



GÖTEBORGS UNIVERSITET
LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Brevbäraren, narren och evolutionen

En evolutionsteoretiskt orienterad komparativ analys av Dag-Otto Flink från Vallarnas friluftsteater och Puck och Botten från *En Midsommarnattsdröm*.

Katarina Isaksson

Kandidatuppsats
Hösten 2014
Handledare: Mikael Strömberg
Examinator: Yael Feiler

Title: *The Mail Man, the Fool and the Evolution. A comparative analysis of Dag-Otto Flink from Vallarnas Friluftsteater and Puck and Bottom from A Midsummer Night's Dream through an Evolutionary Perspective.*

Author: Katarina Isaksson

Supervisor: Mikael Strömberg

Abstract

What is it that makes an audience love a character? Through comparative analysis and an evolutionary perspective, I have examined the relationship between the viewer – the human – and three popular characters: Shakespeare's Bottom and Puck from *A Midsummer Night's Dream* and Dag-Otto Flink, the most popular character from Vallarnas friluftsteater in Falkenberg, Sweden. In what way do they attract us? Why do they attract us? The aim of the comparative analysis between the characters was to reveal enough similarities for defining all three as the same character type: the fool. One of the most important similarities for the evolutionary discussion was that especially Dag-Otto and Bottom are consistently themselves. Furthermore, the Darwinian perspective, especially with theories of Daniel Nettle, indicates that there are several factors that come into play for successive fiction. An attention-drawing fiction succeeds in making an intensified version of social cognition, since it needs to compensate for the fact that the audience does not know the characters. This depends heavily on the content of the fiction. However, the form of the fiction may intensify the relation with the audience even further, which can be seen in these characters.

Key Words: Dag-Otto, Bottom, Puck, William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, "Stefan & Krister", Vallarnas friluftsteater, human nature, evolution, buskis.

Innehållsförteckning

1. Introduktion	4
1.1. Frågeställning, metod och syfte	4-5
1.2. Material	5-6
1.3. Litteratur	6-7
1.4. Disposition	7-8
2. Shakespeares narrar och dess rötter	9
2.1. Myten om <i>Hamlet</i>	9-10
2.2. Clown eller narrar?	10-11
2.3. Narrans ursprung	11-12
2.4. Will Kemp	12-13
3. En snabbkurs i evolutionsteori	14
3.1. Vad är evolutionsteori?	14
3.1.1. Richard Dawkins	14-15
3.1.2. Den kooperativa genen	15-17
3.2. Relationen mellan evolution, evolutionsteori och fiktion	17-19
3.3. Sammanfattning	19
4. En brevbärare, en skojare och en vävare	20
4.1. Historia	20-21
4.2. Brevbäraren och vävaren	21-23
4.3. Brevbäraren och den medvetne skojaren	23-25
4.4. Tre narrar	25-26
5. Narrarna och evolutionen	27
5.1. Nettles teori om tragedi och komedi	27-29
5.2. Narrarna i relation till Nettles teori	29-31
5.3. Sammanfattning	31-32
6. Slutdiskussion	33-35
Källor	36-37
Bilaga	38-39

1. Introduktion

Allt sedan jag först började studera teater i början av 2000-talet har jag hört folk uttala ”Stefan och Krister” med ett slags förakt, som en term för att peka på att ”sådant pysslar vi inte med här”, den undre delen i en dikotomi för att förhöja värdet av det man själv sysslar med. Jag själv hade från början ingen särskild uppfattning om ”Stefan och Krister”, jag hade bara sett någon enstaka scen med karaktären Birger på tv och tyckte väl att det inte var det bästa jag sett, mest eftersom det var något man inte skulle tycka var bra. Men i smyg fnissade jag åt den där galningen i orange basker. Faktum är, att de flesta som rynkar på näsan när de säger ”Stefan och Krister” bara har sett något sådant, ett litet klipp från något av avsnitten som gick på TV4 och tror att det är representativt även för det som spelas på Vallarna. Karaktären Birger har aldrig ens varit med på Vallarna. Sedan våren 2013 har jag nu jobbat som scenmästare på buskisens hemmascen Vallarna samt på turné och jag har en helt annan förståelse för genren. Men bland det som har berört mig mest är den otroligt hängivna publiken, de som väntar på att få autografer av ensemblen efter föreställningen, de som åker med bussresor från Finland, de som har egna traditioner kring föreställningen på Vallarna, de som faktiskt betalar biljetterna. Varför ska man kalla det de gillar för ”fult” och rynka på näsan som om det vore mindre värt? Att vi människor sedan har olika tycke och smak, det är en helt annan sak (som dessutom gör världen till en roligare plats).

År 2001, i föreställningen *Snålvatten och jäkelskap*, skriven och regisserad av Krister Classon, dök för första gången brevbäraren Dag-Otto Flink upp på Vallarnas friluftsteater och har sedan dess kommit att bli den mest populära återkommande karaktären. I denna uppsats kommer jag att göra en komparativ analys av Dag-Otto Flink och Puck och Botten från William Shakespeares *En Midsommarnattsdröm*. Den komparativa analysen kommer sedan leda till en evolutionsteoretisk diskussion. Jag har medvetet valt Shakespeare och buskis som motpoler då de i dagens kulturvärld representerar tidigare nämnda dikotomi med ”finkultur” och ”fulkultur”, samt att de dessutom är från vitt skilda tidsepoker: den elisabetanska perioden i Storbritannien och dagens Sverige.

1.1. Frågeställning, metod och syfte

Dessa tre komiska karaktärer, Dag-Otto Flink, Botten och Puck, är väldigt omtyckta figurer som publiken tagit till sitt hjärta. I denna uppsats undersöker jag vad det är som tilltalar åskådaren – människan – med dessa karaktärer. På vilket sätt tilltalar de oss? Varför gör de det?

Med hjälp av forskning om Shakespeares narrar kommer jag att söka reda på likheter

hos dessa karaktärer med 400 års åldersskillnad och argumentera för att de är samma typ av karaktär: narren. Även omständigheter kring föreställningarna kommer att tas i beaktande, till exempel att det i båda situationerna finns en författare som skriver för en specifik ensemble/skådespelare. För att sedan kunna svara på uppsatsens frågeställningar har jag valt att använda mig av evolutionsteorier kring komedi som påvisar hur fiktion och särskilt komedi appellerar till våra grundläggande beteenden och sociala behov. Då fiktion i sig är ett mycket brett begrepp, har jag avgränsat mig dels genom att fokusera på genren komedi, dels genom att undersöka komedi inom teater. Eftersom en publik består av människor, är det högst relevant att ta reda på hur människans natur fungerar i relation till den fiktiva värld som teater är med och skapar. Uppsatsen är således tudelad: först söker jag styrka ett påstående och sedan svara på frågeställningarna.

Syftet med detta arbete är att föra en diskussion om två skilda fenomen som är/varit omåttligt populära för sin tid samt undersöka hur relationen mellan de fiktiva karaktärerna och dess åskådare – människan – kan tänkas fungera. Shakespeare är även intressant i det avseende att hans verk spelas än idag. Jag har även en önskan om att bidra till diskussionen om fin- och fulkultur utan att använda begrepp som kvalitet, kommersialism och konstnärlighet för att istället mer ingående diskutera *varför* vissa fenomen (i detta fall en viss karaktär) blir omtyckta genom att se på hur vi människor fungerar.

1.2. Material

Ett uppenbart problem att tackla när en analys av två karaktärer med fyra sekler mellan sig ska genomföras, är den ojämna mängden material som finns att tillgå. När det gäller Shakespeare finns det 400 år av forskning att tillgå, medan väldigt lite, till och med inget, akademiskt material finns att tillgå när det gäller buskis. Via nätet och Google fann jag dock en b-uppsats om buskis, *Folklustspel=dålig teater?*, skriven av två studenter på teaterpedagogprogrammet i Örebro 2012.¹ Jag har däremot haft tillgång till *20 år under bältet*, en bok om Stefan Gerhardssons och Krister Classons första tjugo år som underhållare. Boken slutar 1999, vilket nu är femton år sedan, men jag har haft användning av den för att teckna bakgrunden till buskisen på Vallarnas friluftsteater. Eftersom det under min jakt på forskningsmaterial blivit uppenbart hur lite det faktiskt skrivits om buskis, känns det viktigt att skriva en vetenskaplig uppsats om ämnet.

Vidare bör jag nämna att materialet för den komparativa analysen är av olika medier.

¹ Lindskog, Cristoffer. Rotsjö, Eleonora, *Folklustspel=dålig teater?*, (2012, Örebro)

Allt material om Shakespeare är textbaserat medan pjäserna med Dag-Otto Flink är filmupptagningar från Vallarnas friluftsteater, med undantag för *Brännvin i kikar'n*, som spelades på Lisebergsteatern hösten 2014.² Jag har sett föreställningen den 3 oktober kl. 19.30, 18 oktober kl. 19.30 samt 28 november kl. 19.30. Anledningen att jag valt att studera föreställningarna istället för originalmanusen är för att det är just Jojje Jönssons Dag-Otto jag vill studera, då Jönsson är så starkt förknippad med karaktären. Största fokus ligger dock på repliker och händelser, därför ska de olika medierna inte vara något problem. Men givetvis är det i detta fall en fördel att även kunna studera Jönssons agerande. I Kemps fall får jag luta mig mot textbaserat material på grund av det faktum att han levde för fyra sekel sedan. Ett exempel där jag har fördel av Vallarnas filmade föreställningar är att jag kan se när Dag-Otto tilltalar publiken direkt, medan jag gällande Shakespeares narrar får leta efter textuella bevis i repliker eller göra antaganden utefter scenanvisningar och tidigare forskning. Angående Dag-Otto finns det även övrig produktion, som cd-skivor, barnföreställningen *Sjung och Hoppalång* samt några egna serieavsnitt, men jag har valt att inte inkludera det materialet till denna analys. Detta är dels för att begränsa materialet, men även för att övrig Dag-Otto-produktion tillkommit allt eftersom karaktären blivit mer populär. De föreställningar som utgör material för min analys är *Snålvatten och Jäkelskap*, *Bröllop och Jäkelskap*, *Barnaskrik och Jäkelskap*, *Solsting och Sne'språng*, *Söderkåkar*, *Pang på pensionatet* samt *Brännvin i kikar'n*. På grund av mitt arbete med *Brännvin i kikar'n*, är många exempel hämtade därifrån.

En medveten avgränsning i denna uppsats är det västerländska perspektivet. En mer djupgående undersökning hade kunnat addera ett tredje objekt, en komisk karaktär från ett helt annorlunda kulturellt sammanhang för att möjliggöra ett universellt antagande. Här är istället den tidsmässiga/historiska skillnaden i fokus. Givetvis har det sin botten i att uppsatsen utförs med en önskan att bidra till fin/fulkulturdiskussionen och denna diskussion är i detta fall ur ett svenskt, det vill säga, västerländskt, perspektiv.

1.3. Litteratur

I kapitlet om narrens historia har jag använt mig mycket av David Wiles' *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse* (1987) eftersom han mycket utförligt beskriver narrens ursprung. Sedan är Wiles' bok den enda jag hittat som fokuserar helt på Will Kemp, skådespelaren som spelade många av Shakespeares tidiga narrar. Robert H. Bells *Shakespeare's Great Stage of Fools* (2011) ger en bra överblick över flera av Shakespeares

² Spelades även sommaren 2014 på Vallarna och kommer att spelas på turné våren 2015.

narrar och har separata kapitel om Puck och Botten. Goldsmiths *Wise Fools in Shakespeare* (1958) fokuserar på narrar som spelades av Kemps efterträdare, Robert Armin. Goldsmith har jag mest använt till komplettering av narrens historia. När det gäller information om Dag-Otto och Vallarnas friluftsteater, har jag använt mig av Wällheds *20 år under bältet* och en intervju som jag genomförde med Jojje Jönsson den 13 december 2014 (se bilaga).

I de två kapitel som berör evolutionsteori har jag haft stor nytta av texter skrivna av Joseph Carroll, en av de första med evolutionsteoretiska litterära studier och professor vid University of Missouri – St. Louis i USA. Carroll har undervisat i darwinistiska litterära studier i flera år, både i USA och Europa, bland annat Danmark, och fortsätter att utveckla ämnet. De verk jag har använt mig av är artikeln ”An Evolutionary Paradigm for Literary Study” som publicerades i tidningen *Style* 2008, boken *Literary Darwinism* (2004) och *Evolution, Literature and Film* (2010). Ibland har jag även använt mig av Denis Duttons ”Pleasures of Fiction” från *Philosophy and Nature* 2004, där Dutton diskuterar Carroll’s *Literary Darwinism*. Boken *Evolution, Literature and Film* är en samling artiklar om just litteratur, evolution och film som Carroll sammanställde med Brian Boyd och Jonathan Gottschall 2010. Där fann jag artikeln ”The Wheel of Fire and the Mating Game” av Daniel Nettle.

För att begränsa materialet och uppsatsens omfång, valde jag att använda Nettles teorier som grund för den evolutionsteoretiska diskussionen om Dag-Otto, Puck och Botten då hans artikel var högst relevant för mitt syfte. Robert Storeys artikel ”Comedy, Its Theorists, and the Evolutionary Perspective” från *Criticism* 1996, bidrog med ytterligare teorier om komedi och dess karaktärer. Storeys artikel har dock stort fokus på att argumentera för och emot olika teorier, något som låg utanför ämnet för denna uppsats.

I *Shakespeare and the Nature of Love* utforskar Marcus Nordlund olika former av kärlek i Shakespeares verk, hur kärleken framställs samt hur och varför den framställningen uppfattas på ett visst sätt. Jag har dock mest använt Nordlunds introduktion för att få ytterligare definitioner av det evolutionsteoretiska perspektivet och dess möjligheter. I kapitel tre har jag även presenterat en del av Richard Dawkins teorier från *The Selfish Gene* då denna hade så pass stor genomslagskraft när den kom 1979 och är en viktig del av dagens evolutionsbiologiska teorier som utgör grunden till bland annat evolutionspsykologi och darwinistiska litterära studier.

1.4. Disposition

I kapitel två, ”Shakespeares narrar och dess rötter” kommer det att handla om Shakespeares

narrar i allmänhet och det syftar till att ge den historiska bakgrunden till ämnet samt klargöra viss terminologi. Kapitel tre, ”En snabbkurs i evolutionsteori”, kommer sedan att ge en bakgrund till evolutionsteorin, dess grundare och evolutionsteoretiska litterära studier. Där kommer jag även att ta upp viss terminologi och begrepp som senare ska underlätta den evolutionsteoretiska diskussionen i kapitel fem. I nästa kapitel, nummer fyra, utförs den komparativa analysen mellan Dag-Otto, Puck och Botten i syfte att styrka mitt argument att de alla tre är narrar och därmed skapas underlaget till det avslutande kapitlet, kapitel fem: ”Narrarna och evolutionen.” I det kapitlet kommer jag således att söka besvara min frågeställning angående narrarnas relation till sin publik – människan. Sedan följer sedvanlig slutdiskussion samt källförteckning och bilaga.

2. Shakespeares narrar och dess rötter

Detta kapitel kommer att handla om Shakespeares narrar i allmänhet och är indelat i fyra underrubriker: ”Myten om *Hamlet*”, ”Clowner eller narrar?”, ”Narrens ursprung” och ”Will Kemp.” De källor jag använder mig av är i huvudsak Bells *Shakespeare’s Great Stage of Fools* (2011), Goldsmiths *Wise Fools in Shakespeare* (1958) samt Wiles’ *Shakespeare’s Clown* (1987), en bok om skådespelaren Will Kemp.

2.1. Myten om *Hamlet*

När det kommer till William Shakespeare och hans narrar, så finns det ett populärt antagande att han i *Hamlet* har infört sina egna åsikter om skådespelare som spelar narrar:

[. . .] [L]åt dem,
som spelar narrar, inte säga mer, än som står i rollen;
för bland dem finns de, som själva skrattar för att narra
en hop dumma åskådare att också skratta, fastän under
tiden någon väsentlig punkt i skådespelet just då borde
ha varit föremål för uppmärksamheten. Det är uselt och
utvisar en högst erbarmlig egenkärlek hos den narren,
som så gör.³

Hamlet uppfördes cirka 1600-1601,⁴ strax efter det att skådespelaren som dittills gjort flera bejublade roller som narr, Will Kemp, lämnat Lord Chamberlain’s Men (teatersällskapet som både Kemp och Shakespeare var likvärdiga delägare i, det sällskap som så småningom blev The King’s Men) och det finns de som påstår att detta är en direkt referens till Kemp och den påstådda osämjan mellan honom och Shakespeare. Men enligt Wiles finns det inga bevis för att Kemp ska ha gått lös på författarens verk på det vis som *Hamlet* beskriver, utan Wiles menar att det kan referera till en annan välkänd clown, Dick Tarlton, som var aktiv i England på 1570-1580-talen.⁵ Men, vilket är viktigt, Shakespeare gör faktiskt en referens till Kemp i texten, dock inte nödvändigtvis till hans beteende, men likväl till funktionen han fyllde (han var sällskapets professionella clown). Denna medvetna referens, menar Wiles, tydliggör det faktum att Shakespeare inte alls hade för avsikt att avskärma sin publik för händelserna på scen, utan snarare gör dem delaktiga.⁶

Idag är det givetvis ingen som kan veta helt säkert vad Shakespeare hade för intentioner med sin text, om han refererade till en tvist mellan honom och Kemp eller inte, det blir för

³ Shakespeare, William. *Hamlet*. Sv. översättning: C.A. Hagberg (1965, Lund). Sid. 91-92.

⁴ Shakespeare online <http://www.shakespeare-online.com/keydates/playchron.html> (hämtad 7 dec 2014)

⁵ Wiles, David. *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, (1987, Liverpool) sid. viii

⁶ Ibid, sid. ix

evigt dolt i historien. Men det som följer i Wiles' inledning kan ändå, intressant nog, peka mot att det fanns vissa stilistiska meningsskiljaktigheter. Wiles argumenterar nämligen för att clownen är viktig att studera då denne var mitt i hjärtat av en elisabetansk debatt angående skådespeleri och när Kemp ersattes av Robert Armin var detta ett stort steg i riktningen mot en ny typ av teater.⁷ Den elisabetanska teatern var mitt i en ”transfusion mellan det moderna konceptet om teater som en del av en underhållningsindustri och den medeltida uppfattningen om drama som en del av ett karnevaliskt levnadssätt” (min översättning).⁸ Kems estetik var starkt förknippad med det sistnämnda och det faktum att Shakespeares narrar tog en annan riktning när Armin ersatte Kemp, skulle kunna antyda att Shakespeare ville något annat med sitt skrivande. Men det kan också helt enkelt vara så att Shakespeare var en flexibel författare som anpassade sina texter efter sina skådespelare och lät sig inspireras av dem. Detta är givetvis bara spekulationer och liksom anledningen till Kems uppbrott från Lord Chamberlain's Men, lär vi aldrig få veta sanningen.

2.2. Clown eller narrar?

I det engelska språket förekommer inte termen ”clown” före den elisabetanska perioden. Ordet dök då upp för att uttrycka ett nytt koncept: bonden eller en ”lantis” (min översättning av ordet ”rustic”) som på grund av sin lantliga moral och sitt lantliga sätt ter sig underlägsen och fånig (på svenska är ordet ”pajas” vanligare än ”clown” om någon betar sig fånigt). Det var inte förrän lite senare, runt Tarltons aktiva period, som ”clown” började användas för komiker, komisk underhållare.⁹ Inom den elisabetanska teatern stod ordet clown, ”the clown”, för en skicklig professionell skådespelare.¹⁰

Det engelska ordet ”folly” (på svenska till exempel ”dårskap”, ”galenskap” eller ”dåraktighet”¹¹) innebär ursprungligen ”brist på förnuft, intelligens eller förståelse och ger därmed upphov till misstag, missuppfattning och förvirring” (min översättning).¹² Ordet härstammar från franskans ”folie”, och antyder därför även galenskap.¹³ Den närbesläktade termen ”fool”, som jag har valt att översätta till ”narr”, var under den elisabetanska perioden den vardagliga termen för män som Dick Tarlton, Will Kemp och Kems efterträdare, Robert Armin. Alla tre höll nämligen fast vid sin persona även utanför teaterns väggar. Ordet

⁷ Wiles, sid. x

⁸ Ibid sid. xii

⁹ Ibid sid. 61

¹⁰ Ibid sid 63

¹¹ Norstedts engelsk-svenska ordbok, professionell, (2010, Stockholm)

¹² Bell, Robert H, *Shakespeare's Great Stage of Fools*, (New York, 2011) sid. 1

¹³ Ibid sid. 1

”clown” hörde till teaterns specialiserade vokabulär eller, som beskrivs ovan, för att på ett mer nedlåtande sätt beskriva en lantlig person av lägre klass och moral. Detta stärks av det faktum att i de texter som finns bevarade, skrivna av Armin och Kemp själva (*Quips upon Questions* respektive *Nine Days’ Wonder*), använder de enbart ”fool” om sig själva, aldrig ”clown”.¹⁴ I det vardagliga språket gjordes ingen större skillnad mellan ”fool” eller ”clown”, men teaterns terminologi gjorde en tydlig skillnad mellan de två. I teatersammanhang relaterade alltid termen ”the clown” till det professionella sällskapets egen clown eller narr.¹⁵ På grund av detta är det allt som oftast ordet ”fool” som förekommer i Shakespeares dialog, medan ”clown” istället återfinns i scenanvisningarna, vilket då hänvisar till teaterns professionella clown. Då ordet ”clown” dyker upp i dialogen används det enligt Wiles enbart ”om, eller (för ironisk effekt) av den karaktär som är avsedd att spela ’the clown of the play’” (min översättning).¹⁶

2.3. Narrens ursprung

När ordet ”clown” yttras, är det lätt hänt att associera till den typiska cirkusclownen som klantar sig när hen försöker sig på olika akrobatiska konster. Men den clownen har ett helt annat ursprung än vad yrkesnarren, den elisabetanska professionella clownen, har. Cirkusclownen är besläktad med den romerska mimkaraktären *stupidus* medan den elisabetanska yrkesnarren var besläktad med medeltida ”minstrels” och ”joculators” som reste runt i Europa efter Romarrikets fall. Liksom ”minstrels”, eller barder, så var narrarna sångkunniga, dansanta och akrobatiska och liksom ’joculators’, vilka narrarna var närmast besläktade med, var de ”en konstant hånleende och obscen gycklare eller parodist” (min översättning).¹⁷ Från och med romartiden och under medeltiden (även långt senare) höll sig folk med så kallade ”natural fools”, naturliga narrar, vilket innebar människor med mentala och/eller fysiska defekter (exempelvis dvärgar var vanliga) som ett slags husdjur. De såldes på ”monstermarknaden” och ju mer dåraktiga de tedde sig, desto högre pris begärdes för dem.¹⁸ Detta var fortfarande långt innan den kliniska psykologin och folk såg på dessa ”oskyldiga” (”innocents”) med en blandad känsla av fruktan, roat förakt och något slags medlidande. Ur denna blandade inställning växte tillåtelsen för narren att tala fritt och bete sig

¹⁴ Wiles sid. 66

¹⁵ Ibid sid. 69

¹⁶ Ibid sid. 68-69

¹⁷ Goldsmith, Robert Hillis, *Wise Fools in Shakespeare*, (1958, Liverpool) sid. 5

¹⁸ Ibid sid. 5

nyckfullt.¹⁹ Enligt Goldsmith så började vissa av de kringresande gycklarna och barderna under den tidiga medeltiden att imitera dessa ”oskyldiga”, eller ”natural fools” som de även kallades, för att undvika repressalier. I och med detta uppstod den ”artificiella narren” eller hovnarren. Detta hände troligtvis redan på 1100-talet, eftersom det då gjordes en tydlig distinktion mellan ”fools artificial” och ”natural fools.” Det är denna artificiella narr som Shakespeares narrar är besläktade med.²⁰

2.4. Will Kemp

När Will Kemp och Will Shakespeare blev kollegor i Lord Chamberlain’s Men, var Kemp redan känd under eget namn och det skulle fortfarande dröja flera år innan Shakespeare nådde samma stjärnstatus.²¹ Shakespeare skrev roller anpassade till den fysiskt skicklige skådespelaren med rötter i medeltida ”minstrelsy” (se beskrivning av ”minstrel” ovan) som kunde ta plats på scenen ”utan stöd från pjäshandlingens mekanismer” (min översättning).²² Därmed kunde Shakespeare, enligt Wiles, avvika från tidigare komiska arketyper som den klassiska slaven²³ för att istället skapa en dramatisk struktur baserad på olika typer av skådespeleri.²⁴ Samtliga roller som Kemp spelade strukturerades på så vis att de hade minst en kort scen där han riktade sig direkt till publiken.²⁵

Enligt Bell var Kemp mycket uppskattad av publiken och han lär ha gått runt bland dem, tagit emot biljetter och samlat ihop publiken inför föreställningen.²⁶ Även efter det att Kemp lämnade Lord Chamberlain’s Men, fortsatte Shakespeares förkärlek för clownen och narrar. Han lånade ofta sina handlingar från andra men uppfann ständigt nya humoristiska karaktärer som inte fanns i ursprungskällan. Faktum är att hos Shakespeare förekommer ordet ”fool” och dess släktingar ”folly”, ”foolish” och ”fond” över 600 gånger, i jämförelse med Bibeln, där ”fool” och ”folly” förekommer cirka 200 gånger.²⁷

¹⁹ Goldsmith sid. 6

²⁰ Ibid sid. 7

²¹ Bell sid. 9

²² Wiles sid. 74

²³ Den tidigare typiska frispråkiga komiska karaktären var oftast en slav eller tjänare av något slag. Dorine i Molières *Tartuffe* är ett utmärkt exempel på detta eftersom franskklassicismen hyllade antikens regler och modeller.

²⁴ Wiles sid. 73-74

²⁵ Ibid sid. 107

²⁶ Bell sid. 10

²⁷ Ibid sid. 11

Den första rollen som Will Kemps ersättare, Robert Armin, spelade var Touchstone i *Som ni vill ha det*.²⁸ Armin var inte lika fysiskt skicklig som Kemp, men han var aktiv som författare och litteraturkritiker och gav därmed Shakespeare något helt nytt att arbeta med.²⁹ Det är en stor anledning till att narrarna från och med *Som ni vill ha det* är av ett annat slag än de narrar som spelades av Kemp. Enligt Goldsmith är det från och med Touchstone som Shakespeares karakteristiskt visa narrar utvecklas.³⁰

²⁸ Jag har valt Göran O. Erikssons översättning av titeln från 1984 istället för den äldre översättningen *Som ni behagar* eftersom denna titel helt enkelt är den senaste på svenska.

²⁹ Wiles sid. 136-163

³⁰ Goldsmith sid. 15

3. En snabbkurs i evolutionsteori

Syftet med detta kapitel är att ge en bakgrund till evolutionsteorin, dess grundare och evolutionsteoretiska litterära studier. Kapitlet är därför indelat i fyra rubriker: ”Vad är evolutionsteori?”, ”Relationen mellan evolution, evolutionsteori och fiktion” samt ”Sammanfattning”. Den första rubriken har fått två underrubriker, ”Richard Dawkins” och ”Den kooperativa genen”, för att tydliggöra vissa grundläggande teorier och begrepp som är nödvändiga inför övriga kapitel och underkapitel som involverar evolutionsteori.

3.1. Vad är evolutionsteori?

Evolutionsteorin har sina rötter hos Charles Darwin och hans teorier om hur människan har utvecklats från primat till människa, bland annat genom det naturliga urvalet, ”survival of the fittest”. Detta känner de flesta av oss till, men hur modern evolutionsteori ser ut är mer dunkelt för gemene man. Märk väl att på engelska heter det ”survival of the fittest”, på svenska heter det att ”den starkaste överlever”, men ”fittest” har andra konnotationer: ”fit, adj. Well adapted or suited to the conditions or circumstances of the case, answering the purpose, proper or appropriate.”³¹ Styrka ingår inte alls i den engelska definitionen. Jag kommer att återkomma till vikten av detta i ett stycke längre ner.

3.1.1. Richard Dawkins

Richard Dawkins’ *The Selfish Gene* utkom 1979 och blev en milstolpe i modern evolutionsteori. Dawkins påvisar i introduktionen att den centrala debatten inom Darwinismen har handlat om den enhet som faktiskt blir utvald: vilken typ av enhet som överlever, eller inte överlever, som konsekvens av det naturliga urvalet. Dawkins menar att denna enhet är våra gener.³² Dawkins påpekar dock även att det finns två typer av enhet som påverkar det naturliga urvalet: genen och organismen. Genen är enheten som reproduceras medan organismen är den enhet som fungerar som ett fordon. Organismen är alltså ett slags fordon som reproduktionsenheten, det vill säga genen, åker med i. Människan, apan, fågeln och delfinen är allihop exempel på organismer (fordon) som ska se till att gener reproduceras.³³

Dawkins poängterar även att det Darwinistiska urvalet inte utgår *direkt* från genen. ”DNA is cocooned in protein, swaddled in membranes, shielded from the world and invisible

³¹ Oxford English Dictionary online <http://www.oed.com.ezproxy.ub.gu.se/view/Entry/70747?redirectedFrom=fittest#eid>, hämtad 19 dec 2014

³² Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, (2006, New York) sid. viii

³³ Ibid sid. ix

to natural selection. If selection tried to choose DNA molecules directly it would hardly find any criterion by which to do so. All genes look alike, just as all recording tapes look alike.”³⁴ Vad han menar med liknelsen med ett inspelningsband, är givetvis att de ser precis likadana ut, men innehållet, det inspelade materialet, på dem kan vara helt olika. Dawkins fortsätter med att förklara att de viktigaste skillnaderna mellan olika gener är deras effekter: ”The technical word *phenotype* is used for the bodily manifestation of a gene, the effect that a gene [. . .] has on the body [the organism], via development.”³⁵ Den fenotypiska effekten av en viss gen³⁶ kan vara till exempel gröna ögon eller färgen på en blommans kronblad, men i praktiken har de flesta gener mer än en fenotypisk effekt, exempelvis gröna ögon och lockigt hår. Således har vi från Dawkins tre begrepp att hålla reda på framöver: *gener*, *organismer* och *fenotyper*.

3.1.2. Den kooperativa genen

Innan jag går vidare med texten i detta stycke, behöver jag förklara några begrepp som dyker upp i de engelska citaten och kan verka något förvirrande: ”Darwinian” (darwinistisk), ”sociobiological” (sociobiologisk) och ”adaptationist.” Detta är på grund av att de används i princip synonymt med varandra då Darwin var den första sociobiologen och den första evolutionspsykologen, så termen ”Darwinian” täcker både ”adaptationist” och ”sociobiological.”³⁷ Termen ”adaptationist” kräver dock ytterligare förklaring på svenska: ”adaptationist thinking” är väldigt enkelt beskrivet det utbredda tankesättet inom evolutionsteori och framförallt evolutionspsykologi. Det handlar om att, som Nordlund skriver, alla organismer på vår planet är ett resultat av *interaktionen* mellan gener och omgivning.³⁸ Även livsstil spelar in då den handlar om interaktion med omgivningen. Låt oss nu se tillbaka på definitionen av *fit*: “Well adapted or suited to the conditions or circumstances of the case, answering the purpose, proper or appropriate.”³⁹ ”Well adapted” är alltså nyckeln till innebörden av ”survival of the fittest”: den (gen) som överlever är den som bäst *anpassar sig* till sin miljö.

När det talas om ”adaptionists” syftar det alltså på teoretiker med ”adaptationist

³⁴ Dawkins sid. 235

³⁵ Ibid sid. 235

³⁶ Inom biologin används termerna *genotyp* och *fenotyp*. ”Fenotypen bestäms av ett samspel mellan genotypen, en individs genetisk [sic] uppsättning, och miljöfaktorer” (http://genteknik.nu/genotyp-och-fenotyp_2/, hämtad 29 december 2014). Termerna förekommer även inom humaniora.

³⁷ Joseph Carroll, *Literary Darwinism*, (2004, New York) sid viii-ix

³⁸ Marcus Nordlund, *Shakespeare and the Nature of Love*, (2007, Evanston) sid. 9

³⁹ Oxford English Dictionary online:

<http://www.oed.com.ezproxy.ub.gu.se/view/Entry/70747?redirectedFrom=fittest#eid>, (hämtad 19 dec 2014)

thinking”, vilket är synonymt med ett modernt evolutionsteoretiskt tänkande – teorierna om att liv utvecklas i den nämnda interaktionen mellan gener, livsstil och omgivning– organismer utvecklas för att *anpassa* sig till miljön som omger dem. En av dessa organismer är vi: människan.

Människan, en av många organismer som lever och för sina gener vidare, har utvecklat sin motivation för överlevnad utefter fyra beteendesystem enligt Darwinistisk forskning. Dessa fyra är (1) överlevnad, (2) reproduktion, (3) föräldraskap och släktskap och (4) grupplevnad.⁴⁰ Ordet ”kinship”, som Carroll använder, kan även översättas till ”gemenskap” men jag har valt att använda *släktskap* i min text då vi delar gener med vår släkt. De fyra beteendesystemen motiverar oss att söka framgång inom dess respektive områden, men hur detta genomförs är inte helt okomplicerat:

Humans share roughly half their genes with siblings. A human being who never reproduced but who sacrificed his or her own reproductive opportunities to benefit two or more reproductively successful siblings – say a maiden aunt who gave up the prospect of marriage in order to devote herself to the care of the orphaned children of her siblings – would thus have achieved reproductive success. The logic of selection at the level of the gene has shaped our motivational systems, and as a consequence sociobiologists and evolutionary psychologists now recognize ‘kin assistance’ as one of the elementary human behavioral systems.⁴¹

Detta har att göra med en viktig del av evolutionsteorin, “inclusive fitness.” Inklusiv fitness innebär att “the ‘fittest’ organism in the struggle for life is that organism whose *genes* are, in the population at large, most numerously represented – not only in ‘self’ but also in offspring and other close kin.”⁴² Som Dawkins själv påpekar i inledningen till senaste utgåvan av *The Selfish Gene*, så hade han lika gärna kunnat kalla boken “The cooperative gene”, då det hade givit en mer korrekt bild av hur det naturliga urvalet fungerar och läsare hade inte hakat upp sig på ordet “selfish”. Genen är det viktiga, inte huruvida den är självisk eller ej.⁴³

Det som verkar vara en grym ideologi med att “den starkaste överlever”, innehåller så mycket mer än bara ett slags blodig kamp för överlevnad. ”Survival of the fittest” handlar mer om samverkan än individuell styrka: inklusiv fitness är en viktig del och anpassningen till omgivande miljö är en annan. Som Nordlund sammanfattar det:

I find it misguided to associate Darwinism only with competition and a bloodthirsty survival of

⁴⁰ Carroll (2004), *Literary Darwinism*, sid. 155

⁴¹ Ibid sid. 156

⁴² Robert Storey, (1996) *Comedy, Its Theorists, and the Evolutionary Perspective*, (*Criticism* 1996) sid. 408

⁴³ Dawkins sid. vii-ix

the fittest. If we accept that the human race has been tailored by an evolutionary process, then it seems likely that this process will not be responsible only for our tendencies toward, say, aggression or individualistic self-promotion. It will also underpin what we consider most beautiful and valuable about ourselves. Today there are few evolutionists who would dispute that our capacities for cooperation, trust, and affection have been equally instrumental in assuring our survival on the planet.⁴⁴

3.2. Relationen mellan evolution, evolutionsteori och fiktion

Ur den biologiska evolutionsteorin har grenar som evolutionspsykologi, evolutionsteoretisk samhällsvetenskap och de senaste 13-20 åren, evolutionsteoretiska, eller Darwinistiska, litterära studier uppkommit. Darwinistiska litterära studier bygger mycket på evolutionspsykologi, som i sin tur har mycket gemensamt med kognitiv utvecklingspsykologi.⁴⁵ I inledningen till *Evolution, Literature, and Film* sammanfattas detta släktskap:

Evolutionary thinking has had revolutionary effects across the human sciences, but it has most dramatically transformed psychology. [. . .] Since [psychological research] began to ask the evolutionary question *why* – for what benefits – do our minds work as they do, psychology has begun to grapple with much at the heart of literature and film: our core emotions like love, fear, sorrow, and happiness; our social and moral emotions like generosity, trust, fairness, and indignation; our core relations like parent and child, partner and partner, friends, allies, and enemies; Theory of Mind, our capacity to understand other minds; and metarepresentation, our capacity to understand representations *as* representations. Cognitive, developmental, and evolutionary psychology track empathy in humans and other animals, and our attunement to the emotions of others. [. . .] [Together they] show why these and other capacities arise, where they emerge from, when they develop in individuals, and how they operate.⁴⁶

Väldigt förenklat, är den stora gemensamma nämnaren mellan fiktion och evolutionsinspirerad psykologi människans känsloliv. De tre grenar av psykologi som Boyd et al nämner: kognitiv-, utvecklings- och evolutionspsykologi arbetar med att spåra empati både hos människor och hos andra djur, samt hur vi harmoniserar/initierar känslor hos andra. Känslor är som bekant väldigt vanliga ämnen inom olika former av fiktion, både de känslor som framställs och de känslor som uppstår hos mottagaren. Dessa grenar av psykologi tar reda på varför dessa känslor uppstår, när de utvecklas hos individer och hur de fungerar. Evolutionsteoretiska litterära studier undersöker till exempel hur litteraturen fungerar i relation till människan, vad den har för funktion för människan, hur människans upplevelse av litteratur fungerar och varför människan upplever litteraturen på ett visst sätt, vad människan har för behov av litteratur och hur detta behov fungerar. Det handlar kort sagt om att komma underfund med människans natur.

⁴⁴ Nordlund sid. 6

⁴⁵ Joseph Carroll, 2008. *An Evolutionary Paradigm for Literary Study*, (*Style*, 2008) sid. 107.

⁴⁶ Brian Boyd et al, *Evolution, Literature and Film*, (2010, New York) sid. 2-3

Precis som språket, är människans fascination av fiktiva berättelser universell. Berättelser förs vidare via muntlig eller skriftlig tradition, berättelser blir dramatiserade och självständigt påhittade i alla kända kulturer, vare sig folket är läs-och skrivkunniga eller ej och helt oberoende av avancerad teknologi. Både i berättarform och idéer, karaktärstyper och berättelsens konflikter, går det att finna häpnadsväckande likheter mellan vitt skilda kulturer.⁴⁷ I denna uppsats kommer jag att utforska likheter mellan karaktärer som både är barn av olika tidsepoker (nutid och sent 1500/tidigt 1600-tal) och olika kulturer (svensk samtidskultur och elisabetansk engelsk kultur).

Det finns lite olika teorier om vad fiktion har för funktion för oss människor, men det finns två vanliga antaganden: den adaptiva nyttan med fiktion som ett slags simulerade situationer och att fiktion är ren njutning.⁴⁸ Carroll håller med om användbarheten av fiktion som simulerade situationer, men han menar att fiktionens innebörd för människan är djupare och varken nyttan av den simulerade situationen eller den rena njutningen är tillräckliga förklaringar till varför människan har ett sådant behov av fiktion.⁴⁹ Fiktion (och konst) spelar enligt Carroll en betydligt viktigare roll: "It helps us to regulate our complex psychological organization, and it helps us cultivate our socially adaptive capacity for entering mentally into the experience of other people."⁵⁰ För att använda Duttons förklaring, så må fiktion passera som underhållning, men det har djupgående effekter på vilka vi är eftersom det är ett sätt att "emphatically [enter] the minds of our fellows."⁵¹ Med andra ord, fiktion hjälper till att skapa empati och därigenom förståelse för våra medmänniskor då den förmår oss att se världen genom någon annans ögon.

En central utvecklingslinje för evolutionsteoretiska litteraturstudier är att länka samman specifika kognitiva strukturer⁵² med specifika litterära strukturer⁵³ och bildliga uttryckssätt⁵⁴ för att sedan sätta dem samman med den större strukturen av utvecklade mänskliga egenheter.⁵⁵ Denna linje följer jag i mitt arbete då jag undersöker Dag-Ottos och narrarnas struktur för att sedan sammanlänka dess likheter med människors behov och evolutionsteorier kring komedi. I min undersökning kommer jag framförallt att använda Daniel Nettles teorier

⁴⁷ Dennis Dutton, (2004). Pleasures of Fiction, (*Philosophy and Literature*, 2004) sid. 453

⁴⁸ Ibid sid. 457-458

⁴⁹ Carroll, (2004) *Literary Darwinism*, sid xxi

⁵⁰ Ibid sid 160

⁵¹ Dutton sid. 461

⁵² Kognitiva strukturer är "[m]önster i sättet att tänka, känna, vilja, fatta beslut, lösa problem osv. Varje individ har ett stort antal sådana tankestrukturer. Ordet används liktydigt med kognitivt schema"

(<http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=kognitiv> hämtad 21 dec 2014).

⁵³ Till exempel handlingen

⁵⁴ Metaforer är ett exempel på bildligt uttryckssätt

⁵⁵ Carroll (2008), *An Evolutionary Paradigm*, sid. 108

om hur västerländska tragedier och komedier fungerar i relation till människans sociala kognition.

3.3. Sammanfattning

Darwins teorier om evolution ligger till grund för modern evolutionsteori och det naturliga urvalet, ”the survival of the fittest”, är en av teorins grunder. Idag är evolutionsteoretiker överens om att den enhet som väljs ut i det naturliga urvalet är genen. Genen kan dock inte särskiljas hursomhelst från dess ”fordon”, organismen. Därför är de fenotypiska effekterna, de genetiska effekterna, som en gen har på en organism en viktig komponent då detta ger organismen dess unika egenskaper. Vidare, så är ”adaptationist thinking” en mycket viktig del av dagens evolutionsteori. Det handlar om att alla organismer på vår jord, från skogsmyra till blåval, är ett resultat av interaktionen mellan gener och omgivning. Den fenotypiska effekt som fungerar bäst för en organism i en viss miljö avgör vilken gen som väljs ut i det naturliga urvalet. ”Well adapted” är alltså nyckeln till innebörden av ”survival of the fittest”: den (gen) som överlever är den som bäst anpassar sig till sin miljö.

Men det finns fler faktorer som påverkar det naturliga urvalet. Idag är även ”inclusive fitness” en erkänd teori. Detta handlar om att ”the fittest organism” är den organism vars gener återfinns i störst antal inte bara hos en enskilda organism, utan även hos dess avkomma, andra nära släktingar och hos populationen i övrigt.

Darwinistiska litterära studier började dyka upp i början av millennieskiftet och de bygger mycket på evolutionspsykologi, som i sin tur har mycket gemensamt med kognitiv utvecklingspsykologi.⁵⁶ Enligt Boyd et al så var det när psykologisk forskning började fråga sig den evolutionära frågan *varför* – till vilken nytta – våra hjärnor fungerar som de gör, som psykologin började greppa ämnen som ligger nära kärnan av litteratur och film. Dessa ämnen kan sammanfattas som människans känsloliv och relationerna involverade i det.

Människan älskar att sluka fiktiva berättelser, vilket är en universell företeelse, det förekommer fiktiva berättelser i alla kända kulturer på jorden. Det finns olika teorier om varför människan har ett sådant behov av fiktion och Joseph Carroll menar att fiktion hjälper till att reglera vår komplexa psykologiska organisation och det har en viktig roll i utvecklingen av vår empati. Inom darwinistiska litterära studier har en central utvecklingslinje uppstått då specifika kognitiva strukturer länkas samman med specifika litterära strukturer för att sedan sammanfoga dem med den större strukturen av utvecklade mänskliga egenheter.⁵⁷

⁵⁶ Carroll (2008), *An Evolutionary Paradigm*, sid. 107.

⁵⁷ *Ibid* sid. 108

4. En brevbärare, en skojare och en vävare

I detta kapitel kommer jag att utföra den komparativa analysen av karaktärerna Dag-Otto Flink från Vallarnas friluftsteater och Puck samt Botten från Shakespeares *En Midsommarnattsdröm*. Kapitlet inleds med en kort bakgrund till de tre karaktärerna och dess sammanhang under rubriken ”Historia”. Resten av kapitlet, jämförelsen, är indelad i tre rubriker: ”Brevbäraren och vävaren”, ”Brevbäraren och den medvetne skojaren” samt ”Tre narrar.” Under den sista rubriken kommer jag att sammanfatta resultaten från de tidigare underrubrikerna.

Jag har valt att titta på både Puck och Botten då de båda har ett slags narrfunktion, men på olika sätt, som vi kommer att se – Puck är Oberons hovnarr medan Botten är hela styckets narr (utan att han själv märker det). Som Bell uttrycker det: ”*A Midsummer Night’s Dream* deploys Puck to supplement and contrast Bottom.”⁵⁸

4.1. Historia

Sedan Will Kemp för första gången anträdde scenen i rollen som Botten, någon gång runt 1595-1596 i London, har *En Midsommarnattsdröm* producerats ett oräkneligt antal gånger världen runt, av såväl världsregissörer som Peter Brook som amatörteaterföreningar. Det har även gjorts åtminstone sex filmproduktioner av pjäsen – år 1909, 1935, 1959 och 1968 – den senaste versionen är från 1999, med bland annat Kevin Kline som Botten och Michelle Pfeiffer som Titania.⁵⁹ Karaktären Dag-Otto Flink däremot, dök upp för första gången drygt 400 år efter urpremiären av *En Midsommarnattsdröm*, år 2001 på Vallarnas friluftsteater i Krister Classons då nyskrivna folklustspel *Snålvatten och jäkelskap*.

Trots att *En Midsommarnattsdröm* uruppfördes någon gång 1595-1596, kom den i tryck först 1600.⁶⁰ Troligtvis skrevs pjäsen för att uppföras vid ett adligt bröllop i London, men var även avsedd för en bredare publik.⁶¹ I pjäsen finns inte någon roll med titeln ”narr”, men både Botten och Puck motsvarar flera av dess funktioner: Botten som hela pjäsens narr och Puck som Oberons hovnarr. Botten spelades ursprungligen av Will Kemp. Kemp lämnade Lord Chamberlain’s Men runt 1599-1600, hans sista karaktär blev Dogberry i *Mycket väsen för ingenting*.

Dag-Otto Flink, brevbäraren som inte kan uttala bokstaven *r* spelades av Jojje Jönsson,

⁵⁸ Bell sid. 16

⁵⁹ Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Midsummer_Night's_Dream_\(1999_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Midsummer_Night's_Dream_(1999_film)) (hämtad 7 dec 2014)

⁶⁰ Shakespeare online, <http://www.shakespeare-online.com/keydates/playchron.html> (hämtad 7 dec 2014)

⁶¹ Ur inledningen till *En Midsommarnattsdröm*. Göran O. Eriksson (2003, Stockholm) sid. 5

halländsk skådespelare och medverkande på Vallarna sedan starten 1996. Jönsson började sitt samarbete med Stefan Gerhardsson och Krister Classon och dåvarande Nöjespatrullen, numera 2Entertain AB, i och med nyårsrevyn *Skåpbubblor* 1992, där han ersatte komikern Thomas Petersson som medverkat året innan.⁶² Dag-Ottos uttalsfel var inget som stod med i manus, utan det kom till under en repetition då Jönsson på grund av löständerna och till viss del sin dialekt helt enkelt missade att uttala *r*, något som Krister Classon tyckte var så roligt att de behöll det.⁶³ Jönsson fortsatte sedan att gestalta Dag-Otto i hela den så kallade ”Jäkelskapstrilogin”⁶⁴ och karaktären blev omåttligt populär. Dag-Otto blev efterfrågad och 2006 gjorde han comeback i Vallarnas bearbetning av *Söderkåkar*.⁶⁵ Därefter dök han upp igen 2008 i *Solsting och Sne ’språng*, 2010 i ”buskisdeckaren” *Pang på pensionatet* och nu senast, sommaren 2014 i *Brännvin i kikan*.⁶⁶

4.2. Brevbäraren och vävaren

En uppenbar likhet mellan Dag-Otto och Botten går att finna i textuella bevis kring deras person, de är båda tydligt förknippade med sina yrken: ”Bottom the weaver” och ”Dag-Otto Flink, brevbärare.” Dessutom bor de både i en icke-identifierad landsort. Landsortsreferensen ger dem utgångspunkten för den lantis, ”rustic”, som under den elisabetanska tiden kunde kallas för clown på grund av sitt lantliga sätt.

Botten är en självgod hantverkare som tillsammans med sina hantverkarvänner håller på att repetera en pjäs inför det kungliga bröllopet. Under repetitionerna blir Botten förvandlad av Puck, älvkungen Oberons narr. Bottens huvud blir utbytt mot en åsnas och genom ytterligare trolldom av Puck och Oberon, spenderar Botten en natt med älvornas drottning (Oberons fru) Titania. När Botten senare vaknar upp, med sitt huvud återställt, tror han att allt varit en dröm och han återförenas med de andra hantverkarna för att sedan framföra teaterstycket ”Pyramus och Thisbe” inför det nygifta kungaparet. Som Bell påpekar i *Shakespeare’s Great Stage of Fools*, så bibehåller Bottens förvandling inslag av kontinuitet: ”through his transformation, Bottom remains incorrigibly ”himself”. The humour depends upon his stubbornly implacable Bottomness, blustering as Pyramus or guffawing as Titania’s

⁶² Anders Wällhed, *Tjugo år under bältet*, (1999, Falkenberg) s. 114-116

⁶³ Se bilaga 1 ”Intervju med Jojje Jönsson”

⁶⁴ *Snålvatten och jäkelskap, Bröllop och jäkelskap* samt *Barnaskrik och jäkelskap*

⁶⁵ *Söderkåkar* har även spelats under titeln *Brännvin och fågelholkar*

⁶⁶ Denna information är hämtad både från Vallarnas hemsida och 2Entertain.com. Årtalen på Vallarnas hemsida var dock inte korrekta, så jag har jämfört årtalen med utgivningsåren på dvd:erna och de olika hemsidorna för att få de korrekta årtalen.

beloved”.⁶⁷ Vad som än händer med Botten, så är han Botten rakt igenom. Trots att han spenderar en hel natt med trolldom och älvor, är han fortfarande samma Botten när han vaknar. Ingen karaktärsutveckling har skett.

Detsamma går utmärkt väl att säga om Dag-Otto: vad som än sker är han sig själv. I *Brännvin i kikar'n* blir det glasklart i pjäsens absoluta slutrepliker. Då Dag-Otto berättat om vad som hände sedan med samtliga karaktärer, säger Florence ”Men du är dig lik, Dag-Otto, det är skönt” och Dag-Otto svarar (riktad mot publiken) med sitt signum: ”T’o de’!”. Han har orsakat köp av ett hus och sprängt en bil, men är fortfarande inget annat än Dag-Otto och liksom för Botten sker här ingen karaktärsutveckling. Precis som Bell säger om att humorn ligger i Bottens ”envist obevekliga Bottenhet” (min översättning), så är humorn med Dag-Otto att han obevekligen är Dag-Otto. Mot slutet av första akten av *Brännvin i kikar'n* återfinns ett tydligt exempel på brevbärarens envishet:

BERT: Är ni spekulant?
DAG-OTTO: Nej, jag e b’evbä’a’e.
BERT: Vad gör ni då här?
DAG-OTTO: Ska titta på huset.
BERT: Jamen, då är ni ju spekulant.
DAG-OTTO: Nej, jag e b’evbä’a’e, ha’ du vaxduk i ö’at elle’?⁶⁸

Det är inte helt olikt Bottens reaktion på sin förvandling då han är övertygad om att hans vänner försöker göra ”en åsna” av honom och han bara obekymrad strosar runt och sjunger:

Vad de räknar ut det! Så här gör de bara för att
Jag ska stå där som en åsna, de försöker skrämma
mig, men jag rör mig inte ur fläcken vad de än hittar
på. Jag går fram och tillbaka här och sjunger för mig
själv så de hör att jag inte är rädd.⁶⁹

Som jag nämnde i inledningen av detta kapitel, kan både Botten och Dag-Otto kallas clowner i den betydelsen som de elisabetanska engelsmännen kallade en landsortsbo som de ansåg vara av lägre klass och löjlig på grund av sitt lantliga sätt. Dessutom, nämner Wiles, ansågs de på grund av det vara underlägsna eller mindervärdiga.⁷⁰ Detta är något som kan spåras, om än mer kärvänligt, i både *Barnaskrik och jäkelskap* (Matilda: ”Vi behöver inga barn, vi har ju Dag-Otto”) samt i *Brännvin i kikar'n* (Florence: ”Dag-Otto, hela du är en vandrande

⁶⁷ Bell sid. 15

⁶⁸ *Brännvin i kikar'n*. Lisebergsteatern hösten 2014.

⁶⁹ Shakespeare, William. *En Midsommarnattsdröm*. Sv. översättning: Göran O. Eriksson (1979) (2003, Stockholm). Sid. 43.

⁷⁰ Wiles sid. 61

övertäckning”). Angående Botten så återfinns denna attityd när hantverkarna spelar upp sin pjäs för kungligheterna då dessa kommenterar och förlöjligar hantverkarnas skådespel.⁷¹ Förvisso är detta skådespel i skådespelet avsett just för att vara löjligt, men likväl finns där en hänfull ton. Dock räddas det från lyteskomik (och blir ännu roligare) tack vare Bottens eviga envishet och ”bottenhet” då han svarar kungligheterna:

TESEUS: Muren har ju också mänskliga känslor, jag tycker den borde förbanna honom [Pyramus] tillbaka.
BOTTEN: Nej, ers nåd, det får den inte. ”Från fot till hals” är Tisbes stickreplik. Hon har entré nu och så ska jag titta på henne genom muren. Ni ska få se det går precis som jag har sagt. Där kommer hon.⁷²

Precis som Bell konstaterar, så är Botten ständigt Botten, vad han än tar sig för. Här spelar han egentligen rollen som Pyramus, men lyckas i grund och botten aldrig vara någon annan än Botten. Dag-Ottos devis ”Jag gör ju aldrig fel. Och skulle det vara fel så är det rätt”⁷³ reflekterar både hans egen och Bottens envisa stolthet. Möjligtvis med den skillnaden att Botten inte fortsätter efter den första meningen.

4.3. Brevbäraren och den medvetne skojaren

När det kommer till Puck, är hans språk betydligt mer invecklat och lekfullt än Bottens. Detta reflekterar i mångt och mycket karaktären Puck som är betydligt mer nyckfull och beräknande än den evige Botten. I den engelska versionen säger Puck i akt tre, när han och Oberon väntar på att Demetrius ska vakna upp, påverkad av trolldomssaft som Oberon droppat på hans ögon: ”Then will two at once woo one / That must needs be sport alone. / And those things do best please me / That befall preposterously.”⁷⁴ Angående detta sista ordval menar Bell att

Prepost[e]rously is fool’s diction, meaning contrary to reason or common sense; foolish, absurd, derived from the Latin for ”first coming after” or ”reversed”. In *Praise of Folly* [skriven av Erasmus 1509, i tryck 1511], *praeposterum* is the rhetorical figure translated by Chaloner as *topsy-turvy*. In 1588 George Puttenham defines the Greek trope *Hysteron, proteron* as ”the Preposterous”: a form of ”disorder” or inversion of natural order, placing the cart before the horse. In foolery, truly, what goes around comes around. *Preposterously* is perfectly Puckish.⁷⁵

Dessa tendenser ser vi även hos Dag-Otto: hans språk blir bakvänt och han har väldigt ofta

⁷¹ Shakespeare, William, *En Midsommarnattsdröm*. Sv. översättning: Göran O. Eriksson, (2003, Stockholm) sid. 75-83

⁷² Ibid sid. 77-78.

⁷³ Intervju med Jojje Jönsson

⁷⁴ Shakespeare, William, *A Midsummer Night’s Dream*, (2008, Hampshire) 3.2.118-121

⁷⁵ Bell sid. 17

”vagnen före hästen”- springer iväg innan han fått instruktioner om vad han ska göra, vänder på ord och ordspråk. I *Snålvatten och jäkelskap* lyckas han knuffa ned stenen i vattnet och ropa att Nils-Erik drunknat fastän Nils-Erik står kvar på scenen. Detta omkullkastar hela Nils-Eriks plan att skendö. Ett exempel när Dag-Otto vänder på ett välkänt ordstäv är när han säger ”Bätt’e ald’ig än sent” när han inser att han glömt att ge Våge brevet från Holger.⁷⁶

Vidare har Bell en viktig poäng då han skriver att ”[f]ools foment the illusion that audiences are collaborators and participants in the illusion and solicit spectators face to face, as if the fool is on our side and at one with us”.⁷⁷ Detta stämmer väl in med Dag-Otto, som ofta är den enda av karaktärerna på scen som bryter den fjärde väggen och talar direkt till publiken för att kommentera en händelse. Puck, i Shakespeares *En Midsommarnattsdröm*, är högst representativ för denna kontakt, det tydligaste exemplet går att finna i hans avslutande monolog ”Om vi skuggor nu har kränkt er”,⁷⁸ då han talar direkt till publiken.

En annan likhet mellan Dag-Otto och Puck är rollen som medhjälpare och att det ofta går lite på tok när de ska utföra sina uppdrag samt att de gärna njuter av underhållningen när det går på tok. Till exempel Dag-Ottos lycka över att ha sprängt Berts bil i *Brännvin i kikar’n*:

BERT: Vad har du gjort med min nya bil?
DAG-OTTO: Sp’ängt den! Den e öve’allt!⁷⁹

Jämför med Puck till Oberon då det uppdagats att Puck råkat ge kärlekssaften till fel atenare (Lysander) och de har nu precis droppat kärlekssaft på Demetrius’ ögon:

PUCK: Hövding över alfers här
Helena är redan här
Och han som jag gav saften åt
Kommer efter, vild och kåt.
Ska vi stanna tills vi sett det?
Dödliga är helt från vettet.
OBERON: Gå åt sidan lite grann.
När som helst så vaknar han.
PUCK: Då blir de två om samma brud.
Vilken röra! Herregud
Vad jag gillar såna lägen!
Oberon, det här går vägen.⁸⁰

Här ser vi både hos Dag-Otto samt Puck en entusiasm över det som gått snett, dock med den

⁷⁶ *Brännvin i kikar’n*

⁷⁷ Bell sid. 7

⁷⁸ Shakespeare, *En Midsommarnattsdröm*, sid 85-86

⁷⁹ *Brännvin i kikar’n*

⁸⁰ Shakespeare, *En Midsommarnattsdröm*, sid. 49-50.

skillnaden att Puck är betydligt mer medveten om vad som komma skall, Oberons narr förutser vad för underhållning han ska få bevittna ("Ska vi stanna tills vi sett det?"). Dag-Otto, å sin sida, tycker det är fantastiskt roligt att Berts bil har sprängts i bitar och ligger här och där (och framförallt lyckades han med sitt uppdrag: att undvika sprängning av Florences hus) – Dag-Otto är lyckligt ovetande om hur förbannad Bert blir och förutser inte att han snart ska bli jagad av densamme med hot om att bli ihjälslagen. Enkelt uttryckt kan man säga att Dag-Otto utför sina uppdrag med sin egen logik utan att tänka på konsekvenserna, medan Puck gärna skruvar till det hela för sitt eget höga nöjes skull. Puck har mer drag av en practical joker medan Dag-Otto är en narr som roas av det som blir tokigt utan att han utfört det medvetet. Han får nöjet att bli publik utan att ha räknat ut det.

4.4. Tre narrar

Till att börja med så finns det likheter redan i omständigheterna kring framförallt Botten och Dag-Otto: det är en specifik författare (William Shakespeare och Krister Classon) som skriver för en specifik ensemble och därmed en specifik komisk skådespelare (Will Kemp och Jojje Jönsson). Både Botten och Dag-Otto är även karaktärer som är starkt förknippade med sina yrken: vävare respektive brevbärare. De skulle båda kunna kallas clown i den bemärkelse som Wiles beskriver angående termens inträde i det engelska språket, det vill säga att "clown" till att börja med syftade på en person från landet, "rustic" eller lantis som på grund av sin lantliga moral betar sig på ett mer fänigt och lantligt sätt. Ett av de absolut viktigaste karaktärsdragen hos vävaren och brevbäraren är att de ständigt är sig själva vad de än är med om. Däri ligger mycket av humorn. De är båda vad Jojje Jönsson kallar "en stolt dumbom,"⁸¹ lyckligt omedvetna om sina tillkortakommanden, det rör dem helt enkelt inte.

Puck och Dag-Otto har också många likheter, men den största skillnaden mellan dem (och även Puck och Botten), är att Puck har en helt annan medvetenhet i sitt agerande. Däremot är de lika i sitt sätt att vagnen ofta hamnar före hästen – de gör saker i omvänd ordning, vänder på ordföljder och har för bråttom med att utföra aktioner så hela poängen går förlorad. Puck och Dag-Otto är även båda hängivna medhjälpare, vilket Botten inte är. I det fallet är Botten betydligt mer självisk än de andra två. Dock är varken Puck eller Dag-Otto några effektiva medhjälpare just på grund av deras förmåga att sätta vagnen före hästen, men när det blir tokigt har de väldigt roligt åt det hela. Puck har en tendens att göra detta något mer medvetet än Dag-Otto, varför han liknar en practical joker mer än en clown.

⁸¹ Se bilaga 1. Intervju med Jojje Jönsson.

Syftet med detta kapitel var att stärka mitt påstående att dessa tre karaktärer kan kallas narrar och jag vågar påstå att jag kan hålla fast vid detta. Att Puck och Botten anses vara narrar var ingen överraskning då de till exempel båda tas upp som narrar i Bells bok, men jag vill påstå att Dag-Otto följer i samma tradition. Likheterna med Dag-Otto och både Puck och Botten är många - trots de fyra seklerna och olika kulturerna - och det indikerar att de innehar samma typ av funktion i respektive verk samt härstammar från samma västerländska tradition av narrar och clowner med det lantliga ursprunget som sedan har utvecklats till ett yrke för komiskt begåvade skådespelare som Will Kemp och Jojje Jönsson.

5. Narrarna och evolutionen

Joseph Carroll förklarar vårt behov av fiktiva berättelser som något som hjälper oss att bringa ordning rent psykologiskt, men även att det hjälper till att skapa empati hos oss. I ”The Wheel of Fire and the Mating Game”, har Daniel Nettle två specifika genrer i fokus: tragedi och komedi. Genom att analysera *Trettondagsafton* och *Rickard III*, når Nettle slutsatsen att de ur ett evolutionsteoretiskt perspektiv vilar på två grundläggande teman: parning (mating) och status (death). Nettle argumenterar således för att detta innehåll är förklaringen till den västerländska tragedins och komedins framgångar, jag kommer sedan att föreslå hur formen kan påverka ytterligare när det gäller narrarna. Jag inleder kapitlet med en sammanfattning av de viktigaste delarna av Nettles artikel för att sedan sammanlänka den med mina resultat från den komparativa analysen av Dag-Otto och narrarna från *En Midsommarnattsdröm*.

5.1. Nettles teori om tragedi och komedi

De viktigaste begreppen att ha med sig från kapitel tre i följande stycken är det som rör fitness: inclusive fitness och ”survival of the fittest.” Inclusive fitness nämns inte nedan, men hör givetvis ihop med våra starka sociala behov som Nettle undersöker. I Nettles artikel finner man klart och tydligt sambandet som Boyd et al nämner med evolutionspsykologi, kognitiv psykologi och utvecklingspsykologi: frågan *varför* ställs. I detta fall har Nettle undersökt varför människor är så oerhört förtjusta i tragedi och komedi för att kunna hitta en förklaring till att dessa genrer överlevt i århundraden och dessutom fungerar i en så stor del av världen.

Människan hör till ordningen primater och den underordning som i vardagligt tal kallas människoapor, där även gorilla, schimpans och orangutang ingår. Det unika med primater är dess sociala liv och att hierarkin i den sociala gruppen är dynamisk, den blir ständigt omförhandlad genom beteende.⁸² Det som håller ihop apors sociala grupper är när de putsar varandra. De underordnade putsar de överordnades päls, allierade putsar varandra och de som är ”outcasts” blir inte putsade alls. Det är i denna situation som de kan iaktta och lära sig vem som har vilken status, vem som kan vara ett potentiellt hot mot den egna statusen och så vidare. Det vi människor har istället för putsningen, är språket.⁸³ Observationsstudier⁸⁴ har visat att det vi först och främst talar om är de sociala världar vi ingår i. Gemensamma bekanta, hur andra betar sig, privata relationer, är ämnen som dominerar samtalen betydligt

⁸² Daniel Nettle, (2005) *The Wheel of Fire and the Mating Game (Evolution, Literature and Film*, Brian Boyd et al, 2010, New York) sid. 317

⁸³ Ibid sid. 319

⁸⁴ Nettle hänvisar till artikeln ”Human Conversational Behavior” (*Human Nature* 8, 1997, sid. 231-246) av Robin Dunbar, Anna Marriott och N.D.C. Duncan.

mer än exempelvis tekniska eller filosofiska ämnen. Samtal kan vika in på sådana sidospår, men de flesta naturliga samtal återgår snart till de sociala ämnena.

Samtal är som mest intressanta ju mer man vet om de personer som är involverade, vilket innebär att ju mer distans det är mellan din egen sociala värld och de personer som det samtalas om, desto mindre intressant blir samtalet. Fiktiv social kognition, det vill säga den fiktiva sociala världen i fiktionen (teater, film eller litteratur) som upplevs, är baserad på påhittade individer, individer som vi helt enkelt inte känner. Därför kan inte den fiktiva sociala kognitionen enbart vara en realistisk imitation ("simulacrum") av verklig social kognition, utan den måste vara en intensifierad imitation för att kunna kompensera det faktum att publiken inte har någon personlig relation till de påhittade individerna. Innehållet i den fiktiva kognitionen måste alltså vara av högsta möjliga intresse för att kunna fasthålla mottagarens uppmärksamhet. Det gör den mest effektivt genom att representera eller överdriva de mest uppmärksamhetsvärda aspekterna av verkliga livet.⁸⁵ Det som starkast lockar människans uppmärksamhet är den kognitiva aktivitet som innehåller antingen direkt observation av viktiga beteenden mellan individer och/eller delad information om social gruppdrivkraft, svek och förening.⁸⁶ Den direkta observationen uppnås omedelbart genom ett skådespel, vare sig det är film eller teater, då åskådaren i princip blir serverad beteenden på scenen eller filmduken. Åskådaren ges även direkt tillgång till den delade informationen angående social gruppdrivkraft, svek och förening i den sociala grupp som skapats på scenen och åskådaren blir en observerande del av. I *En Midsommarnattsdröm* får man följa de olika kärleksparens mödor samtidigt som publiken blir delgiven mer information då de även ser det som kärleksparen inte ser: att de blir förtrollade av Oberon och Puck. De viktigaste, mest intressanta, beteendena mellan individer, de "key interpersonal behaviors"⁸⁷ som Nettle nämner, är relaterade till status och sexuella partners. Det är på grund av den flexibla gruppammansättningen: hur andra beter sig har inverkan på dina möjligheter, det påverkar din *fitness*. I en liten grupp kan en individs försök att nå maximal fitness bringa konflikt hos samtliga inblandade. Vägen till maximal fitness kan delas in i fem viktiga delmål:

1. *Self-preservation*. An animal should stay healthy, which means being well fed and keeping away from fights and predators.
2. *Mating*. An animal should seek to mate when opportune. Males need to ensure fidelity from their females, in order to be sure of paternity, whereas in altricial species females need to secure post-reproductive investment from their males.

⁸⁵ Nettle sid. 319-320

⁸⁶ Ibid sid. 319

⁸⁷ "Thus any fictional cognitive activity which involved (1) direct observation of key interpersonal behaviours [. . .], and/or (2) shared information about social group motivations, deceptions and coalitions should strongly and persistently engage attentional mechanisms." Nettle sid. 319

3. *Status*. An animal should maximise its position on the status hierarchy, as this dictates access to mates, and resources in times of scarcity.
4. *Coalition formation*. An animal should maintain its coalitions.
5. *Kin*. An animal should protect the interests of its kin.⁸⁸

Som Nettle sedan påpekar, så involverar allt organiskt liv avvägningar och hos primater så är dessa fem ovanstående mål⁸⁹ ofta i konflikt med varandra, antingen inom den enskilda individen (*Hamlet* är ett utmärkt exempel på denna individuella konflikt, min parentes) eller mellan olika individer. Det kan vara fråga om att försöka få den partner jag vill ha trots förestående fysisk fara (till exempel på grund av en hotfull, fysiskt starkare rival) eller att försöka komma över alfa-positionen i gruppen till bekostnad av mina närmaste. Men hur valet än görs så beror utgången på hur övriga inblandade beslutar att agera.⁹⁰ Detta är det universella dilemmat för vårt släkte, vi kan bara gissa hur utgången blir av ett sådant val, det finns inga garantier. Nettle menar att alla primater har ett potentiellt intresse av hur andra löser dessa dilemman av två anledningar: "First, it [the individual primate] will have to solve [these universal problematics] too, and seeing the result of someone else's negotiation of them might provide a partial model. Second, in tight groups, the way one individual solves them will have direct effects on the fitness prospects of all the others too."⁹¹ Det förklarar vårt intresse av att iaktta varandra och i ett skådespel får vi direkt tillgång till denna sociala iakttagelse. Narrarna är en del av detta samtal, men har ingen drivande roll i jakten på maximal fitness och därmed utmanar de ingen i gruppen. Detta medför att de inte utgör något hot för någon och det kan vara en anledning till att så många i publiken tilltalas av dessa karaktärer.

5.2. Narrarna i relation till Nettes teori

Både *En Midsommarnattsdröm* och buskisen på Vallarna har det innehåll som Nettle betonar, framförallt med den extrema utgången förening/parning. Kärleksparen i Shakespeares pjäs får varandra och ibland förenas även antagonisten med protagonisten/-erna, Bert i *Brännvin i kikan' n* blir sams med sin bror då de får reda på att Florence faktiskt är deras mor, men Mytelius i *Söderkåkar* blir förlöjligad och ivägskickad – däremot blir Aurore förenad med sin make igen. Jag kommer nu att diskutera hur den fiktiva sociala kognitionen, som uppnås via

⁸⁸ Nettle sid. 320-321

⁸⁹ Dessa fem punkter kan tyckas snarlika med de fyra beteendesystem som presenteras på sida 16, men dessa fem som Nettle beskriver handlar om delmål för att nå maximerad fitness för individen medan Carroll talar om drivkrafterna bakom överlevnad hos arten människa.

⁹⁰ Nettle sid. 321

⁹¹ Ibid sid. 321

innehållet, kan förstärkas av pjäsens form. Till att börja med, spelas/-ades både Dag-Otto och Botten, tillsammans med övriga narrar, av en återkommande komisk skådespelare. Genom att använda sig av återkommande skådespelare och/eller karaktärer så förstärks imitationen ("the simulacrum") av den sociala kognitionen, distansen mellan mottagaren och de fiktiva individerna minskas ytterligare då de har "mötts förut" i ett liknande fiktivt sammanhang. En relation, eller snarare imitationen av en relation, mellan åskådaren och karaktären/skådespelaren har redan skapats vid ett tidigare tillfälle. Sedan finns det en förstärkande faktor som har att göra med själva utförandet: karaktärer som Dag-Otto och narren stärker denna illusion av närhet genom sin publikkontakt. Både Botten och Puck har scener direkt till publiken och med denna direkta samtalsform får narren publiken på sin sida, vilket resulterar i den illusion som Bell nämner, att publiken blir delaktiga och i vissa fall till och med samarbetspartners i det som sker.⁹² Dag-Otto drar ofta sina skämt, som han själv skrattar gott åt (men de andra karaktärerna är skeptiska till) ut mot publiken som för att få medhåll.

När jag berättade för en vän om mitt arbete, undrade hon om inte statusen hade något att göra med att vi skrattar åt dessa karaktärer. Jag insåg att hon hade alldeles rätt. Dessa karaktärer försöker inte maximera sin fitness - de anser sig redan besitta den - vilket visar sig framförallt i hur Botten och Dag-Otto ständigt är sig själva. I och med att de inte försöker maximera sin fitness, kommer de heller inte att försöka utmana någon annan individ om status och utgör därmed inget hot för någon. Utan den risken för hotbild, undviker de följaktligen att bli offer och därför, som Jojje Jönsson sa i intervjun, så kan vi skratta åt dem. Ett offer, någon som är under ett slags hot eller blivit utsatt för någon gärning, kan och vill vi inte gärna skratta åt på grund av etiska och moraliska skäl. I och med att narrarna inte utgör något hot för någon i den sociala gruppen, möjliggör det även att de tilltalar många i publiken. Vilken social status en åskådare än har i gruppen, så kan de relatera till och tycka om narren, för hen utgör inte på något sätt ett hot mot den egna individen. Jag skulle vilja påstå att det även har ett samband med att, som Jojje Jönsson påpekade i intervjun, att Dag-Otto påminner mycket om ett barn, en oskyldig individ. "Innocents" var ju dessutom vad de naturliga narrarna kallades en gång i tiden, individer som var utstötta ur samhället och inte heller utgjorde något hot om status eller parningsmöjligheter.

Frånvaron av hotbild för narren bidrar även till en annan aspekt som i allra högsta grad kan hjälpa till att överdriva imitationen av det sociala samtalet när det gäller komedi, något

⁹² Bell sid. 7

som Robert Storey kallar ”cuing”, att publiken på olika sätt blir ”cuade”, för att använda ett svengelskt uttryck, till en viss upplevelse. Storey menar att hur vi upplever en komedi bygger mycket på vad vi förväntar oss att se och hur vi blir ledda genom upplevelsen genom olika semiotiska signaler. Det viktigaste är (1) att publiken förväntar sig en komedi, det vill säga, de förväntar sig att få skratta samt (2) att ingen riktig fysisk skada är möjlig.⁹³ Som ett exempel på det sistnämnda skriver Storey om en karaktär som faller fritt i en mathiss i en komediserie, trots att detta vore förenat med skada i verkliga livet så kan vi skratta åt det när vi vet att det är en komedi – karaktären kommer att överleva och gör det. Det blir ett slags överenskommelse i den sociala gruppen att inget kommer att hända någon vad som än inträffar. Narrens frånvaro av hotbild, narrens oskuldsfullhet, gör det omöjligt att ta livet av narren utefter förväntningarna, ”the cuing”. Detta möjliggör det som Bell talar om då han citerar Charlie Chaplin: ”Chaplin said that the clown ’always returns again. So in a way he is a spirit – not real. And because he is always returning, that gives comfort. We know he cannot die, and that’s the best thing about him.’ With extraordinary durability, clowns bounce back from falls, drubbings, and humiliations. You can’t keep a good clown down.”⁹⁴ Publiken vet att narren inte kan dö och därför blir det hela en trygg upplevelse vad som än kommer att hända. Trots att Dag-Otto springer iväg med dynamit och det hörs en rejäl smäll, vet publiken att han kommer att återvända och då han gör det kommer det förlösande och av konventioner utlovade skrattet.

5.3. Sammanfattning

Huruvida en fiktiv berättelse fångar människors uppmärksamhet eller ej har att göra med dess förmåga att simulera ett tillräckligt intressant socialt samtal både vad gäller form och innehåll och skapa en betydelsefull relation mellan åskådare och fiktion. Eftersom åskådaren inte känner de fiktiva karaktärerna sedan innan så måste fiktionen kompensera distansen genom att intensifiera det sociala samtalet. Detta görs mest effektivt genom att fokusera på de ämnen som är viktigast för det sociala djuret människan: status och parning. Den mest extrema utgången av dessa är död respektive förening/parning, vilket även är utgången av tragedi respektive komedi. Daniel Nettle hävdar således att det är därför dessa västerländska genrer är och har förblivit så extremt gångbara i världen.

Då samtliga narrar som är studieobjekt i denna uppsats hör till genren komedi, kan vi konstatera att pjäserna de medverkar i har lyckats med innehållet i det sociala samtalet och

⁹³ Storey sid. 424

⁹⁴ Bell sid. 11-12

utgången blir den positivt laddade föreningen/parningen. När man då ser till formen, kan den ytterligare förstärka det sociala samtalet. I de fall då en återkommande skådespelare spelar en återkommande roll, eller typ av roll, förstärks samtalet genom att åskådaren redan har skapat sig en relation till karaktären/skådespelaren och tycker sig därför närmare denna.

Ett av de viktigaste gemensamma karaktärsdragen hos framförallt Botten och Dag-Otto är att de är stolta dumbommar, de är orubbligt sig själva. På grund av det, reflekterar de aldrig över sin status och strävar därför aldrig efter att maximera sin fitness, de anser sig redan besitta denna maximala fitness. Därmed utgör dessa narrar heller aldrig ett hot för någon annan, de utmanar inga andra individer i den sociala grupp de tillhör (en grupp som även publiken tillhör genom det imiterade sociala samtalet) och därigenom finns det ingen hotbild mot dem. Detta medför att de undviker att bli offer och därför kan vi skratta åt dem utan att känna att vi hånar eller förlöjligar dem. I och med att narrarna inte utgör något hot om social status, har de heller ingen specifik plats i hierarkin och det kan vara en anledning till att samtliga i publiken kan ta till sig dessa karaktärer. Liksom dåtidens ”innocents”, naturliga narrar, hotar de ingen om status eller parningsmöjligheter utan blir ett slags oskyldiga karaktärer som faktiskt påminner om barn.

Hur vi upplever en komedi bygger till viss del på vad vi förväntar oss att se och hur vi blir ledda genom upplevelsen genom olika semiotiska signaler. I komedi är denna förväntan/sinnesstämning tudelad: (1) publiken förväntar sig att få skratta och (2) ingen verklig fysisk skada är möjlig. Det verkar troligt att detta har ett samband med narrens oskuldsfullhet i och med frånvaron av hotbild, att skada eller döda narren vore att bryta mot förväntningarna. Detta möjliggör också clownens eller narrens odödlighet, vilket är en stor del av dess attraktion: ”you can’t keep a good clown down.”

6. Slutdiskussion

Denna uppsats har varit delad i två delar för att uppnå det överbyggande syftet: (1) jag har stärkt mitt påstående att Dag-Otto tillhör samma typ av karaktär som narrarna Puck och Botten genom en komparativ analys och (2) jag har med ett evolutionsteoretiskt perspektiv sökt svar på frågeställningarna: vad är det som tilltalar åskådaren – människan – med dessa karaktärer? På vilket sätt tilltalar de oss? Varför gör de det?

Den komparativa analysen visade att Dag-Otto hade mycket gemensamt med två av Shakespeares narrar. Både Dag-Otto och Botten är starkt förknippade med sina yrken och kan kallas clown med hänvisning till Wiles beskrivning av hur termen först dök upp i det engelska språket. En likhet mellan Dag-Otto och Botten som visade sig vara viktig i den evolutionsteoretiska diskussionen, är att de aldrig slutar vara annat än sig själva vad som än händer. Puck och Dag-Otto har också många likheter, men den största skillnaden är att Puck genomför sina aktioner med en helt annan medvetenhet än Dag-Otto. Där Dag-Otto mer liknar en clown är Puck snarare en practical joker. Däremot fungerar de både som medhjälpare åt andra karaktärer och är inte alltid så bra på att genomföra det de tar sig an. Båda har väldigt roligt åt de tokigheter som uppstår, men Puck har en annan medvetenhet då han ibland förutser det dråpliga som kommer att ske medan Dag-Otto skrattar glatt åt det som sker utan att reflektera över hans egen roll i det hela. På grund av dessa likheter och det faktum att åtminstone Botten och Dag-Otto skrevs för specifika komiska skådespelare, tillåter det att även Dag-Otto kan kallas narr och tillskrivas dess funktioner i de pjäser där han figurerar.

För att svara på uppsatsens frågeställningar började jag med att gå tillbaka till Dawkins och hans teorier om hur våra gener är den enhet som väljs ut i det naturliga urvalet. Däremot är inte detta naturliga urval alls så blodigt och våldsamt som det kan verka, utan det sker i samverkan med miljö och organismers förmåga till så kallad inklusiv fitness.

Att söka förstå människans natur och dess känsloliv är, väldigt förenklat, det som förenar evolutionspsykologi och evolutionsteoretiska litterära studier. Människans intresse för fiktiva berättelser är universell och återfinns i alla kända kulturer, till och med karaktärstyper och konflikter är slående lika världen över. Fiktion (och konst) spelar enligt Carroll en viktig roll i våra liv: "It helps us to regulate our complex psychological organization, and it helps us cultivate our socially adaptive capacity for entering mentally into the experience of other

people.”⁹⁵ Den sociala aspekten av fiktion är en viktig del av de teorier om komedins dragningskraft som Nettle presenterar. En fiktiv berättelses attraktion för människan har enligt Nettle att göra med dess förmåga att simulera ett tillräckligt intressant socialt samtal och på så vis skapa en relation mellan åskådare och fiktion. Eftersom åskådaren inte har någon verklig relation med de fiktiva karaktärerna, måste fiktionen kompensera denna distans genom att intensifiera innehållet i det sociala samtalet. Detta görs mest effektivt genom att fokusera på de ämnen som är viktigast för det sociala djuret människan: status (död) och parning (förening).

Det är dock inte bara innehållet som är viktigt i det imiterade samtalet, formen kan effektivt förstärka relationen mellan de fiktiva individerna och publiken. Det som tilltalar oss med dessa narrar är att de är en del av en effektiv fiktiv berättelseform, komedi och skådespelaren som gestaltar narren stärker den fiktiva relationen mellan narren och åskådaren genom (a) direktkontakt med publiken och (b) genom sin återkommande medverkan då hen gestaltar samma eller liknande karaktärer. Ett av de viktigaste karaktärsdragen hos framförallt Botten och Dag-Otto är att de är stolta dumbommar, de är orubbligt sig själva: Botten, vävaren och Dag-Otto Flink, brevbärare. Tilläggas bör att Puck inte heller genomgår någon karaktärsutveckling, utan är alltså ”den muntre vandraren i natten.”⁹⁶ Eftersom de aldrig reflekterar över sin status strävar de aldrig efter att maximera sin fitness, de anser sig redan besitta denna maximala fitness. Därmed utgör dessa narrar aldrig ett hot för någon annan, de utmanar inga andra individer i den sociala grupp de tillhör (en grupp som även publiken tillhör) och därigenom finns det ingen hotbild mot dem. Det medför att de undviker att bli offer och därför kan vi hjärtligt skratta åt dem. Dessutom tolkar vi därför narrarna som ett slags oskyldig, barnliknande karaktär och det möjliggör att så många kan ta dessa karaktärer till sig. De har fortfarande ett stråk av dåtidens ”innocents”, naturliga narrar, i sig då de inte utgör något hot mot någon i den sociala gruppen. Detta oskuldsfulla drag bidrar även till narrens odödlighet.

Trots att Shakespeare och Vallarnas friluftsteater idag representerar översidan och undersidan av fin-och fulkulturens dikotomi, har de mycket gemensamt. Givetvis inkluderar Shakespeares repertoar mycket mer än *En Midsommarnattsdröm* och hans narrar utvecklade sig åt ett annat håll efter det att Armin tog över rollen som sällskapets clown efter Kemp, men även Armin blev en uppskattad clown som skapade en relation till sin publik.

Det naturliga urvalet handlar om så mycket mer än bara att ”den starkaste” överlever –

⁹⁵ Carroll, (2004) *Literary Darwinism*, sid 160

⁹⁶ Shakespeare, sid. 25

det handlar om förmågan att anpassa sig till sin miljö och att samverka med sina närmaste. Att se på hur vi fungerar som sociala djur ger möjliga och mycket intressanta svar på varför vi beter oss på ett visst sätt och varför vi uppfattar saker på ett visst sätt – i denna uppsats var det uppfattningen av specifika fiktiva karaktärer som stod i centrum.

Käll- och litteraturförteckning

Litteratur

- Bell, Robert H. *Shakespeare's Great Stage of Fools*. New York: 2011. Palgrave Macmillan.
- Boyd, Brian. Carroll, Joseph. Gotschall, Jonathan, 2010. *Evolution, Literature and Film*. New York: 2010. Columbia University Press.
- Carroll, Joseph. 2008. An Evolutionary Paradigm for Literary Study. *Style: Volym 42, Nr 2 and 3, summer/fall 2008*. Sid. 104-135.
[http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20indiex/Target%20Pie/s/vol42no2-3%20\(1\).pdf](http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20indiex/Target%20Pie/s/vol42no2-3%20(1).pdf) (hämtad 8 dec 2014)
- Carroll, Joseph. *Literary Darwinism*. New York: 2004. Routledge.
- Dawkins, Richard. (1976) *The Selfish Gene*. New York. Nyutgiven av Oxford University Press 2006. EBL Reader.
- Dutton, Dennis. (2004) Pleasures of Fiction. *Philosophy and Literature*: Nr 28, 2004. Sid. 453-466. Literature Proquest.
- ”Folly”, *Norstedts engelsk-svenska ordbok, professionell*, Stockholm: 2010. Norstedts.
- Goldsmith, Robert Hillis. (1955) *Wise Fools in Shakespeare*. Liverpool. Andra upplagan från Liverpool University Press 1958.
- Nettle, Daniel. 2005. The Wheel of Fire and the Mating Game: Explaining the Origins of Tragedy and Comedy. *Evolution, Literature and Film*. Ed Brian Boyd, Joseph Carroll, Jonathan Gotschall. New York: 2010. Columbia University Press. Sid. 316-332.
- Nordlund, Marcus. *Shakespeare and the Nature of Love: Literature, Culture, Evolution*. Evanston, Ill: 2007. Northwestern University Press.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. The Royal Shakespeare Company. Hampshire: 2008. Macmillan Publishers Ltd.
- Shakespeare, William. *En Midsommarnattsdröm*. Sv. översättning: Göran O. Eriksson 1979. Stockholm: 2003. Ordfront förlag.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Sv. översättning: C.A. Hagberg 1965. Lund: Gleerups förlag.
- Storey, Robert. 1996. Comedy, Its Theorists, and the Evolutionary Perspective. *Criticism*. Vol. 38, No. 3 (sommar, 1996). Sid. 407-441. JStor.
- Wiles, David. 1987. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wällhed, Anders. 1999. *20 år under bältet...: Den nakna sanningen om artistparet, bondkomikerna och underhållarna Stefan & Krister*. Falkenberg: Hallands Nyheter Civiltryckeri AB.

Otryckt material

- Barnaskrik och Jäkelskap*. Regi: Krister Classon. Pan Vision AB 2003. DVD
- Brännvin i kikärl'n*. Regi: Lars Classon. Lisebergsteatern 3 oktober kl. 19.30, 18 oktober kl. 19.30 samt 28 november kl. 19.30. 2014
- Bröllop och Jäkelskap*. Regi: Krister Classon. Pan Vision AB 2002. DVD.
- ”Fit”, Oxford English Dictionary online
<http://www.oed.com.ezproxy.ub.gu.se/view/Entry/70747?redirectedFrom=fittest#eid>
(hämtad 19 dec 2014)
- Jönsson, Jojje. Skådespelare. Intervju med. Se bilaga 1. Inspelning i författarens ägo.
- Lindskog, Cristoffer och Rotsjö, Eleonora. 2012. *Folklustspel=dålig teater?*, Örebro musikhögskola. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:532118/FULLTEXT01.pdf>

(hämtad 8 dec 2014).

”Midsummer Night’s Dream, A”. *Wikipedia*.

[http://en.wikipedia.org/wiki/A_Midsummer_Night's_Dream_\(1999_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Midsummer_Night's_Dream_(1999_film)) (hämtad 7 dec 2014)

Pang på pensionatet. Regi: Krister Classon. Pan Vision AB 2011. DVD.

Shakespeare online <http://www.shakespeare-online.com/keydates/playchron.html> (hämtad 7 dec 2014)

Snålvatten och Jäkelskap. Regi: Krister Classon. Pan Vision AB 2001. DVD.

Solsting och Sne ’språng. Regi: Ulf Dohlsten. Pan Vision AB 2008. DVD.

Söderkåkar. Regi: Anders Albien. Pan Vision AB 2006. DVD.

Vallarnas friluftsteater. <http://www.vallarna.se/roligt/kul-siffror/> (hämtad 10 nov 2014)

2Entertain.com. <http://www.2entertain.com/foretaget/foretagspresentation/> (hämtad 8 dec 2014)

Bilaga 1

Intervju med Jojje Jönsson. Lisebergsteatern 13 december 2014.

Längd: 6 min 15 sek.

Jag: Berätta, hur skapades Dag-Otto?

Jojje: Dag-Otto skapades under följande förutsättningar: Krister [Classon] hade skrivit en ny pjäs där det ingick en, eh, ja, klent begåvad brevbärare. Det han [Krister Classon] var väldigt noga med att säga, det var att ”Jojje, du får inte göra nå'n, alltså, Dag-Otto får inte bli nå'nting som du har gjort innan.” ”Nähe”, tänkte jag och... och nå't som jag vet förändrar både ens sätt att utföra en karaktär och hur den uppfattas är löständer. Så att jag rotade fram ett par gamla löständer som jag hade använt i den första farsen som vi gjorde, första lustspelet som hette... Ja, vad hette den? -Hemlighuset. Där gjorde jag en som hette Gribb men han var en... snarare en... eller ja, han var ju inte smart, men han försökte vara smart i alla fall. Det var det ena. Det andra var att jag skaffade skägg, det hade jag aldrig haft någon gång innan och själva det han [Dag-Otto] hade på sig ordnade Ljung, fru Ljung. Så det var det yttre. Hur ska man då säga hur vi gjorde med det inre? Ja, det var ju en process, tror jag som... Det handlade ju om att... Ja, vi byggde nå'n liten historia kring det att han... Hela det här med talfelet, det kom ju till också under en repetition och så tyckte då Krister att det lät fruktansvärt roligt, så vi behöll det.

Jag: Det blev bara, var bara av en händelse?

Jojje: Ja, det var av slump, av löständerna. Det är lite svårt att säga R med dom och så är jag från Varberg, där säger vi inte R överhuvudtaget så att det blev en kombination där. Men i vilket fall som helst, så eh... sa vi att han [Dag-Otto] har inte blivit retad för det [talfelet], eller rättare sagt, dom är färdiga med det så ingen utav medspelarna tar upp det nå'nsin för dom är så vana vid det. Ungefär som om nå'n är flintskallig, så håller man ju inte på att tjata om det varenda gång man träffas. Det är likadant med det här, detta handikappet och han [Dag-Otto] bryr sig inte om det ett skit. Och se'n vet jag inte när vi riktigt kom på det här, men han är ju en stolt dumbom, vilket betyder att han är inget offer. Ett offer kan man inte skratta åt. Utan han är... Jag har gjort så när jag har pratat med tidningar och så, att Dag-Otto

säger att ”Jag gör ju aldrig fel. Och skulle det vara fel så är det rätt.” Så enkelt, liksom så. Och... så han tycker själv, i sina egna ögon så är han väldigt viktig och bra, va, utan att för den skull bli stöddig på nå't sätt, utan han är ju hjälpsam och har väldiga så'na emotionella och är... Vad heter det? När man är..? Han har väldigt empatiska drag. Mycket sånt, och det är väl ofta det som styr honom, lite granna såhär. Om han ser någon som har problem eller det är lite synd om så måste han vara där och trösta därför att han är ju så bra och alla har ju inte fått det så bra som honom så därför måste man ju hjälpa till (skratt).

Jag: Ja, det har jag tänkt på, han hjälper ofta till.

Jojje: Ja, absolut och det ska stora starka människor göra, tycker han. Och sedan så, med hjälp av texten och alltihopa så skapades Dag-Otto. Och jag hade inte en aning om att det skulle bli någon som folk tog till sitt hjärta, inte alls. Inte alls. Men det var... redan från dag ett så var han helt underbar att spela, för det är ju motsatsen till allt. Alltså, vi människor, vi oroar oss, vi är bekymrade, vi har problem och så... Dag-Otto har inte det, han oroar sig aldrig. Och har han några problem, så antingen så går han runt dom eller också så löser han dom på sitt sätt och så är det bra se'n. Se'n är han ju väldigt lätt distraherad. Det betyder att, jag brukar säg' det också, att om alla hade varit som Dag-Otto så hade vi aldrig haft några krig, för när man skulle vara på väg till regementet så skulle man ju se en fjärl, se'n var det kriget kört (skratt). Eller nå't annat intressant. Så att han lever ju i nuet, något som vi andra människor ofta tjarar om att vi ska göra, men han gör det.

Jag: Ja, utan att tänka på det, reflektera över det, han bara gör det.

Jojje: Ja, livet är här nu, allt annat, det får vänta. Eller om jag går dit, då får jag ta tag i det då. Men just nu så är det detta. Så i mångt och mycket så är han ju ett barn. Jag tror att det är därför mycket barn känner igen sig i honom eller ja, förstår honom. Och han har ofta ett barns sätt att... Alltså sin logik... En hammare borde heta ”bank” (skratt).