

Intervju med Per Sörberg

"Jag tror på en skådespelarens teater, där man är lika medveten om uttrycket av tanken - känslan - som av impulsen till den. Att fullfölja en impuls, att inte göra något annat, utan gå fullt ut tills det tar stopp. Fullfölj idéer, fullfölj linjer."

Per Sörberg är skådespelare, utbildad på Teaterhögskolan i Malmö. Per undervisar sedan 1998 i clownteknik på Teaterhögskolan i Stockholm. Här förklarar han hur hans syn på clownen har förändrats, och hur han gör för att ge studenterna tillgång till clowntekniken, som - enligt Per - är grunden till allt skådespeleri.

Hur blev du intresserad av att jobba med clown på Teaterhögskolan?

Jag hade inte haft någon tanke på att börja jobba med undervisning, jag är ju skådespelare, men det betyder inte att man automatiskt är bra på att förmedla kunskap. En duktig skådespelare behöver inte alls vara en duktig pedagog - det är två helt olika saker. Teaterpedagoger är ett viktigt yrke, men i Sverige har vi inte någon riktig tradition inom det området.

Första gången jag kom i kontakt med den här clowntekniken var under min utbildning på Teaterhögskolan i Malmö. Där fick vi arbeta med den franske skådespelaren och pedagogen Mario Gonzales och hans teknik. Den här formen kommer alltså från honom. Och jag blev helt förälskad i det här arbetet! Det var inte clownen i sig som från början lockade mig utan just själva tekniken, som jag tyckte sammanfattade allt vad gäller ett sceniskt varande.

När vi jobbat med Mario i Sverige åkte några i klassen till Paris och fortsatte arbetet. Det blev starten på vår egen clownföreställning som vi hade premiär på två år efter utbildningen, 1992. Sen dess har det blivit fyra föreställningar där vi använt både clownnäsor och commediamasker. Det här arbetet är väldigt praktiskt, och min undervisning bygger på att jag själv agerat i formen, praktiserat den själv.

"Clowner" var ett stort och omfattande arbete; det tog 30 intensiva arbetsveckor att få föreställningen till premiär. Vi spelade den 160 gånger, och kanske först efter halva spelperioden började det svänga

på riktigt. Man kan säga att vi upptäckte clownen och den här formen inför betalande publik.

Det här med undervisning kom jag in på med hjälp av det berömda bananskalet. Jag hade kanske berättat i något sammanhang om mig själv, och om min grupps (*Projekt Commedia*) repetitioner av föreställningarna "Clowner" och "Commedia". Och sen - ja, det var en lärare från Kina som blev sjuk, så en klass stod utan lärare - då ringde de mig och frågade. Så kom jag in här. Det var 1998, så jag har varit här ett tag nu.

"En duktig skådespelare behöver inte alls vara en duktig pedagog - det är två helt olika saker."

Undervisar du både på mim och skådespelarprogrammet?

I huvudsak är det skådespelarstudenterna jag har, men jag hade förra mimklassen, och eventuellt ska jag ha dem som går nu längre fram. Det blir ett annat fokus på jobbet då, i och med att mimstudenterna är mer fysiskt drillade.

Hur har ditt sätt att undervisa förändrats under åren?

Jag tycker att jag har blivit säkrare och bättre på varje moment som jag undervisar i, vad det är exakt jag vill uppnå. Clownblocket är sex - sju veckor, och nu vet jag nästan dag för dag var i arbetsfasen hela gruppen ska vara. Samtidigt motverkar ibland rutinen mig själv, så jag måste arbeta med att lägga bort det och bara vara *där*, i nuet.

Jag utvecklar och lägger till i övningarna. Det hänger ihop med clownarbetet, själva grunddisciplinen, att man ställer frågor och förändrar, på så sätt hittar jag mitt eget sätt, min egen form.

Det är roligt att undervisa - det händer alltid något nytt. Men ... det finns en fara också: När jag började visste ingen av studenterna vad det här var, men nu, när jag har varit här i flera år, så börjar man känna igen - då får man en press på sig att vara så himla rolig.

Faran är att man faller in i det här med *clowner som försöker vara roliga*, och det är inte bra. Nu kommer treorna och ska titta på tvåorna och se i fall dom är lika roliga som de var året innan. Så jag hoppas nästan att det blir en riktigt tråkig clownredovisning i år! Det är inte redovisningen som är jobbet. Det är bara ett sätt att prova vad som händer i rummet när några åskådare kommer.

Det måste vara ett ständigt problem som clowner brottas med - att leva upp till förväntningarna på att det ska vara roligt ...

I gruppen som jag har med Lasse Beischer och Morgan Alling fick vi uppleva just det här med förväntningar. Folk började skratta bara vi

kom in. På ett sätt är det inte så roligt då - det är för enkelt. Samtidigt är man beroende av publikens förväntningar ... Går man in på en scen i full clownutstyrelse, så tänker alla: Jaha, nu ska här bli riktigt kul! Och då finns plötsligt en frihet att med de här förväntningarna gå åt ett helt annat håll.

Man säger att komedi är svårare än tragedi - och det är sant. Det är svårare inifrån, från skådespelaren sett. I en viss situation måste clownen hitta varför den gör som den gör. Och sedan tänja den situationen. Ju mer man går mot ett komiskt uttryck, desto mer måste man söka allvaret. Angeläghetsgraden bör nog vara på ... ja, på liv och död. Det är det som är det svåra med komik. Man får aldrig gå in och *försöka* vara rolig.

Ibland kanske clownen gör något för att behaga publiken. Man kanske skruvar till nånting och publiken skrattar ... (Per vrider sig och gör gester och miner) Men det är något annat - clownen blir själv förtjust, som ett barn. Detta är grunden: publiken blir glad, man skrattar, och då blir skådespelaren bakom clownmasken glad för att den lyckas roa publiken - och visar det. Den känslan är äkta, den är absolut genuin. Och då blir clownen naken, det blir på liv och död - det blir på allvar, fast det är roligt. Den energin måste man hitta i alla komiska figurer man gör.

"Man får aldrig gå in och försöka vara rolig."

Hur är ditt förhållande till clownen?

Jag har aldrig gillat clowner! Den här gängse clownbilden, Ronald MacDonald, som ser lite spooky ut, den groteska sminkningen, cirkusclownen med den röda näsan och för stora kläder som snubblar omkring med en målarburk och försöker vara rolig ... Den sortens clowner har jag aldrig gillat, inte ens som barn - jag tyckte de var läskiga.

Den här traditionen, som vi jobbar med, kommer inte från cirkusen, utan har rötterna i *commedia dell'arte*. I Italien och Frankrike skiljer man på teaterclownen och cirkusclownen.

Berätta om clownens historia.

I Commedia dell'arte (italiensk teaterform som uppkom i mitten av 1500-talet) fanns tidigt en figur som kallades Arlecchino, Harlekin, som är pappa till jokern och narren; en roll som finns i många Shakespeare-pjäser. Vissa menar att clownens röda näsa kommer från Arlecchino-maskens bula i pannan. En bula han fått från sin herres käpp (slapstick) när han gått emot dennes vilja.

Teaterteoretiker är väldigt oense om hur commedian var och såg ut. Det finns knappt någonting bevarat eftersom det i första hand inte var någon litterär begivenhet. Det var en skådespelarnas teater, och man lärde sig en spelteknik av varandra. Det byggde på en skicklighet att improvisera och kommunicera, det tror jag.

Det finns släktingar till clownen i alla kulturer. Ofta förekommer en så kallad trickster i berättelser och dramer; en komisk och listig figur som luras och ställer till det. Clownen är ursprungligen en sån figur, naiv i sitt uttryck, ett förstorat barn, väldigt direkt, alla känslor och impulser är direkta, raka, han är driftsstyrd, primal. Alla känslor syns utanpå. Det är det som publiken både vill se och känna.

"Alla känslor syns utanpå. Det är det som publiken både vill se och känna."

Hur är clownen som karaktär?

Clownen har ingen karaktär, den är ingen. Jag menar, i det här arbetet föds den när den kommer in på scenen och dör när den går ut. Clownen har inget "sen" och inget "då" bara ett stort NU!

Det är annorlunda med masken i commedia dell'arte, där utgår man från en bestämd karaktär. Pantalone, till exempel, är snål, hetlevrad och gubbsjuk. Man får en uppsättning egenskaper som man som skådespelare måste förhålla sig till.

Det kunde vara spännande att utveckla vår tids commedia-masker och fundera på hur de skulle se ut i Sverige. Hur ser makten ut? En pampmask som ser ut som en blandning mellan Stenbeck och Persson... Percy Nilégård är egentligen en sån, en nutida commedia-mask, en arketyper från vår tid.

Clownnäsan ger alltså inga särskilda karaktärsdrag. Den har inga fasta egenskaper, den är föränderlig, visar olika känslor, reagerar på det som händer här och nu. Den är naiv, som ett barn. Det är därför man älskar clownen!

Genom att clownen finns så mycket i nuet blir den som ett barn, men den får inte bli barnslig! Inte fjantig... Skådespelaren får inte lägga på barnspråk - alltså *pjata utan äj å så* ... Det är noga med artikulationen. En clown kan förändra rösten på olika sätt, men man ska inte göra någon karaktär av rösten. (Per demonstrerar olika röster.) Man kan prata så här i näsan, eller så här djupt, ljust eller gnälligt - på många olika sätt. Det handlar förstås om att ta clownen på allvar.

"Clownen har inget "sen" och inget "då" bara ett stort NU!"

Berätta lite om hur du arbetar med dina studenter.

Så fort vi stänger dörren och börjar lektionen blir *allt* som sker en del i arbetet. Jag är läraren och de är studenterna. Det är en arbetssituation och ingen är då privat. Det bästa är om man är utvilad och mår bra. Jag tycker det är viktigt att det är tydligt när lektionen börjar och slutar. De som tittar är lika delaktiga som den eller de på golvet.

Det finns en hel uppsättning regler, och allt handlar om samspel. Om skådespelarna bara skulle göra monologer skulle inga regler behövas. Även om det till en början blir ett väldigt starkt fokus på individen, så handlar allt på sikt om samspel, förstås.

Så här finns ingen plats för några divor?

Nej, fast ... det behövs divor, i bemärkelsen att man tar för sig, att man får brinna, lysa. Den här teatern är en kollektiv teater som måste vara full av stjärnor! En riktigt bra stjärnteater, där det kryllar av starkt lysande stjärnor som lyser ihop.

Så är det egentligen med all teater: Om man sätter kollektivet i första rummet och tar bort sig själv, så blir det värdelöst. Om divalaterna får ta över så blir det också dåligt.

Huvudsyftet med reglerna är att skapa den maximala teatrala närvaron hos skådespelaren, där man är fullt fokuserad på en uppgift, en pjäs, ett rum, sin publik.

"Den här teatern är en kollektiv teater som måste vara full av stjärnor!"

Oavsett vilken typ av skådespeleri man håller på med?

Ja, det skulle jag nog säga. Man använder samma teknik, samma regler för all sorts teater: traditionell talteater, mim, commedia d'ell arte - det är basen. Man tränar en koncentration, en närvaro, som är fullt fokuserad på en uppgift, en situation, på ett rum - och på sig själv. Det är alltså en koncentration som går åt tre olika håll samtidigt, och ska man klara det måste man andas ... (Per andas ut och visar med kroppen) Man kan inte vara ... Man måste vara *lätt!*

Berätta om de här reglerna.

När jag undervisar säger jag egentligen aldrig de här begreppen, utan de blir en del i en helhet som består av konkreta regler: Titta först!, tresekundersregeln, gör en sak i taget ... Om man gör ett misstag - alltså vad som helst som inte är planerat - så upprepar man detta igen, tre gånger exakt.

Jag integrerar reglerna undervisningen. Syftet är inte att man ska kunna rabbla dem utantill - tvärtom - man måste arbeta in dem i kroppen. Man måste förstå varför de är där.

Grunden är *neutralmasken*. Genom ett spel som den masken ingår i interpreteras, tolkas, reglerna. Spelet kallas "Chorus" från grekiskans ord för kör.

Det är ett komplicerat spel. Allt utspelar sig kring en cirkel med en exakt mittpunkt. Det finns en "protagonist" och en "antagonist", som är begrepp hämtade ur det grekiska dramat. Protagonisten, kan man också kalla hjälten, och antagonisten (motståndaren) är körledare. Allt utgår från den exakta mittpunkten. Allt är symmetri. Exakta distanser, raka linjer, hela rummet är symmetriskt uppbyggt.

Det är som en meditation, men inte på så sätt att man går in i sig själv, man tränar en andning och en koncentration som är extremt avspänd ... men *på*, utåtriktad. Man är oerhört närvarande, man är *där*.

En bra metafor för det här tycker jag är skalövning för en musiker. Den är grunden för musikern. Den måste han träna varje dag. Neutralmasken och Choruset är skådespelarens skalövning.

Vad är en neutralmask?

Neutralmasken är en helmask. När ansiktet försvinner så blir kroppen mycket tydligare. Man försöker vara neutral, inte berätta någonting. Man försöker till exempel att "bara gå", utan att berätta något annat än att man just "bara går"; man rensar bort alla andra uttryck. Det handlar om att se skådespelaren som ett ark vitt papper.

Och vad är meningen med allt det här?

Eleverna lär sig att titta på varandra som skådespelare, tekniskt. Det är det som skiljer den här metoden från många andra, att den är så i grunden ... teknisk. Vad är skådespelarkonst? Vad är teater? Vem kan säga vad det är?

Teater är inte verklighet. Teater är teater. Teatern skapar sin egen verklighet. Om den inte gör det, om det blir realism, då är det inte teater, det är inte teaterns väsen. Man kan skapa ett realistiskt universum på teatern, men då är det en spegling av verklig realism - det är inte realism.

Det finns så många teorier; olika skolor benämner och sätter fokus på olika saker. Den här tekniken sätter skådespelaren, kroppen, inte texten i fokus. Den är ett slags teaterns ABC.

"Teater är inte verklighet. Teater är teater."

Varför ligger clownblocket i årskurs två, borde man inte få lära sig grunden redan i ettan?

Nja, det är väl att ta i, att man ska lägga upp hela utbildningen utifrån det här ... Jag är ju själv skådespelare och lärde mig det här på Teaterhögskolan. Jag tyckte det var det mest fantastiska i hela min utbildning, så det är klart att jag missionerar ... Men clownblocket ligger väldigt bra i slutet av tvåan, precis innan praktiken, när man har jobbat med naturalistiska texter och en hel del annat. Det här är ett sätt att börja jobba mot en teatral förhöjning - fast väldigt mycket med sig själv.

Teatral förhöjning?

Ja, clownen och hela det språket, det blir ett slags ... man förhöjer sig själv till en teatral nivå. Det här är inte film, det är inte dokusåpa - det är inte naturalistiskt. Det här är verkligen en teatral form - men det bygger till hundra procent på att allt, tanke - *hela* skådespelaren - måste vara med, *hela* instrumentet. Det är strikt, ja, det är regler, det är en form. Men det är inte mekaniskt. Hela tiden måste man finnas med i nuet.

Hur mycket går du in och styr, regisserar?

Jag styr inte alls, studenterna väljer helt själva. Mitt jobb är inte att jobba vidare med scener och texter, mitt jobb är att träna skådespelarna i den här formen, att bevaka formen, inte innehållet. Jag kan hjälpa dem att se vad de har att välja på.

Eftersom rötterna kommer från Commedia dell'arte, vill jag förmedla en viss syn på skådespeleri från den teaterkonsten. Det finns ju mängder av texter, tankar och teorier om Commedia, men efter vad jag har läst och förstått, så var det en hundraprocentig skådespelarnas teater. Det fanns alltså inte ens en regissör, man hittade på spelregler för att agera och spela tillsammans.

I clownarbetet lägger man scenerier utan regissör - man använder reglerna. En ensam clown kan stå i mitten, men kommer det in en till måste han eller hon flytta sig, så det blir symmetriskt. Det finns bara ett visst antal val var man kan stå placerad. Det bygger på att man skapar ett fokus, man ska ha koll på alla andra, var de befinner sig - det är som ett spelsystem ... Som i idrott! Man tränar fasta spelsituationer, och sen när det är match, när det är spel, då kanske man missar alltihopa - än sen? Det blir ändå något resultat. Men det är aldrig resultatet vi jobbar med, utan det är själva clownarbetet, formen. Sen hoppas man på ett bra resultat. Vi har jobbet, förberedelsen i fokus.

"Mitt jobb är att bevaka formen, inte innehållet."

Kan du utveckla detta med förberedelserna?

Jag menar att detta till hundra procent är ett hantverksmässigt perspektiv på teatern. På *Théâtre du Soleil*, i deras ombyggda fabrikslokaler i Paris, sitter skådespelarna och sminkar sig när publiken kommer dit. Tanken med det är att låta publiken vara med i förberedelseprocessen, för att visa att den är lika viktig som själva föreställningen. De har ett perspektiv på teatern som vi på ett sätt håller på att tappa, tycker jag. På teatern, innan föreställningen börjar, kan man känna en koncentration, en energi. Man kan nästan känna om det blir en bra eller dålig föreställning innan den har börjat. Eller, ja ... jag kanske är lite besatt av detta ... men man kan känna om det finns en koncentration - eller om det inte finns det.

Teatern borde vara medveten om de här krafterna. Och använda dem. Det är det som det går ut på.

Har du någon vision med ditt arbete?

Min vision är att skapa en teater som händer här och nu i rummet, för det är teaterns egenart ... och det är därför teatern aldrig kommer att dö.

Man kan göra teater på många olika sätt, med stora scenerier, men det kan ibland skapa distans mellan skådespelare och publik. Att försätta publiken i en suggestion är filmen bättre på. Teatern ska istället vara här och nu, känna in publiken. Det kan vara visuell, självklart, enormt visuell, men man måste arbeta med publiken, ta med publikens energi in i spelet. Jag tror att alla stora skådespelare i grunden är väldigt skickliga på det.

"Man måste arbeta med publiken, ta med publikens energi in i spelet."

Hur gör du för att förmedla dessa tankar i din undervisning?

Det viktigaste är arbetet med neutralmasken, att träna den disciplinen, koncentrationen, närvaron. På det sättet hoppas jag att mina studenter kan få en annan bild och en annan fysisk upplevelse av clownen än vad de hade innan. Att lära känna clownen i en annan teatral verklighet med rötter i commedia dell'arte. Och kanske, i förlängningen, kan de ha nytta av detta om de till exempel arbetar med Molière-texter, som ju ligger nära det här språket.

Vad är din pedagogiska grundtanke?

Jag vill att studenterna ska bli ansvarsfulla och skapande konstnärer. I det här arbetet är målet att fokusera på den absoluta sanna känslan och uttrycket för den.

Det handlar om tillit, att ha respekt för sina egna impulser, att våga lita på sig själv och på sina impulser, och - lika mycket - medspelarens impulser. Det blir en slags skådespelarnas gör-det-självt-teater. Jag tror på en skådespelarens teater, där man är lika medveten om uttrycket av tanken - känslan - som av impulsen till den. Att fullfölja en impuls, att inte göra något annat, utan gå fullt ut tills det tar stopp. Fullfölj idéer, fullfölj linjer.

I varje klass kan man se att vissa älskar det här och att några inte tycker om det alls. Alla tycker inte om det här sättet att jobba, sättet att närma sig teatern väldigt tekniskt. Det har jag all respekt för - så måste det vara. På en skola måste man få tillfälle att definiera vad man *inte* tycker om, för då kan man också bli klarare över vad man egentligen tycker om. Det finns ett värde i att formulera det; att lita på sina impulser om vad man vill och inte vill som skådespelare.

"Det handlar om tillit, att ha respekt för sina egna impulser."

Av Gunilla Granbom den 26 maj 2004