

Improvisationens ögonblick

Jag höll ett föredrag på Gerlesborgsskolan, Eva Dal-Norlind och Sara Kaltenbach medverkade och Per Pettersson filmade. Föredragets tema var ”improvisation”; Eva och Sara gjorde en sådan och även föredraget innefattade improviserade inslag. Filmen är utlagd på youtube på några knapptrycks avstånd, via youtube på ”Gunnar Bäck improvisation”. Det kommer att hänvisas till filmen i det följande och man kan inleda denna essä med att se den (34 min). En kortare sekvens improvisation finns också på youtube, ”Gunnar Bäck tilldragelse” (2 min). Filmen är tänkt som del av och underlag för essän och analyseras i sig och i samband med föredragets manuskript efter de inledande anmärkningar som följer.

Essän bygger sig alltså i tre skikt kring händelsen föredraget: manuskriptet; filmen av föredraget och hithörande improvisationer; kommentarerna till film och manus som tillsammans med inledning och efterord bildar ett yttersta skikt i föreliggande text.

Inledning

Begreppet improvisation

Teatern och andra former för offentligt framträdande är socialitetens sätt att framvisa sig själv och begrepp från teatern är del i all förståelse av samhällsliga förhållanden, men ofta utan att denna metaforiska funktion framgår, vilket i sin tur påverkar förståelsen av teatern som sådan. Härigenom kan Diderots tanke på teaterföreställningen som skådespelarnas organiserade förställning, att de måste ”låtsas” eftersom de spelar ”någon annan”, fortfarande ha en dominerande plats i förståelsen av teatern.¹ Emellertid kan man inte primärt tala om förställning när man vill förstå en situation där människor visar ett händelseförlopp för andra människor, eller (när man utvidgar frågan till att också gälla föredragshållande) påstår något. Däremot gäller det att omvandla den givna situationen för att åstadkomma sanning; ändamålet med denna essä är att klarlägga villkoren för att en sådan sanning ska tilldra sig, med utgångspunkt i fenomenet improvisation.

I bakgrunden finns några tidigare egna arbeten, främst avhandlingen *Ord och kött* (1992) och essän ”Orestes och heligheten” (*Artes* 3/2005)². Föreliggande text är avsedd som ett försök att utveckla några frågeställningar från dessa tidigare arbeten, där senare studier i fenomenologi ska komma till användning.

*

En viktig del av skådespelaren-aktörens kunskap är en inlärd okunskap, ett okunnande och ovetande som möjliggör för henne att överge sin redan givna uppfattning om framträdande, teater och skådespeleri liksom av den situation, föreställningen, i vilken allt detta aktualiseras. Träning för scenen syftar till att överskrida givna uppfattningar och lära sig den ovetenhet som gör det möjligt att överraska sig själv i mötet med den mycket väl kända texten och andra fastlagda handlingar som hör till planen för föreställningen; härigenom underlättas det även för publiken, som är medagerande i den situation som med föreställningen är i färd med att uppstå, att överraskas och

¹ Denis Diderot, *Skådespelaren och hans roll*

² Tillgänglig på *re:s* hemsida, www.re-rapport.se

förutsättningar skapas för att bryta igenom den artighetens skyddsvall som omgärdar framträdandet, till den okändhet som är det mål föreställningen strävar mot och med sin planering samtidigt undviker.

Detta förvärvade okunnande kan i skådespelarens träning innefatta övning att vänta, på impuls eller ingivelse till improviserat sceniskt beteende som är ett samtidigt mötande och skapande av detta okända i en social form. Denna socialitets förutsättning blir då ett byte för skådespelaren att uppfatta och fånga. – Socialitet förstås alltså här som ett kommunikativitetens rum som konstitueras i relationerna mellan åskådare och aktörer och bekräftar och vidmakthåller åskådarnas inledande artiga intresse. Den sociala okändheten bryter igenom denna socialitet utan att upplösa den.³

Mannet och genombrottet

Föreställningssituationens inledande artiga kommunikativitet kan förstås med hjälp av det begrepp Heidegger använder i *Vara och tid* (*Sein und Zeit*, fortsättningsvis SZ): ”das Man”, mannen, där samförståndet är givet på förhand eftersom ”man” känner till situationen och vet vad som gäller i den. En improvisation behöver bryta igenom detta samförstånd till ett okändhetens rum, som också är en åskådarens ensamhet.

Offentlig improvisation är, i likhet med alla ”performing arts”, ett vågspel eftersom den kan misslyckas; improvisationen är därvidlag utsatt på ett särskilt sätt eftersom den, åtminstone ytligt sett, saknar det skyddsnät som den förberedda ordningen i en skriven pjäs eller ett noterat musikstycke erbjuder.⁴ Å andra sidan är alltså det minutiöst fastlagda framträdandet ett försök till föreskrivande av åskådarnas svar; i den meningen kan det sägas sträva efter att skydda sig självt och åskådarna från det genuina möte som det likväl är inrättat för att åstadkomma.⁵

Vågspellet är att framträdandet, i dess fulla mening uttryck och svar på uttryck⁶ i den genombrottets pulserande intensifiering av livet som även hänger samman med dess offentliggörande, kan utebli. Framträdandet är lek med döden, den död som följer av att denna flerskiktade kommunikativitet, som grundar sig på ett genombrytande av mannens kända umgängesformer, inte uppstår: publiken kan då inte acceptera det som erbjuds den, genombrytandets kommunikativitet i den sociala situationen upprättas inte, framträdandet lyckas inte utan ersätts av en frustration som även kan få en moralisk dimension som avståndstagande från aktören. Döden, det okännbara, gör sig alltså påmind ur två aspekter, å ena sidan som situationens hotande kollaps och socialitetens upphörande, även i mannens artiga form, å andra sidan, i själva genombrytandet, som den ”förelöpande beslutsamhet” (SZ) som inte skyggar för dödsfaran utan tvärtom har

³ Här överskrider föreliggande framställning också det inledande teoretiskt hållna kapitlet i *Ord och kött*.

⁴ Det är å andra sidan inte möjligt att komma av sig i en improvisation förutsatt att man kan hålla sig kvar inom det okändhetens flöde som genombrottet öppnar. – ”Misslyckande” för en improvisation kan förstås som att genombrytandet av mannens socialitet uteblir samtidigt som avsikten att bryta igenom är uppfattbar.

⁵ Vilket inte hindrar att det ändå inträffar, vilket som framgått hänger samman med aktörernas förmåga till ovetande och överraskning. Till detta kommer att det planerade framträdandet inte kan planera sin publik eller dess reaktioner.

⁶ Från publik såväl som från aktörens ”inre eko”. – Improvisationen rör sig i ett flerskiktat fält av förväntningar, svar och impulser som den fokuserar och förenar i de ögonblick den ”lyckas”, när den blir en sanningens tilldragelse – det är här man kan lockas tänka att den upphäver Derridas skillnande, se nedan i efterordet.

som sin målsättning att leda situationen in i den okändhet som har närheten till döden som sin förutsättning.⁷

Frågan om liv och död gäller alla framträdanden, eftersom de spänner en skör brygga över en avgrund där aktören efter sitt inträde på scen måste vara fortsatt djärv och utmanande, medan publikens första fråga är ”om det ska hålla”. Även den frågan rymmer en paradox, eftersom publiken själv sitter inne med svaret, dock utan att fullt ut kunna styra vilket det ska bli. Detta pekar på hur kommunikativiteten, vars förefintlighet är aktörens livsvillkor, står i samband med en stämning som uppkommer lika mycket som den skapas.

Improvisation/extemporering förstås här som ett stoppande av mannets tid och öppnandet av en väntandets eller stillaständets dynamik, så som man kan föreställa sig surfarens position innan vågen bryter. Improvisationens förutsättning är ett inträngande i denna tid; dess form växer fram under framträdandet och utvecklas alltså under tvånget av det den söker; improvisationen är inte ett resultat av planerat/fastlagt handlande utan ett pågående sökande/finnande. Det eftersökta och funna är såväl impulser till handling som den form improvisationen ger sig. Detta spänningsförhållande definierar improvisationen.

När den fungerar, är improvisationen alltså en temporär och temporal genombrytning av mannets herravälde in i en fri tid i *kollektiv* form, fri i betydelsen att den inte är på förhand definierad. Aktören, som skapas/skapar sig som sådan i sitt framträdande, aktualiseras där, är ett offentligt liv som utvecklar sig som en okänd helhet vilken inte låter sig överblickas eftersom den fortskrider som en stående våg och avslutas i rätt ögonblick. Att den därefter kan bli föremål för analys eller svar av andra slag, är ett fall av hur erfarenheter återskapas eller rekupereras som oskadliggjorda inslag i mannen.

Dokumentation, som text och som film

I det följande ska jag hänvisa till den filmade dokumentationen av improvisationen i Gerlesborg. Inledningsvis gör jag några markeringar.

Man kan tänka den trefaldiga ordningen föredragstext-film-kommentar längs en tidsaxel, där föredragstexten är ”förberedelse”, filmen ”genomförande” och de kommenterande textdelarna ”analys” och ”reflektion”. Man kan också tänka den i skikt där filmen tenderar att bli det underliggande verkligaste. Men båda dessa scheman kompliceras av att filmen är en ”dokumentation” där man med tekniska hjälpmedel, vari ingår flera kameror, åstadkommit rörliga ”avbildningar” i två dimensioner, presenterade i ett rektangulärt format, av ett skeende som ägde rum i en sal i Bohuslän den 26 november 2014. Valen av kameravinklar vid inspelningen och tillfällen för bildbyte vid klippningen – med mera – formar filmen och markerar dess egenskap ”film”, innebärande att filmen, som ett inledande konstaterande, också skapar det den dokumenterar, ävensom permanentar och förallmänligar det. Förefintligheten av inspelningsapparat i salen bidrog dessutom till att forma den situation i vilken föredraget/improvisationerna förverkligades.⁸

⁷ Den sceniska genre som även tematiskt befattar sig med döden är tragedin. Förutsatt att själva framträdandet lever i den ovannämnda meningen, uppstår i tragedin en förening mellan socialitet och död som kan specificera Aristoteles’ katharsis-begrepp i riktning mot paradoxen döden i livet.

⁸ Sålunda tyngs bröstfickan på föredragshållarens skjorta av en smartphone som gör tjänst som mikrofon.

Termen ”återgivning” är med andra ord missvisande som försök att täcka relationen mellan film och skeende, försvitt man med detta menar något annat än beskrivning med hjälp av ett medium, där kameralins och pixlar inte principiellt skiljer sig från penna och papper. Även om fotografens aktivitet är en annan än skribentens, förenas de av att de permanentar ett skeende när de återger det; därigenom förvandlar de också dess innebörd och kan sägas utsträcka mannets revir.

Samtidigt skiljer sig ju filmmediet från texten i sitt sätt att dokumentera, i det att det återger personer med utseenden, gestik och röster. Det återger också fördröjningar, blickförskjutningar, tempoväxlingar, väntan. Man kan i detta avseende betrakta mediet som ett förfinat underlag för analys av framträdandet. Detta underlag präglas emellertid av sin permanentning. Filmen är med detta en kraftfull förstärkning av ett ontologiskt ställningstagande i cartesiensk riktning i det att den (i SZ:s terminologi) gör skeendet till något förhandenvarande och därigenom till objekt för ett betraktande subjekt.

Även i betraktandet av en inspelad föreläsning kan visserligen en relation till det betraktade skapas; denna relation liknar dock den som etableras till en text i det att tittaren kan backa bandet och repetera det som sades för att därigenom öka sin förståelse. I detta förutsätts förståelse som ett inpräglande av en ny tanke, vari repetitio är en ofrånkomlig del, där ansvaret för repeterandet faller på den förstående och det förstådda skiljs från den förstående. Likväl ger mediernas olikheter – textens visavi filmens – nya möjligheter till reflektion i de uppkomna glappen; försök ska här göras att gripa några av dem.

I framträdandet/föredragandet som sådant är relationerna emellertid, som framgått, av annat slag eftersom en stämning av ömsesidig förståelse behöver etableras i ett tidsrum vilket först genom denna ömsesidighet etableras. Ömsesidigheten är ingen självklarhet, ett intresse – inter esse, mellanvarande – ett ämne som delas mellan föredragande och åhörare, måste uppstå i rummet som ett gemensamt tänkande vilket kan hålla liv i sig självt, i en process som här förstås i analogi med improvisationen enligt ovan. Talarens talande samlar då intresset vilket bidrar till att att ge orden eftertryck.

Den förändring i stämning som ett föredrag, liksom på andra sätt musik, teater eller andra performing arts, kan åstadkomma när ett intresse uppstår, ”är” alltså i en mening som skiljer sig från de medier som kännetecknas av upprepningsbarhet (även om alltså det som kallas aha-upplevelse också kan uppstå i läsaren/tittarens relation till ett sådant medium, i det intresse som där kan skapas); på ett specifikt sätt bryter det igenom en konventionalismens isolering mellan människor i det att det skapar och omvandlar det ”kommunikativa fältet” från artighet till intresse mellan de närvarande vari ämnet uppenbarar sig som gemensam företeelse.⁹ Detta intresse kan i sin tur ge grundval för en sådan åhörarens ensamhet (eller egenhet) som hennes möte med sin egen okändhet ger; en ensamhet som i sin tur ger förutsättningar för samvaro på andra villkor än mannets och alltså skiljer sig från isolering i den ovannämnda meningen.

Dokumentationen i filmform ger, formellt sett, möjlighet att iaktta hur formningen av denna uppmärksamhet går till, sådan den visar sig i föreläsarens uttryck och, i någon mån, åhörarnas reaktioner. I den mån den ”levande situationen”, filmens underlag, är; är

⁹ För en föredragshållare kan det i stunden vara svårt att uppfatta karaktären på det fält hen talar i, ävensom huruvida det över huvud taget har upprättats i sin egenskap kommunikativitet. Talaren, försvitt hen har ett förberett manus, har sällan annat val än att läsa vidare i hopp om att orden ska få avsedd verkan. Se vidare nedan.

emellertid dessa uttryck (en aspekt av) situationen, dess fram- och vidareväxande i okändhet, snarare än någon samling inre iakttagbara processer hos de deltagande; situationen utvecklar sig i och genom dessa uttryck som bildar den stämning i vilken föreläsningen fortgår och denna stämning är på intet sätt given medan den pågår utan växer sig genom ett aggregat av misströstan och förhoppningar hos och mellan de deltagande. Detta förlopp förtingligas i dokumentationen, genom dess upprepningsbarhet, till iakttagbara fakta, medan förloppet i situationen är det som skapar eller förnyar fakta. Det skiljaktiga mellan film och skrift skapar dock som nämnts egna förutsättningar för tänkande.

Föreläsningen är en social händelse vars existens alltså är villkorad i några avseenden. Samlingen av människor är ett uttryck för deras önskan att dela intresse, den är deras socialitet som avsikt. Frågan huruvida den ska förverkligas, huruvida uppkomsten och genombrytningen/omvandlingen av det kommunikativa fältet ska äga rum, är samlingens underliggande fråga. När detta sker, kan det beskrivas i termer av ”entusiasm” eller ”benådade ögonblick” förstådda som närvaron av en socialitetens gudom i rummet; den manifesteras genom olika former av stämningens intensifiering, eller dess samlande omslag; eftersom stämningar kan vara av många skilda slag, behöver man anta existensen antingen av flera gudar/demoner eller en mångskiftande gudomlighet. Gudomens ankomst är samtidigt okändhetens förverkligande och något ”inre” lika mycket som ”yttre” i förhållande till församlingen, de som samlats för detta.

Detta skeende, som i förhållande till föredraget som form är ett förståelsens skeende där det går upp ett ljus¹⁰ för de närvarande, skymms av de upprepningsbara medier som används för att blottlägga skeendet – ett fall av hur kunskapandet, samtidigt som det bygger världen, hindrar sitt eget förverkligande – något det samtidigt döljer i det att det fäster uppmärksamheten just på det upprepningsbara som vägen till förståelse genom upprepat inpräglande, medan det här snarare rör sig om förståelse i termer av uppenbarelse.¹¹

Om skrivsättet

Jag betecknar filmens föredragshållare med F för att skilja mellan skribenten Bäck och filmens föreläsare. Den senare är att förstå som en roll i en film, jfr resonemanget ovan, vilken som fenomen är något annat än det jag som formar och formas av sin i-världen-varo. Som skribent, dvs som det jag som insceneras i föreliggande text, använder jag filmen som minneshjälp: F gjorde några improviserade inslag i föredraget som jag kan bedyra inte var på förhand givna annat än som de hakparenteser som förekommer i manus (modifieringar av detta påstående återkommer i kommentarerna till respektive avsnitt). Skribenten jags förhållande till F påminner om den allvetande berättarens i en traditionell romanform och kommer här till användning som ytterligare ett förfrämligande grepp i förhållande till dokumentationen. En första förutsättning för resonemanget är att skribenten är omsorgsfull och samvetsgrann i återgivningen av sina minnen; en andra att läsaren accepterar dess anspråk. Sanningsfrågan är vad som står på

¹⁰ Det kan under delvis andra villkor också gå en ängel genom rummet. Metaforiken kring förståelse präglas av föreställningar om högre makter. Genast ska dock sägas att termer som gudom m fl i detta sammanhang ska förstås ”rationalistiskt”, dvs som inslag i en förnuftsmässigt hållen text.

¹¹ I analogi med Heideggers resonemang i *Konstverkets ursprung*, kapitlet ”Verket och sanningen”, där han beskriver hur konstverket när det skapar en ”värld” också anger ”jord” som det nödvändigt hemlighetsfulla och sig förslutande som världen vilar och kämpar mot.

spel under dessa förutsättningar; den återkommer som inslag i efterordets avslutande resonemang.

Kommentarerna görs i notapparaten och hänför sig dels till filmen, dels till F:s manus. När det hänvisas till filmen, lokaliseras hänvisningen med hjälp av angivelse i minuter och sekunder. I förhållande till F:s manus är noternas ambition att, i anslutning till inledning och efterord, precisera föredragets centrala påståenden, med användande av de möjligheter som det skrivna mediets upprepningsbarhet (också) ger. Även om tal i ett filosoferande sammanhang bör befinna sig i begriplighetens gränstrakter – eftersom detta vanligtvis intensifierar lyssnandet – kan talet inte, om det vill behålla sin socialitet, överskrida åhörarnas omedelbara fattningsförmåga, fattad kollektivt. Föredragstexten har påverkats av detta förhållande och kan betraktas som ett halvfabrikat filosofiskt sett medan kommentarerna är ett försök att skärpa argumentationen med den med skriften möjliggjorda läsningen/omläsningen. Detta bör dock inte skymma hur en halvfabrikatets händelse föredrag kan kommentera förutsättningarna för att fenomenet filosofisk diskurs ska kunna bli framställning i ett rum.

Eftersom det är texten i noterna som går utöver det som sägs i manuskriptet, vilket förutsätts som bekant genom filmen, sätts de större.

Föredraget

[Detta är manuskriptet till det föredrag som hölls på Gerlesborgsskolan och har inte förbättrats i efterhand. Den som gör sig besväret att jämföra filmen ord för ord med manuskriptet, kommer dock att märka vissa diskrepanser.]

De som håller föredrag talar ju som om de begrep något, men det finns en djupare fråga som är filosofisk, och den frågan kan formuleras: hur mycket vet vi? och: hur kan vi veta det? Ikväll ska jag tala över ämnet Improvisation och jag kunde göra det forskansad bakom en trave böcker som jag hänvisade till. Alltså: det är ett stort och mödosamt arbete att läsa svåra böcker och jag tycker man gott kan ha respekt för det liksom för andra arbeten. Och det filosofiska arbetet klarlägger en hel del, det belyser hur vi tänker och jag har stor respekt för lärda personer, jag tror de är som jag: ju mer de lär sig desto mer förstår de hur lite de förstår och desto mindre tvärsäkra blir de.

Men formen föredrag är i sig en tvärsäker form. Den är bra för man får tala färdigt vilket inte är så vanligt annars, man får tid att utveckla en tanke. Men man låter hela tiden som om man förstår sin egen tanke vilket jag vill påstå att man inte helt och hållet kan göra.¹² Det behövs sätt att markera detta i föredragets själva form. Ett bra föredrag markerar sin egen osäkra status med en liten aning humor och distans, den som talar bör ju veta att man kunde ha lagt upp pratet på ett helt annat sätt och humorn berättar detta på ett diskret sätt –

men i kväll ska vi vara tydliga och jag vill göra något tydligt annat än tala själv och riskera något på ett annat sätt, ett sätt som man brukar räkna till konsterna och eftersom vi nu befinner oss på en konstskola

Men detta är riskabelt! Vi gör en improvisation, mest av ljud och sedan håller jag ett anförande kring fenomenet improvisation. Det vill till att improvisationen lyckas, annars blir alltihop förvirrat. Men det är farligt att prata om att en improvisation skulle misslyckas, som att måla fan på väggen,

detta är verkligen riskabelt, man kan bli nervös, men man ska ju inte prata om nervositet, ni kan ju bli nervösa allihop, liksom spända och oemottagliga, så att bara det här lilla företalet egentligen stjälpur hela kvällen och då har ni ändå släpat er hit genom novembermörkret för ingenting, ni kunde bli upprörda, rätt hemskt egentligen, varför ger man sig in i sånt här – jamen, det är ju för att man vill få något sagt – få något sagt? Hur då få något sagt? Om man nu inte kan veta vad som menas med att få något sagt? – Jamen... om man nu vill visa något också? – Visa? Vad menar du? ...¹³

¹² Eftersom varje påstående samtidigt bygger den värld det uttalar sig om, eftersom det genom talandet blir en viljeyttring lika mycket som ett påstående, kvarstår en grundläggande osäkerhet om påståendets status som sanning.

¹³ [2:25 f] Föreläsningen använder här delvis andra ord. Tanken var att F:s stigande oro skulle ge impuls till Evas och Saras improvisation. Man kan mot slutet av denna sekvens uppfatta den överlagda avsikten i F:s röst, som en förställning i Diderots mening. Den hänger samman med försöket att behärska snarare än framföda ögonblicket. – Överlämnandet till Eva och Sara var orepererat, liksom F:s återtagande [9:00 f]. En repeterad och fastlagd övergång behöver inte betyda att det "ögonblickliga" uteblir; tvärtom kan det fastlagda ge fotfäste för friare rörelser i situationen, jfr not 21.

[...Improvisation med Eva Dal-Norlind och Sara Kaltenbach...]¹⁴

Improvisationer och aningar

...Ordet improvisation stammar från latinets *improvisus*, oförutsedd, och syftar här i första hand på framträdanden i ”performing arts” (musik, dans, skådespeleri) som görs utan föregående planering, eller med mycket få förberedande överenskommelser, icke fastlagt. Huvudsakligen baseras de närmast följande anmärkningarna på den sorts improvisation som vi nyss har sett.¹⁵ Utgångspunkten är en syn på skådespeleri och sceniskt agerande med rottrådar till Antonin Artaud, 1920-30-tal och Jerzy Grotowski, 60-70-tal. Artaud tänkte sig ett språk under språket och Grotowski jobbade med skådespelarens självutgivelse som ett sätt att nå detta språk, kanske som ett försök att lappa ihop människans ohjälpliga kluvenhet mellan att vara och förstå. Jag gick i lära hos Eldteatern och Sören Larsson (som varit elev hos Grotowski) på 80-talet, Eva i larssons teater på 80-90-talet och Sara hos Michael Norlind¹⁶ på 00-talet, det blir en slags traditionslinje här. Men det var länge sedan jag direkt tränade teater, även om jag gjort sådana röstimprovisationer som ni nyss kunde höra, då och då. Men att förstå fenomenet teater var det som drev mig till att skriva en avhandling en gång, *Ord och kött* heter den, fast jag visste att jag borde ha kunnat mer om filosofi, jag hade behövt mer filosofi för att lyfta mig över mina begränsningar och de senaste åren har jag äntligen läst en del filosofi faktiskt -

så nu ska jag försöka föra in erfarenheten av improvisation i ett filosofiskt sammanhang – och då kan jag säga att det jag säger är giltigt, till dess någon visar var och hur det inte håller.

Man kan titta på det vi gjorde: vi sade nu gör vi en improvisation och så gjorde vi det. Vi hade alltså bestämt från början att vi skulle göra en improvisation. Men är det en improvisation då? Improvisation kommer från *improvisus*, oförutsedd – men detta var väl något förutsett?

På ett sätt ja, det var förutsett. Eva och Sara visste ungefär hur jag skulle göra så de kunde komma in men jag visste inte vad de skulle göra, bara att de skulle ha en kvart-tjugo minuter på sig och de visste inte exakt vad jag skulle göra och jag visste inte riktigt vad jag skulle göra och jag tror inte de visste helt vad de skulle göra och vi visste inte riktigt hur vi skulle komma ur improvisationen.

Vad är det jag vet och vad är det jag inte vet? Man kan säga att jag gör mig beredd i gommen och munhålan. Och jag är ju bekant med min egen munhåla (men samtidigt är den

¹⁴ [3:00] Eva och Sara (som har ett antal improviserande möten bakom sig där de lärt känna varandra och varandras impulser och tecken) tar sig från salens bakre delar fram till scenen medan de ger och fyller i varandras melodislingor i en process av sökande och finnande i en väntande och uppmärksam process, inriktad på att hitta punkter där de medverkande finner varandra i ”genuina skapande ögonblick”, ett födande av samförstånd. Detta bär så långt som aktörerna finner intresse i det; när detta intresse upphör, måste de byta riktning, finna nya teman vari de på nytt kan söka sig till varandra. Man kan också notera hur F söker sitt tillfälle att bryta in och fortsätta föredraget. Övergångarna mellan improvisation och föredrag var som nämnts inte repeterade.

¹⁵ En sanning med viss modifikation eftersom de i filmen föreliggande improvisationerna huvudsakligen är vokala, medan Grotowskis övningar ofta byggde på plastisk träning där improvisationen bestod i kroppsrörelser. På YouTube finns ett antal klipp där skådespelaren Ryszard Cieslak presenterar och leder träning/improvisation utgående från fokus på olika kroppsdelar - ange Cieslak i sökfältet. Grotowskis artikel ”På väg mot den fattiga teatern” återfinns bl a i *Teater 2. Tecken Språk struktur. En antologi av Ingvar Holm*, Lund 1981. Derrida har behandlat Artauds ståndpunkter i två artiklar i sin *Writing and Difference*; vi återkommer till dem i efterordet.

¹⁶ Michael Norlind fick sin utbildning hos Sören Larsson på 1990-talet.

ju okänd, jag märker den väl först när jag får ont i den eller den krånglar på något annat sätt, det är som det mesta andra inre vi har)

– men vad är en munhåla i detta sammanhang? Den öppnar sig mellan munnen och lungorna och genom munnen öppnar den sig mot rummet där den låter den luft som den delar med er strömma ut och in – och munhålan delar uppmärksamhet med kroppen och kroppen befinner sig i samma rum och i relation med resten av rummet där ni befinner er.¹⁷

På detta sätt är min munhåla, som man annars vill betrakta som privat område, ett socialt fenomen. Den delar luftrum med er och den delar dessutom stämning med er men den aktuella stämningen kan man inte beskriva ty i samma stund som man beskriver den, slår den om, om jag säger å det är underbart att vara här ni är en så fantastisk publik jag njuter av varje sekund jag får vara med er – då försöker jag cementera något som egentligen är mera flytande och gör det oartigt att inte tycka att det är underbart, man bör och vill ju vara en i gänget och beskrivningen av stämningen blir ett föreskrivande, nu ska vi ha roligt, nu ska vi vara nu ska vi vara glada – beskrivningen blir befallning och de flesta brukar lyda medan andra vill käfta emot. Det är riktigt att en människa kan skapa stämning men då räcker det inte att prata, det krävs andra medel, man måste ta publiken.

Socialiteten är något mångskiftande membraniskt i oss och mellan oss och min munhåla öppnar sig i detta – jo jo, den kan öppna sig hemma också och svara mot vardagsrummet eller badrumsväggarna och min egen vaksamhet på det som vill komma fram, jag kan improvisera i ensamhet, i min egen stämning – men den stämningen förhåller sig alltid socialt, den förhåller sig till människor som gör sig påminda i tanken – nu är ni här och ni ingår, det kommer man inte undan, vi är i en stämning men den stämningen blir till hela tiden, den har med känslor och auktoritetstro och längtan efter gemenskap och gemensam upplevelse och att få le och nicka mot varandra, något underbart, men man vill att det ändå ska vara frivilligt¹⁸ samtidigt som denna skiftande stämning är avgörande för vad som är möjligt, här.

Alltså en stämning, det är den som formar talandet – några av er minns kanske när diktatorn Ceaucescu talade i Rumänien 1991 tror jag det var och någon plötsligt började käfta emot och Ceaucescu lika plötsligt lät osäker – det var ett omslag i stämningen som berörde hela landet, hela rumänskan, och ett dygn senare var Ceaucescu död.

Men när jag improviserar har jag vissa gånger som jag säkert återkommer till, om man filmade varje improvisation skulle man nog hitta återkommande mönster i dem. Likväl vill jag hävda att det är improvisationer. Jag öppnar mig för en Kraft som tar tag i mig och det är det jag längtar efter, jag vill bli tagen i anspråk, men vad är det för kraft?

[... improvisation...]¹⁹

Det är inte viljestyrt. Jag har inte bestämt utan jag blir bestämd.²⁰ Man kan säga att stämningen bestämmer och det är jag som är membranet men min egen organism spelar med som en samling av erfarenheter, sorg glädje smärta bitterhet skräck övermod, allt detta som vill komma till uttryck, anledningen till att jag är här i kväll, det jag vill få uttryckt och

¹⁷ Här finns ett problem som kan beskrivas i termer av Heideggers distinktion mellan tillhands- och förhandenvaro. Såsom förhandenvaro beskrivs munhålan, i dess egenskap del av talapparaten, bestående av lungor, luftstrupe, struphuvud, stämläppar, munhåla, gom, läppar och tunga, vilka i samverkan möjliggör tal som kan uppfattas av hörseln, vilken kan analyseras på motsvarande sätt i hörselgång, trumhinna, hörselben med mera. Som tillhandsvaro däremot är munhålan ett verktyg för talets uppkomst och talet, eller talandet, i sin tur en aspekt av den stämning som bygger världen – jfr *Vara och tid* del I kap 5. F talar om munhålan huvudsakligen ur aspekten tillhandsvaro.

¹⁸ som dock som erfarenhet är ofrivillig: att bli tagen.

¹⁹ [18:00]. Denna sekvens är också tillgänglig via ”Gunnar Bäck tilldragelse” på Youtube och diskuteras i Efterord.

²⁰ Jag vill påstå att F:s röst efter sin improvisation har vunnit något i klang och självförtroende, vilket skulle antyda att det genombrott i förhållande till stämningen som improvisationen kan sägas representera, också sätter spår i den fortsatta framställningen.

i någon mån sagt – det spelar in, självklart,²¹ orden jag säger är förberedda men de sägs ut i detta rum och inte exakt som de är skrivna –

Man kan inte bestämma hur ord ska sägas, de säger sig i stämningen, det är där de blir till, går från bokstäver till ljud och då förvandlas de. Det torra och överlagda är bara ett sätt bland många att prata, när man läser från ett papper blir det torrare också i munhålan, det är därför föreläsarna alltid ska ha vatten – men det kan vara mycket olika beroende på vad det är för ord och hur de läses och vilka som lyssnar, man vet aldrig hur orden ska falla (eller om de kanske ska stiga).

Man kan förstås skrämna oss till tystnad som Ceaucescu gjorde så de ser ut som om de lyssnar noga, det händer ju dagligen och överallt, alla vet vad de inte får säga och säger det inte heller. De är rädda om sina jobb och sina vänner och vi kan inte klara oss ensamma, vi måste vara sociala, vi är sociala djur.

Här vill jag prata en stund om das Man, Mannet, som är filosofen Heideggers term för det som är välkänt och socialt accepterat, uppsättningen av etablerade sanningar och uppfattningar som styr vardagen och umgänget med andra.²² Det är plattityder vi strör omkring oss, artiga skämtsamheter som ger små artiga skratt eller allmänt erkända sanningar som ger förnumstiga nickningar till svar – och nu, när jag har sagt detta, en ökning av självkritiken som egentligen också är en del av detta, också kritiken och invändningarna följer givna mönster – man kan bli tokig när man tänker på saker som dessa, med livet som en förutbestämd sträcka med sina stationer skola, yrke, äktenskap,

²¹ Dvs: uttrycksmedlen i improvisationen är “förlagrade” men deras ordning i stunden är det inte utan är beroende av ”impuls”, vari ingår en uppövd instinkt/vana att bryta med det förutsedda, i rytmisering och röst-ton-nivåer. Exempel: F gör en sömlös övergång mellan muttrande ljud och artikulerat tal vid återgången till det lästa föredraget, en möjlighet som han upptäckte ögonblicket innan den genomfördes. Det föregående muttrande ljudet, som orsakades av att falsettsekvensen i [18:50 f] nådde sitt slut – dvs hade uttömt sina möjligheter, dvs F kunde inte fortsätta längre längs det temat eftersom ”impulsen” i så fall måste ersättas av något ”pålagt” varigenom det skulle förlora sin autenticitet – rekupereras tillbaka till mannets artighet – vilket är uppfattbart som inautenticitet i intonationen, vilket också är F:s föraning – styrdes också av målet att komma tillbaka till den skrivna texten, men ingendera var alltså förutbestämt i meningen att det fanns någon fastlagd plan för hur detta skulle ske.

Försåvitt denna beskrivning av F:s process är relevant, illustrerar den hur processen kan vara självstyrande i förhållande till vad som brukar betraktas som upphovsmannen på sätt som beskrivs i föredraget. Improvisationens möjlighet hänger samman med en uppövd färdighet som är en förmåga till genombrytning-distansering i förhållande till normalitet i beteendet, också den normalitet som föreställningens plan, dess speciella förberedda beteende, föreskriver; denna färdighet yttrar sig som ett öppnande mot de möjligheter som improvisationens ögonblick erbjuder.

– Det är möjligt att memorera material från improvisationer och återanvända det i mycket strikt fastlagda föreställningar vilket Ryszard Cieslak m fl gjorde i samarbetet med Jerzy Grotowski (jfr not 15). Detta kan ge upphov till teater som är drabbande, vilket i sin tur kan analyseras ur en mängd aspekter, vari ingår textens tematik och regins dramaturgiska båge. Ur skådespelarens synpunkt ligger fokus på impuls, att låta den handling som förutbestämts likväl födas/uppstå i det ögonblick den samtidigt skapar, som en överraskning för alla inblandade, där det fastlagda å ena sidan är en förvärvad vana, en färdighet som förvärvad integreras som del i “organismen” och möjliggör uppmärksamhet på sitt hur och var - och å den andra fungerar som ett motstånd att övervinna, ett hjälpmedel i föreställningens självförintande och förallmänneligande process.

²² Se *Vara och tid* I:4.

barndop, femtioårskalas, barnbarn, pensionering och död. Det måste finnas överraskningar, annars dör vi mitt i livet. Men det är svårt med riktiga överraskningar som kan vara katastrofer, det finns en plåga bland dem, det oförutseddans lidande och det är en klyvnad i livets mitt mellan tryggheten och döden.

Samtidigt: att formas av ett det som **vill bli till**, att dras mot en form som ännu inte finns... en dragningskraft hos det ogjorda, inexistenta... och detta är något annat än det tänkande som skiljer mellan plan och utförande eftersom improvisationen saknar annan plan än att den ska börja och sluta. Men hur förhåller sig improvisationen till det aristoteliska begreppsparat dynamis-energeia? Eller: potentialitet och aktualitet, eller: möjlighet och förverkligande.

Improvisationen som en öppning mot det okända.²³ Här står jag och är potential, dynamis, en knippa möjligheter. Orden är potens, makt – och även ”möjlig” har med ordet makt att göra, jag står som en möjlighet, jag är mäktig att göra vissa ting. Oj, potentialiteten stiger i mig men ännu har den inte gått över i aktualitet eller förverkligande, energeia på grekiska – eller är mitt tal energeia? – Det måste det vara, även om det är nedskrivet, bokstäverna talar inte, det är det jag som gör - eller rummet i mig – och även om jag följer manus säger inte manus **hur** jag ska följa det, det kan inte vara så detaljerat, det vet inte vilka ni är och hur ni formar rummet som min röst talar i och som också formar min röst.²⁴ Jag rör mig i **det okända** och det gör jag i själva verket hela tiden men tack vare mitt förnuftiga medvetande har jag omedelbart redan lagt allt jag möter i varsitt nyttigt litet fack där det pryder sin plats, definierat och katalogiserat som en del av Mannet. Hela det kända universum tillhör Mannet.

Improvisationen försöker bryta detta, den vill in till en annan slags tillvaro²⁵

[...improvisation....]²⁶

jag säger att det måste vara så, det går inte att leva utan det radikalt okända, alla ordnar vi vår tillvaro så minutiöst vi förmår på det sätt vi själva tycker passar oss, om det kallas välorganiserat eller slarvigt men vi ordnar det – också för att ha något att slippa ifrån, åtminstone de gånger vi släpper loss.

Till sist slipper vi allt och det vet vi, vi måste öva oss i att slippa och det sker genom att släppa – men tanken att släppa kontrollen blev en av sjuttioalets klyschor och plötsligt började folk prata om att ha örnkoll som om det vore något bra, men det är inte heller bra.

Kvällens tanke, för att nu börja sammanfatta, är att full koll är en chimär, något skenbart. Man kan inte ha full koll, det är ett påhitt för att man ska känna sig trygg. Vi sitter på urberget säger vi, men det har inträffat att hela Västeuropa har sköljts bort av en väldig

²³ Man kan se hur F gör sig mottaglig för detta i 17:50 f.

²⁴ F är här för säker i sin definition av åhörarnas roll. Att som talare uppfatta denna ”munhåls socialitet” som sammanhängande med de närvarande åhörarna, medan den framtalas, låter sig troligtvis inte göra; den därmed sammanhängande frågan huruvida talet uppfattas eller når fram kan varken ställas eller besvaras i den levande situationen eftersom det är svaret på den frågan som *skapar* situationen. Detta innebär att påståendet om åhörarnas medverkan saknar annan grundning än den som ligger i resonemanget i dess skriftliga form, i dess egenskap reflektion/skapande genom sitt medium – i föredragets situation *är* den stämning som det uttalar sig om men som sådan kan den inte omtalas utan att upplösas.

²⁵ som den också möjliggör, skapar och definierar

²⁶ [24:20] Aristoteles’ *Metafysiken* har varit indragen här och frågan om förhållandet mellan potentialitet och aktualitet. Av föreliggande framställning bör framgå, att varje aktualitet ligger utom framställningen och att aktualiseringen innebär ett fortskridande framväxande ur ett okänt. Detta behöver dock inte uppmärksammas försåvitt det sker inom ramen för mannets vanemässiga förståelse där allt är välbekant – vilket innebär att man behöver laborera med flera former av aktualisering och att förhållandet mellan möjlighet och förverkligande är mera flytande än det vanligtvis föreställs, som att använda Aristoteles’ *dynamis* och *energeia* i deras direkta försvenskningar dynamik och energi.

tsunami. Det var mycket länge sen, visserligen, men det finns ingen garanti för att vi ska leva, alltså att jag ska leva eller du ska leva, om tre minuter räknat från nu.

Jag tror att ni alla som sitter här vet om detta om ni tänker på det, men medvetandet är så funtat att man inte tänker på det, man undviker sådana tankar eftersom man kunde bli förlamad av skräck. Likväl är det detta som allt skapande rör sig kring, vill jag påstå, allt vi gör för att leva snarare än överleva. Alltihopa välver sig över utplåningens avgrund och det gäller både skrattet och gråten, alla är de erkännanden av den korta tid vi har, åtminstone i det kända livet.

Att försöka permanenta det kända livet är kännetecknande just för Mannet som jag nämnde nyss och när man börjar få upp ögonen för att det verkligen är så, faller mycket annat på plats. Det är mycket svårt att tänka livet som något övergående, det är så mycket enklare att ställa unga mot gamla eller Hammarby mot AIK eller konstnärer mot vanligt folk, eller göra sig till varumärke, allt det är små knep för att hålla modet uppe och låtsas att allting fortsätter som vanligt.

Men ingenting fortsätter någonsin som vanligt, allt ändrar sig hela tiden men det blir för mycket, man kan inte fatta det eller greppa det, man måste ha en organisation, vanor en del prydliga och andra snuskiga, små hemligheter som kamouflerar den stora hemligheten att allt ska bort i den stora slutrean.

(nu har det gått tre minuter. Vi klarade oss!)²⁷

Improvisationen försöker rikta uppmärksamheten mot det närvarande och den försöker bryta igenom det förutsagda och förutsägbara, allt det som är som det ska vara, till något okänt. Det gäller att låta sig gripas av en Kraft men den kraften vill nåt, tror jag, eller är det en kraft? Fan vet vad det är... nåt får man väl tänka att det är? Ett flöde... vad då för flöde... ett mål – att avsluta ja!... men improvisationen formar sig själv och jag är det lilla verktyget, inte kan jag precis veta hur det ska gå till, improvisationen har sitt eget mål, den har med er att göra också, stämningen i detta rum, vad ni är beredda att ta emot och hur öppen för det oförutsedda som jag själv kan vara

[...improvisation...]²⁸

– den slutar där den vill sluta och den är orsakad av att den vill någonstans, man kan (kanske) uppleva det, men då är det tiden som går baklänges, slutet styr början eller kanske så här: händelseförloppet söker sin egen väg, det har en egen vilja, improvisationen kan vara ett sätt att blottlägga denna vilja – detta är förstås konstigt, kan man verkligen tala om krafter utanför människorna på detta sätt? Jag menar att man kan det, hur skulle en konstnär veta när en bild är färdig om hen inte fick svar från själva bilden, dvs om inte formen pratade med konstnären?

men det är samtidigt något skumt med att säga just detta, jag kan inte gå ut och säga: nu ska jag blottlägga vad guden Impro vill i dag, det är inte alls sagt att Impro bryr sig om mig just idag eller nu, den kan vilja vila eller vara sur på mig. Fast likväl: med ålder och vana lär man sig att göra mindre motstånd mot Impro och ta emot det som kommer och bryr sig allt mindre om vilket intryck det ska göra på andra. Man blir svagare med åren och då orkar man inte göra motstånd på samma sätt mot det som vill fram.²⁹

Och nu ni som arbetar med bildkonst eller andra gestaltningar, ni måste väl få ingivelser till verk? Ni kan kanske dra ett streck utan särskild tanke för att se vad som vill komma fram - improvisera på det viset – men hur kan ni veta var strecket ska börja? – eller ni kan arbeta efter en noggrann plan. Men även planen kommer någonstans ifrån. Varifrån? Det finns filosofer som säger att det är konsten som arbetar genom er och att den vill sätta en sanning i verket (samme Heidegger, det är det vi läser om i filosoficirkeln.)³⁰

Man kan säga att detta verkar ren metafysik, det är väl rimligen konstnären som gör verket, inte tvärtom? Fast som sagt... när och hur vet man att det är nog? Hur kan man säga

²⁷ I filmen infaller treminuters-signalen senare.

²⁸ [29:00] En ansats till improvisation i form av ett gnällande läte avbryts av treminuters-signalen som en förberedd överraskning också för F, som blir glad över att den mekaniska tiden på detta sätt samverkar med improvisationens tid.

²⁹ Skådespelares röster blir ofta bäst, mest trovärdiga, mot slutet av deras karriärer vilket hänger samman med samlad kunskap men också med personens minskande förmåga att själv bestämma över sin kropp och sitt uttryck, dvs organismen förmår inte längre göra motstånd mot att bara släppa fram replikerna ur pjäsmans.

³⁰ *Konstverkets ursprung*, i Bottna filosoficirkel.

nu räcker det, inget mer, det är klart – hur får man veta det? Vem talar om det inte är verket som säger stopp, det räcker? Konstnären måste väl vara lyssnande? Och ta till sig ingivelser – men vem ger in dem?³¹

Tanken här är att vi oavbrutet ramlar ur planen in i det man kunde kalla verkligheten - men själva ordet verklighet kommer sig av att den är verkad, dvs resultatet av att någon har jobbat med den och tillverkat den. Det är likadant med ordet faktum för den delen. Realitet kommer av latinets res som är mera sakligt, det som finns utan att vi har skapat det, man får prata om det reella snarare än om det verkliga – dvs vi ramlar ur planen och konfronteras med realiteterna men det har vi i grunden inga ord för, eller vi har bara nya ord som själva kan åstadkomma hålen i verkligheten som vi behöver för att förstå oss och vår mänskliga belägenhet, ut ur Mannets herravälde in mot vår hotade och utsatta tillvaro – och improvisationens rum, där det uppkommer – och det är inte säkert att det har uppkommit ikväll, kanske för någon, kanske inte för alla – och vad menar man isåfall med uppkommer? hur ska man förstå att det finns olika rum för olika personer när vi ändå delar rum och har en gemensam stämning i det?

– men improvisationen syftar till att rikta uppmärksamheten mot det närvarande som det okända, egentligen lika okänt som det kommande, det som improvisationen försöker visa, – och när vi pratar om den försöker vi få in den bland det kända, men om vi får in den på rätt sätt, ändrar vi det kända och detta lilla ögonblick av förändring är igen ett besök i det okända, det okända som faktiskt är det som vi bygger vår kunskap på.

³¹ Eller: vad ger och varifrån? Och: vad är en ingivelse? Vi behöver laborera med någon form av kraft eller makt som framstår som ”yttre” i förhållande till församlingen sådan den som del av mannen uppfattar sig, samtidigt som den är den transformerade eller entusiasmerade församlingen, där entusiasmen frammanar/skapar/är den gud som entusiasmerar.

Efterord

Förberett och oförberett

Läsningen av manuskriptet var: frambärande av en analys som i situationen förutsatte vissa förhållanden i rummet. Således förutsätts det att åskådarna är medagerande i att skapa den stämning som bär själva anförandet, vilket inte var uppenbart för F i själva talandet - den hörde snarare till manuskriptet än till situationen, jfr not 24. Något motsvarande kan inte sägas om de olika improvisationerna, vilka trots att de var inlagda och utfördes på de förutbestämda platserna, inte i sig själva följde någon annan plan än att de skulle ha början och slut.

I exemplet ”En tilldragelse”³² presenterades genren ”vokal improvisation”, inledningsvis enligt mönstret sökande-finnande i en serie kalibreringar/omskakningar [T 0:38 f]. I [T 1:00] inträffade³³ ett karakteriserande avbrott som följdes av ett återupptagande i samma tonsekvens, ett avbrott i röstflödet som tillhör aktörens känslighet i förhållande till stundens krav på överraskning och förnyelse. Strax, i 1:07, nådde improvisationen vad man kan kalla ”hem”, till en välbekant och igenkännlig tonslinga med intervall som kan tolkas i riktning mot ”något med längtan”; den kunde dock inte stanna ”hemma” försåvitt den ville fortsätta vara improvisation, utan gick efter en ingivelse över till falsett ackompanjerad av en handrörelse [T 1:17 f] som F blev medveten om och förstärkte; när han förstod att denna medvetenhetens handling höll på att fördärva improvisationens flöde, gav handrörelsen upphov till ljud som från en motor som håller på att stanna följda av muttranden och övergång till läsning i [T 1:39]. Serien av handlingar från läggandet av manus på bordet till återtagande av läsningen var oförutsedd, inklusive drickandet av vatten; möjligheten att dricka hade dock uppstått genom handlingen att ställa det fyllda glaset på bordet. F drack vatten under väntan på impuls; sambandet mellan dryck och uppträdande, som en Dr Jekylls förvandling, var oförutsett, liksom att den lätta dunsen när glaset sattes tillbaka på bordet [T 0:27] skulle ge impuls till improvisationens början.

Skillnaden mellan föredrag och improvisation kan beskrivas som den mellan olika slags tidsrum där det beskrivande/förestavande inslaget är frånvarande i improvisationens, som kan karakteriseras som sökande/finnande efter/av punkten för genombrott, där finnandet kan leda till ett öppnande genombrott till ”förhöjd uppmärksamhet”, ett skapande av ögonblick i SZ:s mening, vilket dock genom omsorgsfull önskan att binda tidrummet oavbrutet riskerar att utplåna sig självt och återgå till vanemässigt, rekupererat, beteende; när F begriper vad han gör, måste han överge det så snart dess tid är ute, såsom sker i den ovan beskrivna sekvensen efter [T 1:07]; denna musikaliska slinga kunde tagit en annan vändning än in i falsetten som skedde här, mot fortsatt melodisk improvisation; i [T 1:17] förefaller F dock få en ingivelse till ändring, vilken som det visar sig även motiveras av att denna improvisation inte får bli för omfattande om den ska kunna innefattas i föredraget; föredragets dramaturgi kräver improvisationen som inlägg i föreläsningen, inte tvärtom.

I föredraget är det tematiken som drar uppmärksamheten till sig; detta sker dock i en situation som liknar improvisationens i allt utom just diskursiviteten (detta klargörs i och genom improvisationens sig formande formlöshet, dess sökande efter mönster att

³² Youtube: sök på Gunnar Bäck tilldragelse. Markeras med [T+tidsangivelse]. Jag uppehåller mig vid F:s improvisation på grund av det inledningsvis beskrivna förhållandet mellan F och mig, där jag har minnen från F:s processer.

³³ Jag använder tempus preteritum för att markera filmens egenskap återgivning. Tidsförhållandena är förbryllande: skrivandet sker i samband med tittandet och detta samband vill gärna återges med presens; därför väljs här preteritum som det mera distanserade, även som markering av att det här också rör sig om ett återkallande av F:s minnen.

finna och överge). Föredraget presenterar något som vill vara intressant, inter-esskapande, men intresset kan utebli: föredragshållaren liksom improvisatören utsätter sig för ointressets fara. Föredragshållaren har sin plats och auktoritet som grundas i hans föregivna lärdom eller klokhet, ett inledningsvis proklamerat försteg och en värdighet som improvisatören saknar; den senares arbete är förande eller förförande och skapar intresse för sitt eget skeende med sina oväntade inslag och okända mål vilka är i färd med att ådagaläggas. Föredraget presenterar en tankegång som är på förhand känd av föredragshållaren men inte av åhörarna och åhörarnas uppmärksamhet antas vara att följa tankegången och intressera sig för den. Närvaron av manus markerar tankegångens pre-existens.

Ett monotont uppläsande av ett manus försvårar å andra sidan åhörarnas uppammande av intresse. Ofta tänker man i dessa sammanhang i termer av knep för att väcka intresset, men av denna framställning bör det ha framgått att det snarare rör sig om talarens möte med sin egen text som något redan exterioriserat samt om kvaliteter i detta möte, vilka visar sig i talarens tal och i sin tur betingas av åhörarnas uppmärksamhet. Talarens sätt att väcka intresse kan då analyseras i samma termer som improvisatörens frammanande av och förhållningssätt till görandet: sättet att artikulera en mening eller lyfta blicken, pauseringarna. Detta går inledningsvis att lära sig, som en konst i likhet med skådespelarens kunskap i att leverera replik – men skådespelarens kunnande måste, om sanning ska kunna tilldra sig, suppleras med förmågan att “ge upp” inför de impulser som skapar ögonblick, detta i medvetenhet om att ögonblicken också skapar impulserna i ett mångskiktat spel mellan bakomliggande orsak och målet som orsak, *causa efficiens* och *causa finalis*. Även föreläsaren är behjälpt av en känslighet inför det okända, ett ovetande enligt ovan, eftersom intresset i ett föredrag även det är beroende av ögonblick i en liknande mening, som en överraskad andhämtning i det oväntade.

Komplikationer, implikationer

Riktningen i denna framställning är att försöka hävda något om produktionen av mening i en situation och att denna mening för att uppkomma kräver situationens ögonblicklighet i en heideggersk mening: egentlighet som uppkommer genom och i övervinnandet av ångest inför det intet som är levandets mål och förutsättning. Situationen att utsätta sig genom att framträda förstås som att sätta socialiteten på spel och i den meningen riskera livet – först vad gäller frågan huruvida socialiteten låter sig upprättas, sedan genom det riskfyllda genombrytandet av denna mannets artiga uppmärksamhet som ögonblicket kräver för att tilldragelsen en genombrytandets kommunikativitet skall uppstå.

Ett av målen med föreliggande text är att placera fenomenet improvisation i ett fenomenologiskt sammanhang. Några vägande invändningar mot detta kan Derridas *Rösten och fenomenet* (RF) implicera. Misstänkliggörandet av begrepp för ursprunglighet, som kan uppfattas som besläktade med den heideggerska egentlighet som används i föreliggande arbete, förknippas, vidare, ofta med namnet Derrida, vilket motiverar den (kortfattade) behandling som följer. Till detta kommer att Derrida också har ägnat sig åt Artuds föreställning om ett arke-tal under konventionens tal, vilket han bemöter med en strategi som påminner om den i förhållande till Husserl, se nedan. Den röst Derrida syftar på i RF är närmast Husserls föreställning om en “inre röst” som ett ursprungligt tal, vilket i Derridas förståelse blir en själv motsägelse eftersom tal och och

omtalat förutsätter varandra och redan är den klyvnad Husserl ville överbrygga. Här introducerar han begreppet *différance*, det språkets och språkandes obönhörliga skillnande som karakteriserar varje yttrande. Heidegger har dock å sin sida redan osäkrat relationen mellan inre och yttre i och med begreppet "tillvaro"; detta innebär också ett osäkrande av tanken på "inre" röst.

Som bör ha framgått av det ovanstående, kan begreppet "röst", vidare, innebära ganska skiljaktiga fenomen. Liksom i SZ kopplas i föreliggande framställning rösten och språkandet till dess befintlighet i en rummets stämning. Genombrytandet av mannens herravälde innebär då en omvandling av stämningen som effektueras via ett talarens dödsförakt i förhållandet till den i rummet redan givna socialiteten.³⁴ Vi hoppas att genom användandet av våra olika dokumentariska kanaler ha gjort detta påstående trovärdigt.

Derrida gör alltså en kritik av en Husserls föreställning om närvaron av en inre röst, ett ensamhetens tal, som meningens ursprung och hans huvudsakliga invändning är att ett sådant ursprung inte låter sig beskrivas eftersom varje beskrivning redan har utfört ett skillnande; skillnandet är primärt i förhållande till varje förståelse och förskjuter genom detta primat varje föreställning om närvaro till ett annorstädes.

Derrida utför en liknande manöver i förhållande till Artaud, den franske teatermannen och revoltören, som hävdade det nödvändiga i att teatern skapar ett språk under språket, ett arke-tal, som ett undergrävande av konventionaliteten – en "grymhetens teater" som avsätter författaren som teaterns härskare och installerar aktörerna i hans ställe. Derrida påpekade stillsamt i sina kommentarer³⁵ att ett språk under språket också är ett språk vars ofrånkomliga förutsättning är samma skillnande och att det enda en presentation kan göra är att "presentera representationen" där sanningen, eller ursprungligheten, återigen ständigt befinner sig förflyttad någon annanstans. Detta förefaller ovedersägligt – samtidigt som det öppnar ett perspektiv av oändlig regress.

Hur ska F:s improvisationer tolkas i denna kontext? Jag vidimerar alltså att F saknade annan plan för sin improvisation än att den skulle börja och sluta inom en begränsad tidsram medan han däremot var uppmärksam och även kritisk i sitt sökande och finande i improvisationen – en medvetandets övervakning i förhållande till en process som, en gång framkallad, var autonom, driven av en i sig okänd kraft såsom F påstår [T 0:05].

Å ena sidan kan detta vara ett i enkel mening felaktigt påstående, som lögn eller feluppfattning, F kunde i själva verket följt en noggrant genomtänkt plan. Denna invändning blir dock, om den generaliseras, ett förnekande av existensen av impulshandlingar, att livet i varje tillvaro skulle kännetecknas av oövertänkthet – ett påstående som förefaller svårt att upprätthålla.³⁶

Å andra sidan innebär redan existensen av påståenden om F:s handlande givetvis att ha skillnat beskrivningen från det beskrivna. Denna skillnandets ofrånkomlighet är knuten till framställningen qua text och skriftlighet. Det skrivna måste presentera sig som relaterande till utom skriften föreliggande förhållanden vilket redan och

³⁴ En motfråga (motiverad också av Heideggers politiska ställningstagande under nazismen) som infinner sig är då huruvida Hitlers aggressiva självömkan, den med vilken han lyckades prägla tysk stämning och medvetande, även den bröt igenom ett mannens herravälde – och hur vi i så fall förhåller oss till det.

³⁵ Derrida, *Writing and difference*, kap 6 och 8.

³⁶ I SZ:s terminologi vore detta att förstå som en mannens dröm om fullständig kontroll.

ofrånkomligen är ett skillnande. Med benämmandet av skillnandet har man emellertid också redan angett dess motsats som enande eller förenande, eftersom påståendet om skillnande för att vara fattbart ju förutsätter ett sådant enande.

SZ pekar på möjligheten till något delvis annat i detta sammanhang när det däri anges möjligheternas förutsättning i det Intet som inte går att förstå eller omfatta, där varje tillvaro i egentlighet förutsätter en till-döden-varo, där avstamp tas i en kritik av vardagligt liv i omsorg om överlevandet som ett samtidigt undvikande av denna sanning. Existensen av sanning vilar då mot en grund av icke-existens och liv i egentlighet konstitueras av insikt om detta. Svårigheten återkommer dock eftersom man inte gärna kan ha insikt rörande icke-existens och resonemanget vilar mot grammatikalitetens möjlighet att placera begrepp som icke-existens på givna platser i satsen och därmed skapa ett sammanhang som likväl, strängt taget, förblir obegripligt.

Döden måste dock även i (och genom) sin obegriplighet ses som begriplighetens förutsättning eftersom döden är det som inte går att komma runt, dess egenskap gränssättare måste respekteras. På så vis sätter den ett slut för oavgörbarheter trots och samtidigt därigenom att den själv är omöjlig att fatta, en gräns för det rationella tänkandet som tänkandet inte kan vara utan.

Den tillvaro som är var-min har kastats in i en värld som den upprätthåller med sin ansträngning och socialitet, världen av omsorg med syftet att på alla sätt bevara det mänskliga livet med gemensam planering för att människorna i samverkan ska kunna förse varandra med mat, husrum och arbetsuppgifter och på så vis fördröja slutet. Omsorgen bekämpar den död som är dess förutsättning.

Att förneka döden låter sig knappast göra, inte heller i dess egenskap obegriplighet. Samtidigt behandlas döden alltså i tal och skrift som ett begrepp bland andra och underkastas samma grammatik. Skriften nivellerar det den beskriver; samtidigt är det denna nivellering som skapar det sammanhållna och hanterliga universum som omsorgen och det dagliga livet kräver. I detta producerar den en odödlighet för tanken som inte delas av den som tänker den och förtar därmed döden en del av dess udd.

Skillnande, *différance*, kan betraktas utifrån SZ:s *Dasein/tillvaro*, där tyskan kan återges såväl med här- som därvaro och därigenom innebära en relationalitet där utblick och inblick möjliggör varandra och bygger världen i en oscillerande rörelse; tillvaron som det kastade kastande där det som brukar kallas subjektet bildar *en* pol i ett tillvarons spel mellan "utifrån" och "inifrån" med språket och språkandet i funktionen brygga mellan dessa båda aspekter, vilka det samtidigt innefattar i sig – språket som, i sin vardagliga form, i tillvaron försäkras världens och de andra människornas existens, beskriv- och fattbarhet, liksom det ger upphov till en (ständig frustrerad) strävan att inse "sig själv" i denna förståelighet – samtidigt som det, genom att vara *det* medium varigenom vi känner världen, också formar denna, från beskrivningar till byggnader. Emellertid ligger redan i detta påstående ett antagande om en position från vilken vi kan göra det – och den positionen förses vi med, även den, av språket.

Genom att det skiljer ut verkligheten som det som skiljer sig från tanken, innebär språkandet det skillnande som Derrida ser. Eftersom hans egen position emellertid undergräver sig själv – man kan inte påstå något om skillnande utan att redan ha gjort ett – blir den en bland flera möjliga. Livet kräver ställningstaganden; definitionerna upprätthålls genom viljeansträngning, som maktutövning. I sig är detta inget argument mot att fortsätta med sådana viljeyttringar, försåvitt vi vill leva.

I SZ ger livets ändlighet den gräns som gör andra gränsdragningar möjliga och som de har att förhålla sig till. Även om detta resonemang, som alla resonemang, är underkastat grammatikens herravälde, anger det samtidigt en brukbar gräns för detta.

Improvisationen är exemplifiering. Som ett konstverk *ådagalägger* det sitt eget mysterium och är då sådana ögonblick ur vilka skillnandet måste utgå i sin ständiga återkomst – punkter för begynnelse, födelser ur socialitetens sammanbrott till förnyad socialitet vars ursprunglighet vidimeras av ett dödsmerke – ögonblick vilka måste ses som likvärdiga med skillnandet i det spel som de tillsammans öppnar.

Litteratur:

Gunnar Bäck, *Ord och kött. Till teaterns fenomenologi med Larssons och Kyrklunds Medea*, Göteborg 1992

– “Orestes och heligheten”, *Artes 1/2005*, Stockholm 2005

Jaques Derrida, *Rösten och fenomenet*, Stockholm 1991

– *Writing and difference*, London 1978

Denis Diderot, *Skådespelaren och hans roll*, Stockholm 1963

Jerzy Grotowski, “På väg mot den fattiga teatern”, i: Holm, Ingvar (red), *Teater 2. Tecken språk struktur*, Lund 1981.

– *Towards a poor theatre*, London 1984

Martin Heidegger, *Varat och tiden*, Göteborg 1992

– *Konstverkets ursprung*, Göteborg 2005