväll är fröken Julie galen igen, komplett galen!
FJ s 119

När vi kommer till dramats slut och Julie ska ta livet av sig kommenterar Jean i

STYCKETS SISTA REPLIK

Jean Det är rysligt! Men det finns intet annat slut! Gå!
FJ s 190

* Situationen

Dramatikern söker den situation som gör dramat möjligt och - inte alltid, men ofta - troligt.

I FJ är det midsommarafton. I folktron kan man på midsommarnatten lägga blommor under kudden och drömma om sin tillkommande. Man kan under midsommarnatten drömma om framtiden. Julies och Jeans tankar om ett liv tillsammans blir i pjäsen drömmar om en möjlig och samtidigt omöjlig framtid.

Midsommarafton är ett tillfälle då sociala regelverk och strukturer tillfälligt luckras upp. Det är inte otänkbara för Julie att den här kvällen dansa med folket på logen. Andra kvällar skulle detta vara omöjligt. Greven är hos bekanta på kalas. Kvar har han lämnat maktens attribut: stövlar och talrör. Möjligen kan vi påstå att när Jean lämnas hemma så är också han ett av Grevens maktattribut. Om vi tänker så blir Julies förförelsekonster laddade med oidipala ambitioner.

Birollen Kristin får på scenen representera det arbetsamma, konventionsstyrda och tämligen konservativa folket. Hennes närvaro ger en bakgrund mot vilken Julies "galenskap" och Jeans drömmar om karriär framträder tydligare.

Dramatiker är ofta på jakt efter " situationen ". Den dramatiska situationen ska göra dramat möjligt och, om man vill vara realist, troligt. En väl funnen och väl definierad situation kan hjälpa dramatikern att hitta rätt i sin pjäs.

* **Konflikt**

Det har påståtts att konflikten för dramatiken är vad ljudet är för musiken. Ett intressant drama utan konflikter är svårt att åstadkomma. Ett drama där konflikter inom och mellan individer speglar konflikter i ett samhälle blir intressant för många. I F J finner vi framförallt tre nivåer av konfliktfylld interaktion:

I det inre:

Julie vill - vill inte.

Jean vill - vill inte.

I det yttre

Konflikter mellan Jean och Julie blir synliga på scenen.

Inompersonliga och mellanpersonliga konflikter speglar:

Konflikter mellan samhällsklasser.

Den som läser F. J i syfte att lära sig något om dramaskrivandets hantverk kan med fördel göra en läsning där läsaren endast bryr sig om de konflikter som går i dagen. Med konflikter menas här att individer eller klasser har olika ambitioner och olika mål. När dessa olikheter går i dagen i ett möte tydliggörs konflikten.

Inompsykiska konflikter kan komma till uttryck på scenen. Julie och Jean både vill och vill inte. När individen slits mellan önsknings skapar individen ibland en kompromiss.

Kompromissen blir ofta otillfredsställande. I känsla av otillfredsställelse kan individen komma att agera drastiskt.

* **Allt sägs inte genast**

Var och en som berättat en enkel vits vet att det gäller att berätta de olika delberättelserna i rätt ordning. En vits har en poäng. Den ska i allmänhet komma på slutet. Börjar man med poängen är allt förstört. Ett drama behöver dock inte alltid ha en rak kronologi.

Den som skriver dramat behöver ofta ge någon form av bakgrundsinformation. Dyligt ställer alltid till problem. Att på ett elegant sätt informera om nödvändig bakgrund är svårt. I FJ finns flera möjligheter för den som vill reflektera över problematiken. När information om bakgrund ges är det förnämligt om den inte kommer som en tung klump, i värsta fall i starten. Bäst är om information kan komma fram droppvis, lite här och där.

* Vändpunkter

Dramat blir levande när dramatikern förser det med vändpunkter. Med vändpunkt menas ett parti i dramat där handlingen på ett eller annat sätt tar en ny riktning. En vändpunkt kan till exempel komma till stånd genom att:

- en karaktär på scenen får tillgång till ny information eller kunskap.
- en ny karaktär dyker upp på scenen.

Detta kan leda till att:

- karaktärerna på scenen drastiskt förändrar sin relation.
- en enskild karaktär förändrar sin inre riktning eller målsättning.

Den som vill lära något om hur ett drama kan byggas upp söker i FJ upp vändpunkterna och funderar över hur de kommer till stånd och vad de innebär för pjäsen.

* Vansinne eller logik

Ofta vinner pjäsen på att *karaktärerna* på scenen beter sig besynnerligt, drastiskt eller vansinnigt. *Pjäsen* i sig, till sin konstruktion och struktur, ska emellertid inte vara "vansinnig". Pjäsen vinner i kraft när det finns en inre logik i det som sker på scenen. När väl dramat satts igång ska publiken snart ana vart dramat är på väg. I en uppsättning av FJ är det en fördel om publiken rätt snart grips av förningen "Det här kommer inte att sluta väl." Att publiken *a n a r* slutet är någonting annat än att publiken överraskas. Överraskningar är ofta svåra att hantera inom ramen för en pjäs. Förningar som följd av förebådanden är eftersträvansvärda. En tumregel beträffande överraskningar är att slumpen aldrig finns i slutet av ett drama. Slumpen kan däremot förekomma i starten. (Äldre dramatiker som Shakespeare och Molière har ett friare förhållande till överraskningar och slump, något som ibland blir svårt att svälja för en modern publik.)

Pjäsen ska ha en konsekvens och en logik som är rotad i karaktärerna, i deras relationer och i deras handlingar, ord och uttryckta tankar. Detta hindrar inte att *den enskilde karaktären* kan vara motsägelsefull, irrande och till synes obegriplig. Det finns alltså olika regelverk för dramat som konstruktion och för karaktärerna som rör sig inom ramen för dramat.

För d r a m a t gäller konsekvens och logik. *Slutet följer logiskt av vad som tidigare skett i dramat. För k a r a k t ä r e r n a* gäller - vansinne är bättre än död logik.

* Dramatiska karaktärer ljuger gärna.

Sanningen hör (förhoppningsvis) hemma i verkligheten - lögnen på scenen. Karaktärerna på scenen ljuger gärna. Lögnaren på scenen ter sig ofta intressantare än den som talar sanning. Särskilt gärna vill vi möta en lögnare på scenen när vi som är publiken *vet* att lögnaren ljuger. På scenen finns därvid i det goda fallet någon eller några som *i n t e* vet att det ljugs. Publiken får härvid ett övertag på någon som befinner sig på scenen. Dylikt älskar publiken! Konstgreppet är flitigt exploaterat i världsdramatiken. Den som ljuger utövar makt och frågan om makt och status är alltid intressant på scenen (och i verkligheten!).

* Karaktäriserande F J s 119 - 123
(samtalet mellan Kristin och Jean om Jeans kinkighet med varma tallrikar bl. a)

* Exponerande
(visar karaktärens inre i dialogen)
F J s 135 (drömmarna)

* Drivande.

(Den drivande dialogen är konfliktinriktad. Parterna kämpar med varandra. Efter att ett stycke drivande dialog spelats fram på scenen kan ett styrkeförhållande mellan karaktärerna ha förändrats. Det finns en hel del av den här sorten i FJ. Drivande dialog kan bli snabb och ping - pong - artad.)

Scenhandlingar, attribut och dialog

Med en scenhandling menas något som någon gör eller utråder på scenen. En gest, en stol som flyttas, en huvudvridning, en fot som stampar. Det är välkänt att all rekvisita som finns på scenen av publiken mer eller mindre medvetet tillskrivs någon slags mening. Det samma gäller alla handlingar, också små, nästan obetydliga rörelser. Trots att dramatiker ibland försöker kontrollera också detaljer i skådespelarens arbete lyckas dramatiker i allmänhet inte därmed. Med dialog menas allt som sägs på scenen när den talande talar till någon annan på scenen eller tror att någon annan är där som man kan tala till.

Julie Bravo! - Nu skall ni kyssa min sko, också, så är det riktigt träffat!

Jean (*tvekan, men därpå djärvt fattande hennes fot, som han kysser lätt.*)

Julie Utmärkt! Ni skulle ha blivit aktör!
F J s. 132

Vad är det som pågår här? Det som pågår i d r a m a t (det skrivna) tolkas på scenen av regissör och skådespelare. Strindberg har sökt styra gestaltningen av scenen genom att tillhandhålla en scenanvisning. Det är dock ingenting som säger att regissör och skådespelare kommer att framföra stycket i enlighet med vad dramatiker föreställt sig.

Om vi låter två skådespelare laborera med de tre raderna visar det sig att textstycket kan framföras på många olika sätt. Julies repliker kan yttras hastigt, långsamt eller överlägset. Julie kan beledsaga orden med gester och minspel. Tonläget kan vara vilket som helst. Jean å sin sida kan förfara på olika sätt då han kysser foten. Han kan kyssa så att vi ser att han oengagerat gör Julie till viljes. Han kan kyssa hetsigt, erotiskt och näst intill oförmögen att lägga band på sig. Han kan kyssa i förakt för den kvinna som utnyttjar sitt sociala överläge till att skaffa sig sexuell upphetsning. Möjligheterna är många. Texten ger en anvisning om vart det hela är på väg, men först när texten ges liv på scenen vet vi vad det i just den här uppsättningen handlar om.

Undertext

Varje dialogstycke och varje scenhandling bör helst ha en *undertext*. Med undertext menas att det finns en skillnad mellan vad som sägs och vad som görs (av samma person) på scenen. I undertexten blir djupet i

karaktären synligt. Dialog kan i en del fall vara sådan att den tjänar till att dölja eller förvanska det som är karaktärens mål. I undertexten kommer omedvetna eller starkt tillbakahållna tankar och känslor till uttryck.

Den som i dialogen säger en sak och i undertexten uttrycker någonting annat ljuger inte. Lögn är medveten handling. Undertexten är karaktärens omedvetna inre liv som görs synligt på scenen.

ATT SKRIVA DRAMATIK I KLASSRUMMET

Ibland vill lärare låta elever skriva egna dramatiska texter. För att kunna förstå en texts dramatiska potential krävs någon form av bedömningsmönster. Jag föreslår att dramatikern ställer följande frågor inför sin text:

- Vem eller vilka förändras medan dramat spelas upp?
- Vilka konflikter finns det? Är konflikterna någorlunda tydliga?
- Hur går informerandet om pjäsens förutsättningar till? Allt sägs väl inte genast?
- Vilka vändpunkter finns i pjäsen? Var tar pjäsen en ny riktning?
- Finns det vansinne i karaktärerna och logik i dramats konstruktion?
- Vilka karaktärer talar sanning och vilka ljuger?
- Hur börjar dramat och hur slutar det? Hur ser vägen från start till mål ut?
- Har alla förekommande karaktärer en funktion?
- Hur är dialogen skriven? Talar alla på samma sätt? Är dialogen snabb eller trög?

Man kan studera välgjort dramatiskt skrivande i "Fröken Julie" och andra pjäser, gärna av Ibsen och Strindberg. Man kan också se delar av "Sex and The City", "Mad Men," "The Wire", "In treatment," eller någon annan välskrivna TV - serie.

Tillsamman letar man därvid fram hur det som sagts ovan gestaltas. Ett analysarbete av den här sorten klarar sannolikt intresserade elever i läsårs nio och naturligtvis intresserade gymnasister. Kanske kan man till och med prova den här sortens arbete i läsårs åtta? Analys av några avsnitt av en bra TV - serie kan bli ett specialarbete för filmintresserade ungdomar.

AVSLUTANDE SYNPUNKTER

Tumregler som " *Ett drama kan börja på hundra sätt, men bara sluta på ett* " eller " *Dramatiska karaktärer ljuger,*" har jag en gång läst i Henrik Dyfvermans "Dramats Teknik". Boken kan lånas på bibliotek eller kan man hitta den antikvariskt. Mats Ödeen har skrivit om dramatisk teknik i " *Dramatiskt Berättande.*" Också den får man söka på bibliotek eller i antikvariat.

Floran av böcker om filmdramaturgi är stor och vildvuxen. Hedengrens bokhandel vid Stureplan är tämligen väl sorterad i ämnet.

I filmens värld förvaltas sådant som man i teatersammanhang arbetat med i tusentals år. Ungdomar har idag ofta ett gediget men oartikulerat kunnande om dramatisk teknik. Lärarens uppgift är bland mycket annat att hjälpa ungdomar att sätta ord på sin omedvetna och oreflektade kunskap så att denna slumrande kunskap kan användas.

