

Christina Ouzounidis

Det jag inte vill

Det som göms i snö

- en undersökning av AKRASIA som mall
i uppbyggandet av en dramatisk text

Magisteruppsats VT 2006

Handledare Erik Rynell



TEATERHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds universitet

ακρασία [akrásia]

Literally, "bad mixture," the Greek term for the character flaw of incontinence or weakness of the will, the condition in which agents act inconsistently with their own best judgment about what it would be right to do.

Philosophical Dictionary
©1997-2002 Garth Kemerling.
Last modified 14 September 2004

INNEHÅLL

INTRODUKTION

3

PRESENTATION AV MIN TANKEGÅNG

1.0 ORD SOM GÅR MED HÅVEN

6

1.1 LOGISK PARADOX

8

1.2 ATT STYRA TEXTEN FÖR ATT SLIPPA

KONTROLLERA DEN – om ordens dolda budskap
och dramatikers kontrollbehov

9

2.0 EN VÄL BEPRÖVAD TANKEGÅNG SOM MALL

11

2.1 AKRASIA SOM DRAMATISK METOD

13

2.2 OM AKRASIA

14

TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

3.0 Definitionen av ordet VILJA

17

3.1 HANDLING vs ORD

19

3.2 TABUETS MAKT

20

3.3 TALA ELLER TIGA – tabuets betydelse

för händelseutvecklingen

21

3.4 METOD OCH DRAMATURGI – tabuets betydelse

för dramaturgin

22

4.0 FORMEXEMPEL

22

5.0 AKRASIA OCH NORMER

25

SLUTSATS

Arbetet på golvet

26

Om spelbarhet

27

Repetitionerna av Den akrotiska cirkeln

29

Ett gemensamt problem

31

Källor

33

DEN AKROTISKA CIRKELN

INTRODUKTION

Utgångspunkten för den pjäs som utgör en del av mitt magisterarbete är från första början egentligen en grundläggande socialpsykologisk iakttagelse. Det rör sig om det inte ovanliga (såvida jag inte fått allt om bakfoten) mänskliga draget att säga en sak och göra en annan, ett drag som tycks gälla mer som regel än undantag åtminstone på teatern.

Jag utgår från att de ord som sägs alltid har en avsikt och en riktning, medveten eller omedveten. En person vill något med det den säger. Däremot är avsikten med de uttalade orden inte alltid densamma som den orden först låter oss tro. Det som intresserar oss i det här fallet, på teatern och i dramatiken, är *vad* orden vill och *varför* de vill något annat än de utger sig för.

A

Ska du äta upp den där chokladen?

B

Vet inte. Varför undrar du?

A

Jag bara undrar.

B

Jaha.

(Paus.)

A

Ska du äta den eller?

B

Jag vet inte. Jag tror det.

A

Är du hungrig?

B

Nej.

A

Vi åt nyss.

B

Ja.

A

Imorgon kanske. Du kanske är mer sugen imorgon?

Figur A frågar något men frågan döljer egentligen något annat. Vad A undrar är naturligtvis inte enbart om B vill ha sin choklad, utan är mer intresserad av följderna av det svar B kommer att ge. Är A intresserad av att själv äta chokladen? Eller är hon/han intresserad av att B inte går upp i vikt? A driver något och försöker få ett svar på något, men på något annat är hon/han frågar rakt ut. Ordens avsikt är en annan än vad orden först avslöjar. Sammanhanget, en fortsatt dialog eller andra handlingar kommer förmodligen att avslöja vilken ordens avsikt egentligen är.

För en person som praktiskt arbetat med teater är företeelsen självklar och ett av våra mest grundläggande redskap. Den outtalade viljan är en av de viktigaste ingredienserna såväl i en välspelad som i en välskrivna pjäs. Men förutom det vi brukar benämna UNDERTEXT, VILJA eller DRIVKRAFT, och som snarast är skådespelarens verktyg, har vi så vitt jag vet inte någon benämning på företeelsen, varken ur läsarens, åskådarens eller ens pjäsförfattarens perspektiv. Vi har heller ingen benämning på själva företeelsen, nämligen på det faktum att alla våra figurer på scenen i pjäs efter pjäs står och säger en sak och gör en annan.

Vad jag sysslar med i min uppsats och praktiskt undersöker i min pjäs är figurers inom dramatiken motsägelsefulla handlingar (Jag räknar även orden/replikerna till handlingar). Jag har försökt spåra ett mönster i dessa motsägelser. Eller snarare; jag förutsätter att det finns och tycker mig ha upptäckt ett mönster och har därefter undersökt huruvida det kan gå att applicera detta, nämligen AKRASIA, på det praktiska arbetet med en dramatisk text. AKRASIA har på så sätt fått fungera som mall i mitt praktiska arbete med pjäsen.

AKRASIA är i korthet är ett namn på företeelsen att en människa vill en sak som hon vet är bra för henne men utför handlingar som motsäger denna vilja. Vi är säkert många som är någotsånär överens om att dramatiker såväl som skådespelare använder sig av något som skulle kunna liknas vid AKRASIA när vi arbetar praktisk – medvetet eller omedvetet, som en formulerad eller som en oformulerad kunskap.

Men finns det en möjlighet att formulera och benämna den tysta kunskap vi använder oss av i våra respektive hantverk? Kan vi, istället för att överlåta analysen till akademiker som inte själva utövar detta hantverk, hitta nya sätt att utveckla det praktiska arbetet på genom traditionellt vetenskapliga metoder – kombinera teori och praktik?

För att undersöka det akratiska beteendet kan vi välja minst två vägar beroende på vad vi vill ha för svar. På den ena vägen kan vi placera ett antal människor i en miljö och sedan iakttä deras handlingar och se huruvida deras handlingar följer någon sorts logik. I det fallet är situationen högst specifik och vi kan *undersöka en människas handlingsmönster* och försöka förklara det utifrån den akratiska tanken. Den typen av undersökningar är vad dramatiken ofta sysslar med (även om författaren förmodligen inte medvetet skulle uttrycka det just som ett undersökande av AKRASIA). En pjäs som på bästa sätt exemplifierar detta är Macbeth, där Macbeth mot sin vilja drivs att mörda den kung han älskar.

Det andra alternativet är det jag valt. Det är ett sätt att, istället för att i första hand undersöka mänskliga handlingar, *undersöka det dramatiska skrivandet*. Med den utgångspunkten har jag redan konstaterat att intressant dramatik ofta sysslar just med den första vägen, nämligen låter det dramatiska skrivandet bli en plattform för att undersöka mänskliga handlingar. Men istället för att undersöka det filosofiska begreppet i ett socialpsykologiskt sammanhang, undersöker jag det i ett dramatiskt sammanhang. Jag undersöker inte huruvida människans handlingar kan vara akratiska, utan väljer att förutsätta att de är det för att sedan medvetet enligt ett särskilt mönster applicera denna i andra sammanhang väl beprövade logik även på det dramatiska förloppet. Konkret har jag skapat en modell utifrån AKRASIA som jag sedan placerat på uppbyggandet av en dramatisk text.

Jag kommer att närmare presentera orsaken till att jag använt mig av just AKRASIA som mall i uppbyggandet av min pjäs. Jag kommer också att presentera mitt tillvägagångssätt och mina val för att ge en så tydlig inblick som möjligt i mitt arbete.

PRESENTATION AV MIN TANKEGÅNG

1.0

ORD SOM GÅR MED HÅVEN

Orden är ett av de redskap som dramatikern och skådespelaren kan använda sig av. Skådespelaren får tidigt lära sig att orden inte alltid betyder vad de utger sig för utan har vad vi brukar kalla en undertext och som snarast kanske kan kallas en outtalad vilja eller drivkraft. De vill alltid något med någon; de rymmer alltid en handling, men en annan än orden avslöjar.

För att kunna styra sin text och själv veta vad den ska komma att handla om måste dramatikern till stor del skapa sina figurers handlingar, eller som jag valt att kalla det, deras DOLDA BUDSKAP. Det dolda budskapet kan alltså sägas vara de handlingar som orden rymmer, sedda ur författarens perspektiv.

Mina övningar i sammanhanget har lett till en idé om att orden ofta inte bara rymmer något annat än vad de först avslöjar, utan till och med sin motsats. Följande exempel är hämtat ur min pjäs *Verbet tala*.

O

Jag lämnar dig.

(Står kvar.)

A

(Tiger.)

O

Du, jag går nu.

A

(Tiger.)

O

Du. Jag måste gå.

A

(Tiger.)

O

Jag måste gå nu. Du.

A

(Tiger.)

O

Jag går nu. Det är väl okej?

A

(Tiger.)

O

Att jag går nu. Jag måste det, jag måste gå nu.

A

(Tiger.)

O

Okej?

A

(Tiger.)

O

Om du inte... Okej...

A

(Tiger.)

O

Du...

Här kan man börja misstänka att orden inte bara testas, utan dessutom söker ett svar som i princip motsäger det egna påståendet. ”Jag måste gå” betyder snarast *du kan väl be mig stanna*.

1.1

LOGISK PARADOX – en följdriktig motsägelse

Ett annat exempel på dolt budskap uppstår om man dessutom förutsätter att orden inte bara används för att söka ett svar utan också för att dölja eller undkomma något; för att göra om en upplevelse och på så sätt *skapa en sanning*. Med mitt exempel ”Jag är inte rädd” har jag arbetat med allt från 2 till 25 upprepningar och med skådespelare provat den betydelse replikerna får för såväl för skådespelaren själv, hennes motspelare som för publiken.

Min utgångspunkt är att ett påstående av det slaget alltid innehåller sin motsats; antingen för att figuren *egentligen* känner rädsla men vill motarbeta den. Eller för att figuren *har* upplevt rädsla och nu vill bekräfta att den är borta. Antingen orsaken är att intala sig själv eller någon annan detta så kan man enkelt spåra en motsats i ett påstående, i synnerhet om det innehåller en negation. Och eftersom orden rymmer sin motsats tänker jag mig att en handling logiskt följer som motsäger orden.

Det är den företeelsen jag tycker dyker upp titt som tätt i dramatikens historia och som jag i min uppsats valt att kalla LOGISK PARADOX. Logisk har här betydelsen följdriktig. Paradoxen är vad som till synes är en motsättning. Den logiska paradoxen är alltså det som vid första anblicken tycks oss motsägelsefullt, men som vid en närmare granskning visar sig vara ett förlopp med följdriktiga konsekvenser. Vad som sedan är sant och falskt, huruvida orden eller handlingen uttrycker den *egentliga* viljan och sanningens eventuella existens kommer jag inte att gå in på här.

Generellt tycks vi uppskatta dramatik som ger icke överrensstämmande bilder av människan. Av någon anledning ger de ett komplext och därmed trovärdigt intryck. En person som säger sig ogilla fisk och i nästa scen äter fisk väcker vårt intresse. Istället för att avfärda personen som icke trovärdig kommer vi med stor sannolikhet att uppfatta henne både som intressant och komplex, och därmed också som högst trovärdig. Det verkar vara en sorts paradox som vi finner logik i och därför litar på och som vi – om så helt omedvetet – känner säger något om verkligheten eller som i alla fall intresserar oss.

Men varför? Det är den motsättningen jag tänker mig att jag ska undersöka. Och det är där, i det motsägelsefulla beteendet, som jag tänker mig att AKRASIA kommer in.

På scenen, d.v.s. för skådespelaren, är den logiska paradoxen en utarbetad regel. Där ryms den ofta i skådespelarens arbete med viljor och uttalade drivkrafter. Min tanke är att den logiska paradoxen är en mer eller mindre medveten metod inte bara för skådespelare, utan också för såväl dramatiker som publik och analytiker av en dramatisk text. I såväl pjäser som filmer har jag märkt mig kunna applicera en tanke om motsättningen mellan den uttalade viljan och det som subjektets handlingar sedan driver fram som en accepterad och helt logisk konstruktion.

1.2

ATT STYRA TEXTEN FÖR ATT SLIPPA KONTROLLERA DEN – om ordens dolda budskap och dramatikers kontrollbehov

Arbetet med drivkrafter och uttalade viljor, eller det vi brukar kalla undertexter, är alltså något som skådespelaren och inte dramatikern sysslar med. Definitionen av ordet undertext är möjligen olika från gång till gång. För tydlighetens skull väljer jag i mitt fortsatta resonemang att kalla det för uttalad vilja. Ordens dolda budskap är det jag här valt att kalla det redskap dramatikern i sin tur kan använda, med andra ord det innehåll som dramatikern medvetet lägger i de repliker hon/han väljer; innehållet som ofta är dolt för figuren som uttalar orden, men inte för författaren och som hittar en väg till publiken genom skådespelarens uttalade vilja.

Jag tänker mig följande:

Skådespelarens uttalade vilja kan hos figuren vara medveten – en medveten manipulation kan också kallas uttalad vilja.

Skådespelaren är alltid medveten om sin uttalade vilja, oavsett om figuren är medveten eller inte om sina spel.

Det dolda budskapet kan vara men är inte alltid detsamma som skådespelarens uttalade vilja.

(B på väg ut. A stoppar B.)

A

Du, det är en sak jag måste berätta.

B

(Tiger.)

A

Du... Lyssnar du? Det är en sak jag...

B

Ja.

A

Jag vet inte...Jag... jag måste berätta det men...

B

Ja.

A

Jag... Det är en sak.

Vad A påstår sig vilja är att berätta något. Skådespelarens uttalade vilja skulle kunna vara att hålla kvar B, samtidigt som textens dolda budskap skulle kunna vara att göra B orolig för att på så sätt ta kontroll över situationen.

Medan skådespelarens uttalade vilja kan vara att få den andra personen att stanna kvar i rummet, kan det dolda budskapet alltså handla mer om effekten av denna handling. Den uttalade viljan kan vara en uppriktig önskan om att B ska stanna medan det dolda budskapet, beroende på sammanhang, skulle kunna berätta något om As osäkerhet inför Bs avfärd. Det dolda budskapet blir på så sätt det budskap som i bästa fall når ut till publiken.

Det dolda budskapet blottar sig ofta i omedvetna spel (statuskamp) eller försvar av psykologisk art och även om figuren så småningom kommer att avslöja sig själv, så är spelet omedvetet åtminstone från början. Att en person medvetet lurar en annan ingår

alltså inte i det spel jag syftar på. Figuren måste tro på det hon/han säger för att publiken ska uppfatta/misstänka den motsats som orden rymmer.

På samma sätt som skådespelaren arbetar med ett uttalat och konkret redskap är min tanke att dramatikern kan arbeta med en logik byggd på AKRASIA, såväl till form som innehåll.

Att tala om dramatikers kontroll över texten är därför motsatsen till dramatikers kontrollbehov. Den kontroll jag talar om är den som uppstår när dramatikern sätter sig in i, förstår och därefter utifrån det egna arbetet (genom de dolda budskapen) omformulerar de redskap som skådespelaren använder i sitt arbete med texten. De dolda betydelser som ligger bakom varje replik och som enligt denna teori i en genomarbetad pjäs kommer att göra vissa val självklara för både skådespelare och regissör, gör det på så sätt möjligt för dramatikern att presentera sin historia så skickligt att kontrollen uppstår av sig själv istället för att göra sig påmind som ett kontrollbehov när dramatikern lämnar ifrån sig pjäsen. Den magiska effekten är istället att ju hårdare författaren styr sin text genom de dolda budskapen, desto fler möjligheter uppenbarar sig för skådespelaren i de olika alternativ av uttalade viljor som han/hon får möjligheten att välja mellan. En väl genomarbetad text resulterar i vilket fall som helst i att samma historia återstår.

Jag är medveten om att tanken om det dolda budskapet som ett redskap för dramatikern och dettas relation till det vi brukar kalla undertext skulle kunna utvecklas långt mer än vad jag gjort här, men väljer att ge en relativt kortfattad inblick i tankegången för istället komma vidare med mitt resonemang kring AKRASIA, nämligen *hur* vi väljer de dolda budskapen och varför jag hamnat just i den akratiska tanken.

2.0

EN VÄL BEPRÖVAD TANKEGÅNG SOM MALL (varför?)

AKRASIA befäster vissa mänskliga mekanismer. Men skulle man då ur denna noggrant utredda tankegång om människan till och med kunna utveckla och benämna redskap även för dramatikern att använda i skrivandet av en pjäs, och som dessutom kan fungera i textanalysen? Det är i alla fall min avsikt.

En pjäs bör enligt Aristoteles innehålla vissa saker och utvecklas enligt vissa mönster. (Aristoteles, Om diktkonsten kap. 13, 1453a). I verkliga livet kan en stor, stark karl som

just räddat sin fru ur en eldsvåda undkomma som hjälte. Men på scenen eller på film är det förhoppningsvis upptakten till ett tragiskt och kraftigt fall.

Vad Aristoteles gjorde var inte att uppfinna något utan snarare att analysera och benämna det som redan fanns. Även jag har tänkt utgå från det jag ser, det som redan finns i den praktiska teaterhistorien, för att av detta kunna dra vissa slutsatser.

Min iakttagelse av de återkommande motsatserna har lett till en konklusion om tanken om den logiska paradoxen som ett redskap i arbetsprocessen. Min plan är att så småningom använda denna tes som en mall i analysen av en rad dramatiska verk genom teater- och delvis också filmhistorien. Men som första steg i det arbetet, det som jag presenterar som min magisteruppsats, har jag valt att själv praktiskt applicera och därmed pröva ovan beskrivna tankegångar som form för en pjäs.

AKRASIA har intresserat mig eftersom det är en väl beprövad tankegång inom flera ämnesområden, som socialpsykologi, religion och filosofi. Tanken om att vi iscensätter det vi föreställer oss (och därmed riskerar att drivas mot det vi fruktar) stämmer väl överens med tankar inom såväl kristendomen ("Det goda som jag vill, det gör jag inte, men det onda som jag inte vill, det gör jag". Paulus i Rom 7:19) som idrottens målbildsträning. Jag tänker mig att vi också skulle kunna använda denna tankegång som en metod vi kan ta hjälp av i såväl textanalysen som uppbyggandet av en dramatisk text.

Jag tror inte att det är en slump att somliga av de av eftervärlden spelade dramatikererna också har varit läkare. Att använda ett begrepp som beskriver en psykologisk företeelse och som utvecklats i en miljö där lingvistik, socialpsykologi, konst och fysiologi mötts är som jag ser det både helt logiskt och praktiskt eftersom inblickar funnits i alla de områden som dramatiken utforskar.

Dramatiken undersöker mänsklig kommunikation, eller mer konkret, mänskliga handlingar. För att göra det använder den sig av ord och ickeord, med uttalade och dolda avsikter. Den är ett sätt att utforska skillnaden mellan det som sägs, orden, och det som är ordens dolda budskap, den handling orden rymmer. Därför har kopplingen till tanken om människans akrotiska handlingar, d.v.s. hennes omedvetna och outtalade drivkrafter, tyckts mig självklar i denna praktiska tillämpning på just en dramatisk text.

2.1

AKRASIA SOM DRAMATISK METOD (hur?)

Tanken har i olika sammanhang dykt upp hos mig att det vi ser som kriterier för att en god och trovärdig människoskildring i dramatiken återkommer, men att redskapen för att bedöma dessa skildringar är relativt trubbiga för att inte säga godtyckliga. Kunskap och hantverksskicklighet blandas ihop med tyckande och smak.

Jag tänker mig att vi använder AKRASIA som en sorts logik när vi skriver och bedömer dramatik, men ofta utan att för den skull benämna den. Kanske är det inte heller nödvändigt eller ens önskvärt. Men som jag ser det skulle det kunna vara ett konkret och därför användbart verktyg.

Genom att applicera AKRASIA i uppbyggnaden av en dramatisk text har jag haft för avsikt att pröva en förklaringsmodell kring vad som egentligen är orsaken till att vi upplever figurer och deras (paradoxala) handlingar som mer eller mindre trovärdiga.

Den tanke jag praktiskt provat i mitt arbete är att viljan, som ju också är nödvändig i skådespelarens arbete, är beroende av omedvetna krafter eller laster och att det är dessa snarare än den medvetna viljan som styr hennes handlingar. Det är alltså ett experiment med att låta dramatikern i skrivande stund ha en idé om denna omedvetna vilja och systematiskt låta den stå i kontrast till den medvetna viljan.

Ett exempel på scenario skulle kunna vara följande:

A säger att han/hon älskar B. A misstänker att B träffar andra. B nekar. A tror att B ljuger. A lämnar B för att han/hon ljuger.

Ett annat scenario som vi också skulle acceptera som trovärdigt är följande:

A säger att han/hon älskar B och inte kan leva utan honom/henne. A förbereder sig på sin ensamhet genom att distansera sig och/eller träffa andra. B märker att A drar sig undan och ser situationen som ohållbar. B bestämmer sig för att lämna A.

A:s omedvetna vilja har därmed drivit hans/hennes, och det senare fallet även Bs handlingar i en annan riktning är orden (i detta fall den medvetna viljan) berättade om.

Utifrån AKRASIA blir alla dessa förlopp logiska.

Här följer en kort presentation av det filosofiska begreppets historia innan jag presenterar mitt praktiska tillvägagångssätt närmare.

2.2

OM AKRASIA (vad?)

AKRASIA är ett filosofiskt begrepp som gör ett försök att beskriva en del av det mänskliga psyket och är väl omskrivet och utrett av både Sokrates och Platon men i första hand av Aristoteles. Jag ska här ge en enkel och mycket kortfattad beskrivning av vad det går ut på för att bana väg till min presentation av hur jag använt mig av dessa tankegångar som en metod i mitt arbete med pjäsen.

Sokrates, som är den förste att göra frågan huruvida akratiska handlingar finns eller ej till ett filosofiskt spørsmål, besvarade själv frågan med ett kort och koncist nej. Sokrates tycks mena att akratiska handlingar är omöjliga kort och gott eftersom en människa inte medvetet kan handla mot sitt bättre vetande. Ingen kan enligt honom göra något annat än vad han anser vara bäst. Och gör han det så tyder det på okunnighet. (Platon, Protagoras, 352a-357e.)

Exemplet som ofta nämns i diskussionen om akratiska handlingars existens är det som Platon beskriver i Staten. Det handlar om Leontios, den unge mannen som vid ett tillfälle passerar en massa lik liggande på marken. Han dras till dem och känner begär till att se på dem samtidigt som han känner avsmak som gör att han vänder sig bort. Han blundar och låter under en kort stund en inre strid utkämpas varpå begäret segrar och han springer fram till kropparna, öppnar sina ögon och ropar till sina egna ögon: "Titta nu, era olycksfåglar! Njut för fullt av den vackra synen!" (Platon, Staten 349e-440a)

Frågan som ställs i den grekiska filosofin såväl som i den moderna är följande; om en människa har vetskap om vad som är bra/rätt och ändå gör motsatsen, kan man då hävda att hon i den stund hon utförde handlingen visste vad som var bra/rätt? Gjorde Leontios det han inte ville eller kan man säga att han vill det han gör i samma ögonblick som han gör det?

Sokrates tycks relativt säker på att ingen människa begår ont med vilja (Protagoras 345e) och förnekar därmed existensen av akkratiska handlingar. Aristoteles däremot tycks mena att ett begär *trots vetskapen* kan driva en människa till att handla mot denna vetskap (Aristoteles, Den nikomachiska etiken, sjunde boken, kap 3).

Jag kan vilja ha gräddtårta. Men om jag är laktosintolerant vet jag att jag kommer att bli sjuk om jag äter grädde. Mitt begär efter gräddtårta är alltså inte bra för mig och sätter mig i en akkratisk situation. Aristoteles definition av en akkratisk handling är att jag faller för frestelsen trots att jag vet vad som är bra för mig. Ett annat alternativ är att jag drabbas av begär till något jag vet är dåligt för mig, men lyckas kontrollera det och låta förnuftet, d.v.s. min vetskap styra mina handlingar. Men såväl Aristoteles som Sokrates tycks vara överens om att människans förnuft och hennes begär är två åtskilda krafter (Platon, Staten, 439b-e) och att det är en människas grad av vishet eller dygd som avgör till vad detta begär kommer att stå. En vis människa drabbas av begär till det som hon vet är gott för henne (Den nikomachiska etiken, sjunde boken, kap 12-14, Platon, Staten 441e-442) Den vars vilja och begär står till samma objekt kommer alltså inte att hamna i akkratiska konflikter.

Tanken att människans yttersta frihet består i att frigöra sig från sina laster (och kanske därmed sin medvetna vilja) återkommer i kristendomen och buddismen. Tanken utgår från att människans laster är en begränsning av hennes frihet. Buddhismen talar om medelvägen mellan askes och sinnens njutning. AKRASIA som det utvecklats genom kristendomen har dock en avgörande skillnad från den grekiska tanken. Genom kristendomen sammanblandas den med skuld. Att göra rätt eller fel är hos Aristoteles inte kopplat till normer av olika slag. Den grekiska synen på begär är befriad från skuld och handlar i högre grad om självkänedom. Även den buddhistiska synen på begär handlar, liksom hos grekerna, om att synkronisera sin vilja med sitt begär; att vilja vad jag vet är bra såväl för mig som för andra. Tanken om karma är också den, snarare än moral, en tanke om orsak och verkan. Vårt karma påverkas av våra medvetna handlingar. (Jacobsen, Knut A. Buddhismen, s. 62). Om dessa handlingar skapar lidande ger de dålig karma, medan handlingar med goda avsikter genererar god karma. Det faktum att det anses vara viljan *och* handlingen, inte handlingen i sig som styr karma, berättar om en syn på människan – hennes splittrade drivkrafter och hennes möjligheter att skola dessa – som återfinns i nämnda kapitel hos såväl Platon som Aristoteles.

Vi måste alltså förutsätta att den handlande, för att frågan om AKRASIA ska bli aktuell, i varje situation har insikt om vad som är gott och bra.

För att kunna fortsätta diskussionen men utan att gå för djupt in på ämnet kommer jag nu att redogöra för mina egna val och definitioner av de begrepp jag rör mig med. Förutom att skilja mellan en målinriktad handling och en avsiktslös rörelse, måste vi också veta vad vi menar när vi använder ord som ”vilja” eller ”handling”. Jag utgår också från följande; det nödvändiga ursprunget till en handling av akrotisk art, såväl hos Sokrates som hos Aristoteles, är alltid passion eller begär, även då det inte handlar om de starkaste sådana och som med nödvändighet får våldsamma effekter.

Viktigt att påpeka är återigen att vår syn på begär, genom AKRASIAS utveckling under kristendomen, ofta är kopplad till moral, men hos Aristoteles frikopplad från såväl moral som skuld. Vår koppling till rätt och fel gör dock att vi hamnar i skuldfrågan antingen vi vill eller ej. Därav min koppling till tabuet som makt (3.2) och mitt val att låta detta tabu vara en av drivkrafterna i pjäsen.

TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

3.0

Definitionen av ordet VILJA

Att vilja eller inte vilja, är frågan. I samma ögonblick som jag bestämmer mig för att låta en person göra det den inte vill, uppkommer ju risken att vi kommer att uppfatta det som att personen faktiskt gör just det den vill, eftersom den gör det. Hur vet vi vad en person *egentligen* vill? Finns någon *egentlig* vilja?

Vill jag det jag känner att jag vill eller vill jag det jag kommer på att jag vill när någon påstår något och jag plötsligt *känner mig träffad*? Och i samma ögonblick som jag då kommer på vad jag vill, kan man då säga att jag *velat det hela tiden* trots att jag inte själv uppfattat denna vilja?

Jag har i mitt arbete utgått från att en vilja kan strida mot en annan beroende på att de har olika mål rent tidsmässigt. Jag kan vilja ha en glass *nu*, men jag vill inte få ont i magen *sen*. Om jag vet att jag är laktosintolerant så vet jag att glass inte är bra för mig, men de goda och de dåliga effekterna av glassen kommer att dyka upp kronologiskt åtskilda från varandra. Därmed kan också mina kausalt styrda handlingar vara motstridiga genom skillnaden i tid mellan de resultat jag uppnår.

I Den akrotiska cirkeln vill fadern ha Robin. Men han vill också ha kvar sin familj. Genom den ena handlingen uppfyller han de långsiktiga målen, eller det som skådespelaren skulle kunna använda som sin övergripande vilja. Genom en annan handling uppfyller han plötsligt det han vill nu, det han velat undvika för att kunna uppnå sitt övergripande mål, men det som fortfarande pockar på hans uppmärksamhet. På så sätt kan något jag inte vill omvandlas till något jag vill genom det resultat jag är ute efter att uppnå. Fadern i pjäsen är inte attraherad av sin fru. Men eftersom han inte heller vill förlora henne får alla medel utlopp i en sorts tillfällig vilja, till och med när denna vilja är så svag att han kan känna av den bara i ett par sekunder (scen 12).

En vilja kan alltså strida mot en annan hos samma person beroende på att de erfarits på olika nivåer; en kunskap grundar sig på känslomässig erfarenhet och en annan på mental erfarenhet. En vilja kan därför också omskolas och/eller byta objekt, vilket också stämmer överens med Aristoteles resonemang kring lust och dygd/lycka.

I stort sett har jag liksom Evreinov i sin pjäs *I själens kulisser* (1912) utgått från de olika skikt i människan som var och en på sitt håll kan besitta kunskap och trots detta tvingas kapitulera inför en kunskap samma person tillägnat sig på ett annat sätt. Pjäsen utspelar sig i en mänsklig bröstorg. I bakgrunden slår hjärtat och lungorna arbetar. Tre olika versioner av samma person dyker under pjäsens förlopp upp, det undermedvetna, det rationella jaget och det emotionella jaget. Det undermedvetna sover pjäsen igenom. Det rationella och det emotionella jaget råkar i strid om huruvida den person i vilkens bröst de bor ska lämna sin fru och sitt barn och välja sin älskarinna eller lämna sin älskarinna och vara trogen sin fru och sitt barn. Två olika sanningar uppenbaras och motstridiga argument för de olika alternativen presenteras. Pjäsen slutar med att det emotionella jaget stryker det rationella och därefter skjuter sig själv i hjärtat. Två motsatta viljor kan i den tolkningen finnas samtidigt. Men en åt gången kommer alltid att framstå som tydligare än den andra, inte minst som vi alla känner till i en praktisk tillämpning på scenen.

För tydlighetens skull har jag därför i mitt resonemang och i mitt praktiska experiment valt att kalla det för vilja som, åtminstone för stunden, finns på ett medvetet plan. Jag kallar alltså *inte* det för vilja som ligger på ett omedvetet plan, inte ens om denna är så stark att den i handling besegrar den första.

Utifrån det resonemanget har också jag i min pjäs valt att låta passionen eller begäret fungera som drivkraft för det som driver fram handlingarna.

Orsaken till att det för tillfället dolda skiktet av viljan kommer att resultera i en handling som strider mot den medvetna (uttalade) viljan blir på så sätt en följd av ett undertryckt begär. Därmed fullföljs min tankegång om tabuets makt (3.2).

När jag skriver handling menar jag det kausalt utförda agerande med medvetna avsikter utförda med den egna kroppen och som påverkar historiens gång, med andra ord det som inte står i den enskilda skådespelarens makt att välja bort vid en iscensättning. Orden är naturligtvis också en form av handling. Min åtskillnad mellan de två kan förefalla konstgjord men är en medveten åtskillnad som ingår i min egen konstruktion. När jag därför skriver ”ord” syftar jag på orden som form, inte på den handling eller det dolda budskap de innehåller.

3.1

HANDLING vs ORD

Utifrån denna definition har jag också utarbetat eller snarare destillerat en metod som redan används i dramatiken, men inte alltid lika metodiskt, nämligen låtit orden (orden som form, inte det de vill/den handling de rymmer) utgöra den motpol till handlingen som gör det möjligt att applicera den medvetna viljan på den ena (orden) och den omedvetna vilja på den andra (den fysiska handlingen) för att på så sätt skapa diskrepans mellan ord och handling och därmed mellan medveten och omedveten vilja.

Jag har gjort de här valen och fastställt utgångspunkten inte minst eftersom ett praktiskt undersökande av den omedvetna viljan kräver att denna på något sätt går att presentera i en pjäs, d.v.s. behöver vara så pass enkel att den kan visas upp och beskådas i ett konkret utlopp.

Jag skulle också ha kunnat välja att låta handling stå mot handling eller ord mot ord och låta väven av motsägelser bli så komplex som den förmodligen egentligen är. Men motsägelsena och deras ursprung skulle ha varit svårare både att följa för läsaren och att fullföljas av författaren. Och därmed skulle också experimentet ha givit minde tydliga svar. Att i ett praktiskt arbete medvetet undersöka motsättningen mellan ”det jag inte vill” och ”det jag gör” har krävt att de båda får varsin synlig representant.

Jag tänker mig att eftersom dramatiken kan sägas undersöka utrymmet eller friktionen mellan handlingar och ord borde det ligga nära till hands att på ett konkret sätt pröva som metod att applicera AKRASIA på det som driver figurerna genom att låta en persons ord spegla den medvetna viljan och hennes handlingar det hon säger sig inte vilja.

Jag ser i det här sammanhanget orden respektive handlingarna som plattformar, var och en till hands bredvid den andra för att bättre kunna undersöka den. Att stå för nära den plats man undersöker ger som bekant vissa aspekter men inte alla. Att istället ställa sig på plattformen bredvid, på lagom avstånd men framför allt med möjligheten att jämföra det man betraktar med något annat, ger en möjlighet att i jämförelsen, i utrymmet emellan, kunna bedöma var och en i sin helhet men i förhållande till varann. Återigen; *AKRASIA handlar inte om motsatsen mellan ord och handling, men orden respektive de fysiska aktioner som driver pjäsens handling framåt får i mitt experiment presentera AKRASIAS motsättning mellan den medvetna viljan och handlingen som motsäger denna.*

3.2

TABUETS MAKT

Ytterligare en orsak till att jag valt just dessa två, handlingen och orden, som motpoler (förutom att detta tycks vara en mer eller mindre raffinerad metod att kommunicera såväl på teatern som i det verkliga livet) är att jag i mitt förarbete till magisterarbetet i de två andra jag nämnde, Verbet tala och Persefone, prövat och konstaterat följande:

Med utgångspunkten att ett ”inte” avslöjar sin motsats tänker jag mig vidare att orden, de uttalade eller inte uttalade, kan skapa eller avslöja tabun. Min utgångspunkt är att de outtalade, inte erkända känslorna, tankarna och begären genom att förnekas kan driva fram handlingar som överrumplar såväl omgivningen som den handlande själv. Förnekandet av en känsla eller tanke inte bara döljer den, utan ger den dessutom makt genom att det förnekade kommer att kräva existensberättigande och på så sätt generera handlingar.

Tabuet eller förnekandet blir ett sätt att upprätthålla en falsk självbild, inför sig själv och/eller andra och samtidigt ett hinder på vägen mot uppnåendet av denna bild. Ett erkännande av otillräckligheten däremot skulle enligt den tanken ge förutsättningen för uppnåendet av just det mål som förnekelsen, trots den uttalade viljan, motverkar. Att erkänna svagheten/det oönskade är enligt den tankegången det enda sättet att lämna detta oönskade bakom sig.

Jag har låtit den tankegången spela en avgörande roll i mitt resonemang. Men viktigt att påpeka är att jag inte sett som min uppgift att ge mig in på en psykologisk förklaring till de handlingar som sedan utförs i pjäsen. Det jag brytt mig om i själva pjäsbygget är den dramaturgiska mallen; att låta en förmodad omedveten vilja stå i kontrast till en förmodad medveten, och att handlingen går via ett ”inte”, inte som ett psykologiskt resultat, utan helt enkelt därför att detta avslöjar sin motsats.

I Verbet tala arbetade jag till stor del med upprepningar, med att låta vissa ord uttalas intill misstänksamhet; ett påstående som småningom avslöjar att orden rymmer sin motsats.

Samma sak gjorde jag med Persefone, men då med minskat antal upprepningar och istället ytterligare en aspekt; den som talade gjorde det inte bara för att förneka något, utan för att skapa bilden av sig själv, befästa sin uppfattning om sin position i relation till

någon annan. ”Hon behövde mig. Hon var så ensam utan mig. Hon hade aldrig klarat sig utan mig.”

I Den akrotiska cirkeln har jag gått ett steg till. Jag har till stor del valt bort upprepningarna och låtit ett enda påstående stå för det tänkta tabuet, och istället kastat ljus på detta genom att låta figurens kausala handling motsäga påståendet. Jag har i pjäsen följt följande regel:

ORD = medveten vilja/oreflektad konvention.

HANDLING = omedveten vilja/icke erkänt begär.

Jag tänker mig att den akrotiska tanken om ”det jag inte vill” i teatersammanhang har ytterligare en aspekt eftersom det på scenen är omöjligt med en drivkraft som innehåller ”inte”. Ordet ”inte” avslöjar redan existensen av något. Att inte vilja en specifik sak avslöjar att denna sak redan finns i den handlandes begreppsvärld, men att den av en eller annan anledning är oönskad. Det är detta oönskade jag i sammanhanget använt mig av som drivkraft och som på så sätt kommer att synliggöras.

3.3

TALA ELLER TIGA – tabuets betydelse för händelseutvecklingen

Det icke uttalade, oönskade och därför förnekade föder handlingar som driver en människa dit hon inte vill (men på ett annat plan kanske faktiskt längtar). Resultatet är att orden och de uteblivna orden är med och styr våra handlingar, skapar våra liv, d.v.s. driver pjäsen framåt.

A fruktar att B är kär i någon annan och kommer att lämna honom/henne(A). Men istället för att erkänna sin oro och fråga anlitar A en detektiv för att kontrollera att så inte är fallet. B får reda på detta och känner sig instängd men också utestängd eftersom han/hon inte fått dela As tankar. B lämnar A.

Att som jag låta orden representera tabuet är därför ett naturligt val. Ett annat alternativ skulle kunna vara att det som sägs är sant medan det som görs representerar tabuet och avslöjar det figurerna själva tänker om sig, det som *borde* vara sant, eller något man gör för att man inte reflekterat över det. (Och till viss del gör de det också i den mån även ickehandling, att acceptera missnöje med sin situation, kan sägas vara handlingar.) Men att utgå från AKRASIAS tanke att en människa *gör det hon inte vill* ger pjäsen en naturlig

drivkraft framåt och gör det möjligt att använda just den dramatiska formen eftersom repliken på scenen måste innehålla något utöver de enskilda ordens betydelse, eller snarare, utöver ordens form.

3.4

METOD OCH DRAMATURGI – tabuets betydelse för dramaturgin

Att, utan att egentligen ha tänkt på följderna, applicera ett det här formgreppet på en situation, en motsättning som är konstruerad enligt AKRASIA, har visat sig ha sådan kraft att det till synes organiskt skjuter ifrån sig en impuls till ett förlopp som författaren inte bara måste kapitulera inför utan som dessutom i vissa fall överrumplar henne genom att framstå som helt självklart – ett förlopp med drivkrafter som påminner om gudarnas vilja i de klassiska pjäserna genom den nödvändighet de skapar. På så sätt blir såväl händelseutveckling som dramaturgi effekter av tabuet; formen ett sätt att belysa och mejsla fram innehållet.

Jag började alltså på ett tidigt stadium misstänka att den spiral som skulle bildas i den historia jag skrev skulle innebära en hel del våld. Eftersom dolda/förnekande viljor/tankar inte sällan är uppdämda begär av sexuell art kunde jag misstänka men i början av pjäsens tillblivelse långt ifrån kontrollera denna utveckling.

Den dramaturgiska kurvan är på så sätt enligt den här tesen tätt sammanbunden med det tematiska innehållet. De två är omöjliga att skilja åt och har under arbetets gång visat sig ännu mer beroende av varann än jag anat, oavsett hur medvetet man sen låter dem smitta varann.

4.0

FORMEXEMPEL

För att försöka undvika alltför stor enformighet har jag valt i första hand två olika variationer på tankegången ord kontra handling. I det ena fallet har jag låtit det uttalade påståendet inleda en scen som i slutet av scenen motsägs med samma persons agerande i motsatt riktning. I det andra fallet har jag låtit detta förlopp löpa över två eller tre scener, där en persons, i detta fall faderns, uttalade vilja i två scener senare driver en annan person, nämligen dottern, till just det han ideligen varnar henne för.

Men jag har också tagit mig friheten att medvetet bryta mot den lag jag själv instiftat och just presenterat genom att på ett par ställen låta handlingarna – istället för ett utlopp som avslöjar den dolda, förnekade viljan – snarare vara ett försök att upprätthålla det tabu som den medvetna viljan kräver. Min sista justering av pjäsen har alltså slutligen varit att bryta upp den logik jag från början utgått ifrån genom att ibland låta ord stå mot ord och handling mot handling, utan avsikter att ens för mig själv förklara vilka som representerar vad. (Det ägg som jag roat mig med att låta fadern i början på scen 17 steka trots att han uppenbarligen aldrig tyckt om ägg, och som han i scenens slut tar en tugga av och sedan slänger, är ett sådant exempel.) Jag tror och hoppas att läsaren ändå kan avslöja de motstridiga viljor och begär som jag lagt i ord respektive handlingar och spåra de tabun som ofta fungerar som deras drivkraft.

Jag ska i korthet försöka ge en bild av de olika formvariationer jag använt mig av i pjäsens uppbyggnad och på figurernas kapitulation inför det som skulle kunna betraktas som ett akratiskt öde.

Eftersom fadern i pjäsen igenom är den som, genom sitt ständiga förnekande av sina lustar och begär, driver fram det oundvikliga våldet kommer jag i första hand att beröra honom och dottern, som till stor del är offret för hans tabun och inre konflikter.

A. Fadern inträder i scen 1 med ett uttalat missnöje över att hustrun ska gå ut och avslutar scenen med att själv gå ut.

B. En variant av exempel A. I scen 6 står fadern i baren där Robin arbetar. Han uttrycker gång på gång att han inte hör hemma där, klär på sig men lämnar inte lokalen.

C. I scen 2 vill dottern sova över hos en kompis. I den här scenen har jag låtit faderns tabun präglade, inte hans egna, utan dotterns handlingar. Scenen inleds med att han varnar henne för vad som kan hända om hon sover hos en kille, och avslutas med att han väcker hennes intresse för vad det innebär att vara lösaktig.

Detsamma i scen 4. Där lyckas fadern oavsiktligt väcka dotterns intresse för ett paket kondomer genom att varna henne för dem. I nästa scen tar hon de kondomer hon dittills varit fullständigt ointresserad av.

I scen 7 har fadern ihärdigt fortsatt att varna dottern för vad hon *inte* ska göra och vad hon ska akta sig för, t.e.x. unga män som vill att hon klär av sig. I scenen därpå befinner sig dottern i en park med en ung man. Hon klär av sig för honom.

D. I scen 10 består kontrasten i att fadern ger utlopp för den sexuella dragning han har till Robin och som han tidigare förnekat. Även här löper uppbyggnaden över flera scener. Men här utförs handlingen av samma person som tidigare avslöjat en medveten vilja som står i kontrast till handlingen han sen utför.

E. I scen 12 gör både fadern och modern ett försök till fysisk intimitet som misslyckas i samma stund som de påbörjat det. I den här scenen har jag låtit försöket att närma sig, alltså handlingen, representera deras medvetna vilja och nöjt mig med att låta den avbrutna handlingen stå för den omedvetna viljan.

F. I scen 16 uttrycker fadern sin vilja för Robin att lämna modern. I scenen därpå ber han modern att inte lämna honom. Ord står mot ord.

G. I scen 9 har jag förutom att låta scenen inledas med orden ”jag är inte våldsam” som i slutet av scenen motsägs med en handling, använt mig av ytterligare en form, nämligen också låtit den unge mannen uttala orden ”jag är inte våldsam” alltmedan han sparkar på Robin. Till skillnad från i exempel B där orden uttrycker den aktiva handlingen som motsägs av ickehandling.

H. Scen 15 är ett exempel på hur det förnekade våldet motsägs av en våldshandlig utförd av en annan person. Den unge mannens vägran att bekänna sin våldsamhet fungerar som en stafettpinne av våld.

I. I pjäsens sista scen har jag velat föra in en tanke om att livet, hoppet om det goda, i samma grad som döden och våldet, skulle kunna vara en omedveten men oundviklig kraft. Genom att använda samma metod som tidigare, låta ord stå mot fysisk handling, men låta den medvetna viljan vara oberoende av förväntningar och krav, har jag låtit en god handling istället för en våldsam utföras i kontrast till dotterns tidigare påstående att hon inte vill ha sitt barn.

Scen 11 innehåller flera av ovan nämnda exempel, men även andra där jag brutit mot min egen rutin. Jag har både låtit ord stå mot ord och ord mot fysisk handling. Scenen inleds med att fadern kallar Den unge mannen för böggjävvel. Bara några repliker efter att han

förnekat att han själv är bög, förklarar han sin kärlek för Robin. Ytterligare några repliker senare, när han fått den bekräftelse han sökt på Robins kärlek, anklagar han Robin för otrohet och går. Jag har velat skriva en scen med flera akratiska vändningar och med scenen mellan Lady Anne och Gloucester i scen 2 i Shakespeares Richard den 3e i åtanke har jag velat driva den akratiska handlingen så pass långt att offret plötsligt tar till sig sin bödel. Detta för att pröva trovärdigheten i en motsättning som uttrycks som en hastig stark vändning.

5.0

AKRASIA OCH NORMER

Ett praktiskt undersökande av AKRASIA är i vår tid svårt att skilja från moral, normer och skuld. Så fort vi sammanför minst två människor uppstår någon form av normer och därmed tabun. Jag tänker mig därför att AKRASIA i ett dramatiskt sammanhang kan appliceras såväl på samhällsstrukturer som på enskilda individer, till exempel när det gäller de normer som omger familjekonstruktionen.

Men här hamnar vi i något, förutom begär, som jag visserligen tror är en del av diskussionen om orden och deras dolda budskap, nämligen outtalade förväntningar, men som inte har något utrymme i just den här uppsatsen. Jag nöjer mig med att säga att jag i pjäsen låter både enskilda och kollektiva tabun vara drivkrafter för familjens upplösning. Den starka viljan att upprätthålla den sönderfallande familje-konstruktionen, den förnekelse som följer därav, blir den starkaste drivkraften i söndringen och splittringen av denna konstruktion.

SLUTSATS

Arbetet på golvet

Jag har under det år som gått undersökt min teori om möjligheten att applicera AKRASIA, enligt ovan formulerade tes, på ett dramatiskt förlopp i mina egna pjäser men också genom att sedan pröva dessas spelbarhet i de iscensättningar jag gjort med skådespelare.

Verbet tala, Persefone och nu Den akratiska cirkeln är alla tre till viss del experiment i samma ämne, men med nya aspekter. Jag har arbetat med olika typer av iscensättningar av alla tre och fått skådespelarnas indirekta och direkta svar på mina frågeställningar.

Verbet tala prövade tanken att orden egentligen betyder motsatsen till det som sägs. Repetitionerna bekräftade min tanke och visade att varje upprepning av ett påstående ökade avståndet till det figuren egentligen ville sin motspelare. En reaktion som skådespelarna gav på de upprepningar pjäsen utgörs av var att deras övertygelse av vad de själva sa minskade med varje upprepning. Om de var medvetna om sina egna statusspel från början av repliken så gjorde upprepningarna dem alltså osäkrare och osäkrare.

Att en gång säga eller höra ”jag går nu” betyder något. Att säga/höra det 5 gånger betyder något annat. Att säga/höra det 23 gånger kommer att innebära att både skådespelaren och publiken tydligt uppfattar den rädsla som får henne/honom att stå där och upprepa något gång på gång.

Persefone utgick från teorin att talet av en person används för att befästa bilden denna person har av sig själv i förhållande till någon annan. Att någon som i Persefone upprepade gånger påstår att en person behöver honom ger ungefär samma resultat som i Verbet tala. Publiken fattar misstankar att orsaken till att personen på scenen insisterar på att han är älskad är att han snarast börjat förstå att han inte är det. Men för att publiken ska fatta misstankar måste figuren bli mer och mer säker (och skådespelaren förmodligen mer och mer osäker) på att det hon/han säger är sant. Repetitionerna visade att skådespelarnas uttalade vilja ofta var en annan än det dolda budskapet för att det sistnämna skulle nå publiken.

Dessa båda arbeten visade alltså klart och tydligt att skådespelarens inställning till sina egna ord förändrades med varje upprepning och att misstron till det som sades samtidigt ökade hos publiken. Och i samma takt som skillnaden mellan ordens betydelse och orsaken till att de sägs ökar, ökar också spelbarheten och därmed också beviset för att min tankegång fungerade i praktiken.

Den akratiska cirkeln är den slutliga produkten och det planerade resultatet av mitt arbete med magisteruppsatsen. Här har jag slutligen lagt min utarbetade mall över texten – såväl dramaturgi som händelseutveckling – för att se vad som händer. Om det första steget var att undersöka utrymmet mellan ord och avsikt och upptäcka att även vägran att tala innehåller en möjlighet till akratisk handling, blev min uppgift i Den akratiska cirkeln att pröva just detta; låta vägran att erkänna något(ett tabu) föda en lust att o- eller undermedvetet närma sig detta förbjudna.

På så sätt hamnar vi i den akratiska tanken. Det outtalade ligger inte bara där som outtalad vilja, utan får hos figuren ett utlopp i en förbjuden handling. Men uppfattas detta, drivet till sin spets i en dramaturgisk mall, som logiskt för skådespelaren?

Vad som är logiskt för skådespelaren är i detta fall vad vi skulle kalla för spelbarhet.

Om spelbarhet

Varför är då spelbarheten så viktig i sammanhanget? En faktor som påverkat slutsatserna av mitt arbete och som fungerar som indikator för om en text berättar det jag vill att den ska berätta, är dess spelbarhet. En text måste med detta sagt inte vara lätt att hantera för en skådespelare för att klassas som spelbar. Det finns flera faktorer som gör att en dramatisk text kan kallas för välskriven. En är som jag ser det att den har litterära kvaliteter. En annan att den är skriven med inblick i vad som händer med den på scenen och vad som i sin tur kommer att gå ut till en publik.

Jag har i mina experiment prövat spelbarheten i olika metoder för att bygga upp en text. Detta inte för att göra det enkelt för skådespelarna eller för att jag betvivlar att de kan hitta egna lösningar, utan för att kunna ha kontroll över min historia och pröva i vilken grad jag kan bestämma vad skådespelarna genom mina dolda budskap kommer att uppfatta av det jag *vill* att de ska uppfatta.

Skådespelarna kommer i ett repetitionsarbete att pröva ett antal olika möjligheter i sin gestaltning. Men min erfarenhet är att de, oavsett vad de prövar under ett

repetitionsarbete, slutligen kommer att välja det mest logiska, det som resten av texten talar för. Därför är spelbarheten med nödvändighet ett mått på hur långt jag kan kontrollera min historia, på hur säker jag kan vara på vad jag egentligen berättar, eller snarare, på att våra (mina, skådespelarnas, regissörens och publikens) överenskommelser på några plan överensstämmer. Det är där vikten av spelbarheten kommer in. Därför vill jag kort beröra ämnet. Det står inte i fokus i min frågeställning, men det har funnits med som indikator såväl när jag prövat min AKRASIA-mall som när jag prövat mina upprepningar; i en text som är spelbar finns de gemensamma överenskommelser som gör att författare, skådespelare och publik är involverade i samma historia.

Med spelbarhet syftar jag på de klassiska redskap som skådespelaren använder sig av i ett arbete med en roll, nämligen det vi kallar vilja, eller drivkraft, d.v.s. den logik som skådespelaren själv använder sig av som drivkraft för att uttala sina repliker. En skådespelare hittar alltid sin drivkraft. Finns den inte i texten så uppfinner han/hon den. Situationen styr ju figurens handlingar (inklusive orden).

Vad jag däremot konstaterat under mina iscensättningar och i de workshops jag gjort med skådespelare är att logiken inte alltid måste finnas i den situation som skapas av miljön. Logik är inte detsamma som realism. Situationen kan mycket väl skapas av en miljö. Men den kan också skapas av texten. Orden i sig kan användas som situation eller miljö för att ge skådespelaren den drivkraft han/hon behöver. På så vis kan också en text vara spelbar också om den placeras i ett "ickerum" eller en "icketid" om orden avslöjar den miljö som krävs för att skådespelaren ska kunna hitta drivkraften och ger skådespelarna en inbördes relation. I repliken "jag går nu. Du, jag går nu. Du.... Du.... Jag går nu" o.s.v. ligger redan en inbördes relation, en drivkraft, en vilja och därmed, visade det sig, ett ganska uppenbart dolt budskap för skådespelaren att hitta och arbeta med. En återkommande reaktion från en av de skådespelare som arbetade både med Verbet tala och sedan med Den akkratiska cirkeln är att textens interpunktering, pauser och kommatering, dess inneboende rytm, kan avslöja såväl avsikter som relationer om man följer denna rytm.

En skådespelare kan aldrig använda något annat än sig själv, oavsett om figuren han/hon gestaltar är man eller kvinna, gammal eller ung, oavsett om handlingen utspelar sig på en kyrkogård eller i en butik. På så sätt är figuren och skådespelaren alltid densamma och kan inte skiljas åt. (Stanislavskij, *Arbetet med rollen*, Förnuftets förbannelse, s. 115-116, 161-162) Han/hon har bara sig själv att gå till i sin gestaltning och om texten tillräckligt väl avslöjar för honom/henne vilken situationen och vilken relationen är, så kommer texten att vara både spelbar och kontrollerad av författaren på samma gång.

I Verbet tala fanns varken geografisk miljö eller uttalade relationer mellan figurerna. Inte ens deras namn, A och O (förutom SUFFLÖREN) avslöjade särskilt mycket. I Persefone fanns inte alltid en bestämd geografisk plats men inte heller en uttalad relation mellan den talande och den omtalade. Texten i sig avslöjade några av de ingredienser som skådespelaren kunde använda sig av i arbetet, antingen de var verkliga eller skapade av den talande.

I båda dessa experiment har spelbarheten och de reaktioner jag fått från skådespelarna, deras uppfattning, läsart och upplevelse av att arbeta med texten fått vara en indikator på hur mycket jag kunnat styra texten bara genom replikerna. Och det har visat sig att just texten i högsta grad kan fungera som miljö även utan uttalade relationer och geografiska miljöer.

Repetitionerna av Den aktratiska cirkeln

Liksom med Verbet tala har jag gjort en repeterad läsning av Den aktratiska cirkeln. Den form som den repeterade läsning jag utarbetat går under namnet Weimar Werkstatt och innebär en kort och komprimerad repetitionsprocess. Repetitionstiden är 5-7 gånger, ca 3 timmar per gång. Genomgången av texten, läsningen och diskussionen kring den ligger till grund för hela arbetet. För mig innebär arbetet en mycket klar tanke om hur jag vill att resultatet ska se ut, detta eftersom formen måste vara ett resultat av innehållet, trots sin minimalistiska form; det som görs blir desto tydligare. Eftersom min avsikt, trots denna tydliga bild, är att få svar och i vissa avseenden pröva texten, måste jag ändå låta skådespelarnas arbete ta så stor plats att impulser kan födas och sedan utarbetas för att bli en del av formen. Arbetet är alltså i början inte så stramt som det sedan kommer att bli, utan drivs mot det strama, samtidigt som jag månar om de idéer som föds ur skådespelarnas arbete; det är de som berättar för mig hur texten fungerar. Samtidigt som jag styr såväl vissa val i texten som formen, är skådespelarnas impulser och reaktioner en stor del av det som leder arbetet framåt.

Den strama, stiliserade formen på den iscensättning vi gjorde är inte anpassad just för Den aktratiska cirkeln. Även om pjäsen tack vare sitt fragmentariska bygge tycks skriven på ett sätt som inbjuder till den stramt hålla iscensättningen och fungerar bra i den formen, är själva minimalismen snarare än att vara ett grepp jag valt exklusivt för den pjäsen, en form som jag gärna väljer. Detta framförallt av följande orsak:

När skådespelaren tar texten i sin hand och börjar arbeta med den, görs situation, konflikt och ordens själva innebörd tydlig. Jag kan ställa frågor, men jag kan också genom mitt betraktande av deras arbete få svar på vad min text berättar för dem, vilken av den information jag lagt ner som framkommer tydligast. I såväl den korta repetitionstiden som i den korta föreställningstiden blir det omöjligt att bygga broar över de eventuella luckor texten har. Texten blottas genom att skådespelarna på så kort tid måste bestämma sig, måste fatta alla de beslut som de alltid måste fatta, men då under längre tid. Såväl brister som styrkor avslöjas. Skådespelarnas läsning och val, de handlingar orden innehåller och som skådespelarna använder sig av, blir desto tydligare när impulserna föds och bejakas för att därefter stoppas innan de hinner resultera i en större rörelse än ett ögonkast eller ett ryck i ena mungipan. Det kräver naturligtvis en scen där skådespelarna befinner sig nära publiken.

Man skulle lätt kunna tro att en uppsättning där skådespelaren måste anamma en massa impulser i sin läsning för att sedan hejda dessa fysiskt och stå stilla, skulle kunna uppfattas som skådespelarfientlig och nedvärderande för skådespelarens arbete. I stället är de reaktioner jag fått från skådespelarna de motsatta. En viktig del av arbetet är att även skådespelarens insatser blottas och är svåra att gömma. Förutom att ge mig tydliga svar ställer det höga krav på skådespelaren; eftersom det tvingar till snabba beslut och tydlighet i själva läsningen, ger det också dem själva inbördes svar under arbetet.

En reaktion som säger något om den dramaturgiska form som hela pjäsen pressats in i och därför blivit ett med dess förlopp var att varje scen uppfattades som en egen pjäs. Skådespelaren i fråga, som spelade fadern, fattade därför beslutet att gå in med tron och övertygelsen eller snarare självklarheten att lyckas med sitt projekt i varje scen. Desto större blev därför faderns fall varje gång, och desto större blev därför också vändpunkten och därmed det dramatiska förloppet. På samma nivå som viljan och tron lades i början av scenen, på samma nivå hamnade också besvikelsen när han misslyckades. Skådespelarens iakttagelse var intressant eftersom jag arbetat just med att låta en replik i början av scenen stå för den medvetna viljan och handlingen i slutet för det omedvetna/begäret.

Om hela pjäsbygget blev något schematiskt så visade sig samtidigt varje enskild scen rymma stor spelbarhet. Den något schematiska och fragmentariska uppbyggnaden av en pjäs har som jag ser det andra fördelar. Historien gör aldrig anspråk på att "lura" åskådaren. En historia berättas, eller snarare redovisas och kräver samtidigt betraktarens reflektion. Men den iakttagelsen är inte nödvändigtvis en kommentar om dramaturgi och

funktion, utan i det här fallet snarast en subjektiv aspekt på estetik och form (i det avseende form och funktion går att skilja åt).

Ett gemensamt problem

Alla tre delexperimenten har fallit väl ut i den bemärkelse att de givit mig tydliga svar. De har lett mig vidare i mitt arbete genom att bekräfta en del av det jag prövat. Att som dramatiker medvetet låta orden rymma sin motsats har i alla tre pjäserna, samtidigt som det givit stor spelbarhet för skådespelaren, också visat sig ge stor kontroll till dramatikern (i den mån man kan tala om kontroll när man lämnar ifrån sig en text).

Men det finns också problem med att så strikt hålla sig till en metod när man skriver en pjäs. Dels har författaren aldrig full kontroll över sin text och att försöka kontrollera den i detalj är en omöjlighet som oftast leder till att den tar sig andra vägar än man tänkt sig. Om man ändå gör ett försök så uppstår problemet att man för att ha kontroll över vad man egentligen undersöker, hela tiden måste falla tillbaka på den ursprungliga frågeställningen och mallen. Detta ibland på bekostnad av vissa impulser. Resultatet blir lätt schematiskt eftersom formen är given från början och inte får brytas om experimentet ska fullföljas. Men en motsägelse är ju en motsägelse. Och i samma ögonblick som den blir förklarad framstår den som logisk. Att därför skapa logik i motsägelserna riskerar att göra såväl form som innehåll förutsägbar och därmed spräcka hela tanken om en mall för de paradoxala handlingarna. Dessa upplevs ju som paradoxala just för att vi inte riktigt kan förklara dem när vi ser dem. Att logiskt försöka förklara det ologiska är ett hopplöst projekt som, oavsett resultat, per definition är dömt att misslyckas.

En alltför väl utarbetad mall, såväl språklig som dramaturgisk, är visserligen av stor nytta, men bara om författaren då och då bryter mot sin egen metod. Eller sina egna tabun om man så vill.

Däremot tror jag att de tankar om den logiska paradoxen, tabuets makt och ordens dolda budskap har en viktig plats som en dramatikers redskap. Jag tror också att den dramaturgiska mall jag byggt utifrån min tolkning av AKRASIA kan kasta ljus på vissa funktioner i uppbyggnaden av en dramatisk text, på såväl form som innehåll. Men snarare än att användas som strikt modell för skrivandet så tror jag att den kan användas vid läsningen och analysen av en dramatisk text.

Mitt kommande projekt blir att pröva denna modell som mall vid analysen av ett antal dramatiska verk i teaterhistorien, såväl i den äldsta som i den moderna dramatiken, för att

pröva hållbarheten i AKRASIA som metod för handlingsanalys. De nedslagen och den analysen är ett alltför gediget och långdraget arbete för den här uppsatsen.

Slutligen vill jag be om ursäkt för den ojämna könsfördelningen i min pjäs. Min avsikt var naturligtvis från början att låta lika många kvinnor som män utgöra pjäsens figurer. Att pjäsen sedan blivit en kvinna kort har en massa orsaker som lätt skulle kunna uppfattas som dåliga ursäkter. Jag nöjer mig med att säga att jag valt att låta faderns tabun vara vad som allt som oftast driver utvecklingen i pjäsen och att inte för sakens skull placera ännu fler kvinnor med svårtydda uppgifter på den teaterhistoriska scenen. Jag tar istället på mig ansvaret att reparera denna fördelning i min kommande pjäs.

Källor

Aristoteles, *Om diktkonsten*, (1994) (övers. Jan Stolpe), Alfabetas Anamma

Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, (1988) (övers. Märten Ringbom 1967), Daidalos

Berglind, Hans, *Handlingsteori och mänskliga relationer*, (1995), Natur och Kultur

Hassmén, Hassmén, Plate, *Idrottspsykologi*, (2003), Natur och Kultur

Israel, Joachim, *Handling och samspel*, (1999) Studentlitteratur AB

Jacobsen, Knut A, *Buddhismen – religion, historia, liv* (2002) Natur och Kultur

N.N. *The history of the Akrasia problem, Part one*

Texten är en utförlig genomgång av Akrasia och dess definitioner genom historien.

Dessvärre står ingen författare att finna. Texten finns att hämta på

<http://www.google.com/search?q=cache:59xdpuB-PzgJ:dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/fil/1996/a.j.m.peijnenburg/c1.pdf+The+history+of+the+AKRASIA+problem&hl=sv&ie=UTF-8>

Platon, *Protagoras*, (2001) (övers. Jan Stolpe), Atlantis

Platon, *Staten*, (2003), (övers. Jan Stolpe), Atlantis

Stanislavskij, Konstantin, *Arbetet med rollen (Förnuftets förbannelse)*, (1997) (övers. Martin Kurtén) Sahlgrens Förlag Ab, Helsingfors

Evreinov, N. Nikolaj, *I själens kulisser* (1912), (övers. till danska, Erik Bondo)

Samt egna iscensättningar

Den akratiska cirkeln, Teatr Weimar, Werkstatt, oktober 2005

Skådespelare: Fredrik Gunnarsson, Pär Malmström, Emelie Strandberg, Pia Öljansdotter, Hans-Christian Thulin

Seminarium, Akrasia som mall för en dramatisk text, Dramatic Writing Research Center, Teatr Weimar, 31/10 2005

Persefone, Teatr Weimar, april 2005

Skådespelare: Christer Strandberg, Nina Hoppe

Verbet tala, Teatr Weimar, Werkstatt, februari 2005

Skådespelare: Pia Öljansdotter, Annika Kofoed, Ellen Norlund

Christina Ouzounidis
Östra Tullgatan 5, 211 28 Malmö
christina.ouzounidis@telia.com
+46 733 306 888

Den akratiska cirkeln

Pjäsa i en akt

Christina Ouzounidis

Personer

MODERN

FADERN

DOTTERN (14)

ROBIN

DEN UNGE MANNEN (några år äldre än dottern)

/ (snedstreck) markerar var nästföljande replik ska påbörjas så att replikerna överlappar varandra.

Scen 1

(FADERN in.)

FADERN

Vilken dag!

(Han går direkt fram och tvättar sina händer.)

MODERN

Fantastiskt.

FADERN

Hur så?

MODERN

Vad då?

FADERN

Vad är det som har hänt?

MODERN

Inget.

FADERN

Nåt måste det vara.

MODERN

Som vad då?

FADERN

Som är så fantastiskt.

MODERN

Det var du som lät glad.

FADERN

Jag vet inte. Du låter förälskad.

MODERN

Vem skulle jag vara förälskad i?

(Paus.)

FADERN

Jag tänkte att vi skulle göra något i kväll. Något trevligt. Det var länge sen.

MODERN

Det går inte ikväll. Jag ska på bio.

FADERN

Det kan du väl göra någon annan kväll.

MODERN

Du borde ha sagt något. Jag har bestämt.

FADERN

Med Katrin?

MODERN

Ja.

FADERN

Man skulle kunna tro att du var kär i den där Katrin.

MODERN

Kär?

FADERN

Ni ses på jobbet varenda dag och så ska ni på bio också.

MODERN

Vi studerar ihop. Hon är min väninna. Jag är inte kär i min väninna.

FADERN

Men just i dag?

MODERN

Det här är väl en dag som alla andra dagar, det är väl inget speciellt med den här dagen.

FADERN

Nej det förstås men.

MODERN

Vad skulle det vara för speciellt med den här dagen?

FADERN

Inget.

MODERN

Eller är det något jag glömt?

FADERN

Absolut inte.

MODERN

Säg om det är något. Du måste säga till om jag glömt något.

FADERN

Du har inte glömt något. Inget viktigt.

MODERN

Inte?

FADERN

Inget viktigt.

MODERN

Bra.

FADERN

Det beror på hur man ser det förstås.

MODERN

Ja.

FADERN

En bröllopsdag, det brukar vara rätt viktigt.

MODERN

Bröllopsdag?

FADERN

Bröllopsdag.

MODERN

Idag?

FADERN

Den sjunde.

MODERN

Vi gifte oss inte den sjunde, vi gifte oss den nionde.

FADERN

Vi gifte oss den sjunde.

MODERN

Tror du inte jag kommer ihåg min egen bröllopsdag?

FADERN

Självklart. Och det är den nionde?

MODERN

Den nionde. Titta i vigselringen om du inte tror mig.

FADERN

(Tiger.)

MODERN

Titta i vigselringen så får du se att jag har rätt.

FADERN

Du har inte rätt.

MODERN

Titta i vigselringen om du inte tror mig.

FADERN

Jag vet när jag gifte mig.

MODERN

Var har du den?

FADERN

Jag tog av mig den.

MODERN

Jag kan hämta den. Var har du den?

FADERN

Den ligger nog kvar på jobbet.

MODERN

Nog?

FADERN

Den ligger kvar på jobbet.

MODERN

På jobbet?

FADERN

Jag tog av mig den. Det var varmt så, ja, den ligger kvar på jobbet.

MODERN

Det måste den ha gjort i veckor i så fall. Tror du inte att jag märkt att du inte haft den på dig på flera veckor.

FADERN

Det har jag visst, det är klart jag har.

MODERN

Varför har du den inte på dig?

FADERN

Den ligger på jobbet sa jag ju. Jag glömde den.

MODERN

Vill du titta i min?

FADERN

Jag behöver inte titta, det är du som tydligen har glömt.

MODERN

Jag har inte glömt.

FADERN

Inte jag heller, jag glömmer väl inte min egen bröllopsdag och jag vet att jag gifte mig den sjunde.

MODERN

Den nionde, vi gifte oss den nionde, precis när de första löven föll, det glömmer jag inte om du tror det men det verkar inte / vara så viktigt för dig eftersom du glömt bort datumet.

(MODERN försöker få av sig ringen för att visa honom datumet. Den sitter för hårt. Hon tar fram en burk handkräm som hon smörjer in handen med för att det ska gå lättare. Hon smörjer in sig men gör ingen egentlig ansträngning för att få av den.)

FADERN

Men det finns visst annat som är viktigare och som lockar mer än att fira sin egen bröllopsdag. Jag vet inte... Nu för tiden vet jag ingenting. Du går ut klockan 6 på morgnarna. Det är nånting som... Jag vet inte. Vi är ju ändå gifta det är vi faktiskt. Man går väl inte ut på sin egen bröllopsdag. Tror du inte att jag vet vilket datum jag gifte mig? Det är knappt man tror sina öron. Ingenting är heligt längre, ingenting, inte ens äktenskapet. Familjen. Äktenskapet. Är det nånting som är heligt för mig så är det ni, min familj. Jag skulle kunna dö för er så att du vet det. Ni är det viktigaste jag har. Vad som än händer så lämnar jag er aldrig. *(Kort paus.)* Men det får man visst ingenting för.

(Tar på sig sina ytterplagg.)

MODERN

Vart ska du?

FADERN

Här kan man inte vara.

MODERN

Vart ska du?

(Modern drar av sig ringen. Hon står med den i handen. Därefter sätter hon tillbaka den på fingret utan att titta i den.)

Scen 2

(DOTTERN och FADERN.)

DOTTERN

Kan jag sova över i kväll?

FADERN

Inte hos någon kille.

DOTTERN

Det tänkte jag inte heller.

FADERN

Bra, för det går inte.

DOTTERN

Varför inte?

FADERN

Hos en tjej går bra.

DOTTERN

Varför det?

FADERN

Därför.

DOTTERN

Vad spelar det för roll?

FADERN

Det går inte.

DOTTERN

Varför inte?

FADERN

Det är... farligt.

DOTTERN

Farligt?

FADERN

Jag vill dig bara väl.

DOTTERN

Varför skulle det vara farligt?

FADERN

Det bara är så. Vissa saker gör man inte, till exempel sover över hos killar.

DOTTERN

Jag har sovit över hos honom hundratals gånger.

FADERN

Det var då det.

DOTTERN

Varför får jag inte sova över nu?

FADERN

Nu är du tonåring. Då sover man inte med killar.

DOTTERN

Varför?

FADERN

Därför.

DOTTERN

Varför?

FADERN

En tjej ska uppföra sig.

DOTTERN

Det gör jag också, jag uppför mig.

FADERN

Inte om du låter dem tro en massa.

DOTTERN

Tro vad då?

FADERN

En tjej ska vara rädd om sig. Hålla på sig.

DOTTERN

På vad då?

FADERN

Inte vara lösaktig.

DOTTERN

Lösaktig?

FADERN

Lösaktig.

DOTTERN

Vad då lösaktig, hur är man när man är lösaktig?

FADERN

Det är inget man behöver veta, hur man gör när man är lösaktig.

DOTTERN

Om man inte ska vara lösaktig. Man behöver väl veta vad det är så att man inte är det.

FADERN

Det är när man är ute och springer på nätterna.

DOTTERN

Som du?

FADERN

Som jag? Vad har du fått det ifrån?

(Börjar klä på sig.)

DOTTERN

Jag ska inte ut och springa. Jag vill bara sova över.

FADERN

Det blir inget med det. Jag vet vad killar är ute efter.

(FADERN går.)

Scen 3

(MODERN in.)

MODERN

Ta med dig de här.

(Hon räcker fram ett paket kondomer.)

DOTTERN

Vad är det?

MODERN

Man vet aldrig.

DOTTERN

Vet vad då?

MODERN

Jag vill dig bara väl. Lova nu att du är rädd om dig.

DOTTERN

Jag ska bara sova över.

MODERN

Det sa jag också och titta vad som hände.

DOTTERN

Vad hände?

MODERN

Jag blev med barn. Sen sitter man där.

DOTTERN

Och ångrar sig?

MODERN

Och måste avstå från en massa.

DOTTERN

Som vad då?

MODERN

Från att studera allt det där som man vill studera.

DOTTERN

Jag vill inte studera.

MODERN

Det finns roliga ämnen också.

DOTTERN

Man behöver inte studera allt man gillar.

MODERN

Man lär sig mer. Kan uppskatta det mer.

DOTTERN

Film?

MODERN

Till exempel.

DOTTERN

Man kan se en film utan att studera den innan.

MODERN

Det skadar väl inte i alla fall, att vara lite försiktig. Vi får prata om det där någon annan gång. Tro inte att jag har något emot det. Det är bra att ni är fria. Jag säger ingenting om det. Unga tjejer nuförtiden kan göra helt andra saker än vi kunde utan att någon reagerar. Det / måste man acceptera.

DOTTERN

Jag är bara fjorton.

MODERN

Jag har inga aspekter på det. Det är inget fel med det. Varför är det bara killarna som ska få göra som de vill? Det förstår jag att ni inte finner er i. Det skulle inte jag heller ha gjort om... Aldrig i livet! Det enda jag ber dig är att tänka på effekterna och se till att du inte hamnar i en situation som du inte kan få bukt med. Nej, säg inget. Ta med dig de här nu. När det väl har hänt är det för sent. Det är inget konstigt med det. Det är helt naturligt, inget man behöver skämmas för.

(MODERN lägger dem i hennes rum. Hon haltar när hon går. Sätter sig sedan och tar av sig sina skor. Hon har ett plåster och tydligen ett skavsår som gör ont. Hon tittar under plåstret. Tar sedan på sig strumpan igen och därefter skon utan att göra något åt skavsåret. Hon lämnar rummet. I hennes ansikte ser vi tydliga tecken på smärta.)

Scen 4

(FADERN och DOTTERN. DOTTERN framför datorn, uppslukad av ett spel.)

FADERN

Går det bra?

(Tystnad. DOTTERN reagerar inte, utan fortsätter att spela. FADERN står kvar.)

DOTTERN

Ville du nåt mer?

FADERN

Jag vill bara ditt bästa.

DOTTERN

Du brukar säga det.

FADERN

Du är det bästa jag har. Du förstår väl det? Att jag bara vill ditt bästa.

Du... Du är det viktigaste jag har.

(DOTTERN ignorerar honom och fortsätter att spela. FADERN sätter sig i rummet och börjar plocka undan lite kläder som ligger slängda. Han hittar en paket kondomer.)

FADERN

Vad är det här för något?

DOTTERN

Jag vet inte.

FADERN

Varför har du köpt de här?

DOTTERN

De är inte mina.

FADERN

De låg i ditt rum.

DOTTERN

Jag säger ju att de inte är mina.

FADERN

Har någon lagt dem i ditt rum?

DOTTERN

Ja.

FADERN

Och vem skulle gå och rota i ditt rum?

DOTTERN

(Tiger.)

FADERN

De här behöver inte du.

(Han lägger dem i sin egen ficka. DOTTERN tittar upp från spelet.)

DOTTERN

Tar du dem?

FADERN

Du ska inte ha sånt här.

DOTTERN

Jag fick dem av mamma.

FADERN

Du ska inte ha de här.

DOTTERN

Varför inte?

FADERN

Det är ingenting för dig. Det är inte bra för dig.

DOTTERN

Menar du att hon har gett mig nåt farligt?

FADERN

Har hon gått och köpt de här?

DOTTERN

Jag antar det. Får jag se. *(Hon reser sig från datorn.)*

FADERN

Nej.

DOTTERN

De är mina.

FADERN

Inte nu längre.

DOTTERN

Vad är det för något?

FADERN

Ingenting. Ingenting som du ska bry dig om.

DOTTERN

Det är jag som har fått dem.

FADERN

Du har ingen användning av dem i alla fall. Hör du det? Du ska inte använda såna här. Kan du lova mig det? Att du inte går omkring med såna här. Min flicka. Du måste lova mig det. Lova mig det min älskling.

Scen 5

(DOTTERN letar i FADERNS jackfickor. Hon hittar kondomerna. Tar dem.)

Scen 6

(I baren. FADERN och ROBIN. FADERN har ytterkläderna på sig.)

FADERN

Det här är inte min typ av ställe.

ROBIN

Det säger du alltid.

FADERN

Jag måste gå. *(Han går inte.)*

ROBIN

Visst.

FADERN

Jag har alltid undvikit såna här ställen. Alltid.

ROBIN

Varför är det så svårt att acceptera?

FADERN

Nej, jag måste gå. *(Han går inte.)*

ROBIN

Då är du alltså här?

FADERN

Va?

ROBIN

Om du ska gå.

FADERN

Vad då?

ROBIN

Då är du här.

FADERN

Nej, jag går nu. (*Han står kvar.*)

Scen 7

(FADERN och DOTTERN.)

FADERN

Det borde väl jag veta, jag har själv varit i den där åldern.

DOTTERN

Jag orkar inte lyssna på det där igen.

FADERN

Killar tänker bara på en enda sak.

DOTTERN

Gör de?

FADERN

Därför ska du akta dig för dem.

DOTTERN

Vad tänker de på?

FADERN

Det spelar ingen roll. / De är...

DOTTERN

Men, en enda sak, det måste vara nåt väldigt viktigt i så fall, om de tänker på en enda sak / hela tiden.

FADDERN

De kommer att lura dig. Göra saker. Be dig klä av dig.

DOTTERN

Du har väldigt höga tankar om din egen dotter.

FADERN

De är inte bra för dig bara. Du skulle bara veta. De är inte bra, de är allt annat än var jag har lärt dig. Du ska hålla dig undan från dem, hör du det? Du ska hålla dig undan.

(Hon går dit.)

Scen 8

(DOTTERN och DEN UNGE MANNEN.)

DOTTERN

Vad tänker du på?

DEN UNGE MANNEN

Hur så?

DOTTERN

Vill du att jag ska klä av mig för dig?

DEN UNGE MANNEN

Varför skulle jag vilja det?

DOTTERN

Jag gör det gärna.

DEN UNGE MANNEN

Du är för liten.

DOTTERN

Jag kan göra det om du vill, det vill du nog.

DEN UNGE MANNEN

Jag sa ju att jag inte vill.

DOTTERN

Du behöver inte vara blyg. Jag vill göra det.

DEN UNGE MANNEN

Varför skulle jag vilja det?

DOTTERN

Jag vet att du vill och jag kan göra det helt gratis.

DEN UNGE MANNEN

Du är för liten.

DOTTERN

(Tar fram kondomerna.)

Vill du?

DEN UNGE MANNEN

Du pratar.

DOTTERN

Tror du inte jag vågar, tror du inte det?

DEN UNGE MANNEN

Det vet du bäst själv.

DOTTERN

Jag kan göra det.

DEN UNGE MANNEN

Det tror jag inte på.

(Hon klär av sig tröjan.)

DOTTERN

Inte?

DEN UNGE MANNEN

Och?

DOTTERN

Det var väl inget.

DEN UNGE MANNEN

Det var det nog. Lite rädd var du nog.

DOTTERN

Du kan få känna om du vill.

DEN UNGE MANNEN

(Tiger.)

DOTTERN

Vill du inte?

DEN UNGE MANNEN

Du är för liten har jag ju sagt.

DOTTERN

Tror du inte jag vågar?

DEN UNGE MANNEN

Kanske.

DOTTERN

Vad då kanske?

DEN UNGE MANNEN

Nej, det tror jag inte.

DOTTERN

Det gör jag, jag vågar.

DEN UNGE MANNEN

Du säger det.

DOTTERN

Jag vågar vad som helst.

DEN UNGE MANNEN

Vad som helst, vad som helst vågar ingen.

DOTTERN

Jag vågar.

DEN UNGE MANNEN

Visst.

DOTTERN

Tror du mig inte?

DEN UNGE MANNEN

Ingen vågar vad som helst.

(DOTTERN klär av sig linnet.)

DEN UNGE MANNEN

Det där har jag väl sett förut.

(Paus.)

Men hon var äldre förstås.

(Hon knäpper upp och tar av sig jeansen.)

Du är för ung har jag sagt. Du vågar inte.

(Hon tvekar. Därefter knäpper hon upp hans jeans och stoppar ner sin hand i dem. När han blir upphetsad och börjar dra i hennes trosor låter hon motvilligt honom dra ner dem, varpå han på gränsen mellan okänsligt och våldsamt kommer in i henne. Hon gör motstånd men blir sedan som paralyserad och låter honom hållas.)

Scen 9

(Baren. ROBIN bakom bardisken. DEN UNGE MANNEN in. Hans kläder i oordning.)

DEN UNGE MANNEN

Har du lite vatten?

ROBIN

Är du okej? Har du gjort dig illa?

DEN UNGE MANNEN

Jag mår bra. Det är inget fel på mig.

ROBIN

Hur är det med dig, du ser för jävlig ut.

DEN UNGE MANNEN

Bra. Det är inget fel på mig.

(Försöker förgäves torka bort fläckarna på byxorna.)

ROBIN

Vad har hänt egentligen?

DEN UNGE MANNEN

Inget. Vad tror du, att jag har dödat nån eller?

(Han kastar upp på golvet.)

ROBIN

Det där får du ordna själv.

(Han kastar till honom en skurtrasa. DEN UNGE MANNEN börjar torka.)

Hur är det med dig egentligen?

DEN UNGE MANNEN

Bra, det är inget fel på mig.

ROBIN

Är du sjuk? Jag ringer en taxi. Var bor du någonstans?

DEN UNGE MANNEN

Ring inte. Ring inte sa jag!

ROBIN

Okej.

DEN UNGE MANNEN

Det är inget fel på mig. Jag mår bra, fattar du?

ROBIN

Som du vill.

DEN UNGE MANNEN

Är du rädd att jag ska göra dig illa?

ROBIN

Jag tänkte att jag kanske kunde hjälpa till med något.

DEN UNGE MANNEN

Jag är inte våldsam, du kan vara lugn.

ROBIN

Jaha... (Han ställer fram ett glas vatten som DEN UNGE MANNEN dricker.)

DEN UNGE MANNEN

Vad kostar det? Vattnet. Vad kostar det?

ROBIN

Det kostar inget.

DEN UNGE MANNEN
Du vill inte ha betalt?

ROBIN
Nej tack.

DEN UNGE MANNEN
Jag kan betala.

ROBIN
Behövs inte. Det var ett glas vatten bara.

DEN UNGE MANNEN
Gör du alltid så?

ROBIN
Hur då?

DEN UNGE MANNEN
Ger bort grejer gratis?

ROBIN
Nej.

DEN UNGE MANNEN
Vågar du inte ta betalt?

ROBIN
Vågar?

DEN UNGE MANNEN
Du är rädd för mig.

ROBIN
Nej.

DEN UNGE MANNEN

Du vågar inte ta betalt.

ROBIN

Det var ett glas vatten bara.

DEN UNGE MANNEN

Jag är inte bög om du tror det.

ROBIN

Det tror jag inte.

DEN UNGE MANNEN

Vill du att jag ska gå härifrån?

ROBIN

Det är en bar, du får komma och gå som du vill så länge du inte slår ner någon.

DEN UNGE MANNEN

Jag är inte våldsam om du tror det.

ROBIN

Det tror jag inte.

DEN UNGE MANNEN

Tror du inte?

ROBIN

Absolut inte.

DEN UNGE MANNEN

Vad tror du, att jag ska göra dig illa, tror du det?

ROBIN

Nej.

DEN UNGE MANNEN

Att jag är våldsam, tror du det?

ROBIN

Nej. Det vet väl inte jag.

DEN UNGE MANNEN

Jag är inte våldsam.

ROBIN

Nej.

DEN UNGE MANNEN

Tror du det?

ROBIN

Nej har jag sagt.

DEN UNGE MANNEN

Du tror att jag är våldsam. Du tror det, att jag är våldsam. Det är jag inte.

ROBIN

Jag tror dig.

DEN UNGE MANNEN

Du tror mig inte. *(Puttar till ROBIN så att han faller.)*

Jag är inte våldsam, fattar du? Jag är inte våldsam. Jag är *(Han sparkar honom i magen på ordet "är".)* inte våldsam.

Scen 10

(I baren. ROBIN ligger kvar på golvet. FADERN kommer in. Han försöker få kontakt med ROBIN, ruskar honom lätt. ROBIN sover djupt. FADERN börjar kyssa honom. Han kysser honom ömt och försiktigt, knäpper därefter upp sina byxor och drar hetsigt och snabbt, som för att inte bli påkommen, ner ROBINS byxor och penetrerar honom våldsamt. Mörker.)

Scen 11

(FADERN och ROBIN. Tystnad. FADERN undersöker ROBINS sår i huvudet.)

FADERN

Vad har han gjort med dig? Jag ska hjälpa dig att hitta honom. Jag ska döda böggjäveln. Visa mig vem han är så ska jag skära kuken av honom.

ROBIN

Du kan gå nu.

FADERN

Vad pratar du om?

ROBIN

Du kan gå.

FADERN

Det kan jag väl inte.

ROBIN

Du behöver inte komma tillbaka mer.

FADERN

Vad menar du? Det är klart du vill.

ROBIN

Jag vill inte att du kommer tillbaka, hör du dåligt?

FADERN

Det vill du visst, det vet jag att du vill.

ROBIN

Böjäveln klarar sig själv.

FADERN

Det är sånt man säger bara. Du... Jag menade inte... Jag ska hjälpa dig att sätta dit honom.

ROBIN

Vad är du själv om jag får fråga?

FADERN

Vad då?

ROBIN

Om han är en böjävel?

FADERN

Du vet att jag inte...

ROBIN

Vad då?

FADERN

Det är dig jag...

ROBIN

Älskar?

FADERN

Ja...

ROBIN

Du är sjuk. Gå nu annars anmäler jag dig.

FADERN

Du kan väl inte... Jag kunde inte... Jag vet inte vad som hände. Jag är inte... Det är inte så lätt. Jag är inte som du. Jag är inte...

ROBIN

Bög?

FADERN

Det är dig jag... Det är dig och ingen annan.

ROBIN

(Tar av sig sin halskedja och ger honom den.) Ta den här.

FADERN

Du vet att det bara är du. Det är dig. Bara dig.

ROBIN

Det spelar ingen roll. Gå nu.

FADERN

Förlåt. Jag är svag. Jag är svag, jag vet det. Förlåt. Försvinn inte du också. Du är den enda verkligt goda människa jag träffat. Du gör mig osäker och stark på samma gång. Jag har aldrig... Ingen gör mig så svag som du. Jag är rädd, förstår du inte det? Jag vet inte vad som har hänt med mig. Om jag väljer det ena så förlorar jag det andra. Jag... Allt rinner mellan mina fingrar, jag kan inte hålla kvar någonting. Jag tappar allt.

ROBIN

(Tiger. FADERN avvaktar.)

FADERN

Förlåt mig. Förlåt, jag vet inte vad jag ska göra. Det är det du väcker hos mig, det gör mig... Jag kan inte... Jag vill inte leva utan dig. Ta inte det ifrån mig. Om du tar det så finns det ingenting kvar. Ingenting.
(Börjar gråta.)

ROBIN

Du är patetisk, vet du det?

FADERN

Jag vet. Jag är en skit. Om du vill det så kan jag sluta komma hit, vill du det? Jag är inte värd dig. Jag ska inte tvinga mig på dig. Jag kan lämna dig ifred om du vill, så att du kan fortsätta med ditt, leva. Jag hindrar dig. Jag ska inte det mer. Be mig att inte komma tillbaka så lovar jag att inte göra det. Jag lovar. Be mig bara så lovar jag. Vill du det? Säg det bara. Säg det bara så att jag vet det. Jag klarar det, det vet jag.

(Paus.)

Jag har klarat det ett helt liv, jag vet hur man disciplinerar sig. Jag vet hur man stänger av det man måste för att överleva.

(Paus.)

Jag är inte värd dig. Du är för god för mig. Jag har vetat det hela tiden, att jag inte är värd dig. Jag är en skit. Jag är en skit som förtjänar att förlora det bästa som hänt mig. Jag är patetisk, jag vet det.

ROBIN

(Tiger.)

FADERN

Jag förtjänar att vara ensam. En jävla fegis som har förlorat allt. Som har låtit allting rinna mellan fingrarna. Som har låtit tiden gå tills det är för sent. Allt, allt är för sent.

ROBIN

Det är inte för sent. Det är aldrig för sent.

FADERN

För sent är det enda det kan bli. Allting är för sent.

ROBIN

Säg inte så.

(Lång tystnad. FADERN fram till ROBIN. De kysser varann ömt. Därefter gör sig fadern fri.)

FADERN

Är det säkert att du inte vet vem han är?

ROBIN

Vem?

FADERN

Folk kommer inte bara in och slåss utan vidare.

ROBIN

Ingen aning.

FADERN

Fast vad har jag för rätt?

ROBIN

Jag har aldrig sett honom, jag lovar.

FADERN

Jag måste sticka.

ROBIN

Nu? Ska du gå nu? När kommer du tillbaka?

FADERN

Jag vet inte.

(Går.)

Scen 12

(MODERN och FADERN. MODERN koncentrerad på en film. Hon stoppar emellanåt filmen och antecknar något.)

FADERN

Jag tänkte... Du verkar så frånvarande och så undrade jag... Vill du ha nåt?

MODERN

Nej tack.

FADERN

Te? Kaffe?

MODERN

Nej tack.

FADERN

Ingenting?

MODERN

Nej tack.

(Paus.)

FADERN

Jag tror inte att jag har sett den där. Är den sevärd?

MODERN

Det tycker jag.

FADERN

Du vill inte börja från början? Vi kunde se den ihop.

MODERN

Jag har sett över halva filmen.

FADERN

Vi kunde se den tillsammans, vi är aldrig tillsammans nuförtiden.

MODERN

(Tiger.)

FADERN

Eller nåt annat.

MODERN

Nästa gång.

FADERN

Jag hyrde den här.

MODERN

Vad är det?

FADERN

Jag tänkte... Den kanske är bra.

(Paus. Ger henne filmen.)

MODERN

(Hon ger tillbaka den.) Tror du?

FADERN

Nej det...

(Paus.)

Det kanske inte behövs.

(Han klappar henne på håret. Hon reagerar inte. Han står kvar en stund och sätter sig sen bredvid henne i soffan. Paus.)

Jag vet inte. Jag skulle vilja... Jag vet inte. Vi kanske skulle... Vi är ju ändå...

(Han kysser henne, tafatt och utan inlevelse.)

MODERN

Inte nu.

(Han slutar.)

FADERN

Nej, det går inte. Det var det jag visste, det går inte. Jag kan inte.

(På väg att resa sig och gå.)

MODERN

Vad då kan inte. Det är klart du kan.

(Hon smeker honom. Stannar upp ett ögonblick för att pausa i filmen.)

FADERN

Sluta inte. Fortsätt. Jag är bara lite trött. Sluta inte, snälla.

(De kysser varann. Men efter ett kort ögonblicks möte slutar de. De drar sig ifrån varann, rättar till sina kläder. Paus. De sitter bredvid varann. MODERN trycker på play. Deras uppmärksamhet fångas av filmen. Tystnad.)

Scen 13

(MODERN och FADERN.)

FADERN

De säger att hon hamnar i trubbel.

MODERN

Hon är tonåring.

FADERN

Att hon kan råka illa ut.

MODERN

Hon testar gränser.

FADERN

De överdriver väl.

MODERN

De vet inte vad de pratar om. Det är deras jobb att undra.

FADERN

Hon har väl slagit sig.

MODERN

Blåmärken, det får väl alla barn då och då.

FADERN

Tror du de menar de att det skulle vara jag?

MODERN

Det är klart de inte menar.

FADERN

De tror att det är jag.

MODERN

Fäst dig inte vid det.

FADERN

Som om jag skulle vilja göra min egen dotter illa.

MODERN

De vet inte vad de pratar om.

FADERN

Som om du inte skulle skydda henne i så fall, om du såg att hon for illa. Då skulle du ingripa naturligtvis.

MODERN

Som om jag skulle låta någon behandla henne illa. Tror de att jag skulle låta det ske? Att jag skulle stå där och titta på om någon gjorde henne illa?

FADERN

Att de bara vågar. Vad tror de egentligen? Att du inte kan beskydda ditt eget barn?

MODERN

Som om jag inte skulle kunna beskydda min egen dotter.

FADERN

De leker så våldsamt nuförtiden.

MODERN

Kan jag inte det? Kan inte jag beskydda min egen dotter?

FADERN

Det är din dotter.

MODERN

Det skulle väl jag ha märkt, om hon inte mådde bra, det skulle väl jag ha vetat om någon?

FADERN

Allt vi vill är att hon ska må bra. Vi kanske har gjort fel, men vi vill bara hennes bästa.

MODERN

Du är hennes far, det är klart du vill hennes bästa. Som om hennes egen far skulle göra henne illa.

FADERN

Kan inte jag beskydda min egen dotter?

MODERN

Du gör allt som står i din makt för att skydda henne.

FADERN

Visst gör jag väl det ?

MODERN

Vem skulle älska henne mer än vi?

FADERN

Vi är hennes föräldrar.

MODERN

Beskydda henne om inte vi gjorde det?

Scen 14

(FADERN och DOTTERN.)

FADERN

Vad har du gjort med dem?

DOTTERN

De var mina, jag fick dem.

FADERN

Ge mig dem.

DOTTERN

Jag har dem inte kvar.

FADERN

Vad har du gjort med dem?

DOTTERN

Hur vet du att de är borta?

FADERN

Jag la dem i min jacka och nu är de borta.

DOTTERN

Letade du efter dem?

FADERN

Du stannar hemma tills du berättar vad du har gjort med dem.

DOTTERN

Mamma kanske har dem.

FADERN

Varför skulle hon ha dem?

DOTTERN

Hon kanske hittade dem i din jackficka.

FADERN

Du stannar hemma.

DOTTERN

Kan inte, jag ska ut.

FADERN

Inte förrän du berättar var de är.

DOTTERN

Jag slängde dem.

FADERN

Det gjorde du inte alls.

DOTTERN

Jag gjorde väl inte det då.

FADERN

Vad har du gjort med dem?

DOTTERN

Vad tror du? Gissa.

FADERN

(Stoppar henne i dörren.) Du går ingenstans. Du får inte.

DOTTERN

Inte?

FADERN

Jag är din far.

DOTTERN

Är du säker?

FADERN

Du stannar hemma.

DOTTERN

Du bestämmer inte över mig.

FADERN

Jag är din far och jag säger att du ska stanna hemma. Jag är ansvarig för dig. Jag vill ditt bästa.

(DOTTERN på förbi honom. Han tar tag i henne.)

DOTTERN

Om du inte släpper mig polisanmäler jag dig.

(Hon sliter sig loss och börjar gå. Han tar tag i henne igen.)

(Lugnt konstaterande.) Det är för sent. Du har ingen kontroll över mig längre.

(Han slår henne, okontrollerat och flera gånger, tills hon faller till golvet. När hon ligger där fortsätter han förtvivlat att slå på henne.)

Scen 15

(DOTTERN och DEN UNGE MANNEN på en lekplats. Hon är gravid. Hon leker med ett brännbollsträ. Han är fastbunden med händerna i kedjorna på en gunga.)

DEN UNGE MANNEN

Det är inte kul längre.

DOTTERN

Inte?

DEN UNGE MANNEN

Jag ska sticka.

DOTTERN

Varför lät du mig binda fast dig i så fall?

DEN UNGE MANNEN

Gissa.

DOTTERN

Jag kan inte.

DEN UNGE MANNEN

Jag är trött på det här.

DOTTERN

Jag skulle bara vilja be dig förklara en sak.

DEN UNGE MANNEN

Släpp mig först.

DOTTERN

Det är en sak som jag måste få höra.

DEN UNGE MANNEN

Släpp mig.

DOTTERN

Jag vill inte göra dig illa, bara få en sak förklarad för mig först.

DEN UNGE MANNEN

Vad då?

DOTTERN

Det vet du nog.

DEN UNGE MANNEN

Nej.

DOTTERN

Är du rädd?

DEN UNGE MANNEN

Jag är inte rädd, varför skulle jag vara rädd?

DOTTERN

Jag hör på din röst att du är rädd.

DEN UNGE MANNEN

Varför skulle jag vara rädd?

DOTTERN

Känner du igen mig?

DEN UNGE MANNEN

Jag tror inte det. Känner vi varann?

DOTTERN

Inte direkt.

DEN UNGE MANNEN

Jag känner i alla fall inte igen dig.

DOTTERN

Vi sågs här en gång. Precis här, i den här lekparken.

DEN UNGE MANNEN

Gjorde vi?

DOTTERN

Länge sen. Får jag känna på din hand.

DEN UNGE MANNEN

Varför då?

DOTTERN

Jag vill bara känna på den.

DEN UNGE MANNEN

Jag känner i alla fall inte igen dig.

DOTTERN

Jag har drömt om dig.

DEN UNGE MANNEN

Om mig?

DOTTERN

Jag drömmer om dina läppar.

DEN UNGE MANNEN

Gör du?

DOTTERN

Blodsmaken.

DEN UNGE MANNEN

Jaha...?

DOTTERN

Tungan. Tänderna. Hur de biter mig i läppen så att den börjar blöda.

DEN UNGE MANNEN

Du är sjuk.

DOTTERN

Det är det som är det värsta. Jag kan inte bli av med det. Hur mycket jag än tänker på hur det verkligen var. Men hjärtat slår som det vill. Blodet rusar ändå, bultar vid minnet av de där smutsiga fingrarna, naglarna, hur du pressar dig in så att det känns som om jag ska spricka. Din hand som håller för munnen, hårt så att jag inte kan röra mig. Jag blir inte av med det. Jag vet inte hur jag ska göra för att bli av med det.

DEN UNGE MANNEN

Släpp loss mig då om du inte kan sluta tänka på mig.

DOTTERN

Jag vill inte släppa loss dig, jag vill veta varför du gjorde det.

DEN UNGE MANNEN

Jag vet inte vad du pratar om.

DOTTERN

Du kan väl bara förklara varför.

DEN UNGE MANNEN

Vad då?

DOTTERN

Jag vill bara veta varför. Det enda jag vill är att du förklarar varför.

DEN UNGE MANNEN

Vad är det jag ska förklara, jag har inte gjort något.

DOTTERN

Det skulle kännas bättre.

DEN UNGE MANNEN

Jag har inte gjort något, det var du själv som satte dig i skiten, vad vet jag, jag var inte där, men antagligen har du dig själv att skylla. Du kunde väl ha sprungit eller bett dem låta bli, eller hur? Inte vet jag, jag var inte där, men om jag hade varit det hade jag inte haft något att förklara, det var väl du själv som ville det, inte jag.

DOTTERN

Erkänn att det var du bara. Erkänn att det var du så blir allting bra. Jag måste bara få höra dig erkänna att det var du.

DEN UNGE MANNEN

Vad ska jag erkänna, jag har inget att erkänna? Det var du själv som bad om det?

(Hon slår honom i huvudet med ett brännbollsträ, hårt och upprepade gånger. Hon tar honom därefter i famnen och håller honom.)

Scen 16

(FADERN i telefon. MODERN syns i bakgrunden. Hon hör samtalet.)

FADERN

Ge mig en dag till så ska jag berätta det för henne. En dag bara. Det är dig jag älskar. En dag bara. Jag ska berätta allt. Jag går till henne och berättar allt. Du...lämna mig inte. Du... Du...

Scen 17

(MODERN in. FADERN steker ägg.)

FADERN

Var har du varit?

MODERN

På bio.

FADERN

Ensam?

MODERN

Ja. Steker du ägg?

FADERN

Konstig tid att gå på bio på.

MODERN

Du har väl aldrig ätit ägg.

FADERN

Jag ska vara hemma ikväll. Jag tänkte vi kunde prata lite.

MODERN

Du hatar ju ägg.

FADERN

Undrar du inte om vad?

MODERN

Jo.

FADERN

Varför frågar du aldrig något?

MODERN

Vad då?

FADERN

Du verkar inte intresserad.

MODERN

Av vad då?

FADERN

Av vad jag gör. Jag är aldrig hemma. Har du träffat någon?

MODERN

Jag?

FADERN

Har du det?

MODERN

Nej, har du?

FADERN

Vad menar du?

MODERN

Menar?

FADERN

Varför tror du det?

MODERN

Det tror jag inte. Jag frågade bara.

FADERN

Varför då?

MODERN

Du frågade mig.

FADERN

Anklagar du mig?

MODERN

Verkligen inte. Jag har full förståelse i så fall.

FADERN

Du har förståelse?

MODERN

Jag önskar jag hade gjort detsamma.

FADERN

Varit otrogen? Du önskar att du hade varit otrogen?

MODERN

Är det så?

FADERN

Vad pratar du om?

MODERN

Det var du som sa det.

FADERN

Anklagar du mig för något som du vill göra?

MODERN

Jag anklagar dig inte. Jag har levt med dig i femton år, jag känner dig.

FADERN

Vad då?

MODERN

Jag klandrar dig inte. Det kanske var lika bra.

FADERN

Vilket?

MODERN

Det gör det enklare.

FADERN

Vad är det du säger?

MODERN

Vi borde ha gjort det för länge sen.

FADERN

Du har fel.

MODERN

Har jag?

FADERN

Det var inget.

MODERN

Inte?

FADERN

Det är över nu.

MODERN

(Tiger.)

FADERN

Jag har avslutat. Det var det jag ville berätta. Jag har sagt att det inte går, att det är dig jag vill ha.

(MODERN ut. Han ropar efter henne.)

Du. Det hände inget. Inget viktigt. Jag vet inte vad som flög i mig.

(För sig själv.) Löjligt egentligen. *(Han tar en tugga av ett av äggen.*

Därefter böjer han sig över diskhon och kastar upp.)

Scen 18

(MODERN och DOTTERN med spädbarnet. Barnet skriker.)

MODERN

Det är för kallt för honom. *(Stänger fönstret.)*

DOTTERN

Det är som en bastu här inne. Den här kvalmiga, söta luften kväver honom. *(Öppnar.)*

MODERN

Han är hungrig.

DOTTERN

Jag vet.

MODERN

Du måste ge honom mat.

DOTTERN

Varför jag?

MODERN

Det är ditt barn.

DOTTERN

Jag vill inte ha det.

MODERN

Det är så dags nu. Hur ska han annars klara sig?

DOTTERN

Jag bryr mig inte.

(FADERN in. MODERN reser sig för att gå. FADERN lyfter upp barnet som slutar skrika.)

FADERN

Han påminner om någon, ser du det?

MODERN

(Hon stannar.) Näsan. Det är näsan du känner igen.

FADERN

Är det?

MODERN

Den är mormors.

FADERN

Och munnen är din.

MODERN

Är den?

FADERN

Ser du inte?

MODERN

Jo faktiskt.

FADERN

Och öronen. Öronen, ser du?

MODERN

Öronen är dina.

FADERN

Utan tvekan.

MODERN

Någon måste ge honom mat.

FADERN

Jag kan köpa välling.

MODERN

Tänk. Det är ofattbart vad tiden går.

FADERN

Han tar inte mycket plats.

MODERN

Vi får lämna bort honom.

FADERN

En liten säng i ena hörnet bara.

MODERN

Sovrummet är stort.

FADERN

Bara tills han blir större.

DOTTERN

Ge mig honom.

MODERN

Försiktigt, han är ömtålig.

FADERN

Du måste stödja upp hans huvud.

DOTTERN

Ge mig honom.

FADERN

Hon är alldeles för ung för att ta hand om ett barn på egen hand.

MODERN

Hon är bara barnet själv.

DOTTERN

Ge mig honom.

FADERN

Den där lilla munnen.

MODERN

Som en kopia.

FADERN

Vi tar hand om honom åt dig.

DOTTERN

Ge mig honom.

MODERN

Vi tar hand om honom som om han vore vår. Som vårt eget barn.

DOTTERN

Hellre dödar jag honom.

(DOTTERN lyfter upp pojken i famnen och går fram till fönstret. Hon tar ett kliv upp på fönsterkarmen och ställer sig på den.)

MODERN

Ge mig honom.

DOTTERN

Aldrig.

FADERN

Du kan inte ta hand om honom själv.

DOTTERN

Släpp honom. Släpp honom! Hellre dödar jag honom än låter er få honom.

FADERN

Du gör honom illa, släpp honom.

DOTTERN

Barnet är mitt. Släpp det!

(De drar i barnet.)

MODERN

Vi tar hand om honom tills du blir äldre.

FADERN

Vi börjar om.

DOTTERN

Inte med honom.

MODERN

Släpp honom. Du håller honom för hårt.

DOTTERN

(Hon släpper barnet och låter MODERN ta det.)

Ni gör honom illa. Ta honom. Gör honom bara inte illa.

(MODERN och FADERN står framför fönstret med barnet i famnen. Fönstret är vidöppet. MODERN håller tafatt i barnet som om hon inte visste vad hon skulle göra med det. Hon lägger barnet hos FADERN. Hon vänder sig bort, ut mot fönstret. FADERN lägger även han barnet åt sidan och vänder sig åt andra hållet. De lämnar plötsligt scenen åt varsitt håll och bara DOTTERN och barnet är kvar på scenen. Barnskrik. Ett knivskarpt motljus som stiger in genom fönstret. Allt bländas. Mörker.)

SLUT