



# LUND UNIVERSITY

## Handlingarnas sken om litterär slitning i det dramatiska Nyman, Annika

2023

*Document Version:*  
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*  
Nyman, A. (2023). *Handlingarnas sken: om litterär slitning i det dramatiska*. [Doktorsavhandling (konstnärlig), Teaterhögskolan i Malmö]. 29media.

*Total number of authors:*  
1

*Creative Commons License:*  
CC BY-NC-ND

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:  
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00



Annika Nyman

# HANDLINGARNAS SKEN

- om litterär slitning i det dramatiska

**Annika Nyman**  
**HANDLINGARNAS SKEN**  
– om litterär slitning i det dramatiska

Doktorsavhandling i Teater  
vid Konstnärliga fakulteten  
Lunds universitet

Till mina studenter, till dem som jag har och har haft och kommer att ha. Om ni vill ha den. I hopp om att den ger er klarhet istället för förvirring, eller åtminstone förvirring som är av godo.

## HANDLINGARNAS SKEN

– om litterär slitning i det dramatiska

Copyright Annika Nyman



**LUNDS**  
UNIVERSITET

29 media, Malmö

Redaktör: Theresa Benér

Omslagsbild och bilder i inlaga: Hanna Sjöstrand

Grafisk form: Peggy Eklöf

Tryck Danmark 2023

ISBN 978-91-527-6510-4

ISBN 978-91-519-6725-7 (elektronisk utgåva)

## Innehållsförteckning

<b>Inledning</b>	<b>13</b>
Syfte och frågeställningar	16
Avhandlingens anatomi och teori	17
Begrepp och definitioner	22
Metod	26
Kontextualisering av forskningsprojektet	31
<b>Kapitel 1: En historisk kontext</b>	<b>43</b>
1.1 Peter Szondi och dramats kris	44
1.2 Postdramatisk teater	45
1.3 En historisk kontext	61
<b>Kapitel 2: Narrativitet</b>	<b>63</b>
2.1 Narrativitet genom Paul Ricoeur	65
2.2 Bortom-temporala aspekter av narrativitet	75
2.3 Narrativitet och medium	78
2.4 Narrativitet	82
<b>Kapitel 3: Det dramatiska</b>	<b>85</b>
3.1 Teoretiska ingångar	87
3.2 Handlingsanalys	96
3.3 Att skriva dramatiskt	119

3.4 Dramatiska kvaliteter i text	139
3.5 Det dramatiska	151
<b>Kapitel 4: Det litterära</b>	<b>153</b>
4.1 Att läsa "Döden och flickan I"	155
4.2 Att skriva litterärt	172
4.3 Det litterära	178
<b>Kapitel 5: Slitningen</b>	<b>181</b>
5.1 Performativitet	182
5.2 Narrativa lekar	192
5.3 Slitningen	195
<b>Kapitel 6: Narrativa fragment som dramatiska handlingar</b>	<b>199</b>
– om <i>Sysslolösa unga män med tillgång till vapen</i>	
6.1 Verkets utgångspunkter	201
6.2 Sagan	209
6.3 Dramatisk logik i <i>Sysslolösa unga män med tillgång till vapen</i>	223
6.4 Fluktuerande narrativitet	236
6.5 Narrativa fragment som dramatiska handlingar	240

<b>Kapitel 7: En polyfon tendens i det dramatiska</b>	<b>243</b>
– om <i>Jag är Jago</i>	
7.1 Polyfoni	248
7.2 <i>Jag är Jago</i> som polyfon	254
7.3 Dramatisk situering i <i>Jag är Jago</i>	260
7.4 Perspektiv på det dramatiska skrivandet	278
7.5 En polyfon tendens i det dramatiska	282
<b>Aspekter av den litterära slitningen</b>	<b>287</b>
Om traditionen som väg mot det icke-traditionella	288
Om avhandlingens slitning	292
Om radikalitet och etik	294
Om slitningen som värld	298
<b>English summary</b>	<b>303</b>
<b>Referenser</b>	<b>312</b>
<b>Tack</b>	<b>318</b>
<b>Dramatiska verk</b>	
<i>Sysslolösa unga män med tillgång till vapen</i>	321
<i>Jag är Jago</i>	437



## **Inledning**

BAKGRUND, SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR



Det sliter i mitt dramatiska skrivande. Det är någonting litterärt som sliter i det.

Den litterära slitningen har funnits i mitt skrivande så länge som jag har skrivit dramatik, kanske därför att jag skrev litterärt innan jag skrev dramatiskt. Detta litterära skrivande var och är ett sätt för mig att tänka eller förstå vad jag tänker, ett sätt att undersöka hur det går att tänka kring världen och om allt som pågår i den. När jag började skriva dramatik så fick jag lov att lära mig ett helt annat sätt att skriva, vilket visserligen kan förstås som ett annat sätt tänka, men som i min skrivande praktik snarare upplevs som *ett sätt att handla mellanmänniskt* och därmed improvisatoriskt. Alla ord blev till dramatiska handlingar och betedde sig på ett sätt jag inte var van vid; samtidigt ville det litterära tänkandet stanna i mina texter. Så uppstod ett konstnärligt dilemma. Det litterära orsakade en konflikt inuti det dramatiska skrivandet, på samma gång som det blev till en kraft som gav min dramatik dess särskilda stil.

I det här forskningsprojektet – vilket består av två dramatiska verk, arbetet med dessa och denna avhandlingstext – är min intention både att förstå slitningen på djupet och att låta den förvandla mitt skrivande. Då jag påbörjade projektet hade jag tagit slitningen till en viss gräns i mitt skrivande. Jag hade uppfunnit dramatiska konflikter och vissa återkommande retoriska figurer som gav det litterära ett visst utrymme. Genom det här forskningsprojektet vill jag ta mig längre, bortom det invanda, och in i någonting främmande.

Vad består slitningen av, varför finns den, och hur kan jag förstå den och formulera mig kring den? Hur går det att greppa den både genom teori och genom min upplevelse av den i min praktik? Kan jag göra den produktiv, låta den förvandla mitt skrivande? Vad kan jag skriva som jag ännu aldrig har skrivit?

För att komma närmre slitningen försöker jag greppa och beskriva det dramatiska och det litterära var för sig, samt förutsättningarna för deras

samspel och vad detta möjliggör. Därmed aktualiseras också frågan om vad jag gör när jag skriver dramatiskt.

Det grundläggande elementet i det dramatiska är *det mellanmänniska handlandet*. Detta pågår i realtid; den dramatiska texten skrivs för att framföras i det sceniska nuet. De handlande människorna behöver varandra och är i konflikt med varandra, och därför får deras handlingar direkta och relationella konsekvenser. Så triggas handlingarna mothandlingar som triggas mothandlingar.

Jag har ett begär att betrakta människors handlande gentemot varandra. I detta visar sig någonting rationellt-irrationellt hos människan. Människor tycks aldrig förlora tron på att deras handlingar kommer att ge resultat, även om den som betraktar handlandet utifrån ser att det verkar hopplöst. En person försöker exempelvis övertyga sig själv om att den gjort rätt, fast den befarar att den gjort fel, men lyckas aldrig nå förvissning och fortsätter därmed sitt försök i all oändlighet. Människor verkar dessutom ha tilltro både till den egna förmågan att påverka andra människor med sitt handlande, och till att de själva ska kunna kontrollera sitt handlande. I de relationella konflikterna tycks de dock både påverka andra människor i en helt annan riktning än de önskar, och förlora kontrollen över sitt handlande. I det mellanmänniska samspelet gror konflikter, och händelseförloppens oförutsägbara krängningar antyder att en mängd krafter inuti människorna drar åt olika håll samtidigt. Detta går jag in i då jag skriver dramatiskt. Inte för att göra psykologiska porträtt, men för att leka med dessa krafter, vrida och vända på handlandet, vara *i* det och samtidigt betrakta det utifrån.

Hur ter sig det litterära? Det tycks berätta på ett annat sätt, det lämnar större utrymme för sådant som teorier, beskrivningar och resonemang – allt det som jag uppfattar som ett *tänkande* då jag skriver. Med det

litterära skrivandet går jag in i varje utrymme av världen jag får syn på, blir glad över nya tankar, vill utforska dem, uppehålla mig vid dem, följa tankarna dit de tar vägen och kontra med andra tankar. Att skriva litterärt påminner mig om att gå vilse i en skog för att man inte kan låta bli. Man står på den ena platsen och får därifrån syn på en ny underbar plats. Sedan återvänder man till den ursprungliga positionen, men från en ny vinkel, ser helt andra saker, och känner inte igen sig längre. Det är någonting med detta ineffektiva kringtrampande som hamnar i konflikt med det dramatiska. Det tycks ha att göra med olika sätt att berätta, vilket i sin tur inte bara har att göra med hur något berättas, utan också med *vad* som kan berättas. I och med detta får mitt projekt en stark koppling till narrativitet – berättande över tid – och jag undersöker hur jag kan få olika sätt att berätta att samspela i mitt skrivande. Går det att slå upp utrymme inom det dramatiska för det litterära berättandet, och vad för slags berättande utspelar sig då?

Slitningen mellan det litterära och det dramatiska äger rum i mitt skrivande. I mina texter syns nästan enbart repliker, och dessa repliker, byggda av ord, blir således platsen där slitningen utspelar sig. Men repliker är inte bara ord. Snarare är de den del av den mellanmänskliga handlingen som syns på papperet, de är *skenet av handling*; manifestationen av denna handling. Så är det också denna manifesterade del av handlandet som låter sig manipuleras i skrivandet. Där strävar jag efter att låta det litterära göra intåg, samtidigt som jag håller fast vid det dramatiska handlandet som framkallande av detta sken.

### Syfte och frågeställningar

I detta forskningsprojekt är min intention att förstå den litterära slitningen på djupet och göra den produktiv i mitt dramatiska skrivande. Mitt projekt har tre frågor:

– Hur kan jag förstå slitningen mellan det jag kallar *det dramatiska* och det jag kallar *det litterära*?

– Hur kan jag göra denna slitning produktiv i mitt dramatiska skrivande?

– Vilka konsekvenser får den litterära slitningen för mina dramatiska verk?

### Avhandlingens anatomi och teori

När jag nu skissar en översikt över min avhandling så visar jag samtidigt hur jag har använt teori, på huvudsakligen tre olika sätt. För det första använder jag teori för att genomföra en historisk contextualisering av mitt projekt. För det andra använder jag teori för att fördjupa förståelsen av den litterära slitningen. För det tredje använder jag teori för att diskutera mina verk och de konstnärliga processer som lett fram till dessa verk.

Genom denna avhandling finns en rörelse från teori till praktik, och jag presenterar två verk i sin helhet: *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* och *Jag är Jago*. Dessa diskuteras framförallt i slutet av avhandlingstexten. Dock ska avhandlingen förstås som genomsyrad av mitt konstnärliga skrivande. Jag ger upprepade exempel från egna verk och låter också delar av den resonerande texten ta konstnärliga uttryck.

I **kapitel 1** ger jag en historisk bakgrund till slitningen. Jag utgår från litteraturteoretikern Peter Szondis *Det moderna dramats teori 1880–1950* (1972) i vilken han menar att dramat under sent 1800-tal och första halvan av 1900-talet hamnade i kris. Szondis tes är att den moderna tidens ämnesval krävde en dramatik som inte var kongenial med den dramatiska formen, vilket förändrade dramatiken. Detta använder jag som en bakgrund till den *postdramatiska* rörelse som jag framförallt diskuterar

genom teateretikern Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic theatre* (2006). Jag använder Lehmanns teorier för att förstå vad detta postdramatiska inneburit för teatern i stort, och framförallt för den litteraritet som därmed gjorde intåg på teaterscenerna. Detta exemplifieras genom Gertrude Stein och Elfriede Jelinek – båda dramatiker som behandlas av Lehmann.

**I kapitel 2** tar jag utgångspunkt i den temporala aspekten av det narrativa; *berättande över tid* och *berättande om människans tillvaro i tiden*.

Begreppet *narrativitet* specificerar jag inledningsvis genom filosofen Paul Ricoeurs *Time and narrative* (1984) i vilken han argumenterar för *narrativ aktivitet* som ett sätt för människan att greppa erfarenheten av att finnas till över tid. Med denna narrativa teori lägger jag grunden för min förståelse av det dramatiska som *kausala kedjor av mellanmännsliga handlingar*.

Ricoeur går tillbaka till Aristoteles mimesis-begrepp och trefaldigar detta i *mimesis<sub>1</sub>* – handlingar som relationella och som förankrade i en vardaglig förståelse av dem; *mimesis<sub>2</sub>* – syntetiseringen av enskilda handlingar till händelseförlopp; och *mimesis<sub>3</sub>* – en mottagares förverkligande av det narrativa med hjälp av sina mentala resurser.

Jag utvidgar min förståelse av narrativitet – för att lägga en grund för min förståelse av det narrativa kopplat till det litterära – med hjälp av litteraturvetaren Marie-Laure Ryans begrepp *storyworld – berättelsevärld* i min översättning – vilket hon presenterar i *Storyworlds across media* (Ryan & Thon, 2014). Ryan argumenterar här för att temporala strukturer måste förstås som sammantvinnade med andra komponenter i en berättelse, såsom miljö och figurer, vilket i förlängningen innebär att den *värld* som uppstår genom berättandet måste förstås som rörlig snarare än som en statisk behållare inuti vilken en berättelse utspelar sig.

**I kapitel 3** söker jag en definition av det dramatiska med utgångspunkt i Szondi (1972), Ricoeur (1984) och Aristoteles, vilka alla skiljer mellan *genrerna* dramatik och epik. För att ta den sceniska verklighet som det dramatiska skrivs för i beaktande vänder jag mig till teoretikern och regissören Jackson G. Barry som i *Dramatic structure: The shaping of experience* (1973) menar att dramatiska handlingar måste vara observerbara för en publik. Jag förhåller mig också särskilt till Barrys påstående om det dramatiska som "an image of Man's interaction in time" (s 10).

När jag går mot en praktisk förståelse av det dramatiska så använder jag mig av regissören Irina Malochevskajas (2002) *handlingsanalys*. Därmed identifierar jag en rad verktyg som jag använder mig av för att visa hur jag går från en litterär läsning till att *avläsa* mellanmännsliga handlingar i första scenen av Anton Tjechovs *Måsen*. Så blir det också tydligt hur jag i läsningen pendlar mellan verkets mikro- och makronivå i min analys.

Häriifrån tar jag mig till mitt eget dramatiska skrivande. Jag visar hur jag skapar en *dramatisk situering* då jag skriver *Kain, Abel, boys will be boys*, och jag visar hur det som uppstår i och med den mellanmännsliga handlingskedjan kan beskrivas som någonting som *kränger*. Vidare visar jag, genom att ge exempel från mitt verk *Jag är Jago*, hur det dramatiska också kan förstås genom språkliga strategier i texten såsom *rytm* och *materialitet*. Slutligen argumenterar jag för att det dramatiska måste förstås som *framåtlutat*, vilket är intimt förbundet med den dramatiska handlingens natur.

**I kapitel 4** går jag mot en definition av det litterära. Jag tar avstamp i en läsning av Jelineks "Döden och flickan I", och jag argumenterar för att det litterära framkallar en värld i en läsares inre. För att förklara vad det litterära hos Jelinek förmår använder jag mig av filosof och kompositör Lars Hallnäs (2010) begrepp *poetisk precision* och jag menar att det som

genomförs i verket är en *organisk nedbrytning av narrativa strukturer*, samtidigt som berättandet tar sig framåt genom *poetisk kausalitet*.

Jag argumenterar för att Jelineks dramatik har en stark relation till texten och till de format där denna text presenteras. Här aktualiseras filosofen och språkhistorikern Walter J. Ongs (1990) begrepp *typografisk rumslighet*. Detta kopplar jag till upplevelsen av att skriva fram rumslighet, och jag går till Virginia Woolfs *Ett eget rum* (2012) för att utforska vad en sådan rumslighet kan innebära. Slutligen skriver jag fram en egen rumslighet och ger så ett exempel på hur det litterära kan te sig i mitt skrivande.

**I kapitel 5** specificerar jag det dramatiska och det litterära som två olika rörelser i text och i skrivande, och jag gör detta genom att använda mig av begreppet *performativitet*, framförallt genom performanceforskaren Rebecca Schneider (2011).

Performativitet förstår jag som *skiktad* i – och omkring – en text: Att skriva är performativt. Text är performativ, då den framkallar sådant som klanger, rytmer, semantiska betydelser och meningar – som blir till litterära upplevelser, inklusive berättelser – hos en läsare. I och med det dramatiska uppstår dessutom en performativitet som hör dramats figurer till. Verket i sig ställer också frågor till mottagaren som därmed måste förhålla sig till vad den vill göra med den konstnärliga upplevelsen.

Genom Hans-Georg Gadamer (1994) begrepp *play* definierar jag konsten som lek, och utvidgar därefter leken till att även omfatta mina, författarens, förehavanden; det jag gör, då jag aktiverar slitningen i mitt skrivande, är *narrativa lekar*, samtidigt som verken i sig kan förstås som narrativa lekar.

**I kapitel 6** återvänder jag till Ryans (2014) begrepp *berättelsevärld* för att definiera det litterära i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* som *narrativa framgent*. Jag menar att nödvändigheten av sådana fragment uppstått därför att jag låtit mitt tänkande *cirkla* kring ett visst tema, och att detta tänkande uppstod som en reaktion på ett *stelnat, medialt narrativ*.

Jag beskriver hur detta cirklande tänkande blev ett dilemma i relation till den dramatiska situation som jag behövde skapa för att skriva verket, och jag går in i det fikionaliserade narrativ kring skrivprocessen som jag kallar för *saga* för att visa hur jag skapade en sådan situation. Jag menar att jag har skapat en lek med dödlig utgång för mina figurer, en lek vars spelregler är dunkla, och att detta i sin tur gjort det nödvändigt för mina figurer att använda sig av narrativitet för att handla.

Jag går in i kedjan av relationella handlingar i verket och argumenterar för att de narrativa fragmenten kan förstås som delar i en sammanhängande helhet, samtidigt som en *fluktuerande narrativitet* uppstått. Jag menar vidare att ett semantiskt avstånd mellan det som sägs i en replik och den samtidiga dramatiska handlingen varit en av mina viktigaste tankestrategier för att framkalla detta.

**I kapitel 7** behandlar jag mitt verk *Jag är Jago*; en monolog vilken jag menar har en *polyfon tendens*. Jag går in i såväl det färdiga verket som i den kollaborativa arbetsprocess som resulterade i det, och som var avgörande för mitt sätt att hitta fram till den polyfona tendensen.

*Polyfoni* förstår jag genom filosofen och litteraturteoretikern Michail Bakhtin (1984), som framförallt ägnar sig åt det polyfona i Fjodor Dostojevskijs romaner, och som menar att det är fråga om sådant som olika perspektiv, olika röster och olika världar som existerar på ett dispat sätt i en roman, snarare än att reduceras till komponenter i någonting enhetligt.

Att Bakhtin argumenterar för att det polyfona inte är kompatibelt med det dramatiska tolkar jag genom Ryans (2012/2013) beskrivning av konflikt som en *narrativ motor*, vilket i min förståelse innebär att de dramatiska figurerna genom sitt handlande strävar efter att upphäva skillnad.

Jag beskriver *Jag är Jago* som ett dramatiskt verk bestående av en enda kedja av mellanmänniska handlingar, *samtidigt* som det har en polyfon tendens. För att lösa ett enda dilemma använder sig monologens figur av röster och perspektiv som skapas med fantasier utifrån figurer i Shakespeares *Othello*, ett beteende som jag förstår genom bilden av att röra sig på ett nöjesfält. Slutligen diskuterar jag hur det framåtlutade dramatiska kan skapa bilden av självdestruktivitet, hur det till synes instabila uppstår genom stabilitet och hur slitningen blivit ett sätt att skriva in någonting främmande i det dramatiska, men att detta främmande inte längre måste förstås som strikt litterärt.

I min avslutande del diskuterar jag några aspekter av den litterära slitningen. Jag fokuserar för det första på att vägen till något som ter sig icke-traditionellt i mina verk gått via en dramatisk tradition. För det andra menar jag att en litterär-dramatisk slitning tagit plats i själva avhandlingstexten. För det tredje argumenterar jag för att slitningen kan kopplas till en konstnärlig etik. Avslutningsvis menar jag att jag, genom att tillbringa tid med slitningen, fått syn på en dubbelhet i erfarenheten av att leva i världen, en erfarenhet som är helt avgörande i mitt skrivande.

### **Begrepp och definitioner**

Att påtala en slitning innebär oundvikligen att slå fast definitioner och diskutera olikheter, och i det här projektet har just det tillvägagångssättet varit nödvändigt. Att alls påtala skillnad är dock inte en helt bekväm aktivitet. Distinktionen mellan litterär och dramatisk text har under de senaste åren ofta luckrats upp, så varför återvända till den? I det här

projektet har jag kommit att förstå mitt personliga, konstnärliga behov av en dubbelhet, vilket förutsätter att en sådan distinktion görs; projektet vore omöjligt utan denna utpekade skillnad.

De begrepp och distinktioner jag använder mig av kan tyckas generaliserande, och mitt projekt kan i det här avseendet tyckas protektionistiskt. Detta är dock inte min intention. Mitt fokus är snarast att förstå någonting inifrån, och det som ska förstås är en personlig praktik. Att formulera mig ingående kring begrepp blir i detta ett sätt att förankra mitt tänkande i någonting utanför den egna praktiken. Det är också ett sätt att göra mig begriplig inom mitt projekt och att kommunicera utanför det.

När jag söker definitioner så söker jag det greppbara och det enkla. Det som uppenbarar sig i detta sökande är ett komplext myller; det är det paradoxala med det hela. Det enkla blir ett sätt att nå det svåra. Så har jag också arbetat med min och andras dramatik i många år. Jag söker de enkla definitionerna inuti denna dramatik för att få fatt i det sammansatta mänskliga samspel som pågår inuti den. Så benämner jag exempelvis ett handlande i en dramatisk text som "Han försöker trösta henne" eller frågar "Vad försöker han göra med henne här?". Så talar jag också med mina studenter om deras dramatik. Jag ställer frågor som: "Hur länge pågår det här förloppet?" och "Vad vill hon här?". Inte för att det mänskliga i verkligheten går att dela in i enkla viljor och enkla förlopp, men för att erfarenheten har lärt mig att tydliga definitioner, det specifika och det greppbara, är vägen mot det vilda och kan spegla det mänskliga livets mest svårbegripliga krängningar. Det är också vägen mot det som ser främmande ut. Jag får exempelvis ibland höra att min dramatik inte alls är så traditionellt uppbyggd som jag hävdar att den är, men i mitt arbete framkallas det icke-traditionella genom att jag tar traditionella begrepp och praktiker till hjälp. Att exempelvis förstå

en handling som ett försök att trösta gör att jag har någonting mycket enkelt och grundläggande att hålla mig i, varpå denna handling i mitt skrivande kan manipuleras på olika sätt och därmed också te sig på olika sätt.

Om det finns ett ideal i mitt metodiska arbete så har det med den typen av enkelhet att göra. Att förstå saker, förstå dem grundläggande och enkelt, att *definiera dem*, för att kunna vrida dem och framkalla det som ser främmande och komplext ut.

Särskilt de grundläggande begrepp – *det dramatiska* och *det litterära* – som jag definierar och diskuterar i det här projektet, kräver i sammanhanget att hanteras med viss varsamhet, då de används av olika teoretiker och praktiker på varierande sätt. Olika läsare av den här avhandlingen har förmodligen också skilda förförståelser av dessa begrepp, även angående *vad* det är jag definierar med hjälp av begreppen.

Det kan verka som att jag skriver om genrer, vilket inte är min intention. Det dramatiska och det litterära ska snarare än att förstås som genrer förstås som *kvaliteter*. Dock går jag via diskussioner angående genrer för att nå fram till min egen definition av det dramatiska.

Dessutom använder jag mig av teori i vilken definitioner och distinktioner redan förekommer, men ofta på ett sätt som skiljer sig från mitt sätt att använda dem. Begreppsapparaten som har stått mig till buds har varit begränsad, men jag har försökt vidga den.

Jag insisterar alltså på *skillnad* mellan det dramatiska och det litterära – begrepp som i många andra sammanhang används närmast synonymt. Ett viktigt exempel på detta finns hos Lehmann (2006) som jag använder som en av mina utgångspunkter. Den dramatiska teatern beskrivs hos Lehmann som en *litterär* teater, vilket har att göra med att den dramatiska texten förstås som teaterföreställningens genesis. Detta är kopplat till Aristoteles som bortser från scenen; dramat finns redan innan det

görs levande i kroppar och i rum, det är redan *skrivet*. Det litterära i min användning är dock någonting som skiljer sig från Lehmanns förståelse av den dramatiska teatern som litterär. Det är alltså inte frågan om dramatiken *som litteratur* som är mitt fokus. Snarare är det litterära i min användning en kvalitet som kan finnas såväl i exempelvis romanprosa som i dramatik. Jag utgår från en upplevelse inifrån mitt eget dramatiska skrivande och i mina dramatiska verk. Jag ställer därmed det dramatiska, som är fråga om handlande som pågår i realtid, mot det litterära, som snarare är en fråga om berättande med ord.

Jag använder mig återkommande av begreppet *litteraritet*, särskilt då jag skriver om den litteraritet som tar plats på teaterscenerna i och med den postdramatiska rörelsen. Här ska litteraritet förstås som en överkategori till det litterära. Litteraritet rymmer det litterära, men kan också förstås som något som exempelvis kan rymma dramatisk dramatik *eller* odramatisk dramatik.

Gällande det dramatiska i sig finns också viss begreppsförvirring som har att göra med hur begreppet används i olika sammanhang bortanför den här avhandlingen. Vad är det dramatiska som jag definierar? Det dramatiska förknippas i många tänkande med aristotelisk dramaturgi, vilket inte är vad jag är ute efter. Jag bygger visserligen en stor del av mina resonemang på teorier som går tillbaka till Aristoteles *Poetik* (1994); en betydande del av den tradition jag verkar inom utgår från Aristoteles mimesis-begrepp. Likväl menar jag att det går att bortse från delar av det aristoteliska. Jag förhåller mig exempelvis inte till det enhetliga dramat och inte heller till den aristoteliska spänningskurvan.

Slutligen kan det dramatiska tyckas ha med omvälvande konsekvenser att göra, och det dramatiska handlandet får ofta drastiska följder, så även i min dramatik. Det jag är ute efter är dock snarast ett

samspel mellan handlande människor, vilket inte i varje ögonblick får omvälvande konsekvenser, men som är tillspetsat på ett sätt som ska komma att förtydligas genom denna avhandling.

### Metod

Att förstå det som jag kallar för en *litterär slitning* och att göra denna slitning produktiv kräver en kombination av teori och praktik, men hur kombineras det teoretiska med det konstnärliga? Och hur går det att rama in den konstnärliga praktiken i ett forskningsprojekt för att få fram resultat ur den?

Många år av dramatiskt skrivande har gett mig en erfarenhet av att konstnärliga projekt knappast låter sig riggas för att åstadkomma "någonting särskilt", som i att ge vissa svar eller bevisa någonting teoretiskt. Samtidigt har åren som student och lärare på Teaterhögskolan i Malmö gett mig en tilltro till det teoretiska framförallt i bemärkelsen intellektualisering. Detta kan förstås både som att medvetandegöra kunskap som finns omedveten hos en själv, och som att greppa någonting intellektuellt utan att ännu ha införlivat detta som praktisk kunskap i sig. En sådan intellektualisering är ofta smärtsam, och innebär att den kunskap man besitter kan granskas och kritiseras. Samtidigt är detta ett tillvägagångssätt för att förändra sin praktik och att lära sig nya saker. Att teoretisera är också ett sätt att skapa ett gemensamt språk tillsammans med andra.

I mitt projekt har jag kommit fram till att forskningens process – likt konstnärliga processer – måste vara organisk. I detta inspireras jag av forskaren Mark Fleishman (2012) som ger perspektiv på konstnärlig forskning och menar att:

I would argue that the PaR [practice as research, min anm.] project is a

process of creative evolution. It is not progressivist, building towards a finality; nor is it mechanistic in the sense that it knows what it is searching for before it begins searching. It begins with energy (an impulse, an idea, an intuition, a hunch) that is then channeled, durationally, through repetition, in variable and indeterminable directions; a series of unexpected and often accidental explosions that in turn lead to further explosions. (s 34)

Fleishman fokuserar på repetition som metod, men det jag framförallt inspireras av är benämningen av startpunkten för det konstnärliga forskningsprojektet som att ha en *aning*; det är denna aning som måste upp ur det inre mörkret för att greppas, både teoretiskt och praktiskt. En sådan aning kan också sätta igång en kedja av händelser, då nya aningar uppstår under projektets gång.

Min förståelse av mitt forskningsprojekt har förändrats under min tid som doktorand. Gång på gång har jag tyckt mig greppa projektets innebörd, bara för att lika många gånger bli nödgad att modifiera min förståelse av detta projekt. Det är en process som liknar processerna då jag skriver mina dramatiska verk. Det är ett pendlande mellan att intellektuellt begripa vad man håller på med och att "förlora sig" i materialet och låta det ta en med sig. Liksom då jag skriver dramatiskt har jag i det forskande också skiftat mellan att greppa helheten och att befinna mig på en mycket lokal nivå – vilket jag exempelvis gör då jag skriver ett verk eller försöker beskriva ett fenomen som uppstår i något av verken. En hel del av detta skrivande och denna teori visar sig verkningslös, det kastas bort och faller i glömska eller det modifieras eller det återtas. Och i denna tröga process träder projektet framåt.

Då jag påbörjade mitt projekt hade jag en aning om att jag jobbade med det som jag kallar för *en litterär slitning* i mina dramatiska verk. Jag hade

en aning om att detta innebar ett dilemma för mitt dramatiska skrivande och att det skulle gå att utveckla det dramatiska skrivandet genom att förstå slitningen bättre och utnyttja detta dilemma för att modifiera mina tillvägagångssätt.

Jag har haft flera metoder för att förstå slitningen och utveckla den.

En ingång till min förståelse av slitningen handlar om *förankring i mina tidigare dramatiska verk*, och särskilt i *Kain, Abel, boys will be boys* (2016) vilket jag använder mig av i den här avhandlingstexten som exempel. Detta har kombinerats med att mina resonemang *förankras i andras konstverk*; att enbart använda mina egna verk för att förklara mina verk skulle göra mitt resonemang till ett slutet system, omöjligt för en läsare av min avhandling både att begripliggöra och att kritisera.

Ytterligare en metod för att nå fram till slitningen och aktivera den har varit att närma mig den genom teori. Denna teori har använts som en lins både för att förstå den egna praktiken, och för att förstå andra konstverk. Jag har också formulerat teori under projektets gång, i ett pendlande mellan den teori som finns och den subjektiva tillämpningen av denna teori, liksom behovet av att stundom utvidga den. De begrepp jag vaskar fram ska därmed inte förstås som enbart hämtade från en plats utanför mig själv, utan som någonting jag formar utifrån mina behov. Tre synnerligen viktiga begrepp kan nämnas i sammanhanget. *Det dramatiska* kan förstås som någonting med förankring i beskrivningar av genren dramatik, men specificeras av mig till en särskild logik i mitt skrivande och i mina texter. *Det litterära*, vilket relaterar till de mångtydiga och vittomfattande begreppen *litteratur* och *litteraritet*, blir i min användning också till en kvalitet i mitt skrivande och i mina texter, vilken skiljer sig från den dramatiska. Begreppet *narrativitet* avgränsas från de många skiftande användningarna av det, till berättande över tid – och ska inte förstås som något som är bundet till text eller ord.

Också *det egna konstnärliga skrivandet* kan här förstås som en forskningsmetod. Genom detta skrivande har jag fått syn på vad jag redan gör och kunnat testa sådant som jag ännu inte gjort. Jag har observerat detta konstnärliga skrivande uppmärksam och gjort anteckningar under de konstnärliga processernas gång. Så har jag kunnat få syn på det invanda i sådana processer, på de dilemman som uppstått i dem, och kunnat analysera utkomsten av mina bemödanden.

Dessutom kan *det akademiska skrivandet* i sig förstås som en forskningsmetod, och särskilt jämsides med det konstnärliga arbetet. Detta skrivande har tvingat mig att intellektuellt greppa det som tidigare varit dunkelt för mig. Det har också varit ett sätt att tänka.

De konstnärliga verk som projektet har resulterat i har dubbla funktioner. Dels har skrivandet av dem tjänat som ett sätt att förstå det jag redan gör. Dels innebär arbetet med dem att jag förstärker den litterära slitningen, varpå jag kan låta slitningen förvandla både mina metoder och mina verk. Det intellektuella greppandet av sådant som *det dramatiska*, *det litterära* och *det narrativa* har fått mig att rigga projekten på ett annorlunda – mer drastiskt – sätt än tidigare.

Saker som jag tidigare bara anat – som det jag kallar för *ett fluktuerande narrativ* i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* och det som jag kallar *en polyfon tendens* i *Jag är Jago* – har förstärkts och kunnat urskiljas i mina verk.

En viss progression kan också ses mellan verken: då jag greppade vad jag sysslade med i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* så förankrades erfarenheten i mig på ett sätt som gjorde att jag kunde använda denna erfarenhet i min efterföljande process.

Hur kan mitt projekts validitet förstås i relation till denna organiska process, som ter sig ytterst subjektiv – inte ens teoretiska begrepp används ju i generell mening?



I såväl mitt tänkande och akademiska skrivande som i mitt konstnärliga utövande lutar jag mig mot erfarenhet, och jag befinner mig i ett sammanhang där vissa metoder har arbetats fram. Även om det är svårt att finna litteratur som beskriver det dramatiska skrivandet inifrån så går det att samtala om det dramatiska, exempelvis i ett gemensamt arbete. Ett konstnärligt metodiskt fokus finns etablerat inte minst i mitt sammanhang på Teaterhögskolan i Malmö.

Hur förhåller jag mig till det ständiga tolkande som mitt projekt bygger på? Jag tolkar mina egna texter, mina egna skrivprocesser, mina tidigare erfarenheter av andras skrivande, andra litterära och dramatiska verk, teori, och andra människors utsagor. Allt tolkas visserligen alltid och all tolkning kan förstås som subjektiv, men detta ska inte användas som ett argument för att *all* tolkning är lika giltig.

Filosofen Gary B. Madison (1988) menar att snarare än att ställa frågan "What makes an interpretation true or valid?" bör frågan som ställs vara "Why is one interpretation accepted over another?" (s 15). I mitt tänkande och i mitt akademiska skrivande försöker jag arbeta med tydlighet i mina utgångspunkter, så att jag själv ska kunna tänka så bra och så rimligt som möjligt, och så att en framtida läsare av mina resonemang ska kunna ta ställning till mina slutsatser. I mitt sätt att föra resonemang strävar jag efter metodologiska principer hämtade från Madison såsom begriplighet, genomlysning, grundlighet och koherens.

Viktigt i sammanhanget är att mitt forskande inte sker i isolation. Jag har genomfört flera samarbeten och haft en mängd samtal, både med dem jag arbetat med och med andra.

Två kollaborativa skrivprocesser har ägt rum tillsammans med dramatiker och regissör Fredrik Haller. Av dessa syns i den här avhandlingen bara ett exempel från det ännu ofärdiga manuset till *Thérèse Raquin*. Trots detta är våra processer av betydelse, inte minst

för att de samtal Haller och jag har fört angående dem har varit av vikt för min förståelse av min praktik.

Också arbetet med *Jag är Jago* var kollaborativt, denna gång mellan regissör och dramatiker Jörgen Dahlqvist, skådespelare Henry Stiglund och mig själv. I avsnittet om *Jag är Jago* ska jag återkomma till det särskilda upplägg detta arbete hade och göra det tydligare vilka delar som var gemensamma och vilka som var mina egna, och visa hur det kollaborativa arbetet kan ha påverkat mina resultat.

Det finns en etisk aspekt att ta hänsyn till både i och med konstnärliga samarbeten med andra, och i och med att jag använder mig av kunskap som vaskats fram tillsammans med andra och som jag redogör för i min avhandlingstext. Jag har för det första, i de samtal jag har haft och i mina samarbeten, varit transparent med mitt forskande syfte. Vid de tillfällen jag har spelat in samtal har jag klargjort att det inspelade materialet hanteras på ett sådant sätt att enbart jag själv har tillgång till det, och jag har varit tydlig med hur det kan komma att användas. Jag har gjort avstämningar med personerna i fråga i de fall dessa personer omnämns i min avhandlingstext och/eller kopplas till slutsatser eller diskussioner. Jag har också låtit personerna i fråga läsa de aktuella styckena innan utgivning. Löpande i min text redogör jag för hur samarbeten riggas, vilken roll jag spelar i dem och i vilken mån mina slutsatser dragits i utbyte med andra.

### **Kontextualisering av forskningsprojektet**

Jag skriver i en tid, i ett sammanhang, i linje med vissa konstnärliga rörelser och på tvärs med andra. Det finns två huvudsakliga kontexter som det här projektet befinner sig i, och bitvis glider de samman. Det är fråga om ett konstnärligt forskningsfält, och det är fråga om min kontextualisering som dramatiker, framförallt i Malmö.

– Ett konstnärligt forskningsfält

Då jag nu vänder mig mot det relativt unga, men definitivt etablerade, konstnärliga forskningsfältet så är det med blicken riktad särskilt mot de projekt som behandlar dramatik. Vid det här laget har tre nordiska dramatiker (jag har inte funnit några utomnordiska) disputerat i konstnärlig forskning: Christina Ouzounidis med *Twivel: Replikernas poetik* vid Teaterhögskolan i Malmö 2016, Tale Næss vid Teaterhögskolan i Oslo med avhandlingen *1:100 – the hybrid performative text as a feedback loop* 2020 och Vanja Hamidi Isacson med avhandlingen *Flerspråkighetens potential i dramatiska verk* 2022 vid Stockholms Konstnärliga Högskola. Dessutom genomför i skrivande stund Jörgen Dahlqvist sitt doktorandprojekt vid Teaterhögskolan i Malmö, vilket går under arbetstiteln *Based on a True Story*.

Detta är projekt som allihop skiljer sig från mitt, men ett gemensamt drag finns. Att skriva dramatik, i den här tiden, i den här världen, erbjuder sina särskilda möjligheter och utmaningar. Från olika håll tycks dessa projekt ställa frågor om vad dramatik och dramatiskt skrivande kan vara.

– Tale Næss hybriditet och Vanja Hamidi Isacson's flerspråkighet

”Hvordan kan en scenetekst avdekke spenningene og bindingene mellom individ og samfunn, og de etiske dilemmaene de ofte produserer?” spør sig Tale Næss (Dramatikerforbundet, 2020), som beskriver det som att hon sysselsätter sig med *hybriden* i sitt arbete, ett begrepp som genomsyrar såväl hennes konstnärliga verk som hennes arbetsmetoder och hennes akademiska skrivande. Næss menar att hon genom sin frågeställning ”søkt å skape tekster der flere ulike stemmer, estetikker og verdensbilder kolliderer, interagerer og sameksisterer, ofte gjennom språkbaserte, performative og kollektive skrivestrategier inspirert av relasjonell etikk” (Dramatikerforbundet, 2020).

Vanja Hamidi Isacson sysselsätter sig med flerspråkighet inom det dramatiska och visar på fyra slags potential för denna flerspråkighet: dramaturgisk, politisk, emotionell och kommunikativ. Hon lägger delvis fokus vid annat än det dramatiska, för i hennes författarskap finns ett engagemang för den verklighet som hon lever i och ser. Där finns en verklig situation med faktiska livsvillkor. Där finns sådant som bortträngning av minoritetsspråk och där finns migranter som är nödgade att leva sitt liv i en kultur där deras språk nästan aldrig talas på den offentliga scenen. Alltså flerspråkighetens *potential*, på flera nivåer, inte bara i det dramatiska (som Hamidi Isacson i sin avhandling behandlar inom ramen för det *dramaturgiska*).

Detta är två projekt som har uppenbara likheter med mitt eget i det att de frågar sig vad som kan rymmas inom dramatiken, och i det att de i högsta grad tar det språkliga – i bemärkelsen talat/skrivet språk – i beaktande, men som också skiljer sig från mitt på avgörande sätt, vilket syns i projektens respektive frågor.

Här vill jag peka på en betydande skillnad i vad som kan kallas för *attityd* och som har att göra med relationen till en given tradition, som finns mellan de två ovan beskrivna dramatikererna och doktorerna och mig. Såväl Næss som Hamidi Isacson återkommer till teoretikern Paul C. Castagnos *New Playwriting strategies: Language and media in the 21st century* (2012). Detta är en bok med en intention att utmana ”the underlying premises and assumptions that determine what constitutes a play” (s 9). Det är också en bok som går direkt in i den skrivande praktiken, då den tillhandahåller en mängd skrivövningar för dramatiska författare. För den som vill vidga sitt dramatiska skrivande är det alltså fullständigt rimligt att vända sig till Castagno. Talande är att han, liksom såväl Næss och Hamidi Isacson som jag själv, använder sig av begrepp hämtade från Bakhtin. Jag har dock valt att inte använda mig av Castagnos teorier. ”Many playwriting texts [...] rehash the core tenets of Aristotle’s *Poetics*

(ca. 235 BC) with long-standing 'common-sense' dictums like conflict, the central protagonist, and character-specific dialogue", menar Castagno (s 9). Denna bundenhet vid en specifik tradition är också det som tynger den samtida dramatiken, precis det som Castagno vill röra sig bort från. Jag känner dock inte igen mig i den tradition som Castagno beskriver, vilket kan ha att göra med att han utgår från en amerikansk kontext. Då jag definierar det dramatiska som intimt kopplat till den *dramatiska konflikten* så leder detta exempelvis inte automatiskt till att jag också använder mig av sådant som karaktärsspecifik dialog eller att jag gör en av mina figurer till protagonist. Snarare är den tradition som jag arbetar i *handlingsbaserad* och i ständig utveckling sedan Aristoteles. Framförallt riktar sig min strävan *in* i denna tradition, snarare än att jag söker någonting *bortom* den. Så menar jag att det finns en fundamental skillnad i attityd mellan Næss och Isacsson Hamidis och mitt eget projekt. Om de båda delvis rör sig ut ur en tradition – så som var och en av dem uppfattar den – så har jag i mitt projekt en rörelse *in* i det traditionella – så som jag uppfattar det.

#### – Christina Ouzounidis poetiska samtidighet

Jag kommer här att uppehålla mig något längre vid Ouzounidis projekt, då detta – trots de uppenbara skillnaderna mellan Ouzounidis och mig själv, såväl estetiskt som metodmässigt – har en utgångspunkt som mest liknar min egen, då hon specifikt uttrycker sig om *litterära kvaliteter* i den dramatiska texten.

Att sätta fingret på vad Ouzounidis gör i sitt projekt är inte helt enkelt. I en debattartikel i *Dagens Nyheter* 2018 menar hon att hon i sitt forskningsprojekt gett sig på "det nästan omöjliga projektet att formulera replikens särskilda verksamhet". Detta är också vad hon uppehåller sig vid i sin avhandling, även om hon där närmast vägrar att förklara det. Hennes avhandlingstext gör på ett säreget sätt motstånd

mot en gängse akademisk form och är därför svårnavigerad. Istället för de förtydliganden en läsare kanske förväntar sig finna, så drar texten mot det poetiska. Den vrider sig kring sina dilemman, återkommer till dem, förskjuter förståelsen av dem genom upprepningarna, och den gör dessa dilemman samtidigt som den säger någonting om dem. Denna text är också en litterär upplevelse i sig själv, och i det liknar Ouzounidis akademiska ärende det ärende hennes dramatik bär på: en litterär samtidighet.

Uppsättningen av hennes *Naturen, vanorna, tiden, moralen*, vilken hon själv regisserade på Teatr Weimar i Malmö 2009, får här fungera som ett illustrerande exempel på en sådan samtidighet, vilken hon i uppsättningen drog till sin spets. Då jag såg föreställningen satt hon själv i publiken med manus i hand, som för att sufflera skådespelarna. Men när en av skådespelarna tappade text otaliga gånger efter varandra osäkrades denna funktion hos Ouzounidis, vilket ledde till att även relationen text/skådespelare osäkrades. Den dramatiska texten framträdde inte enbart som sprungen ur skådespelarkroppen, utan också som betvingande av skådespelarkroppen. Å ena sidan lydte den rummets och kropparnas principer, å andra sidan manifesterades den tryckta textens dominans och herravälde över skådespelarna. Den dramatiska kontinuiteten på scen avbröts, men det språkliga drivet, poesin, orden forcerade sin väg framåt. Där avbröts visserligen samtidigheten, men bara för att liksom visa på sin existens.

Denna samtidighet uppfattar jag som hjärtat i Ouzounidis projekt. I artikeln i *Dagens Nyheter* förklarar hon att detta projekt uppstått ur "en erfarenhet genom min egen skrivpraktik av den komplexa och svår-förenliga kombinationen av litterära eller poetiska kvaliteter i en text som samtidigt skulle vara spelbar" (Ouzounidis använder "spelbarhet" på ungefär samma sätt som jag använder "dramatisk kvalitet"). Detta liknar mitt eget projekt, i vilket jag försöker sammanföra det litterära

med det dramatiska. Ouzounidis definierar visserligen inte vad som skiljer det poetiska från det litterära, och gör heller ingen noggrann genomgång av begreppen, men titeln uppmaning "Riv gränsen mellan dramatik och annan litteratur" skvallrar om en önskan att den dramatiska texten ska ses både som det Ouzounidis kallar *partitur* (och som jag tolkar som *dramatiskt manus*) och som "text i sin egen rätt".

Härmed vänder sig Ouzounidis, liksom jag själv, in mot en given tradition för att söka sina svar. Det är inte omöjligt för en dramatiker att "insistera på poetiska och litterära kvaliteter utan att göra avkall på spelbarhet" menar hon. Men att göra detta kräver "författarens känedom om textens väg genom kroppar och talandets intentionalitet". Det är just genom denna noggranna kunskap och genom att noggrant implementera den i det dramatiska skrivandet som Ouzounidis kan frambringa en litterär (och poetisk) kvalitet. "Jag önskar och tycker mig ana att vi är på väg att återge dramatikens sin plats som en del av en litterär sfär där inte minst poesin visar oss att litteraturen framträder också genom språkets handlande funktioner", skriver Ouzounidis (2018). Det är *just* genom det dramatiska, och genom det dramatiska på Ouzounidis särskilda sätt, som poesin uppstår.

Det är också här som Ouzounidis projekt tar en helt annan väg än mitt. För om Ouzounidis söker platser där poesin uppstår som en konsekvens av det dramatiska, så söker jag platser där två saker pågår samtidigt, en *dubbelhet* snarare än en *sömlöshet*.

#### – Min situering i Malmö

Jag kom till Malmö ett par år innan jag sökte in på Teaterhögskolan. Jag kom från litteraturvetenskap och skivlinjer, såsom prosa- och lyriklinjen på Nordens folkhögskola Biskops-Arnö. Jag visste ingenting om dramatik och knappt någonting om teater.

Eventuellt beror det bara på att mina ögon var ovana vid den tiden,

men jag minns det som att Malmö var en stad som glittrade av den fria scenkonsten. I Teater Weimars lokal satt man hopträngd med det trettiotal personer som lokalen rymde för att se högintensiva föreställningar utspela sig. På Bastionen pågick Institutets föreställningar i timmar och gränsen mellan ritual, föreställning och fest, mellan publik och skådespelare suddades ut. Teater Lilith, som senare skulle komma att bli Lilith Performance Studio, erbjöd föreställningar på gränsen mellan performance och teater. Otoliga internationella gästspel gjordes på Inkonst. Teater Foratt föddes, Teater Insite, Banditsagor. Efter ett par år på dramatikerutbildningen startade jag nu nedlagda teater mutation som senare framförallt skulle komma att drivas av Agnes Forstenberg, Sara Tuss Efrik och mig själv. Ungefär samtidigt startades Potato Potato. Jag stannar här, men fler exempel skulle gå att nämna.

I detta myller har Teaterhögskolan i Malmö varit central för mig, och här har jag varit verksam både som student och som lärare. Jag "växte upp" på denna skola och läste dramatiker som Martin Crimp, Sarah Kane, Marius von Mayenburg och René Pollesch – dramatiska författare som är förankrade i en europeisk teatertradition och som på olika sätt i sina författarskap lekt med narrativitet och poesi, vilket helt säkert har påverkat min syn på dramatik och påverkat sättet jag skriver på.

Teaterhögskolan i Malmö är en plats som förändrats mycket under de år som jag studerat och arbetat på den, i takt med hur teatern och världen runt omkring den förändrats. Det jag vill ta fasta på här är dock hur den under min utbildningstid har präglats av en stark konstnärlig ideologi, vilken i många avseenden fortfarande är giltig. Den äldsta utbildningen, skådespelarutbildningen, genomsyras av metoder som går tillbaka till Konstantin Stanislavskij och Bertolt Brecht, och sätter den fysiska handlingen i centrum. Handlingar förstås som *intentionella*, och skådespelaren arbetar med att förkroppsliga dessa handlingar. Dramatikerutbildningen

uppstod närmast som en konsekvens av skådespelarutbildningen, och metoder för det dramatiska skrivandet inspireras ännu av metoder från scenframställningen. En viktig del av dramatikerens utbildning består av det praktiska arbetet med deras texter, då skådespelare prövar dem på golvet. Syftet med detta är inte att åstadkomma konstnärliga resultat, men att bidra till lärande. En grundläggande del i att vara dramatiker är att förstå hur text fungerar då den placeras i en scenisk situation. Till syvende och sist är det heller inte fråga om att skriva *text* utan om att skriva *handlingar*.

När jag hädanefter påstår att jag skriver i en tradition så är det denna tradition jag menar. Här finns ett fokus på det mellanmänniska handlandet som jag delar och som finns i botten av mitt skrivande.

Vad det däremot inte handlar om är en särskild dramaturgi. Detta kan exempelvis förstås genom Ouzounidis (2016) som om sitt eget skrivande menar att det handlar om "den handlande repliken som byggsten och förutsättning för spelbarhet i en teatertext som varken berättar en historia eller i övrigt följer en igenkännbar dramaturgi" (s 12).

Ett annat sätt att förstå det är genom forskaren Kent Sjöström (2007) som i sin doktorsavhandling uppehåller sig vid *ordhandling* och betonar såväl den fysiska handlingen som intentionalitets (s 9–12) och menar att hans egna: "resonemang är tillämpbara [...] på dramatiskt material från författare som Samuel Beckett, Martin Crimp, Thomas Bernhard och andra pjäser som anses sakna karaktärer, genomgående handling eller traditionell intrig, eller inte ens anses som fiktion" (s 12). Mitt dramatiska skrivande har således sina rötter i det sätt att förhålla sig till dramatik som jag fått från Teaterhögskolan i Malmö, denna dramatiska tradition som inte av nödvändighet ger upphov till verk som ser ut som traditionell dramatik. Ovan ger jag exempel på hur detta fungerar hos Ouzounidis. Så ter sig också Dahlqvists verk och arbete för mig. Kompositören och forskaren Kent Olofsson

(2018) menar att Dahlqvists dramatik vid första anblick ter sig traditionell, men i själva verket bär på icke-traditionella undersökningar:

What may appear at first glance as a seemingly traditional dramatic writing in his plays, like the dialogue in our performance *Hamlet II: Exit Ghost*, conceals a deeper investigation of language, deconstructing linguistic structures through twists and turns of words, identities, relations and situations. (s 40)

Från mitt perspektiv skulle det gå att göra ett helt motsatt påstående. Vid en första läsning kan Dahlqvists dramatik tyckas icke-traditionell, som att den snarare än att bete sig som dramatik tycks arbeta med språkliga vändningar, förvrängningar och upprepningar. De dramatiska situationerna ger sig inte omedelbart till känna för den som är en van läsare av dramatik. Även om språket ter sig drastiskt så är det ofta som att ingenting verkar *hända* i dem, figurerna verkar mest stå och stampa. Men vid en noggrannare läsning uppenbarar sig ett traditionellt förhållningssätt till dramatik under detta språkspel. Det som ger bilden av ett stillastående är i själva verket figurernas kamp för att ta sig ur detta stillastående.

Ett exempel på hur denna dramatik kan te sig är *Elektra revisited* som regisserades av Dahlqvist själv 2007. En stor del av pjäsen gick ut på att man fick följa hur Elektra och Orestes förberedde sig för att gå in i sin mamma Klytaimnestras sovrum för att döda henne och hennes nya man Aigistos. Det som utspelade sig var ett slags maktspel mellan de två tonåringarna i tvekan inför mordet. Det som tycktes avhandlas var dock sådant som frågan om huruvida Spielberg eller Tarantino skulle komma att få rättigheterna till filmen om dem i framtiden och diskussioner om folk från den gemensamma skolan.

Så pågår någonting hos Dahlqvist som jag inspirerats av i det här projektet. Det är fråga om någonting som *ser* icke-traditionellt ut men som bygger på en traditionell förståelse av dramatiskt handlande.

Dahlqvist har gått åt ett annat håll än jag i sin forskning. I sitt doktorandprojekt *Based on a true story* sysselsätter han sig med dramatiskt situationerat skådespeleri och storytelling inuti det han definierar som narrativ. Här är det fråga om att strukturera berättelser och Dahlqvists roll kan inte längre enbart sägas vara dramatikers, snarare glider han mellan att filma, skriva manus, regissera och utveckla koncept.

Såväl mitt projekt som min dramatik skiljer sig alltså betydligt från såväl Dahlqvists som Ouzounidis, men en gemensam utgångspunkt finns i hållningen till den tradition som beskrivs ovan. Om en expansion av det dramatiska äger rum inom dessa projekt så görs detta genom ett lekande och sökande som pågår *genom* det traditionella.



## **Kapitel 1**

EN HISTORISK KONTEXT

Det finns en litterär slitning i mitt dramatiska skrivande. Denna slitning är förvisso personlig för mig, men uppstår inte i isolation. I detta kapitel kontextualiserar jag den historiskt genom att belysa en rörelse som pågått i en europeisk teaterkontext sedan slutet av 1800-talet, och som ställer frågor om vad dramatik är och kan vara – och om vad teater är och kan vara.

Jag urskiljer en linje som går från Szondis (1972) beskrivning av det han menar är *dramats kris* under sent 1800-tal och första halvan av 1900-talet, till det som Lehmann (2006) beskriver som en *postdramatisk* rörelse. I botten av båda teoretikernas resonemang finns åsikten att nya tider, nya förhållanden och nya begär – hos konstnärerna och hos publiken – tvingar en etablerad form till förändring.

I och med det postdramatiska har synen på teaterhändelsen utvidgats på en mängd sätt. Jag fokuserar här på den nya litteraritet som tar plats på teaterscenen, då det traditionellt dramatiska – i olika grad hos olika författare – lämnas därhän. Här ger jag exempel på detta särskilt genom Stein och Jelinek.

### 1.1 Peter Szondi och *dramats kris*

Då Szondi (1972) beskriver *dramats kris*, så utgår han från tesen att då världen och människans livsvillkor förändras, så uppstår också nya begär efter nya berättelser. Samtidigt tar de invanda formerna för berättande längre tid att förändra; en slitning mellan form och innehåll uppstår. Dramat, vilket enligt Szondi har förståtts som en ahistorisk kategori (s 8), kan i modern tid inte längre härbärgera det innehåll tiden skriar efter. "Den nya tidens drama" – vilket här är utgångspunkten för det moderna dramat i omdaning – uppstod enligt Szondi "under renässansen" (s 12). Människan var då hänvisad åt sig själv, hon trädde i dramat "som medmänniska" (s 12) och det väsentliga i tillvaron hade blivit det "verkningsfält som uppstår mellan människor, i deras rela-

tioner till varandra" (s 12). Dramat "satte in på den punkt där en människa fattade ett beslut" (s 12). Detta renodlade dramat mot det dramatiska; i en tid då människors handlingar och relationer hamnade i fokus skars alla element som bröt upp koncentrationen på dessa bort. Dramat – vilket Szondi skiljer från "dramatik" som han använder "i vidare bemärkelse för att beteckna allt som är skrivet för scenen" (s 10) – blev "absolut" (s 13). Det var detta drama som hamnade i kris, vilket ledde till en förändring av den dramatiska stilen.

### 1.2 Postdramatisk teater

I början av 1900-talet – alltså delvis samtidigt som den tidsperiod som Szondi behandlar – gjorde filmen entré i västvärlden, och något senare inträdde televisionen som någonting som förmådde mediera dramat. Teater- och mediaforskaren Philip Auslander (2008) menar att televisionen ursprungligen gjordes för att efterlikna teaterns live-moment (s 12). Han argumenterar också för att en upplevelse av intimitet skapades med det televisuella mediet (s 15), och menar att rollerna så småningom byttes då live-föreställningar började ta efter televisuella strategier.

En möjlig slutsats att dra är att någonting annat än det som Szondi beskriver hände med teatern under denna tidsperiod. Teatern var inte längre den självklara platsen för det dramatiska, vilket kanske kan förstås som att teatern befriades från en börda. Dessutom förändrades publikens konsumtionsvanor, vilket i förlängningen ledde till förändrade begär hos publiken.

Både Szondi och Lehmann menar att nya tider innebär förändrade begär. Ursprunget till nya begär är komplexa. En ny medial värld kan vara en bidragande faktor, liksom sådant som ideologier, materiella livsvillkor och diskurser – och det ena kanske inte kan separeras från det andra.



I *Postdramatic theatre* (2006) beskriver Lehmann utförligt den postdramatiska teater som utvecklats sedan mitten av 1900-talet. Han gör detta både genom att ta avstamp i och bryta sig loss från Szondis fixering vid *text*:

Szondi's classical response was to theorize the new forms of texts that had emerged from what he described as 'the crisis of drama' as variants of an 'epicization', thus turning the epic theatre into a kind of universal key for understanding the recent developments. This answer can no longer suffice. (s 29)

Lehmann menar att det har funnits ett närmast obesträtt antagande om att den episka teatern är den dramatiska teaterns efterföljare, och han benämner denna teater som en *litterär* teater – i bemärkelsen att *text* anses vara det som föregår teaterföreställningen. Detta har i sin tur lett till "outright blocks in perception and an overly hasty agreement about what matters in 'modern' theatre" (s 29). Lehmanns problem är kort sagt att frågan som ställs är vilket slags *drama* som skrivs i modern tid istället för att frågan handlar om vilken *teater* som görs. *Postdramatic theatre* är ett viktigt verk för att förstå en förflyttning från ett teaterlandskap som hållit fast vid sina dramatiska rötter, till ett som myllrar av verk som inte utgår från vare sig dramatisk eller episk text – dokumentärteater, olika former av konceptuell teater, hybrider mellan performance och teater, och ljudvandringar, för att nämna några.

Lehmanns bok är dock inte oproblematisk och har ifrågasatts för att vara alltför inkluderande. "One could argue that Lehmann's theory particularly fits the proverb 'all covet, all loose'", menar kommunikationsforskaren Catherine Bouko (2009, s 27). Hela åttiofyra exempel på postdramatiska konstnärer räknar hon till hos Lehmann, och dessa kan knappast räknas till *en* konstnärlig kategori utan "can be all considered

as postdramatic because the dramatic action is abandoned at various degrees" (s 27). Recensenten Elinor Fuchs (2008) kritiserar Lehmann för att bli motsägelsefull i denna bredd (2008, s 179) och problematiserar hans sätt att utelämnat kontextualisering av de verk och de konstnärer han nämner (s 179). "What is this dramatic form that postdramatic theatre is upsetting?" (s 181) frågar Fuchs. Hon menar att Lehmann ibland åberopar en dramatisk treenighet hämtad från Aristoteles, ibland påstår att det rena dramat uppstått efter Shakespeare och barocken, och att han ytterligare senare tycks kritisera en hundraårig realistisk tradition (s 181). Retoriskt frågar hon:

What is the 'postdramatic' post? Does it represent a millennial sea change, or is it simply a belated expression in theatre of antiburgeois impulses inaugurated by the classical avantgardes at the beginning of the 20th century? (s 181)

Kritiken är på många sätt berättigad, inte minst därför att det tycks omöjligt att hitta en enda definition av vad postdramatisk teater är. Detta innebär dock inte att begreppet bör avfärdas. Dess spretighet är snarast en oundviklig konsekvens av vad det försöker beskriva, nämligen ett teaterlandskap där simultana rörelser bort, eller *vidare*, från en dominerande tradition äger rum.

Här försöker jag inte att nå en fullständig definition gällande det postdramatiska. Snarare menar jag att Lehmann skriver om en svårdefinierad kraft, vilken har vridit förståelsen om vad teater kan vara. Begreppet postdramatisk teater kan innefatta ett uppvaknande från en tillfällig sömn, vilken inneburit att delar av teaterns uttrycksmöjligheter glömts bort, varpå uråldriga element återinförs i den. Det kan innefatta förändrade produktionsförhållanden då aldrig förut skådade tekniska möjligheter omdanar teaterns mediala förutsättningar. Det kan

inrymma en hunger efter nya berättelser, och följaktligen omformade sätt att berätta på. Det kan inbegripa en reaktion mot en institutionell tröghet. Just *att* rörelser och uttryck myllrar i det brokiga postdramatiska landskapet kan i sig självt förstås som poängen med det postdramatiska.

Lehmann påpekar att något nytt uppstått efter den utveckling av dramat som Szondi har observerat. Sättet att uppfatta världen har förändrats, och även om Lehmann påpekar att "post" inte ska tolkas som att teatern bryter fullständigt med den dramatiska traditionen (s 27), så argumenterar han också för att något nytt har uppstått då det linjära sättet att berätta ersätts av samtidighet och mångfaldiga perspektiv (s 16). Detta hänger ihop med en misstro mot "stora narrativ", och teatervetaren Karen Jürs-Munby (2006) kopplar detta till en postmodern världsbild:

[Lehmann's] theory of postdramatic theatre is of course resonating with many aspects of postmodernist and poststructuralist thinking. Notably Lyotard's analysis of the postmodern condition as an 'incredulity towards grand narratives' has a bearing on it, since the connection between the historical dominance of drama and a teleological philosophy of history runs deep. (s 13)

Lehmann (2006) berör samma misstro och förklarar den som sprungen ur historikers tendens att använda drama, tragedi och komedi som metaforer för att beskriva "the sense and inner unity of historical processes" (s 39). Det problematiska i detta, menar Lehmann, ligger i att ett sådant sätt att förstå historien "almost inevitably introduces teleology" (s 39), och han ger exempel på hur denna insikt påverkat enskilda konstnärer, och påpekar att "authors like Samuel Beckett and Heiner Müller avoided the dramatic form not least of all because of its implied teleology of history"

(s 39). Konstnärliga utövare undviker alltså den sorts enhetlighet som enligt Lehmann presenteras i Aristoteles *Om diktkonsten*: "a structure that gives a logical (namely dramatic) order to the confusing chaos and plenitude of Being" (s 40).

I mitt skrivande insisterar jag alltså på den av Lehmann med flera ifrågasatta lineariteten, om än inte i fullständigt aristotelisk bemärkelse och inte för att skapa stora narrativ. För att komma åt det mellanmänniska handlandet krävs kausalitet, vilket i någon mån framkallar linearitet. Dock menar jag att jag, då jag samtidigt insisterar på den litterära slitningen, också inför någonting som inspireras av den litteraritet som uppstått i och med det postdramatiska.

Text kan i det postdramatiska inte längre med självklarhet förstås som teaterföreställningens ursprung och Lehmann betonar teaterhändelsen som sådan: "Theatre is the site not only of 'heavy' bodies but also of a *real gathering*, a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place" (s 17).

I och med att teatern förstås som en händelse, och i och med tonvikten vid *här och nu* i rummet, uteblir inte sällan representation och fiktion. Istället för något som uppträder som om det vore något annat, ges utrymme till det som är. Lehmann (2006) polemiserar mot det påstående han finner i *Om diktkonsten*, i vilken det föreställande värderas högre än enskilda element: "If someone were to apply exquisitely beautiful colours at random he would give less pleasure than if he had outlined an image in black and white" (s 41). Detta är alltså vad Lehmann benämner som "[t]he priority of drawing (logos) over colour (senses) [...] with the ordering structure of the fable-logos towering above all" (s 41).

Då den postdramatiska teatern möjliggör en frigörelse från just det figurativa så kan elementen existera *i sin egen rätt*. Här försvinner inte text som teatralt element, men textens funktion vidgas. Teaterkritikern

Theresa Benér (2008) menar att texten i postdramatisk teater inte har "samma bärande roll som i dramatisk teater, utan blir ett teatralt element, jämbördigt med ljud, film, ljus och scenerier" (s 50). Det är just när text förlorar sin bärande, eller dominant, roll *och* då den inte längre skrivs för att framkalla det dramatiska narrativet, som den kan bli till något nytt. Jürs-Munby (2006) argumenterar för att det som utvecklas är ett språk som blir allt mer autonomt. Från författare som Elfriede Jelinek, Sarah Kane och René Pollesch kommer texter i vilka "language appears not as the speech of characters – if there still are definable characters at all – but as an autonomous theatricality" (s 18) och Lehmann (2006) menar att text i det postdramatiska blir till en fristående, poetisk dimension (s 59).

#### *Ett nytt slags teatral litteraritet i ett nytt rum*

Ett exempel på hur text används som ett teatralt element likställt med övriga teatrala element, är kompositören och regissören Heiner Goebbels *Stifters Dinge* från 2008 – en i stort sett folktom teaterföreställning som kan beskrivas som en tingens komposition. Goebbels (2015) påpekar att de röster som förekommer på scenen är befriade från kropp, och i frånvaron av aktörer blir enskilda element, såsom mekaniska pianon, vatten och stenar, till protagonister, vilket alltihop får konsekvenser i rummet. (s 28)

Min upplevelse då jag såg föreställningen var att det som pågick var ett spel mellan element. Texterna och rösterna – såsom ett utdrag ur en roman av Adalbert Stifter och delar av en intervju med Claude Lévi-Strauss – kommer enligt Goebbels från arkivet, medan alla andra ljud produceras live på scenen av sådant som "metals, pipes and tubes" (s 29). Det är som att rösterna av nödvändighet har skurits loss från det kroppsliga för att effekten av dem som jämförda med övriga ljud ska uppstå. Den talande kroppen tenderar att ta över betydelser och berätt-

telser på scen; här strävade Goebbels efter att göra samtliga komponenter på scen jämbördiga.

Goebbels sätt att använda sig av text som ett teatralt element är bara ett exempel från det postdramatiska fältet. Min intention här är att rikta in mig på en strömning som tycks mig särskilt litterär. Återigen: Inte litterär som i den litteraritet som Lehmann menar att det postdramatiska flyttar sig bort från, men *litterär* så som jag definierar det litterära i den här avhandlingen.

I ett teaterlandskap där teater och dramatik inte längre är hårt samman-tvinnade är det inte säkert att textförfattare ens tar scenen i beaktande, och Lehmann (2006) menar att det kan vara en fördel att de *inte* gör det. Om de författare som han identifierar som postdramatiska menar han att "they write in such a way that the theatre for their texts largely still remains to be invented" (s 50). Snarare än att erbjuda teatern dramatiska konflikter så kommer de med något som kräver att teaterns strategier och former måste återuppträffas.

Vad är det då för slags texter som kommer från författare med en sådan hållning? Två viktiga exempel är Gertrude Stein och Elfriede Jelinek. Jag uppfattar dessa som litterärt, snarare än dramatiskt, drivna. I deras texter finns visserligen konflikter, dilemman på liv och död, det mänskliga och det som är av kött och blod, men det finns på ett annat sätt än i det jag menar är dramatiskt. Det som utspelar sig i deras texter är sådant som språklekar, ordmassor, filosofiska resonemang och diskursivt söndrande.

Detta betyder inte att Steins och Jelineks texter inte är *sceniska*. Jag menar att det inte är någon slump att just dessa författares texter gör sig så bra på scenen. Både i deras skönlitteratur och i deras dramatik finns exceptionellt mycket driv, rörelse och lek. I första hand är det dock orden, snarare än dramats figurer, som handlar.

*Gertrude Stein och brottet mot dramats tid*

Hos Lehmann (2006) blir Stein det primära exemplet på en författare som rör sig mot något bortom det dramatiska, vilket delvis hänger ihop med att Robert Wilson – den postdramatiska regissör Lehmann kanske går in på allra mest – gjort ett flertal uppsättningar med Steins texter.

Vintern 2016/2017 översatte jag, tillsammans med litteraturvetaren Paul Kraus, Steins *Three sisters who are not sisters* (1946), till svenska för regissören Gustav Englund's räkning. Vi tänkte oss att vi skulle komplettera varandra. Kraus är amerikan, och följaktligen engelsktalande, och litteraturvetare, och har inriktat sig på Steins texter. Jag själv är svensktalande och dramatiker.

Jag borde redan ha vetat det, men slogs ändå av det uppenbara: Att vara dramatiker gjorde varken till eller från i arbetet. Snarare krävdes känsla för det verbala språkets vändningar och vridningar, lyhördhet för rytm och musikalitet, och finurlighet för att fånga ordlekar. En av de inledande replikerna skvallrar om Steins associativa sätt att ta sig fram med språket, och det går att ana att det är svårt att hitta en dramatisk nödvändighet till varför en sådan replik sägs:

We are two brothers who are brothers, we have the same father and the same mother and as they are alive and kicking we are not orphans not at all, we are not even tall, we are not brave we are not strong but we never do wrong, that is the kind of brothers we are. (Stein, 1946, s 64)

Eller som det blev i Kraus och min översättning:

Vi är två bröder som är bröder, vi har samma far och samma mor och eftersom de är vid god vigör är vi inte föräldralösa inte alls, vi är inte ens

långa, vi är inte stronga, vi är inte modiga men vi är heller aldrig vrånga, det är den sortens bröder vi är. (s 1)

Texten, dess semantiska innebörd, dess ljudmässiga kvaliteter och dess rytmer, förändras i en översättning. Att översätta upplevde jag ofta som en kompromiss. Dock slapp vi kompromissa mellan textens litterära kvaliteter och språkets funktion som dramatiskt handlande; dramatiska kvaliteter var överhuvudtaget svåra att finna i dramat.

Att göra ett påstående om dessa frånvarande dramatiska kvaliteter kan verka drastiskt. En annan läsare skulle anse att dramat är fullt av det dramatiska. Här finns exempelvis handlingar:

*[JENNY] looks under the bed and she bursts out crying.*

There there is Helen and she is dead, Sylvester killed her and she killed him. Oh the police the police.

*There is a knock on the door and Samuel comes in dressed like a policeman and Jenny does not know him.*

JENNY: Yes Mr. Policeman I did kill them I did kill both of them.

SAMUEL: Aha I am a policeman and I killed both of them and now I am going to do some more killing.

JENNY (*screaming*): Ah ah. (Stein, 1946, s 68)

Det finns handlingar, ja – som att kalla på polisen – men de verkar inte få relationella konsekvenser i nuet. Det hela tycks överhuvudtaget inte situerat inuti en *dramatisk konflikt* så som jag definierar en sådan i kapitel 3. Så vad är det som händer?

Det finns någonting upproriskt med *Three sisters who are not sisters*. En antydning om brottet och om leken finns redan i titeln. Det är omöjligt för den som är insyltad i den europeiska teatertraditionen att inte tänka på Tjechovs *Tre systrar*, och samtidigt som titeln utlovar ett mysterium –

hur hänger det ihop, hur kan det vara så att de här systrarna både är och inte är systrar? – så tycks titeln påstå att detta är ett drama som inte *alls* är ett drama.

Det som uppstår är en spänning mellan den konventionella dramatiska formen och detta verk som vägrar erkänna grundläggande dramatiska premisser, och Steins text skojar dessutom med kriminaldramat som form. I stället för något dramatiskt finns här ett litterärt spel, vilket Stein framkallar genom att presentera det som bara skenbart är dramatiska handlingar.

Klivet bort från – eller på tvärs med – det dramatiska kan förstås i relation till Steins upplevelse av tid då hon sitter i teatersalongen. I sin essä "Plays" (1957) beskriver hon hur teaterpubliken hela tiden upplever sig vara i otakt med det drama de är åskådare till:

So your emotion as a member of the audience is never going on at the same time as the action of the play. This thing, the fact that your emotional time as an audience is not the same as the emotional time of the play, is what makes one endlessly troubled about the play. (s 93–94)

En besvärande upplevelse helt enkelt, och ett besvär som inte är av godo. Lehmann (2006) menar att svaret på denna upplevelse var att "one ought to contemplate what was happening on stage as one would otherwise contemplate a park or a landscape" (s 62). Detta tycks ha att göra med att det dramatiska oavbrutet verkar kliva på in i en framtid – då handling föder handling som föder handling – och att det är just denna rörelse som Stein vill hejda. Istället ska någonting uppstå som det går att besöka så som ett landskap kan besökas, som kan bevandras eller kontempleras, och som kan förnimmas från olika positioner och därmed framträda i olika ljus. Jag tänker exempelvis på ett berg vars bergighet

framträder på olika sätt beroende på om man ser det på avstånd med disiga konturer mot himlen eller om man har det under sina händer och fötter då man klättrar uppför det. Denna upplevelse av landskap tycks Stein framkalla genom att överföra en litterär logik till sina teatertexter. Lehmann (2006) menar att:

Gertrude Stein simply transferred the artistic logic of her texts to theatre: the principle of a 'continuous present', of syntactic and verbal concatenations that mark time seemingly statically [...] but in reality continuously create new accents in the subtle variations and loops. Stein's written text in a way already *is* the landscape. (s 63)

Så gör Stein det hon är mästerlig på: Betydelser ruckas genom lekande med klanger, repetitioner, ordlikheter, förskjutningar. Den för mottagaren uppnådda effekten beskriver Lehmann (2006) som "a defocalization and equal status for all parts, a renunciation of teleological time, and the dominance of an 'atmosphere' above dramatic and narrative forms for progression" (s 63). Därmed sätter han Steins författarskap i relation till kubismen – en rörelse i det modernistiska måleriet inom vilken centralperspektivet utmanades. Så görs ständigt omtag i Steins dramatik, vilket framkallar en fördröjning. Hon bryter sönder den dramatiska tiden och avbryter den kausalitet som i det dramatiska uppstår i och med kedjorna av handling.

Det är som att Stein därmed vill omförhandla själva teaterhändelsen. Det är med sitt skrivande hon gör det; det är texten som leker med konventionerna och gäckar en läsare eller en åskådare till att på samma gång se ett drama och se att inget drama finns.

*Elfriede Jelinek och språkytorna*

Liksom hos Stein är det hos Jelinek snarare fråga om ord än om männi-

skor som handlar mot varandra. Jag kommer att återkomma till Jelinek i kapitel 4 för att diskutera vad dessa ord förmår, medan jag här kommer att argumentera för hennes dramatik som *odramatisk*. Detta kan kopplas till det som hos Jelinek ofta benämns som *språkytor*. Detta odramatiska är ingenting jag värderar negativt; Jelineks dramatik förmår det den förmår just genom att bete sig så som den betar sig.

Jelinek tilldelades Nobelpriset i litteratur år 2004, vilket fick författaren och kritikern Knut Ahnlund att meddela att han ville lämna Svenska Akademien. I en debattartikel i *Svenska Dagbladet* menar han att Jelineks dramatik av entusiaster har "betecknats som 'uppkastningar av ord', den är så pass gummiartad att den fått utgöra ett råunderlag för teatrar[.]" Inte nog med att Jelineks dramatik består av kräkningar – den bär enligt Ahnlund inte heller på någon idé om vad den har på scen att göra; det får teatrarna komma på själva.

Horace Engdahls hyllande nobelpristal (2004) polemiserar egentligen inte mot Ahnlunds påstående om Jelineks dramatik som egensinnig och hänsynslös mot teatertraditionen. Däremot utgår Engdahl snarast från att detta är en av de stora behållningarna i Jelineks författarskap:

De litterära genrerna bleknar bort under Elfriede Jelineks hand. Hennes pjäser är inte teater utan 'texter som skall talas', befriade från rollernas tyranni. Häpna har regissörerna funnit att det hon satt i händerna på dem är ett material för att revolutionera teatern. (nobelprize.org)

Då genrer destabiliseras och tynar bort barkar det mot förändring – av en stelnad konvention på teatrarna, kan man tänka sig att Engdahl menar.

Vad är problemet för Ahnlund? Och varför hänger han upp sig vid beskrivningen av Jelineks dramatik som *uppkastningar*? Engdahls

formulering "texter som ska talas" ter sig mer sofistikerad, men beskrivningarna behöver inte förstås som vitt skilda; i och med att någonting annat än det dramatiska äntrar teaterscenerna så skakas den dramatiska teatertraditionen om, oavsett vad man tycker om detta.

Det som Ahnlund anser gummiartat och som Engdahl menar är revolutionerande kan förstås genom den återkommande beskrivningen av Jelineks dramatik som *Sprachflächen* – språkytor. Jürs-Munby (2009) beskriver dessa språkytor som "surfaces or planes of language" (s 46). *Språk* likställs här underförstått med *verbalt språk*, det vill säga *ord*. Lehmann (2006) menar att:

[T]his form is directed against the 'depth' of speaking figures, which would suggest a mimetic illusion. In this respect, the metaphor of 'language surfaces' corresponds to the turning point of painting in modernity when, instead of the illusion of the threedimensional space, what is being 'staged' is the picture's plane-ness, its twodimensional reality, and the reality of colour as an autonomous quality. (s 18)

Den tvådimensionalitet som Lehmann beskriver står i kontrast till det han identifierar som en tredimensionality, vilken i hans förståelse blir liktydig med den mimetiska, illusoriska företeelse som han menar att det dramatiska utgörs av. Istället alltså detta tvådimensionella, vilket jag förstår som kopplat till känslan hos en åskådare av att möta språk – tal – som sådant – språk som rör sig fritt, befriat från kroppar och relationer.

Oavsett om man håller med Lehmann i hans användning av begreppen två- och tredimensionality så går det att se hans poäng: I Jelineks dramatik finns inget *dramatiskt* djup då det inte är fråga om att framkalla dramatiska handlingar. Snarare verkar Jelineks dramatiska texter, dessa ordmassor, bryta upp den intima relation mellan ord, handling

och kropp som det dramatiska innebär. Det som kastas mot åskådaren är snarare någonting som liknar det som läsaren av en litterär text skulle möta.

Att Jelinek, redan då hon skriver sina verk, värjer sig mot det dramatiska går att ana genom en inledande scenanvisning i "Döden och flickan I" – första delen i *Prinsessdramer – Döden och flickan I–V*. I denna anvisning – som visserligen ingen regissör eller skådespelare måste ta hänsyn till i ett uppsättningsarbete – försvagar Jelinek allt som har med mänskligt liv att göra:

*Två stora marionettliknande figurer, helt och hållet stickade av ylle och sedan uppstoppade, den ena som Snövit, den andra som jägare med gevär och hatt, talar med varandra i lugn och ro. Rösterna kommer, lätt förvridna, från utanför scenen. (s 15)*

Det som görs här är ett slags bortomkroppslig markering. Figurerna är inte av kött och blod, och liknar inte heller det slags rörliga marionett-dockor som ofta används i dockteater. Istället är de tillverkade av trögt yllematerial och uppstoppade, varför deras rörelsefrihet begränsas. De är dessutom separerade från de röster som beskrivs som "lätt förvridna" och som kommer från en plats utanför scenen.

Vidare fortsätter beskrivningarna göra motstånd mot det dramatiska. Rösterna talar exempelvis med varandra i *lugn och ro* – talet är verkligen, som Engdahl påpekat, det primära. Detta blir särskilt tydligt när Snövit står öga mot öga med Jägarens gevär och då väljer att *benämna* döden som fenomen istället för att försöka undfly den – vilket hon, om hon gått med på att handla dramatiskt, exempelvis kunnat göra genom att försöka blidka Jägaren. Istället: "Han kommer alltid, oftast som man, och så är han ingen. Han lurar på oss, kommer objuden, och precis när vi, som i

mitt fall, har framgång, unnar han oss inte det och tar oss, utan att lugna oss, av plan" (s 16), säger Snövit. Om det nu är Snövit som talar? Läser man det istället som att Snövits kropp är separerad från texten/talet går det att urskilja något som blir *litterärt* akut. Här har vi den nu, sagans urscen, mannen som jägaren och kvinnan som hans byte. Det litterära måste passa på att säga sitt, och det vill berätta att döden, samtidigt som den är lömsk, missunnsam och illvillig *dessutom* är ingen!

Kanske är det detta som Engdahl menar med att texten är befriad från "rollernas tyranni"? Snövit och Jägaren tyngs nämligen inte av någon nödvändighet att handla relationellt med språket i dramatisk bemärkelse. De är inte desperata efter varandras omsorg, de söker inte kärlek från varandra, de drabbas inte av skam eller ett skriande samvete; de verkar inte vilja påverka varandra alls. Istället pågår ett *samtal* – mellan Snövit och Jägaren eller mellan språkytor – medan Snövit och Jägaren möts, medan Snövit siktas på av Jägarens vapen, och senare också medan Snövit ligger död och Jägarens replik fortsätter, som om han fortsatte konversationen, trots att den, om den någonsin har pågått, nu uppenbarligen borde ha upphört.

Detta konstaterande från min sida är inte att säga att ingenting görs, eller att det som händer inte har att göra med den akuta upplevelsen av att vara människa, att det inte handlar om det som brinner i det mänskliga köttet. Det som utspelar sig i Jelineks dramatik är inte mindre dramatiskt – i ordets vardagliga betydelse – än det som exempelvis utspelar sig i Ibsens – en typiskt *dramatisk* författares – dramatik, vars Nora i *Ett dockhem* är fångad i borgerlighetens konventioner. Det som hos Jelinek kan uppfattas som dramatiskt är dock genomfört på ett litterärt sätt snarare än genom *dramatisk konflikt*.

Dramaturg och översättare Gitta Honegger (2007) menar att Jelineks "performance texts" har ersatt traditionell dialog med "language planes" (s 287). Jelinek sammanfogar sådant som litterära citat, mediala

röster, reklam och freudianska felsägningar och låter det instabila jaget konstrueras av språk snarare än tvärtom (s 287). I och med dessa språkliga göranden hamnar min förståelse av språkets performativitet, snarare än dramatiska konflikter, i fokus. Det är språket som *agerar*. Så förmår språket i "Döden och flickan I" gräva sig genom samtidens såriga myter och väva ihop moderna diskurser med barndomens sagofigurer hämtade från såväl Bröderna Grimm som från Disney.

Kanske handlar det om en syn på människan som fångad i ett språkligt garn. Snarare än att språket brukas av människorna, så tycks det i Jelineks dramatik som att människan blir värddjur för språk, för en parasit som tagit över människokroppen så till den grad att det numera är dess eget medvetande som styr människan. Denna människa förlorar sin agens till fördel för språket, vars ruskiga agens blottas.

Vad har då detta litterära på scen att göra? Det är som att Jelinek spränger situationen inifrån och som att hennes språk är det sprängstoff som gör utrymme åt sig självt för att uppta tid och rum. Den yttre formen, likheten med den traditionella dramatiken, krävs för att brottet mot densamma ska kunna visas upp. Denna yttre form bär på mottagarens förväntningar och när dessa krossas, när ett sår eller en spricka framträder, så framträder en sårighet.

Finns det en ideologi i det dramatiska, en viss förhärskande syn på människan, så ger sig denna ideologi potentiellt till känna i detta brott. Szondi (1972) har, som vi har sett, påpekat att det rena dramas framväxt var tätt knutet till synen på människan som universums mitt. Människan ansågs ansvarig för sitt handlande och hennes val gjordes tydliga. Den bilden komplicerades minst sagt i det postmoderna samhälle som Jelinek är en del av.

I min praktik samsas bilden av den handlande, existentiellt ansvariga människan, med bilden av människan som styrs av svårdefinierade krafter – såsom språk. Så kan min slitning både beskrivas som att jag har fort-

satt verka i den kris Szondi beskriver, och som att jag tagit in den postdramatiska teaterns erfarenheter i mitt skrivande.

### 1.3 En historisk kontext

Nya tider innebär att nya berättelser och sedermera nya former begärs, menar såväl Szondi som Lehmann. Det moderna dramat förändras under sent 1800-tal och första halvan av 1900-talet till att få episka inslag, men tiderna – och därmed världen – och begären fortsätter förändras liksom förståelsen av vad teater är. Konsekvenser av detta är att den dramatiska texten inte längre kan förstås som teaterhändelsens genesis och att teaterns relation till det dramatiska luckras upp. I och med detta slås utrymme upp för odramatisk dramatik, då litterärt egensinniga texter äntrar scenen.

Detta projekt tar avstamp i såväl den dramatik som Szondi beskriver som under förändring, som i det litterära som det postdramatiska banat väg för. Mina konstnärliga begär kräver av mitt dramatiska skrivande att det ska förändras för att förmås härbärgera och framkalla dramatisk och litterär dubbelhet. För att förtydliga detta går jag nu mot en precisering av hur detta kan kopplas till narrativitet.





## **Kapitel 2**

### NARRATIVITET

Jag kallar mig dramatiker; jag författar manus, jag skriver *text*. Så talar också andra om mitt arbete. De ser en föreställning som jag har skrivit och påtalar att det var svårt att höra texten, att skådespelarna var bra eller mindre bra på att hantera texten, eller att det var en jättebra text. *Text* är resultatet av det jag gör, och det som jag lämnar åt läsare, regissörer och skådespelare. Dock måste det som jag sysslar med förstås bortom text och jag kopplar det i det här kapitlet till narrativitet.

Då jag skriver dramatiskt framkallar jag kedjor av mellanmänniskt handlande, vars betoning på det kausala inte nog kan understrykas. Samtidigt är det skrivande jag kallar för litterärt ett sätt för mig att *tänka* som inte följer samma kausalitet. I och med detta tänkande bygger jag världar och skeenden med ord, funderar på fenomen och på händelser, och kommer med utsagor och beskrivningar. Det blir därmed fråga om ett berättande med ord som går utöver de temporala strukturer som hör det dramatiska till.

Förståelsen av begreppet narrativitet graviterar ofta mot det textbundna, och en enkel sökning på ne.se ger följande förklaring på uppslagsordet *narrativ*:

narrativ [-ti:'v eller na'-] (latin narrati'vus 'berättande', av na'rro 'berätta', 'omtala', 'meddela'), berättande, framför allt om texter som framställer händelserna i ett verkligt eller påhittat förlopp i tidsordning.

Samtidigt – vilket också uppslagsverkets förklaring antyder – är all text inte narrativ, och allt berättande är inte text. När jag använder mig av begreppet narrativitet är det inte *text* jag syftar på, utan *berättande*. Detta berättande kan frammanas genom det jag kallar för det dramatiska, och alltså genom efterbildande av handling, eller – uppenbarligen – genom de ord som berättar.

I detta kapitel preciserar jag min användning av begreppet narrativitet framförallt på två sätt. Genom Ricoeurs (1984) trefaldiga mimesis-begrepp fokuserar jag på den temporala aspekten av narrativitet, genom vilken enskilda handlingar konfigureras till händelseförlopp. Genom den narrativa aktiviteten kan det föränderliga livet så förstås som ett enda.

Då den temporala aspekten av det narrativa inte räcker för att förklara vad jag gör i och med det litterära så tar jag vägen över Ryans (2014) begrepp *storyworld – berättelsevärld* i min översättning. Så kan tiden förstås som sammantvinnad med ytterligare aspekter av det som berättas; berättelsevärlden är rörlig och bestående av ett flertal komponenter. Därmed betonas också dessa ytterligare komponenter.

Jag diskuterar vidare hur olika medier förmår presentera sådana komponenter på skilda sätt, varpå *olika* berättelser – snarare än samma berättelse berättad på varierade sätt – uppstår. Jag ger ett exempel från en adaption av romanen *Thérèse Raquin*.

## 2.1 Narrativitet genom Paul Ricoeur

Min upplevelse av att skriva dramatiskt är att *tid* är av högsta vikt. Handlingar äger rum över tid och för att effekten av dem ska framträda har tajming betydelse; människor reagerar impulsivt på varandras handlande, vilket är anledningen till att de kausala kedjorna blir oförutsägbara och levande. Den litterära slitningen i det dramatiska upplever jag därför ofta som en temporal slitning; två olika sätt att berätta tar tid i anspråk på skilda sätt. De olika sätten att berätta berättar därmed också om *olika saker*.

Ricoeur (1984) sammanfogar i sin narrativa teori två diametralt skilda sätt att förstå tid: Å ena sidan Augustinus tidsuppfattning och å andra sidan Aristoteles sätt att behandla tid i *Om diktkonsten. Emplotment* – ett

begrepp jag använder i den här texten utan att översätta det från engelska – blir hos Ricoeur till det poetiska – i bemärkelsen kreativa, skapande – svaret på en klyfta mellan dessa storheters sätt att förstå tid.

“What, then, is time?” frågar Augustinus i *Confessions*. “How can time exist if the past is no longer, the future is not yet, and the present is not always?” (Ricoeur, 1984, s 7). Ricoeur beskriver hur Augustinus brottas med problemet, då denne å ena sidan *vet* att tid finns därför att det går att tala om tid som att den finns, men då det å andra sidan är som att den inte går att finna någonstans. Augustinus kommer fram till att tiden finns i själen, för där gör den avtryck, där upplevs den som lång eller kort och där finns en förväntan på den tid som ska komma. Det är också inuti själen som tiden är tredelad, i “expectation, memory, and attention” (s 20), men inte som tre isolerade enheter, utan snarare som ett treenigt nu, vars “delar” är i ständig interaktion med varandra. Ett tänjbart medvetande – hos Augustinus en tänjbar *själ* – sträcker sig framåt och bakåt i tiden. Tid blir alltså till något inre och därmed något sammanhängande och helt. För Augustinus är tidsproblematiken därmed löst, men för Ricoeur framstår lösningen som ofullkomlig; *upplevelserna* av dåtid, nutid och framtid som olika slags tider finns ju kvar.

En annan tidsuppfattning antyder Aristoteles poetik, i vilken *mythos* (plot) komponeras genom organiserandet av *mimesis praxeos* – efterbildandet av handling – den ena handlingen efter den andra; varpå tiden harmoniseras då den har början, mitt och slut. Det är som om tiden bestod av ett antal nu-situationer – precis den sorts enheter eller byggstenar som Augustinus slår sönder vår föreställning om.

Ricoeur pekar på den kulturella avgrund som finns mellan tänkarna, och ger sig själv i uppdrag att länka samman dem med hypotesen att:

between the activity of narrating a story and the temporal character of human experience there exists a correlation that is not merely accidental but presents a transcultural form of necessity, *time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and a narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence.* (s 52)

För att tiden ska kunna bli mänsklig, det vill säga greppbar för människan, så behövs den narrativa aktiviteten som ett poetiskt – i bemärkelsen skapande – svar på människans existerande över tid.

#### *Om en aktiv förståelse av narrativitet*

Betydelsebärande hos Ricoeur (1984) är den *aktiva* förståelse han har av narrativitet; det han riktar in sig på är just “the mediation between time and narrative” (s 53). Fokus riktar Ricoeur mot de figurativa processerna; snarare än att beskriva en statisk struktur, en *plot*, beskriver han i första hand *emplotment*. *Mimesis* – efterbildning, imitation eller representation – och *mythos* (plot) – hämtar han således från Aristoteles, och han menar att båda begreppen “have to be taken as operations, not as structures” (s 33). Det narrativa är någonting som görs av människan, aktivitet(er) som gör att människan upplever tiden – och livet självt – som något sammanhängande. I linje med detta presenterar Ricoeur *mimesis*-begreppet som någonting aktivt, *kreativt* i ordets sanna bemärkelse, det vill säga *skapande*:

If we continue to translate *mimesis* by “imitation”, we have to understand something completely contrary to a copy of some preexisting reality and speak instead of a creative imitation. And if we translate *mimesis* by “representation” [...], we must not understand by this word some redoubling of presence, as we could still do for Platonic *mimesis*,

but rather the break that opens the space for fiction. Artisans who work with words produce not things, but quasi-things; they invent the as-if. (s 45)

Härmed händer också något med läsningen av *Om diktkonsten*, vilken nog av många läsare kan uppfattas som ett stelbent regelverk för en konstnärlig genre. I Ricoeurs läsning blir Aristoteles verk snarare ett sätt att försöka nå de metafysiska lagarna för vad *berättande* är för något, och blir alltså för människan ett sätt att greppa sin upplevelse av att existera i tiden. I mitt resonemang blir detta av vikt eftersom det dramatiska är kopplat till att finnas till över tid, och att det dramatiska är någonting rörligt, i vilket situationer och relationer är i ständig förändring.

#### *Ricoeurs trefaldiga mimesis-begrepp*

Då Ricoeur definierar narrativitet med utgångspunkt i Aristoteles poetik sätter han handlandet i centrum för människans tillvaro i tiden; det är just *mimesis praxeos* – efterbildning av handling – som *mythos* (plot) enligt Aristoteles består av. Då Ricoeur tolkar och utvidgar detta mimesis-begrepp så trefaldigar han det till *mimesis<sub>1</sub>*, *mimesis<sub>2</sub>* och *mimesis<sub>3</sub>*, där det första förankras i den vardagliga verkligheten såsom vi känner den, det andra i den konfiguration som får händelser och handlingar att bli till en helhet, och det tredje i läsarens / åskådarens interpretation.

#### – *Mimesis<sub>1</sub>*

“[T]he composition of the plot is grounded in a preunderstanding of the world of action”, menar Ricoeur (s 54), vilket innebär att handlingar bara kan förstås genom handlingar i den faktiska världen, och att det i detta handlande därmed finns meningsfulla strukturer som är igenkännbara.

Ricoeur skiljer handlandet från fysisk aktivitet i allmänhet och förankrar det i vad han kallar för ett “conceptual network”. Den som

handlar har ett mål med sina handlingar, och bakom allt handlande finns motiv (s 55). I och med detta är handlingar alltid kopplade till agenter och beskrivs av Ricoeur dessutom som *mellanmänskliga*:

[T]o act is always to act “with” others. Interaction can take the form of cooperation or competition or struggle. The contingencies of this interaction then rejoin those of our circumstances through their character of helping or hindering us. (s 55)

Här finns alltid möjliga konsekvenser, och Ricoeur påpekar att “the outcome of an action may be a change in fortune toward happiness or misfortune” (s 55).

Mimesis<sub>1</sub> äger också det som Ricoeur kallar för “symbolic resources” (54): “[An action] is always already articulated by signs, rules, and norms. It is always already symbolically mediated” (s 57). Denna symbolik finns hos handlingarna och har en social funktion (s 57). Vidare är handlingars innebörder knutna till den givna kontexten – så kan gesten en höjd arm, beroende på sammanhang, syfta till att hälsa på någon likaväl som att rösta eller kalla på en taxi (s 58) – och de kommunicerar med en mottagare samtidigt som de berättar något för en tredje, utifrån betraktande part. Detta har att göra med normer – utan gemensamma referenspunkter och värderingar skulle handlandet gentemot andra människor vara omöjligt – och med etik. Ricoeur menar att:

There is no action that does not give rise to approbation or reprobation, to however small a degree, as a function of a hierarchy of values for which goodness and wickedness are the poles. (s 59)

När vi ser människor handla mot andra människor så värderar vi dessa

handlingar, och vi för över vår värdering av handlandet på de människor som utför handlingarna.

Ytterligare ett kännetecknande drag hos *mimesis*<sub>1</sub> är av temporal karaktär. Handling bär på temporala strukturer som kräver *narration*, menar Ricoeur och återvänder till Augustinus trefaldiga, ständigt närvarande (intryck av) tid:

It is easy to rewrite each of the three temporal structures of action in terms of this threefold present. The present of the future? *Henceforth*, that is, from now on, I commit myself to doing that *tomorrow*. The present of the past? *Now* I intend to do that because I *just* realized that... The present of the present? *Now* I am doing it, because *now* I can do it. The actual present of doing something bears witness to the potential present of the capacity to do something and is constituted as the present of the present. (s 60)

Människor förstår alltså handlande som kopplat till tidslighet. Vi handlar inte bara, vi tänker på det handlande som utförts eller det som komma skall, och även då vi är mitt i handlandet så sätter vi det i relation till tid.

– *Mimesis*<sub>2</sub>

Det är med utgångspunkt i *mimesis*<sub>1</sub> som *mimesis*<sub>2</sub> blir verksamt, det är *mimesis*<sub>1</sub> som medieras i den narrativa aktiviteten och Ricoeur menar att:

*Mimesis*<sub>2</sub> has an intermediary position because it has a mediating function. This mediating function derives from the dynamic character of the configurating operation that has led us to prefer the term *emplotment* to that of plot and ordering to that of a system. In fact, all the concepts relative to this level designate operations. (s 65)

I och med *emplotment* så inträffar en förvandling. Enskilda handlingar och händelser organiseras så att en begriplig helhet bildas (s 65), vilket äger rum genom det som Ricoeur kallar för ett sammanfösande av en mångfald händelser till ett enda händelseförlopp (s 66). Detta, menar han, är vad Aristoteles *poesis* syftar till; ett medierande av *händelser* till en *berättelse*, varpå en *figur* extraheras från en succession av händelser. Så blir också berättelsen möjlig att följa:

First, the "then, and then," by which we answer the question "and then what?" suggests that the phases of action are in an external relation. Next, the episodes constitute an open series of events, which allows us to add to the "then, and then" and "and so forth." Finally, the episodes follow upon one another in accord with the irreversible order of time common to physical and human events. (s 67)

Det är just genom denna aktivitet, där händelserna inte bara följer efter varandra, utan föder varandra, som helheten blir till. Kausalitet blir här av yttersta vikt; *en sak till följd av något som föregick den*. Följaktligen blir berättelsen något utöver summan av de enskilda delarna. En helhet bildas, inte bara av det som är närvarande – det vill säga enskilda handlingar och händelser – men också av bindingarna mellan dessa handlingar och händelser. Ricoeur menar att vi talar om denna helhet – denna *berättelse* – som att den har en poäng eller en tanke (s 67).

*Mimesis*<sub>3</sub>

För att denna helhet ska bli till, och för att den ska vara *större än sina delar*, är en mottagare (läsare, åhörare eller åskådare) underförstått nödvändig. Och det är just här, hos denna mottagare, som Ricoeur menar att *mimesis*-begreppet får sin fullbordan:

[M]imesis<sub>3</sub> marks the intersection of the world of the text and the world of the hearer or reader; the intersection, therefore, of the world configured by the poem and the world wherein real action occurs and unfolds its specific temporality. (s 71)

Ricoeur – trots hans teoriers användbarhet för definiera det dramatiska – betonar litterär läsning, och jag tar här vägen över läsning i mitt resonemang.

I läsningen fullbordas verket på två sätt. För det första genom att det sätts i relation till den ”yttre” världen, det vill säga den värld läsaren befinner sig i *utanför* verket (s 75). För det andra *aktualiseras* verket genom läsakt: “[I]t is the act of reading that accompanies the narrative’s configuration and actualizes its capacity to be followed. To follow a story is to actualize it by reading it” (s 75).

Vad är det då att aktualisera ett verk genom läsning? Det senare kan förstås genom det som litteraturvetaren Wolfgang Iser (1993) menar är en *konkretionshandling* hos en läsare – även om det hos Iser inte går att separera mimesis<sub>2</sub> från mimesis<sub>3</sub>. (Iser lägger nämligen fokus på just *läs-akten*, vilken hos Ricoeur kopplas till mimesis<sub>3</sub>, och det är genom denna läsakt som han diskuterar den rörlighet som Ricoeur diskuterar genom mimesis<sub>2</sub>.)

Iser utgångspunkt är att litterära verk har två poler. Den artistiska polen består av själva texten så som den är skriven av författaren, medan den estetiska polen består av det förverkligande som genomförs av läsaren (s 319). Ett litterärt verk är på så sätt inte fullbordat som exempelvis romantext, utan behöver läsaren för att bli till. Iser menar att: ”Av denna polaritet följer att det litterära verket inte kan vara helt identiskt med texten, för texten får endast liv när den förverkligas” (s 319). Det texten erbjuder, menar Iser, är mönster och ”schematiserade bilder”, samtidigt som dessa mönster och bilder inte utgör hela den litterära

upplevelsen. För att verket ska realiseras måste läsaren relatera mönstren och bilderna till varandra, varpå verket sätts ”i rörelse” (s 320–321). Det är alltså varje läsares personliga respons på det lästa som utgör den estetiska upplevelsen av verket. Läsningen får så också en dynamisk karaktär:

[D]en skrivna texten sätter vissa gränser för dess oskrivna implikationer för att hindra dessa från att bli alltför vaga och diffusa, men på samma gång placerar dessa implikationer, som är utarbetade i läsarens fantasi, den givna situationen mot en bakgrund som berikar den med långt större betydelse än den till synes skulle ha ägt i sig själv. (s 321)

Läsaren blir helt enkelt aktiv i att relatera det som Iser benämner som ”komponentdelar” (s 322) till varandra. Och dessa komponentdelar ”är inte slutsumman av texten själv eftersom de intentionala korrelativen blottar subtila förbindelser” (s 322). Liksom hos Ricoeur (1984) går det hos Iser (1993) att förstå det som att det narrativa innebär att summan blir större än delarna. De litterära satserna, menar Iser, är inte bara påståenden, utan ”indikationer på någonting som skall komma, och vars struktur förväntas av deras specifika innehåll” (s 322). I läsaktens skapas en förväntan på framtiden och fantasier om vad denna framtid bär på. Samtidigt blir ”interaktionen mellan dessa korrelativ inte så mycket ett uppfyllande av förväntningen som en kontinuerlig modifikation av densamma” (s 323). Detta kan förstås som att läsaren, under läsandets gång, skapar förväntningar på vad som komma skall, samtidigt som den ofta upplever att dessa inte infrias. Dessutom tillkommer ny information; ständigt justerar läsaren sina förväntningar. Berättelsen går inte framåt som på räls, utan tycks svänga och bjuder på små och stora överraskningar. Under läsandets gång förändras därmed läsarens horisont.

Detta är dock inte den enda modifikation som äger rum. Den nya information som tillkommer tvingar läsaren att också omvärdera den information som den tidigare delgivits. Läsaren bevarar det lästa i sitt minne, menar Iser, varpå det aktiveras mot nya bakgrunder. En mängd nya samband uppenbaras under läsandets gång och det tidigare lästa måste hela tiden omvärderas i ljuset av de nya vändningarna (s 323–324). Det är fråga om "en aktiv sammanflätning av anticipation och retrospektion" (s 327). Det är via denna sammanflätning som jag menar att vi ytterligare kan förstå den syntetiserande effekt som mimesis<sub>2</sub> innebär och som aktualiseras och fullbordas i och med mimesis<sub>3</sub>. Det som blir till – levande och i förändring, som en organism i ständig metamorfos – påminner om livet självt, vars delar behöver integreras i en enda helhet för att kunna greppas. Texten är rörlig, inte bara för att ord tar tid – utan också för att den sätter det mänskliga medvetandet i rörelse, och får det att sträcka sig fram och tillbaka och omarbete sina upplevelser.

#### *Narrativitet bortom text*

Text, menar jag, fångar inte det grundläggande i det jag gör. Jag skriver förvisso dramatik, men narrativiteten i det dramatiska försvinner inte då ett dramatiskt verk repeteras på ett scengolv och manus släpps av skådespelarnas händer. Text är bara ett av alla de medium som förmår hårbärgera och framkalla det narrativa. Här använder jag mig av såväl Ricoeur (1984) som Iser (1993) – vilka båda uppehåller sig just vid litteratur och text – och paradoxalt nog finner jag dem användbara för att beskriva det som finns *bortom* texten.

Ser man sådant som anticipation och retrospektion som aktiviteter hos mottagaren så tycks detta ha att göra med dennes möte med *de narrativa strukturernas temporalitet* snarare än med realisering av *läst text*. Också den som ser en film eller en teaterpjäs förutser händelseför-

loppet och skapar en eller flera föreställningar om vad som komma skall, modifierar sina förväntningar och ser sin horisont förändrad. Så blir narrativitet i denna temporala bemärkelse inte till en fråga om *text* utan till ett sätt att *berätta*, och säger också någonting om människans inneboende förmåga att förstå sin tillvaro över tid, då hon ständigt relaterar händelser till varandra och tolkar dem som kausala. Så blir det också självklart att det narrativa har sin hemvist i såväl dramatik som i sådant som skönlitterär prosa, sagor, dataspel och tecknade serierutor.

#### **2.2 Bortom-temporala aspekter av narrativitet**

I det dramatiska är jag upptagen av den temporalitet som är grundbulten i Ricoeurs sätt att beskriva narrativitet. Men då det temporala betonas alltför starkt så riskerar andra aspekter av det narrativa att hamna i bakgrunden. Som exempel föreställer jag mig en text som beskriver hur någon dyker ner i ett iskallt vatten. Inte bara handlingen/händelsen beskrivs. Också hur kallt vattnet är kommer texten antagligen att säga någonting om. Kanske berättar den om hur kylan omsluter kroppen, tar sig in i kroppen och strålar in i den badande personens benmarg. Kanske beskrivs rädslan eller upprymdheten hos personen strax innan dyket. Klippans eller bryggans höjd kanske anges, liksom den eventuella osäkerheten kring om djupet är tillräckligt. Sådana beskrivningar är ofta kopplade till handlandet/händelsen. Vattnets iskyla ger handlingen – att dyka – en valör och säger alltså någonting om vad för sorts handling vi har att göra med. Handlingar och händelser verkar svårligen kunna beskrivas "i sig själva" utan tycks ofta kräva att sådant som kropp och rum återges.

Men beskrivningarna ger också liv åt berättandet bortom handlingar, händelser och händelseförlopp; även om berättandet pågår över tid så har inte *allt* som berättas med tidslighet att göra. Aspekter av narrativitet som går utöver det temporala är av högsta vikt för det litterära i

mitt skrivande – att aktivera slitningen innebär att jag gör utrymme för narrativitet som berättar på ett annat sätt än genom kedjor av mellanmänskliga handlingar. Detta visar sig inte minst i de verk som jag presenterar i den här avhandlingen, och särskilt då jag skriver om *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* i kapitel 6 aktualiseras detta. Ett sätt att förstå det är att jag öppnar upp för *ytterligare världar* i det dramatiska.

#### *Berättelsevärldar*

Användbart i sammanhanget blir Ryans (2014) påpekande att varje berättelse innebär att ett eget universum, en egen *värld* uppstår; en *berättelsevärld*. Begreppet ska enligt Ryan inte förväxlas med *textvärld* då inte alla texter innebär att en värld uppstår (s 32), och inte heller med det som brukar kallas för "författarens värld" (s 32). Snarare frammanar varje berättelse en unik berättelsevärld (s 32).

Begreppet är sammansatt av två delar av olika temporal karaktär: dels *berättelse* som indikerar rörlighet, dels *värld* som indikerar stillastående, och Ryan kopplar det till Bakhtins begrepp *kronotop*. Detta innebär att tiden ovillkorligen tvinnas samman med rummet, om än inte *enbart* med rummet. Berättelsevärld måste förstås som bestående av ett flertal, sammanvävda delar. Förutom *händelser*, vilka är oundgängliga för berättelsen (s 36), så listar Ryan en rad komponenter.

*Existenser* definieras både som levande karaktärer som bebor den aktuella världen och som de objekt som har signifikant betydelse för ploten (s 34).

*Miljö* innebär att dessa existenser befinner sig på en plats (s 35). Detta är inte alltid explicit, men är någonting som förutsätts.

*Fysiska lagar* sätter gränser för vilka händelser som kan äga rum inuti den aktuella världen och kan förändras beroende på genre (s 35). I många berättelsevärldar är de fysiska lagarna identiska med dem i den faktiska värld som mottagaren befinner sig i, men i sagor och fantasy är det exem-

pelvis inte ovanligt att djur kan tala eller varelser kan byta skepnad.

*Sociala regler och värderingar* anser Ryan visserligen inte vara nödvändiga komponenter, men hon påpekar att de är en kraftfull källa till narrativitet då "social rules are opportunities for transgressions and, consequently, a source of conflict" (s 35–36).

*Mentala händelser* är det sista kriteriet som Ryan ställer upp. Dessa definieras som karaktärernas reaktioner på upplevda eller faktiska förhållanden (s 36).

Att använda begreppet *berättelsevärld* istället för *narrativ* – eller *berättelse* – gör att någonting händer med hur det går att förstå det som berättas, men också med hur tid framställs. Värld kan inte längre ses som en statisk behållare för det som händer, eftersom själva världen måste förstås som rörlig. Det temporala måste dessutom förstås och framställas *genom* den övriga världen. Tid verkar inte kunna skildras i sig självt, utan manifesteras just genom världens förändring. Så visar sig tiden genom allt från ljusets skiftning över dygnet och årstidernas övergångar i varandra, till resor, inhämtandet av lärdomar och teknikutveckling. I förlängningen innebär det också att betoningen på det temporala i berättandet kan försvagas till fördel för de ytterligare komponenter som berättelsevärlden består av.

Så blir också berättelsevärld användbart för mig då jag förklarar vad som uppstår i och med det litterära som sliter i det dramatiska. Att förstå narrativitet genom Ryan innebär att jag ökar min känslighet för allt det utöver handlingar och händelseförlopp som ingår i berättandet.

Att tänka vidare utifrån Ryans definition av berättelsevärlden och använda detta tänkande för att ytterligare greppa den slitning mellan det dramatiska och det litterära som jag i denna avhandling fördjupar förståelsen av, gör att frågan om *hur* någonting berättas aktualiseras. Olika sätt att berätta något innebär oundvikligen att *vad* som berättas



förändras. Berättelsevärldarnas komponenter presenteras på olika sätt i olika sätt att berätta.

### 2.3 Narrativitet och medium

I olika narrativ väljs och organiseras komponenter på helt olika sätt, vilket i förlängningen inte bara påverkar *hur* någonting berättas, utan också *vad* som berättas. Den ännu ej färdigställda dramatiseringen av Émile Zolas roman *Thérèse Raquin* som jag arbetat på tillsammans med Fredrik Haller får här tjäna som exempel för att visa hur ett förändrat medium förändrar berättelsen.

Här blir en temporal aspekt av själva berättandet – att detta sker över tid – av vikt. Då någonting återges med ord – som i den litterära romanprosan – tas tid i anspråk på ett annat sätt än då någonting utspelar sig framför en åskådare. Detaljer som blixtnabbt hade kunnat förnimmas av en åskådare genom ett audiovisuellt medium måste i (åter)berättandet antingen beskrivas eller uteslutas. Beskrivs i prosan sådant som bullret på gatan utanför eller ljuset som faller in genom fönstret – sådant som på en scen skulle kunna pågå simultant, och dessutom på samma gång som en mängd andra saker pågår – så kan det uppenbarligen inte beskrivas *samtidigt* som något annat beskrivs. Den som läser kan bara läsa ett ord i taget, medan den som är åskådare till något kan se och höra en mängd saker utspela sig samtidigt.

I gengäld tyngs inte det litterära berättandet av de fysiska kropparna och det begränsas inte av fysiska rum. Till exempel kan det enkelt zooma in på eller zooma ut från kroppar, platser och händelser. Dessutom kan det svepa över stora tidssjok som ingenting. Berättandet med ord spänner lika elastiskt över tid som det mänskliga medvetandet förmår göra och påminner om hur Augustinus menar att tid är något som existerar inuti den tänjbara själen. Tid kan återges i åtskilliga tempusformer,

och läsarens uppmärksamhet förflyttas i tid och rum. Utan vidare kan språket skifta mellan att beskriva sådant som förväntan, nu, minne och minnet av en förväntan.

I romanen *Thérèse Raquin* (2010) förekommer vid ett tillfälle en beskrivning av hur Laurent söker efter den mördade Camilles lik på bårhuset:

Laurent tog sig före att varje morgon besöka La Morgue, när han gick till byrån. Han hade lovat sig själv att själv uträtta sina affärer. Trots den vämjelse, han erfor, trots de rysningar, som ibland skakade honom, gick han under mera än en vecka regelbundet varje morgon för att granska ansiktet på alla de drunknade, som lågo utsträckta på stenhällarna. (s 71)

Med lätthet placeras flera dagar i sträck i samma mening, men då Laurent hittar Camilles lik zoomar texten in på ett särskilt ögonblick:

Mördaren nalkades långsamt glasväggen, liksom dragen dit och utan att kunna ta ögonen från sitt offer. Han led icke, han kände blott köld i sitt inre och lätta stickningar i huden. Han hade trott sig skola bli värre uppskakad än så. Under fem långa minuter stod han orörlig, försänkt i omedvetet betraktande, och mot sin vilja inpräglade han i sitt minne alla de förfärliga linjerna, alla de smutsiga färgerna på den tavla, han hade framför sig. (s 73)

Det intrikata sättet att hantera tid inuti den litterära prosan blir uppenbart för den som närläser citatet. Det som återges tycks vara stillhet och rörelse som närmast inträffar samtidigt, och tiden blir tänjbar. Laurent är i nuet omedveten om hur han präntar in minnet av den döde, men läsaren förstår att han ska bära med sig denna bild, att han *i framtiden* ska komma att minnas den.

Dessutom, både på grund av det litteräras sätt att göra tiden elastisk och på grund av det litteräras sätt att *beskriva med ord*, och alltså *benämna* det det vill berätta, så förmår det behandla sådant som hudens stickningar och kölden i Laurents inre.

Det som beskrivs ovan låter sig inte med självklarhet fångas i det dramatiska. Beskrivningar förekommer naturligtvis – ibland i riklig mängd – i det dramatiska, som en del i det mänskliga samspelet. Men därmed måste beskrivningarna också underordna sig en dramatisk logik snarare än en litterär.

I vår adaption ville Haller och jag fånga någonting av den upplevelse beskrivningen av liket på bårhuset gav oss, och av den bild av döden som den innebar. Men vi kunde inte återskapa någonting som liknade den händelse som presenteras i romanen, då Laurent står framför liket. Hur skulle bilden av förruttelse och död förmedlas istället? Vi konstrollerade en helt annan situation.

I ett av våra utkast vägrar Madame Raquin att hålla den begravning som hennes vän Michaud insisterar på, därför att hennes sons lik ännu inte har hittats:

MICHAUD

Någon av oss kan gå till bårhuset. Du kan stanna här och börja planera begravningen.

Tänk på vilken musik du vill ha. Tänk på vilka blommor och vilken kista.

MADAME

Ska jag ska fira ner en tom kista i jorden? Och samtidigt veta att fiskarna äter på min son och att ålarna simmar genom honom? Eller så har han flutit iland och i så fall är det väl fåglar som sitter där och snaskar!

MICHAUD

Du måste sluta tänka på det sättet.

MADAME

Lätt för dig att säga! Jag kan inte ens blunda utan att jag får upp bilden av hur han försvinner ner i vattnet! Hur han ligger där nere sedan, och sväller upp, och blir alldeles blå! Stackars Camille! Min lilla pojke! Hur kunde det bli såhär, kan någon förklara det för mig? Hela hans liv kämpade jag med döden om honom, och så fort jag tittar bort ens en sekund –

Här har Haller och jag konstruerat en dramatisk konflikt. En grov skiss av den dramatiska situationen ser ut så här: Michaud har en överenskommelse med Madame om att hennes son ska begravas på årsdagen för hans försvinnande. En sista vända till bårhuset, sen ska det göras. Michaud är angelägen om detta eftersom han har bestämt sig för att fria till Madame och han vet att hon inte kommer gifta sig med honom förrän begravningen blivit klar. Madame har dock ångrat sig, hon kan inte förmå sig att gå vidare. Hon vill att Michaud ska förstå hennes situation och vänta på henne tills hon är redo för det han ber om. Michaud har goda skäl att tro att sonen måste i jorden *nu*, annars kan hans frieri skjutas på obestämd framtid.

Genom att konstruera scenen på det här sättet kunde Haller och jag införa en del av det litterära vi fann i romanen. Till Madames argumentation inspirerades vi av romanens beskrivningar av liket som ligger i vatten och blir förvridet, men den händelse som fick förmedla detta skilde sig diametralt från romanens händelse – och förmedlade därmed någonting som var unikt för vår *Thérèse Raquin*.

Exemplet på hur narrativiteten drastiskt förändras i en förflyttning mellan olika medier – och att detta frammanar olika berättelser – blir här

till ett första försök att visa hur distinktionen mellan det litterära och det dramatiska ter sig.

#### **2.4 Narrativitet**

Narrativitet – berättande som kan, men inte måste, ske genom text eller ord – är vad jag här fokuserar på. Att ta den temporala aspekten av det narrativa i beaktande gör att det narrativa kopplas till människans upplevelse av att finnas till över tid. Särskilt betydande blir detta för mig då jag lägger en grund för det dramatiska som jag återkommande i den här avhandlingstexten benämner som kedjor av mellanmänniska handlingar, och vars kausalitet framhålls. Den djupa förståelsen av en sådan handlingskedja uppenbarar den som en helhet, rörlig och metamorfos. Händelser och handlingar placeras inte bara efter varandra, men beror på varandra, varför helhetens betydelse ständigt förändras för den läsare eller åskådare som följer händelseförloppet.

En alltför stark betoning av det temporala är dock vanskelig då det kommer till vad berättande med ord förmår. Att förstå det temporala som intimt sammantvinnat med övriga komponenter i berättandet gör att den värld som uppstår understryks. Så framträder berättelsevärlden som en rörlig värld, samtidigt som fokus kan riktas mot det som går bortom det temporala i ett sådant berättande.

Så hur går det att förstå skillnaden mellan det dramatiska och det litterära, och därmed förstå den litterära slitningen? Ett exempel på en adaption från romanprosa till dramatik blir här ett sätt att visa hur en berättelse förändras då mediet förändras.

Häriifrån går jag nu framåt mot att behandla det dramatiska och det litterära var för sig.



## **Kapitel 3**

### DET DRAMATISKA

Jag skriver det dramatiska och skriver därmed mellanmänniska handlingar. Jag gör det därför att det tycks mig som att det finns en klibbighet i mänskliga relationer. I det relationella samspelet beror parternas reaktioner på allt möjligt som inte ger intryck av att ha med det faktiska nuet att göra och en mängd saker verkar pågå samtidigt. Jag gör det för att jag finner det irrationella hos människor fångslande, för att de kedjor av mellanmänniska handlingar som uppstår i och med det dramatiska är oförutsägbara, och för att jag dras till denna paradox; att någonting på samma gång kan vara kausalt och oförutsägbart. Det är en upplevelse av att vara i det organiska, det levande, det förfärligt sorgliga, det brutala och det vackra.

Jag går i det här kapitlet från teoretiska förståelser av det dramatiska till exempel ur mitt eget dramatiska skrivande. Jag börjar hos Szondi (1972), Ricoeur (1984) och Aristoteles vilka alla exemplifierar hur genrerna dramatik och epik kan särskiljas. I och med denna genomgång uppstår ett behov av att också ta i beaktande den sceniska verklighet som de teoretikerna i alltför hög grad bortser från. Genom Barry (1973) utvecklar jag mina resonemang kring scenens särskilda rumsliga och kroppsliga förutsättningar, och diskuterar vilket slags perception det dramatiska skrivs för. Jag kombinerar detta med Ricoeurs mimesis-begrepp för att argumentera för det dramatiska som bestående av de kedjor av mellanmänniska handlingar vars kausalitet jag har framhävt i kapitel 2.

För att visa hur jag går från en litterär läsning till ett *avläsande* av det dramatiska i Anton Tjechovs *Måsen* vänder jag mig till Malochevskajas *handlingsanalys*. I mitt dramatiska skrivande använder jag redskap från denna metod, och jag ger exempel på hur jag åstadkom en *dramatisk situation* då jag skrev *Kain, Abel, boys will be boys*. Detta verk använder jag också för att visa hur en kedja av mellanmänniska handlingar kan bete sig i ett dramatiskt verk.

Slutligen går jag tätt in på relationen mellan text och det dramatiska

genom att ge exempel på hur texten behandlades då mitt verk *Jag är Jago* repeterades. Jag visar hur vi i denna repetitionsprocess förstod handlingar som manifesterade i den dramatiska texten genom semantik, rytm och materialitet. Jag argumenterar vidare för att det dramatiska innebär en särskild *framåtlutning* och att de *bilder* som uppstår hos en mottagare framkallas med hjälp av denna framåtlutning.

### 3.1 Teoretiska ingångar

Jag går nu från en generell teori till en personlig förståelse av denna. Det blir därmed nödvändigt att gå via begreppsanvändningar och generaliseringar som inte är mina egna, och som jag inte alltid sluter mig till, men som jag är hjälpt av.

#### *Epik och dramatik*

I och med att Szondi (1972) redogör för det som han menar är dramats kris så identifierar han också det rena dramat:

Dramatikern är inte närvarande i dramat. Han talar inte, han har skapat replikskiften. Dramat skrivs inte, det slås fast. Orden i dramat modifieras inte, de föds ur en situation och stannar där. De får inte på minsta vis göra intryck av att emana från författaren. Det är bara som helhet dramat tillhör författaren. Relationen författare–verk ingår inte som en del i den verklighet dramat framställer. (s 13)

*Drama* – vilket Szondi alltså skiljer från *dramatik*, som han använder som benämning för allt som skrivs för scenen – är något som *enbart* består av mellanmänniskt handlande, och det är möjligt för författaren att förbli osynlig bakom detta drama. Påståendet kan diskuteras. Var går exempelvis gränsen mellan de repliker som tycks emana från en författare och de som inte gör det? I sammanhanget är det dock relevant eftersom

det pekar mot en viktig skillnad mellan att skriva litterärt och att skriva dramatiskt.

En snarlik logik finns hos såväl Ricoeur (1984) som hos Aristoteles. Ricoeur gör en distinktion mellan epik och dramatik via författarrösten och menar att:

Either the poet speaks directly, and thus narrates what his characters do, or he allows them to speak and speaks indirectly through them, while they 'do' the drama[.] (s 36)

Här är kopplingen till det dramatiska skrivandet än mer uppenbar, och kopplingen till Aristoteles resonemang i *Om diktkonsten* (1994) är tydlig, i vilken även Aristoteles gör en uppdelning mellan dramatik och epik genom att beskriva författarens aktivitet:

Man kan [...] efterbilda samma föremål och med samma medier *antingen* genom att omväxlande berätta och införa en dramatisk karaktär, såsom Homeros diktar, *eller* utan växlingar vara densamme *eller* göra personerna som efterbildar handlingarna till agerande, det vill säga låta dem själva utföra handlingen. (s 27)

Aristoteles skiljer helt enkelt mellan *att berätta* och *att efterbilda*. Att berätta ska här förstås som det som ofta kallas för *diegesis* och som har just med återberättande att göra, medan efterbildande ska förstås som *mimesis praxeos*, efterbildande av handling. Begreppen har tett sig instabila genom den västerländska litteratur-, konst- och teaterhistorien, men distinktionen Aristoteles gör är relativt enkel: *Antingen* återberätta *eller* efterbilda. Detta åtskiljande är förenklat och begränsat, men i sin enkelhet också träffande då det sätter fingret på min egen upplevelse av att gå från att framförallt skriva prosa till att skriva dramatiskt.

Då jag för ungefär femton år sedan gjorde denna förflyttning i mitt skrivande upplevde jag det som frustrerande. Jag tänkte att jag *kunde* skriva, men mina främsta verktyg för att skriva hjälpte mig inte med det dramatiska. En mängd beskrivande, som den skönlitterära prosan inte bara möjliggjorde, men *utgjordes* av, fick lov att lämnas därhän. Kvar fanns bara de dramatiska handlingarna. *Allt* som skrevs var handlingar. Allt behövde förstås som handlingar och ingenting annat. Detta var en upplevelse av skillnad: Att skriva dramatiskt *till skillnad från* att skriva text som skrivs för att läsas. Att avläsa det dramatiska *till skillnad från* att läsa text. Upplevelsen av att det som sägs i dramatiken *till skillnad från* det som sägs i den litterära prosan kommer från en plats som inte är inuti *författaren*, utan kommer inifrån en eller flera *figurer*. Trots att jag vet att det sista inte stämmer – för det första talar författaren sällan "som sig själv" i romanprosa, för det andra kan berättarrösten inuti prosan både vara fiktiv, variera och förekomma i plural, och för det tredje fattar vem som helst att figurerna i dramat inte skriver sina egna repliker – så är upplevelsen beständig. Det är en upplevelse av att det litterära kommer ur mig själv medan det dramatiska springer ur mina figurer. Så har jag också ett flertal erfarenheter av att någonting händer med mina studenter skrivande då de börjar skriva utifrån dramatisk situation. De börjar lyssna på situationen och upptäcka den, och snarare än att konstruera ett händelseförlopp börjar saker hända mellan figurerna. Ett nytt slags text blir till; text som inte bara springer ur en känslighet för handlingar, men som blir till dramatiskt *handlande*.

Dessa konstateranden räcker dock inte för en definition av det dramatiska. För vad är det att slå fast, eller efterbilda, handlande? Hur föds nödvändigheten av detta handlande inifrån verkets egen logik? Hur kan skrivandet och texten förstås i relation till det dramatiska, och hur hänger det ihop med det som pågår bortom skrivande och text?

### *Bilden av mänsklig interaktion över tid*

I *Dramatic structure: The shaping of experience* (1973) ägnar sig Barry åt dramatisk struktur på ett sätt som skiljer sig från den talrika litteratur som utlovar insikt i hur en pjäs eller film ska byggas dramaturgiskt för att effektivt skapa spänning som drar in åskådaren i dramat. Barry behandlar snarast denna struktur som någonting som genereras som en organisk nödvändighet. Snarare än att som Szondi, Ricoeur och Aristoteles fastna i dramat som litterär genre tar han den sceniska verkligheten i beaktande och menar att:

it is precisely the creation by the actor of a moment to moment life on stage through involvement in immediate tasks or "actions", the experience of the actual theatrical event, that has most eluded the theoretical description of structure. (s 8)

Detta är alltså det grundläggande antagandet: Skådespelaren skapar liv som om det föddes fram från ögonblick till ögonblick. Detta talar till mig, då också jag som dramatiker bygger mina texter precis så. Även om mitt arbete uppenbarligen skiljer sig från skådespelarens så upplever jag att det som genereras är detta "moment to moment life".

Och vad uppstår i och med detta? Barry benämner dramat som "an image of Man's interaction in time" (s 10). Denna bild specificeras naturligtvis ytterligare, beroende på det specifika drama som skrivs. Barry poängterar att antaganden om livets och världens beskaffenhet kommer att resultera i olika sorters dramatik. Han exemplifierar genom att göra en uppdelning av hur människor förstått *erfarenhet av tid* på skilda sätt i olika kulturer och tidsåldrar:

(1) in the Greek period, threatened by fate; (2) in the Elizabethan period, "chronicle life and death"; (3) in the late nineteenth

century, mechanistic cause and effect; and (4) in contemporary period, absurd and repetitive. (s 21)

Olika slags världsåskådningar kan resultera i olika slags dramatik, men denna dramatik har en gemensam nämnare: *mänsklig interaktion över tid*.

Barry fortsätter med att förklara att detta innebär att "drama must be made up of actions or events with some physical manifestations observable by the audience" (s 11). Detta ger en än mer specifik bild av det dramatiska. Beskrivningen är utmärkt i sin koncentrerade form, men jag vill tillföra ett perspektiv: *Eftersom* ett drama utgörs av handlingar och händelser uppstår en bild av mänsklig interaktion över tid. *Eftersom* dessa handlingar avbildas med en tanke på att de ska manifesteras fysiskt inför en publik så skapas bilden av mänsklig interaktion över tid på ett visst sätt.

I och med detta ringar Barry också in någonting som är av vikt både för mitt dramatiska skrivande och för min definition av den litterära slitningen i den här avhandlingen:

These events do not have to be of a particular kind – dialogue, for example, is not the *sine qua non* of drama even though without the communicative power of the spoken word drama would be very limited; the mere employment of dialogue, however, does not guarantee a "dramatic" work. (s 10)

Det är enligt Barry inte det att människor talar med varandra som gör någonting dramatiskt. Detta är ett betydande förtydligande också för min förståelse av det dramatiska. Hade det varit så enkelt att det var tal eller repliker som det var fråga om så hade den litterära slitningen inte blivit lika uppenbar i mitt skrivande. I så fall hade ju detta tal ostört kunnat härbärgera vilka litterära yttringar som helst. Talet måste vara

någonting ytterligare än bara tal – och definitivt vara någonting ytterligare än "bara" text: I den dramatiska konflikten blir talet till relationellt handlande i realtid.

Försöker man beskriva det mänskliga handlandet så uppstår frågan om vilken som är den mellanmänniska handlingens minsta enhet. Barry (1973) påpekar att en sådan minsta enhet inte finns: "Actions are like the popular trick boxes each of which is found to contain a smaller one" (s 52). Varje handling kan delas upp i mindre handlingar, kanske i all oändlighet. Att benämna handlingen som den minsta enheten i det dramatiska bygget kallar Barry för "an arbitrary though useful fiction" (s 50). Resonemanget genljuder av den tidsproblematik som jag i kapitel 2 påtalat att Ricoeur finner hos Aristoteles. Handlingar *kan* helt enkelt inte utgöra enheter, eftersom *tid* inte kan delas upp i enheter. För den konstnärliga utövare som sysselsätter sig med det dramatiska blir det pragmatiska sättet att dela upp handlingar i enheter dock användbart. För mig som dramatiker är benämningen "handling" oumbärlig både då jag bearbetar mina manus och då jag talar med regissörer och skådespelare om mina texter. För mig som lärare blir den oumbärlig i arbetet med mina studenter.

#### *Frågan om medium*

I och med Barrys förklaring av det dramatiska genom det sceniska blir det tydligt varför Szondis, Ricoeurs och Aristoteles resonemang ter sig ofullständiga; dessa fastnar i den dramatiska *texten*.

Aristoteles är den av de tre ovan som uttryckligen ger sig i kast med att beskriva en dramaturgisk modell då han redogör för uppbyggnaden av tragedin – vilken jag inte förstår som förutsättningen för det dramatiska, men som något som *förutsätter* det dramatiska. Aristoteles menar visserligen att diktaren bör "utarbeta gester och kroppsställningar"

(s 50), men för honom är tragedin i första hand en litterär genre. Han påpekar att dramatiken "liksom epiken [kan] nå sitt syfte också utan rörelse, för redan vid uppläsning framträder dess kvaliteter klart" (s 70). Det är inte *scenen* som avgör att någonting är dramatiskt. Texten är inte i behov av att förkroppsligas mer än i det att den behöver en uppläsning för att dess "dramatiska livlighet" ska framträda (s 70).

För mig är resonemanget begripligt. Det dramatiska kan både finnas och urskiljas utan att det manifesteras i ett scenrum. Omvänt gäller också att (teater)scenen inte i sig förvandlar det som uppförs där till dramatiskt. Ändå menar jag att den sceniska verkligheten måste tas hänsyn till, då denna ligger latent i den dramatiska texten. De handlingar som efterbildas skrivs för scenrummet, varför detta måste tas i beaktande för att komma åt vad det dramatiska är och vad det förmår.

#### *Scenrum och perception*

Också Jelineks tovade dockor befinner sig i en scenisk verklighet. Där är rummet tredimensionellt och där går tiden, men utan att dramatisk konflikt utspelar sig. Scenrummet garanterar – uppenbarligen – inte det dramatiska. Däremot erbjuder det särskilda möjligheter för det dramatiska att utspela sig. I detta rum framträder kropparna med sin faktiska tyngd mot marken och med sin resning ovanför jorden. Där ökar hjärtats hastighet av ansträngning, och där klingar rösterna i samma stund som läpparna formas kring de ljud som uppstått i svalg och munhåla. Där går också tiden: skådespelarnas tid, dramaets tid och åskådarnas tid. Det dramatiska skrivs traditionellt för att vara möjligt att realisera just där. Då jag skriver dramatisk text så är det alltid i relation till detta i tiden rörliga rum.

Teaterrummet är ett rum som delas av skådespelare och åskådare. Ett sådant rum skiljer sig på betydande sätt från de rum som människor till vardags delar med varandra, men är i vissa aspekter likt de faktiska rum



som människor möts i. Såväl hörsel som syn – och övriga sinnen, vilka jag inte anser lika relevanta i vare sig min praktik eller i mitt resonemang – aktiveras samtidigt hos åskådarna då dessa tar in det som berättas.

Jag kommer inte att argumentera här för att teaterrummet lämpar sig bättre än andra, liknande rum för ett framvisande av det mellanmännsliga handlandet. Det är inte det att eventet utspelar sig "live" som är poängen, och exempelvis Auslander (2008) visar hur upplevelsen av live-momentet också skapas av mediala tekniker, såsom tv och film, och vana vid dessa medier. Ett av hans exempel på detta är hur åskådarens blick dras mot kroppen återgiven som projektion snarare än mot kroppen på scen om de båda existerar samtidigt (s 35). Också då någon tittar på tv eller på film så ser och hör den samtidigt aktörerna, och det går att argumentera för att en ännu större upplevelse av intimitet går att åstadkomma med hjälp av exempelvis ett televisuellt medium. Snarare än att behandla skillnad mellan live-händelsen och den så kallat medierade händelsen, så är jag ute efter en mycket mer grundläggande nivå av det rumsliga.

På scen hör och ser skådespelarna varandra. Åskådaren ser och hör skådespelarna, och ser och hör även skådespelarna se och höra varandra. *Där och då* handlar skådespelarna gentemot varandra. *Eller de* handlar gentemot åskådaren – som när Hamlet vänder sig mot publiken för att resonera kring frågan om huruvida han ska ta sitt liv. I detta rum, i denna luft, på detta golv. Där är handlingarna inte återgivna av en berättare – där *inträffar* de. Och där blir handlingarna synliga i hela sin multimodalitet. Exempelvis: Där står två personer och den ena säger "snälla" *samtidigt* som den andra vänder bort huvudet, och genast väcks impulsen hos den första att gå fram och ta tag i den andra, tvinga den att möta blicken, men den andra gör sig fri, och för den första

ökar angelägenhetsgraden... Och så vidare. Handlingskedjor uppstår därför att varje handling får en konsekvens i den mellanmännsliga relationen.

Jag menar att det i det faktiska livet är en självklarhet att avläsa det mellanmännsliga handlandet. Redan från att människor är mycket små övar de på att tolka sina medmänniskors handlingar, och genom livet gör de det per automatik. Även om människor ibland kan tyckas rätt dåliga på att kommunicera med varandra så finns oftast tillräckligt mycket gemensam förståelse av handlingar för att sociala sammanhang ska fungera.

I och med det dramatiska spetsas det relationella handlande som pågår i ett levande nu. De dramatiska konflikterna konstrueras (ofta) på ett sådant sätt att någonting står på spel; för de handlande höjs insatsen och för en betraktare framträder handlingarna tydligare. Det är alltså inte fråga om att någonting vardagligt efterbildas i realistisk mening, men att förståelsen av handlingarna förankras i den faktiska världen och att människors vana att avläsa varandras handlande utnyttjas i sådant som teater, tv och film. Det är därför det händer att man sitter i teater-salongen och vändas då man tycker att någon borde handla annorlunda. Det är därför som man frustrerad går hem efter biobesöket och säger "Men varför gjorde hon sådär?!"

Då scenrummet tas in i ekvationen blir det än mer uppenbart att det dramatiska inte "enbart" är fråga om ord. Om Ricoeur (1984) menar att "the poet allows [his characters] to speak and speaks indirectly through them, while they 'do' the drama" (s 36) så kan detta inte missförstås som att Ricoeur menar att det enbart är fråga om att *författarens ord* uttalas av karaktärerna. Snarare ska det förstås som att den dramatiska författaren berättar genom att låta karaktärerna handla gentemot varandra – och talet är en viktig del i detta handlande. Att som dramatisk författare skriva

repliker *räcker inte*, och det är inte heller det att figurerna talar som är det väsentliga. Dramats figurer handlar och i scenrummet finns kropparna, och där betar sig kropparna. Dessa kroppar sträcker på sig, sjunker ihop, försöker dölja aversioner med leenden, springer, hukar hela vägen ner till golvet eller lägger sig på rygg och visar strupen. Där är rösterna inte bara uttalare av ord. Röster morrar. Eller hojtar. Eller smeker sig fram, nästan viskande. Så brister en röst som alltför länge försökt blidka, börjar skria, blir hysterisk. Så hörs inte orden längre för de vrålas fram då rösten försöker överrösta, *slåss* enbart med hjälp av sin volym och tonhöjd och... Allt sådant hör det mellanmännsliga handlandet till.

De relationella handlingarna struktureras i det dramatiska på ett sådant sätt att de ger upphov till varandra. Då jag beskriver det som uppstår som kedjor av mellanmännsliga handlingar förankrar jag detta påstående i Ricoeurs trefaldiga mimesis-begrepp som jag har gått igenom i kapitel 2. Dessa handlingskedjor måste förstås bortom eller utöver orden, och definitivt bortom eller utöver *text* eftersom de skrivs för att realiseras i ett scenrum. Dock *skrivs* de alltjämt.

### 3.2 Handlingsanalys

Att skriva dramatiskt är på sätt och vis att skriva helt "onaturlig" text, för det är text som skrivs med tanke på något som i första hand inte riktigt är text. Att läsa dramatisk text är följaktligen att läsa på ett "onaturligt" sätt, för det är läsning som kräver av läsaren att den vänder på sin logik och börjar läsa med utgångspunkt i någonting som inte riktigt är ett läsande. Skrivande, läsande och text är ändå centralt för mig; i den dramatiska texten är framförallt den verbala manifestationen av det dramatiska handlandet – skenet av handlingarna – synlig. Detta är den skrivna del jag som dramatiker arbetar med, och det är denna del som kan utgöra ett dramatiskt verk utan att en enda gång ha satts upp på scen. Alltjämt skrivs detta *för* en scen. Repsalens golv är en effektiv,

och stundom brutalt avslöjande plats för att testa hur väl det dramatiska fungerar i en text. Men det dramatiska kan naturligtvis urskiljas helt utan detta golv, just genom läsning.

Nedan går jag igenom pedagogen och regissören Irina Malochevskajas *handlingsanalys* för att visa hur det går att avläsa det dramatiska i en text, och för att introducera begrepp som är viktiga i mitt eget skrivande. Jag använder också handlingsanalysen då jag läser *Måsen*.

Läsandet av det dramatiska delar jag här något förenklat upp linjärt i ett slags dubbelt läsande, för så ser det ofta ut då man (jag) läser dramatik: Först ett läsande av texten som någonting litterärt; läsaren måste göra orden och ordföljderna begripliga för sig. Därefter ett omvandlande av denna text till handlingar eller delar av handlingar, vilka måste avläsas.

Det skrivna är lättillgängligt för mig i bemärkelsen att jag direkt ser vad det står på papperet. I läsandet går det snabbt att greppa sådant som ordens semantiska betydelser, meningarnas innebörd och hur orden är uppställda. Att avkoda vilka handlingar detta innebär tar ofta längre tid i en läsning. Då jag betraktar handlande på en scen gäller ofta det omvända. När jag ser och hör människor handla gentemot varandra begriper jag vad de gör mot och med varandra, och efteråt kan jag återge händelseförloppet, men utan att ordagrant kunna återge vad de sa till varandra.

#### *Irina Malochevskajas handlingsanalys*

Malochevskajas *handlingsanalys* är en metod som hon presenterar i *Regiskolen* (2002). Denna metod är visserligen i första hand inte utformad för dramatiker eller för att förklara hur dramatisk text *skrivs*. Verket är ändå en värdefull tillgång för den dramatiska författaren, då det inte är gott om litteratur som på ett så konkret sätt förhåller sig till begrepp som

ofta kan te sig abstrakta. Att ta vägen via regissörers och skådespelares arbete med den dramatiska texten gör det möjligt för den som skriver dramatiskt att få syn på det dramatiska hos andra, och erbjuder verktyg från handlingsanalysen för att konstruera de egna dramatiska situationerna. Detta är också en viktig del av dramatikerutbildningen på Teaterhögskolan i Malmö, där skrivandet hela tiden kopplas till, och förstås genom, sceniskt arbete.

Handlingsanalys definierar Malochevskaja på följande vis:

Metoden for handlende analyse handler om å *oversette én kunstart* – litteratur og dramatik – *til en annen kunstart*, nemlig scenekunst. Det er det som prinsipielt skiller denne metoden fra en litteraturvitenskapelig analyse. (s 54)

Denna definition pekar ut en skillnad i läsning. Fokus då man försöker uttyda det dramatiska är ett annat än då man analyserar någonting litterärt. Att Malochevskaja riktar in sig på en översättning mellan olika konstformer rimmar visserligen inte fullständigt med mitt perspektiv, men kan förstås som skillnad i fokus; jag är inte ute efter att diskutera konstarter, utan snarare den dramatiska kvalitet som finns i ett verk oavsett om det realiseras i en läsning eller på ett scengolv. I vilket fall är det viktigt att ta den sceniska verkligheten som utgångspunkt, vilket här blir tydligt.

Regissören Katie Mitchell (2009) uttrycker någonting som liknar Malochevskajas definition:

When you are trying to identify the intentions of the characters, try to see through the surface detail of the words into the thoughts or desires that are motivating those words (or actions, in the case of stage direction).

Identifying intentions is like taking an X-ray in which you see the bone structure under the skin. (s 62–63)

Mitchell, som skriver utifrån en regissörs perspektiv, menar att den som läser en dramatisk text måste ta sig in *under* textytan för att få fatt i det väsentliga. Hennes användning av röntgen som metafor överensstämmer med min egen upplevelse av att söka någonting *under* eller *bakom* texten då jag letar efter det dramatiska; som att genomsöka någonting som liknar en kropp till skillnad från att söka av en yta.

Mitchell tycks i sin läsning visserligen snarare söka efter intentioner och motiv än att försöka avkoda vilka handlingar det är fråga om, men frågan är om inte detta bara speglar svårigheten i att separera den handlingen från den andra. Då jag nedan gör en genomgång av handlingsanalysen kommer det bli tydligt att jag låter begrepp förhålla sig cirkulärt till varandra; det är nämligen svårt att säga det ena utan att först ha sagt det andra. *Vilken handling* det är fråga om går inte att avgöra utan att *intentionen bakom* förstås, men å andra sidan går det inte att få fatt på *intentionen* utan att ha ett hum om vilken handling det är fråga om.

När jag läser en text med ett sökande efter det dramatiska så läser jag den som ett mysterium. Jag förutsätter att det finns någonting i texten som är dolt för mig och som jag likt en detektiv måste avslöja. Det som oftast inte i första taget är uppenbart är vilka de mellanmänniska handlingarna är, vilka intentioner som finns bakom dessa handlingar, och hur handlingarna genereras som svar på föregående handlingar (och genererar nya handlingar). Detta mysteriums – dessa *mysteriers* – hemligheter kan uppdragas på flera olika sätt, och svaren är inte alltid exakt desamma. Möjligheterna till tolkning är, om inte oändliga, så mångfaldiga, samtidigt som inte *alla* tolkningar är rimliga.

Det är alltså inte fråga om att söka efter universellt sanna svar i den

dramatiska texten, men dessa svar söks ändå som om de gick att finna. Och när de hittas finns de verkligen, som handlingar, intentioner och händelser möjliggjorda av det särskilda dramats ramverk.

Malochevskaja definierar en handling som "*en enhetlig psyko-fysisk process för å nå et mål i kamp med de foreslåtte omstendigheter i den lille sirkelen, på en eller annen måte uttrykt i tid og rom*" (s 32). Ett sådant påstående är både noggrant och specifikt, men ter sig vid första anblicken i sig självt som ett mysterium. Vad menar Malochevskaja med "psyko-fysisk"? Vad menar hon med "omständigheter", och vad menar hon med den "lilla cirkeln"? Faktum är att Malochevskaja exempelvis inte definierar den lilla cirkeln innan hon kommer med sitt betydelsefulla påstående. Snarare cirklar hennes text mot en definition av de begrepp hon redan använder sig av. Det tycks som att hon, då hon skrev *Regiskolen*, brottades med ett dilemma som liknar det som också jag brottas med då jag skriver den här texten: Begreppen är sammantvinnade och beroende av varandra så till den grad att de bitvis växer ihop och syftar på samma saker, beroende på vilket håll man ser något ifrån, eller i vilken grad man zoomar in på något. Då jag försöker förklara ett begrepp är jag beroende av ett ännu odefinierat begrepp, som i sin tur inte kan förklaras utan att det första retts ut. Då jag definierar dramatisk handling och förklarar vad handlingsanalys innebär så kommer jag därför att, likt Malochevskaja, cirkla kring begreppen, närmare och närmare en definition av dem.

#### *Om omständigheter*

Jag börjar i *omständigheter*. De är många och alla kan inte tas med i beräkningen, så jag gör ett urval. Malochevskaja skriver dessutom om *drivande* omständigheter, vilket jag ska återkomma till.

*Plats* är ett exempel på en omständighet och kommer att spela roll för vad som kan hända i en scen. Att befinna sig i ett kök innebär exempelvis

något annat än att befinna sig på en restaurang. Valet kommer att forma sådant som personernas sätt att tala – i allt från röstvolym till ordval – och hur lätt det är att ta sig till ett annat rum.

*Tidpunkt* och *händelse* är andra. En persons bröllopsdag skiljer sig från alla de dagar då denna person inte gifter sig. Om det är minuterna innan det är dags att gå upp för altargången eller om det är en timme innan personen i fråga ska göra det spelar roll, liksom om det är kvällen innan. Om ens ungdomskärlek – som man *inte* ska gifta sig med, men är förälskad i – knackar på ens ytterdörr kvällen före ens bröllop eller om den går förbi ens bord i det öppna kontorslandskapet. Om det är 1700-tal och ens livs kärlek ska ut på de sju haven... Och så vidare. Redan hur jag här ger exempel antyder att det naturligtvis inte bara är fråga om plats, händelse och placering i tid. Snarare är det fråga om allt från vilka personer som är närvarande och hur relationerna mellan dessa personer ser ut, till sociala och ekonomiska omständigheter i den specifika världen. Omständigheter är ofta omöjliga att separera från varandra, och för varje omständighet som förändras så förändras den dramatiska situationen.

Sådana omständigheter kan, men måste inte, vara av naturen givna. Ofta har de också att göra med konventioner. Bara en sådan sak som hur vi tolkar den ovan nämnda bröllophändelsen har att göra med hur vi värderar sådant som den romantiska – underförstått tvåsamma – kärleken, Gud och lagstiftning. "[D]e foreslåtte omstendigheter" skriver Malochevskaja (s 32) och menar att den dramatiska författaren *föreslår* vissa omständigheter. Dessa är utvalda inte för att specificera situationen i detalj, utan för att *driva fram* just det aktuella dramat.

#### *Om dramatisk konflikt*

Malochevskaja menar att handlandet sker "*i kamp med de foreslåtte omstendigheter*" (s 32). I ordet *kamp* finns en nyckel; det pekar mot

den dramatiska *konflikt* som förutsätts: "En konflikt er den drivende kraften for scenisk handling" (s 33), påpekar Malochevskaja, och denna konflikt är intimt sammankopplad med de nyss diskuterade omständigheterna. Malochevskaja menar att:

Det som får oss til å handle i det virkelige liv, er vår reaksjon på den objektivt eksisterende verden, den som vi til enhver tid er i "samhandling" med, takket være omstendigheter som vi selv skaper, eller som eksisterer uavhengig av oss. På scenen er dette omstendigheter som er foreslått av forfatteren, de såkalte foreslåtte omstendigheter. De egger til handling, og beveger og utvikler prosessen. (s 32)

Vidare menar hon att omständigheterna måste skärpas "i ekstrem grad" för att "handlingen [skal] aktiviseres. I motsatt fall vil handlingen bli slapp" (s 33). Ett sådant påstående kan tolkas som att det är fråga om en stel konstforms stela konventioner. Jag tolkar det istället som en metod för att få fatt på den mellanmänskliga handlingen, spetsa till den – och ibland överdriva den – för att riktigt kunna urskilja den. Att skärpa omständigheterna blir ett sätt att koncentrera konflikten och tvinga upp den till ytan *här och nu*. Då undviks något som kan vara väl så intressant, men som kanske hellre kan uttryckas genom någonting annat än genom mellanmänskliga handlingskedjor: Det slags konflikter som pågår genom hela liv utan att riktigt avhandlas. Sådant som exempelvis kan manifesteras som en giftig bitterhet mellan två parter som genom åren de lever tillsammans läcker spydigheter då och då.

I mitt eget skrivande formulerar jag ofta konflikt och omständigheter så enkelt som möjligt. Ett exempel är den konflikt jag arbetade med då jag skrev *Romeo och Juliet post scriptum* som slutpjäs på masterutbildningen på Teaterhögskolan i Malmö: Juliet ville hinna med båten som skulle

ta dem till en paradiso i Söderhavet. Romeo – som då pjäsen började dödade Juliets friare Paris med ett basebollträ och nu var uppskrämd av sitt inre monster – ville ställa in planerna och ta med sig Juliet hem till pappa. I exemplet blir det som Mitchell (2009) kallar för *intention* tydligt. Vad vill Juliet med Romeo? Få med honom till Söderhavet, uppenbarligen. Och Romeo? Få Juliet att stanna. Men liksom den enskilda handlingen kan även varje intention förstås som det som Barry (1973) kallar "trick boxes" (s 52) och är således möjlig att dela upp i allt mindre beståndsdelar. Vid vissa tillfällen vill Juliet kåta upp Romeo, vid andra tillfällen vill hon förinta honom; hennes övergripande vilja är dock genomgående att få med honom till Söderhavet.

Exempel på drivande omständigheter i den dramatiska situationen är att båten till Söderhavet kommer att avgå vid ett visst klockslag och att familjerna i gryningen kommer att infinna sig vid den krypta som paret befinner sig i, och separera de älskande för alltid.

Sådana omständigheter är för mig framförallt ett sätt att "stänga in" figurerna med varandra och tvinga dem att handla *nu*. Så aktiveras den *kamp* som pågår genom dramat, och som i sin tur tvingar fram de dramatiska handlingarna. När konflikten koncentreras så koncentreras också de mellanmänskliga handlingarna. Det enkla blir på så sätt vägen till det oerhört komplexa mänskliga samspelet.

#### *Malochevskajas cirklar*

Att genom handlingsanalys identifiera omständigheter och konflikt(er), och bestämma figurernas intentioner och viljor i en dramatisk text innebär att en läsare måste röra sig mellan makro- och mikronivå i sin läsning. Malochevskaja använder sig av tre *cirklar* i sin analys, vilka fungerar som tre nivåer som omständigheter existerar på. Dels omständigheter "i den lille sirkelen, som stimulerer og bestemmer kampens prosess i én hendelse" (s 34). Dels omständigheter "i den

mellomstore sirkelen, som favner hele stykket, og som bestemmer utviklingen i skuespillerens/rollens gjennomgående handling" (s 34). Slutligen også omstændigheter "i den store sirkelen, som ligger utenfor stykkets rammer, og som rommer i seg den overordnede oppgaven for skuespilleren/rollen" (s 34). Dessa cirklar är intimt förbundna med varandra och Malochevskaja påpekar att det inte är möjligt att "bestemme logikken i den lille sirkelen, hvis vi ikke kjenner omstendighetene i den mellomstore sirkelen og i den store sirkelen." (s 34). I mitt fortsatta resonemang bortser jeg från den ytterste sirkeln hos Malochevskaja, vilken har att göra med författarintention och med regissörens och skådespelarens förståelse av verket i ett uppsättningsarbeite. Att istället fokusera på den lilla och den mellanstore sirkeln hjelper mig att beskriva hur jeg læser en dramatisk tekst, och framförallt hur jeg måste væxla mellom att læsa på en lokal og på en övergripande nivå för att greppa handlingskedjorna.

#### *Om dramatisk handling*

Det är først efter att sådant som drivande omstændigheter og konflikt definierats som det återigen går att nærma sig begreppet dramatisk handling. I allmänhet kan all mänsklig aktivitet anses vara handling. Allt från att gå opp på en scen för att læsa opp en tekst till att stंगा in sig i en garderob i två timmar är handlingar. Dessutom finns mængder av mellommänskligt handlande som inte är *dramatisk*. Den dramatiske handlingen är alltså mellommänsklig på ett visst sätt. Framförallt får den direkte relationelle konsekvenser i nuet. Og den framkallas med hjælp av den dramatiske konflikten, som i sin tur specificeras med hjælp av omstændigheterna.

Handlingarna är enligt Malochevskaja lokale, og æger alltså rum i den lille sirkeln, men vi får fatt i dem genom att tolka dem både i den lille

og i den større sirkeln. En handling är enligt Malochevskaja oppdelad i tre delar. Før det første har figuren ett *mål* med handlingen (s 33) – og det blir härmed tydeligt att Malochevskaja ræknar in intention som en del av varje handling. Før det andre innebær den en *psykofysisk realisering* (s 33), vilket betyder att den både har en mental og en fysisk del, og att dessa är oskiljaktige. Varje handling innebær ett *førsøk* från figurens side, figuren *gør* någonting för att oppnå sitt mål. (Og varje försök kommer att förändra situationen, oavsett om det är i önskad eller öönskad riktning sett ur den handlandes perspektiv.) Før det tredje har handlingen en *anpassning*, ett *hur* (s 33) – og det är i detta *hur* som handlingen framförallt oppvisar sig i sin særskildhet.

Det ovanstående är självklarheter för mig då jeg læser en tekst som dramatisk. Då jeg skriver har jeg mitt fokus framförallt på vad en figur *vill* med det den *gør* – derefter försöker jeg hitta handlingar till denna vilja. Jeg behøver inte realisere *exakt* hur figuren handlar – eksempelvis genom att hela tiden veta precis hur figuren rör sig i rummet eller hur den artikulerar – utan førstår det på ett eget psykofysisk sätt. Om en av mine figurer vill blidka sin motpart så væljer jeg handlingen – og i förlängningen *orden* og *sättet* de sægs på – utifrån detta blidkande försök. Jeg låter kanskje min figur försöka skapa *nærhet* med hjælp av *smeksamhet*, hvilket eksempelvis *gør* *orden* både *trevande* og *mjuka*. Det sker initialt intuitivt. Det kan verka mystisk, men är inte konstigare än att en spjutkastare vet hur ett kast ska kænnes i kroppen, utan att kunna förklara detta i detalj. *Hur* någøt *gørs* är inte givet, men möjligheter opppenbarer sig i og med att jeg bestemmer *vad* som *gørs* og vad figuren *vill* med dette. Därmed kan jeg också *gøra* val som är öväntade eller udda för mig själv, för då intention og handling är tydeligt måste jeg inte följa min första idé om *hur* någøt *gørs*, utan kan utforska andre möjligheter.

Viktigt att ta fasta på i Malochevskajas definition av handling är dess temporala karaktär. Handlingen är "en prosess. Den har med andre ord

en begynnelse, en utveckling og en avslutning" (s 32). Handlingen rör sig över tid tills den inte längre gör det:

Handlingen avsluttes enten ved at målet oppnås, eller ved at det oppstår en ny foreslått omstendighet som forandrer målet, og derved fødes en ny handling. (s 33)

Handlingen fortsätter tills målet uppnås eller tills ett nytt mål uppstår. Malochevskaja menar att det som gör att nya mål uppstår är att nya föreslagna omständigheter uppstår, vilket exempelvis mothandlingar kan resultera i. Återigen blir det tydligt hur sammantvinnat allt är inuti det dramatiska: konflikten, omständigheterna, handlingarna. De presenteras som enheter, men står aldrig stilla utan är i ständig rörelse. Den ena parten i en dramatisk konflikt vill det ena, den andra vill det andra. I mötet dem emellan uppstår en kedja av handlingar. Så rör sig den dramatiska situationen framåt över tid. Inte som på en räls, mjukt genom ett landskap. Snarare krängande, som en båt på öppet hav. Eller nej, den dramatiska situationen är havet självt som kränger, medan båten är vad en åskådare kan förnimma.

En mängd saker tas inte i beaktande i handlingsanalysen. Figurernas karaktärsdrag är ett sådant exempel. Det betyder inte att sådant är oviktigt eller att skådespelare, regissörer och dramatiker inte i olika grad har en känslighet för detta. Det är fråga om en metod. Sjöström (2007) beskriver hur hans studenter tränas i att arbeta relationellt, med en "önskan om en förändring" (s 213) hos den andra. Ett sådant fokus är också det som får dem att "*slippa ifrån en negativ form av självmedvetenhet*" (s 219). Detta kan användas i arbetet med att skriva dramatisk text. Fantasien om vad människor gör och hur de gör det kommer då inte ur ett försök att exempelvis analysera dem psykologiskt, utan genom att testa

tillvägagångssätt i relation till deras mål. Därför läses också dramatiken – görs handlingsanalysen – med just sökande efter intentioner och handlingar.

*Läsning av den första scenen i Måsen*

När jag nu går in i den första scenen av Tjechovs *Måsen* så hämtar jag verktyg från handlingsanalysen. Jag kommer dock inte genomföra en fullständig handlingsanalys – vilket exempelvis skulle innebära sådant som en omfattande förloppsindelning – utan har ett fokus på de mellanmänskliga handlingarna.

Verket förefaller mig som ett särskilt bra exempel på ett dramatiskt verk, inte minst därför att Tjechovs dramatik ofta beskrivs som *odramatisk*. Världen i Tjechovs verk ter sig ofta statisk i vissa aspekter. Nästan ingenting verkar hända, allt verkar förbli detsamma och människorna i dem tycks gå och älta samma saker år efter år, fångade i sina hopplösa, oföränderliga och ouppfyllda begär.

Men om Tjechovs världar framstår som orörliga så frammanas de genom att dramatiska ögonblick fångas, och de är fyllda med dramatiskt liv. Ett annat exempel på hur det stillastående kan behandlas dramatiskt är Samuel Becketts *I väntan på Godot*. En meningslös och repetitiv tillvaro gestaltas, men också detta blir till genom en mängd dramatiska ögonblick på mikro-nivå. Verket är fullt av tillfällen då relationerna står på spel, och figurerna handlar verkligen på de sätt de kan för att påverka varandra.

*Måsen* är också ett utmärkt exempel på hur läsning kan ske i två led. Först uppenbarar sig en litterär verklighet genom just *läsandet*. Därefter kan det dramatiska urskiljas, varpå handlingar kan *avläsas*.

*Från en litterär läsning till att avläsa dramatisk handling*

Jag läser den första scenen, vilken utspelar sig mellan Masja och Medve-

denko, och jag gör det som om jag aldrig hade stött på materialet innan. I den första läsningen har jag bara den information jag har från rollistan och de första scenanvisningarna:

Ett hörn av parken vid Sorins gods. Den breda gång som leder från åskådarna in i parken i riktning mot sjön är skyddad av en estrad som i all hast snickrats ihop för en amatörföreställning, så att sjön överhuvudtaget inte syns. Till vänster och till höger om estraden växer buskar. Några stolar, ett litet bord.

Solen har just gått ner. JAKOV och några andra ARBETARE befinner sig på estraden bakom den nedfällda ridån; man hör harklingar och hammarslag. MASJA och MEDVEDENKO är på väg hem efter en promenad och kommer in från vänster.

Jag vet nu att man befinner sig vid Sorins gods. Jag vet genom rollistan att Masja är dotter till godsets förvaltare och dennes hustru. Jag vet att Medvedenko är lärare. Jag läser scenanvisningarna, varvid platsen, tidpunkten och Masjas och Medvedenkos aktivitet blir tydlig.

Så läser jag den första scenen:

MEDVEDENKO

Varför är du alltid klädd i svart?

MASJA

Jag sörjer mitt liv. Jag är olycklig.

MEDVEDENKO

Varför det? (*Fundersamt.*) Jag begriper det inte... Du är frisk, din far är visserligen inte rik men ni har det bra ställt. Jag har det mycket svårare än

du. Jag har inte mer än tjugotre rubel i månaden, och dessutom drar dom av till pensionskassan, men jag går inte klädd i svart för det.

De sätter sig.

MASJA

Det handlar inte om pengar. Man kan vara lycklig fast man är fattig.

MEDVEDENKO

Ja, i teorin, men i praktiken är det så här: Det är jag och min mor och två systrar och en liten bror, men bara tjugotre rubel i lön. Man måste väl äta och dricka också? Ha te och socker? Och tobak? Klara det den som kan.

MASJA (*kastar en blick mot estraden*)

Föreställningen ska snart börja.

MEDVEDENKO

Ja. Det är Nina Zaretjana som ska spela, och Konstantin som har skrivit pjäsen. De är förälskade i varandra, och idag ska deras själar förenas i en strävan att skapa en och samma konstnärliga effekt. Men din och min själ har ingen gemensam beröringspunkt. Jag älskar dig och kan inte sitta hemma för att jag längtar så, går varje dag sex kilometer till fots och sex kilometer hem igen, och det enda jag möter från din sida är indifferent känslor. Men det är lätt att förstå. Jag har inga tillgångar och en stor familj... Vem vill gifta sig med en man som inte ens har så det räcker till maten?

MASJA

Dumheter. (*Tar en pris snus.*) Jag är rörd av din kärlek, men kan inte besvara den, det är allt. (*Räcker fram snusdosan.*) Varsågod.



Då jag läser första scenen för första gången så läser jag den och låter mig drabbas på det sätt som jag drabbas av någonting litterärt. Genom denna läsning så upplever jag inte situationen som särskilt tillspetsad. Snarare ger scenen mig en förnimmelse av att inte mycket händer. Där går de där två tjomnarna och ältar sina sorgliga liv. Lyssnar de ens på varandra? Kanske pågår detta samtal dag ut och dag in, kanske kommer det alltid att pågå. Jag får en hel del information om deras liv. Jag tror på Masja när hon säger att hon är olycklig. Jag ömkar Medvedenko då han beskriver sin prekära situation.

Att läsa något som dramatiskt är dock att vrida hela den läsande situationen till något annat än att läsa texten som litterär; jag läser med Mitchells röntgenblick.

Orden som sägs utgör inte *hela* det mänskliga handlandet – att exempelvis vända bort huvudet är en handling som inte nödvändigtvis avslöjar sig i vare sig replik eller scenanvisning. Men orden som sägs är intimt förbundna med handlandet. De är *handlande* och dessutom (nästan) allt jag som läsare har att förhålla mig till. Jag kan vanligen inte läsa mig till sådant som med vilken röstvolym dessa ord uttalas eller om rösten är mjuk eller skarp, men jag kan läsa mig till deras sammanhang. Jag kan avläsa deras tajming, och om jag är noggrann kan jag ofta skaffa mig information genom sättet orden uppträder i en mening, som om de kommer med en saklig kyla eller om det finns en smeksamhet i hur de tar sig fram. Allt sådant är ledtrådar till hur jag kan förstå den dramatiska situationen.

När jag läser *Måsen* på detta sätt så läser jag dramat flera gånger och i ett ständigt växlande mellan de nivåer som Malochevskajas cirklar innebär. För att definiera handlingarna i nuet behöver jag information från helheten, och för att greppa helheten behöver jag uttolka handlingarna och händelserna på lokal nivå och hitta sambanden mellan dessa.

### *Om relation, konflikt och viljor*

När jag läser första scenen ställer jag en avgörande fråga om vilken relation figurerna har till varandra. Därmed behöver jag ta reda på ungefär vilka personerna är. I *Måsen* får vi ganska mycket information från rollistan: Medvedenko är där. Och Masja. Precis när scenen börjar skulle jag kunna anta att de är ett par, men bara en liten bit in i scenen avslöjas Medvedenkos kärlek till Masja och att den är obesvarad. Senare – och *bortom* den aktuella scenen – ska jag begripa att Masja är olyckligt förälskad i Konstantin, systerson till godsägaren Sorin.

Så landar det första mysteriet i mitt knä. Medvedenkos relation till Masja, hans *trånande* efter Masja, tycks glasklar. Men hur förhåller sig Masja till Medvedenko? Kanske tycker hon bara att han är extremt efterhängsen, en plåga som hon av artighet står ut med? Tolkningen är omöjlig att förkasta, men eftersom jag tänker mig att det finns något dramatiskt här så förutsätter jag att Masja *vill* ha en relation med Medvedenko. Mitt påstående utgår från att det jag är ute efter är det mellanmänskliga handlande som är tillspetsat. Den som inte är mån om relationen kan tiga, undvika den andra eller utebli från ett möte. Men den som relationen är viktig för kommer, om konflikt uppstår, att försöka göra någonting med den andra, och kommer att lägga in energi i det. Starka incitament till att bibehålla relationen med motparten kommer att injicera liv i scenen, få det relationella att stå på spel och få scenen att kränga.

En annan möjlig tolkning är att Medvedenko betyder en hel del för Masja. Kanske är han en riktigt god vän. Jag testar tanken utifrån den information jag har om Masja: Antagligen har Masja inte särskilt många vänner. Jag drar slutsatsen utifrån vissa givna omständigheter. Händelserna kan antas utspela sig på 1800-talet. Masja är dotter till föreståndaren på godset och dennes fru, och alltså boende på det där godset. På flera ställen i pjäsen avslöjar det sig att alla som vill in till

staden eller vill bege sig till något annat gods behöver hästar eller måste gå en bra bit; Medvedenko själv har gått sex kilometer till fots. Jag drar en slutsats: Sannolikt har Masja inte något större umgänge.

Kanske behöver Masja Medvedenko, och kanske är det just eftersom han går de där sex kilometrerna till fots varje dag som hon gör det. Kanske älskar hon honom för att han gör det, om än som en vän. Kanske är han också hennes enda potentiella friare. Kanske har hon en cynisk inställning till honom, håller honom på halster, ger honom små glimtar av kärlek för att han inte ska lämna henne. Kanske är hon inte alls cynisk. Kanske önskar hon verkligen att hon en dag ska förälska sig i Medvedenko.

Faktum är att dörren inte är så stängd för Medvedenko som det kan verka – vilket jag tar i beaktande då jag värderar den inledande scenen. Två år senare, får den som läser sista akten veta, är de två gifta, om än inte särskilt lyckliga, och har ett litet barn. Pjäsen presenterar inte själva giftermålet, men *någon gång har Medvedenko friat till Masja och fått ja*. De har firat bröllop. De har gått till sängs tillsammans. Eller om det har skett i omvänd ordning, att de har gått till sängs och tvingats gifta sig på grund av att Masja blivit gravid. (Eller så är det Konstantin som är far till barnet, vilket tvingat Masja att gifta sig med den ende som vill ha henne.)

Jag bestämmer relationen: Masja och Medvedenko är starkt beroende av varandra. Han som förälskad, hon som i behov av honom som vän och som potentiell friare.

Men vad vill Masja ha från Medvedenko *just nu*? För att få fatt på detta krävs ytterligare specificeringar av omständigheter.

Också Medvedenkos vilja att älskas av Masja kan potentiellt pågå – och verkar också pågå – är ut och är in. Hur kan en specifik vilja, aktuell

här och nu, vaskas fram för Medvedenko? En omständighet i den större cirkeln, för att använda Malochevskajas terminologi, är Masjas stora kärlek till Konstantin, och pjäsen igenom tycks hon ständigt vädra efter honom. En omständighet i den mindre cirkeln är att Konstantin håller på att sätta upp sin pjäs; om en halvtimme eller så har den premiär. Just i det ögonblick som Medvedenkos inledande fråga ställs – ”Varför är du alltid klädd i svart?” – närmar sig Masja och Medvedenko scenbygget. Scenen *syns* enligt scenanvisningen. Strax innan Medvedenkos replik börjar Masja kanske att spana efter Konstantin – så bestämmer jag det i min läsning.

Då scenen startar ser situationen alltså ut så här: Medvedenko går bredvid den han är förälskad i, samtidigt som hon spanar efter en annan. Och ikväll ska denne andre sätta upp en pjäs tillsammans med föremålet för *sin* stora kärlek: Nina.

Nu uppstår fler val att ta ställning till. Medvedenko vet att han och Masja kommer att se pjäsen tillsammans – eller så står han inför valet att se den tillsammans med henne och att gå hem. Är det en chans han står inför, att Masja äntligen ska ge upp Konstantin? Eller går han där med ett stort illamående över Masjas *dumhet*, hennes inbitna *envishet*, att hon inte ens nu kan släppa Konstantin? Vill han kanske att hon ska säga rent ut till honom att hon är förälskad i Konstantin så att han själv äntligen kan släppa taget om sitt hopp?

Ponera att Masja kanske flera gånger har avvisat Medvedenkos kärlek, men aldrig helt har stängt dörren för den. Kanske är Medvedenko helt enkelt less på att Masja aldrig ger honom ett riktigt svar. Om hon nu erkände att hon älskar Konstantin så skulle han kanske äntligen kunna ge upp sitt hopp om henne.

I min läsning kan jag – liksom i all dramatik- och litteraturanlys – inte slå fast någonting med säkerhet. Texten ligger fortfarande öppen med sina många tolkningsmöjligheter. Men som läsare måste jag bestämma

mig för viss information, om än tillfälligt, för att jag ska kunna dra slutsatser och alltså fortsätta mitt detektivarbete framåt.

Jag bestämmer mig för att just detta, att Masja och Medvedenko passerar scenen som Konstantin har byggt upp, och just det att Masja börjar söka efter Konstantin triggas Medvedenko att ställa frågan till Masja rätt ut: Tänker du erkänna att du älskar Konstantin, eller tänker du det inte? Medvedenko vill ha svar – *kräver* det. Masja försätts då i en akut situation, utifrån tesen att hon vill behålla Medvedenkos kärlek. Erkänner hon sin kärlek till Konstantin så förlorar hon Medvedenko. Låtsas hon å andra sidan att hon är kär i Medvedenko så sitter hon i en knivig sits. Jag läser med denna utgångspunkt, och försöker utifrån detta förstå figureernas handlingar.

Så definierar jag figurernas viljor här och nu: Medvedenko vill ha svar. Masja vill att han ska sluta fråga. Det är viljor som är enkla i sin uppställning, men som innehåller mängder av underliggande rädslor och begär.

*Om kausala kedjor av dramatisk handling i Måsen*

Jag har redan läst första scenen, och faktiskt hela pjäsen, och gör nu ett omtag på första scenen för att försöka begripa hur figurerna handlar gentemot varandra.

MEDVEDENKO

Varför är du alltid klädd i svart?

Vad gör han? *Ansätter* Masja. Ställer henne till svars. Och nu laddar jag frågan om den svarta klänningen maximalt. En lärare på Teaterhögskolan i Malmö föreslog en gång att svart var konstnärernas färg vid den här tiden. (Det är kanske i vissa sammanhang fortfarande ett slags konstnärskliché att klä sig i svart.) Kanske insinuerar Medvedenko att

Masja klär sig i svart för att efterlikna någon annan som antagligen ofta går klädd i svart: Konstantin. Att ställa frågan blir då ett sätt att fråga Masja rakt ut om hon är kär i Konstantin eller inte.

Och Masja svarar:

MASJA

Jag sörjer mitt liv. Jag är olycklig.

Hennes svar kan mycket väl vara sanningsenligt; hon sörjer verkligen sitt liv. Det är en kulturbunden förklaring, svart är sorgens färg. Kanske är hon ett 1800-talets emo som går runt och visar upp sin sorg ostentativt. Detta svarar dock inte på vad Masja gör *med sin replik*.

Jag väljer att förstå Masja som att hon försöker avbryta Medvedenkos frågande. Repliken kan vara ett sätt att säga åt honom att sluta fråga om det han redan känner till.

Detta får dock motsatt effekt. Kanske provoceras Medvedenko av svaret, varpå han kommer med ännu fler frågor:

MEDVEDENKO

Varför det? (*Fundersamt.*) Jag begriper det inte... Du är frisk, din far är visserligen inte rik men ni har det bra ställt. Jag har det mycket svårare än du. Jag har inte mer än tjugotre rubel i månaden, och dessutom drar dom av till pensionskassan, men jag går inte klädd i svart för det.

Medvedenko ansätter Masja. Han gör det dessutom genom att jämföra hennes olycka med sin egen, som för att underkänna Masjas svar.

Detta provocerar Masja ytterligare:

De sätter sig.

MASJA

Det handlar inte om pengar. Man kan vara lycklig fast man är fattig.

Den korta scenanvisningen om att de sätter sig tolkar jag som att det är Masja som sätter sig, varpå Medvedenko måste göra detsamma. Samtidigt som hon säger åt honom att hans argument inte är giltiga utmanar hon honom genom att sätta sig ner, och kommer med ett ultimatum. Som att hon säger: "Ok! Är det så här du vill ha det? Tänker du gå på om det här? Då sätter jag mig här i närheten av Konstantin, och spanar efter honom eftersom jag vet att du avskyr när jag spanar efter honom. Och jag sätter hårt mot hårt och tänker absolut *vägra* att gå med på din världsbild, så kom inte här och beklaga dig inför mig. Hur ska du ha det?"

Medvedenko – *ytterligare* provocerad då konflikten trappas upp – står på sig och fortsätter ansätta Masja:

MEDVEDENKO

Ja, i teorin, men i praktiken är det så här: Det är jag och min mor och två systrar och en liten bror, men bara tjugotre rubel i lön. Man måste väl äta och dricka också? Ha te och socker? Och tobak? Klara det den som kan.

Medvedenko försöker plocka håll på Masjas försvar. Nu gör han det genom att anklaga henne för att hon inte förstår hans prekära situation.

Masja höjer insatsen genom att (nästan) börja prata om Konstantin. Hon utmanar och testar honom således:

MASJA (*kastar en blick mot estraden*)

Föreställningen ska snart börja.

Det är nu ett kallt krig som pågår.

Medvedenko antar utmaningen och gör ett utfall:

MEDVEDENKO

Ja. Det är Nina Zaretjana som ska spela, och Konstantin som har skrivit pjäsen. De är förälskade i varandra, och idag ska deras själar förenas i en strävan att skapa en och samma konstnärliga effekt. Men din och min själ har ingen gemensam beröringspunkt. Jag älskar dig och kan inte sitta hemma för att jag längtar så, går varje dag sex kilometer till fots och sex kilometer hem igen, och det enda jag möter från din sida är indifferent känslor. Men det är lätt att förstå. Jag har inga tillgångar och en stor familj... Vem vill gifta sig med en man som inte ens har så det räcker till maten?

Medvedenko kör alltså in kniven i Masja genom att påtala Ninas och Konstantins känslor för varandra. Varför annars komma med denna information, som Masja helt säkert känner till, som handlar om att det är Nina som ska spela i Konstantins pjäs, och att det minsann är Nina som Konstantin är förälskad i?

Och sedan, när han kört in kniven i henne, så märker han att hon är stark; hans anfall biter inte på henne. Då börjar han *ansätta* henne igen ("Men din och min själ..."). Han börjar anklaga henne för att inte älska honom och skuldbelägga henne för att hon är ytlig och enbart intresserar sig för pengar.

Masja tycks iskall då hon kontrar:

MASJA

Dumheter. (*Tar en pris snus.*) Jag är rörd av din kärlek, men kan inte besvara den, det är allt. (*Räcker fram snusdosan.*) Varsågod.

Masja avfärdar honom slutgiltigt. Sårad eller inte; hon ger igen och

hon dödar allt hans hopp genom att säga rent ut till honom att hon inte älskar honom.

Men då Masja har kommit med dödsstöten för Medvedenkos projekt så mjuknar hon. Kanske ser hon att han sjunker ihop, och hon ångrar sin hårdhet; hon räcker fram en fredspipa i form av sin snusdosa.

Medvedenko vägrar röka denna fredspipa med henne:

MEDVEDENKO

Nej tack.

Nu surar Medvedenko och *straffar* Masja genom att göra sig oåtkomlig. Därmed tvingar han fram hennes försök att reparera relationen:

MASJA

Så kvavt det är, det blir säkert åska i natt. Du bara filosoferar eller talar om pengar. Du tror att det inte finns någon större olycka än att vara fattig och jag tror att... Men du förstår ändå inte...

Masja går alltså efter Medvedenko, försöker skapa försoning och återupprätta relationen dem emellan. Det är lätt att föreställa sig att det finns något kärvänligt i hennes röst när hon småpratar om vädret och talar om för honom hur han är.

När jag läser scenen på det här sättet förändras upplevelsen av den. Det som jag läste som någonting ganska händelsefattigt blir till en dramatisk situation där figurerna gör livsavgörande val. Relationen är på väg att brista, kanske för alltid, vilket skulle få betydande konsekvenser för dem båda två. Situationens allvar gör att de är beredda att såra varandra på djupet, medvetna om att såren de åsamkar varandra kanske aldrig kommer att läka.

Här blir det också tydligt att det dramatiska kränger och att detta avslöjar någonting av människans komplexa, relationella tillvaro.

### 3.3 Att skriva dramatiskt

”Vad får det som händer att hända?” är rubriken på en essä av dramatikern och författaren Jon Fosse, och han menar att denna fråga antagligen är den viktigaste för en dramatiker (Fosse, 2016, s 74). Han kommer fram till att det finns en osynlig häxa ”mitt inne i det som sker” (s 74), vilket vid första anblick inte precis ter sig som ett svar på frågan. Ändå tycker jag mig förstå vad han menar. För mig är skrivandet framförallt ett sätt att försöka få någonting att öppna upp sig, börja röra på sig. Allt jag skriver emanerar ur mig, ändå känns det ofta som att det som händer då jag skriver händer av sig självt; en osynlig häxa är i farten.

När jag skriver dramatik är det – självklart inte – ”bara” fråga om att skriva repliker. Det är inte ”bara” att skriva scener och ordna dessa i en dramaturgi, eller att uppfinna en dramaturgi och sedan fylla den med scener. En av de viktigaste delarna i mitt skrivande består av någonting som inte alls är skrivande, utan av att försök att konstruera det som ”föder” fram det dramatiska; en *dramatisk situering* som gör det nödvändigt för figurerna att handla, och som frambringar det dramatiskt levande i verket. Så frammanas den dramatiska situationen inklusive sådant som omständigheter och dramatisk konflikt.

Ett viktigt exempel från mitt skrivande blir här mitt verk *Kain, Abel, boys will be boys* som jag skrev 2016 för regissör Gustav Englund och för skådespelarna Johan Stavring och Rasmus Luthander. Jag använder det nedan för att ge exempel på hur en dramatisk situering kan se ut och arbetas fram, och för att visa hur handlingskedjorna i ett dramatiskt verk kan te sig som krängande.

### *Dramatisk situering*

Ett begrepp som ständigt genomsyrar mina samtal om min egen och andras dramatik är *dramatisk situation*. "Vilken är situationen?" säger mina kollegor, mina studenter och jag själv.

Forskaren Erik Rynell (2008) menar att "by situation is commonly meant something taking place at the present time" (s 33), vilket inte svarar mot min förståelse av begreppet. Rynell sätter situation i relation till *bakgrund* och *intention* (s 33–34); det som händer *nu* är beroende av såväl *vad som har hänt* som av figurernas *intentioner*. Rynell talar därför om BSI: "background-situation-intention" (s 33). Jag kan dock inte urskilja situation som någonting bortom vare sig den bakgrund som föreligger eller bortom de intentioner figurerna bär på; i den dramatiska situationen är både det som hänt långt tidigare, det som nyss hände, och fantasier om det som kommer att hända, i spel.

Genom Malochevskaja (2002) kan den dramatiska situationen beskrivas som summan av de drivande omständigheterna. Tänker jag då på *allt* som omständigheter – vilket betyder att allt från bakgrund, intention, plats och relation mellan figurerna, till olika figurers klassbakgrunder och könstillhörigheter kan räknas in som möjliga komponenter – och vaskar fram de omständigheter som är *drivande*, så kommer jag närmare svaret på frågan om vad en dramatisk situation är.

Jag skriver fram dramatiska situationer – klibbiga och komplext sammansatta som livet självt – men vad föregår dessa situationer? *En situation* – begreppet antyder någonting statiskt. Det antyder också att någonting redan *finns*. Men då jag påbörjar min skrivprocess finns ingen situation.

För mig blir begreppet *dramatisk situering* ofta mer aktuellt. Den situation som ännu inte finns då jag börjar skriva, och som blir

till under skrivandets gång genom ett ständigt modifierande av omständigheter, är alltså i vardande.

Vad och hur jag situerar dramatiskt beror på vilket material jag arbetar med, och i mitt situerande arbete blir olika komponenter mer eller mindre betonade beroende på vilket material jag arbetar med. Ibland kräver processerna ett uppfinnande av figurer (som när ett helt "nytt" narrativ skapas). Ibland är figurerna givna eller inspirerade av figurer som finns i redan existerande narrativ (som i *Kain*, *Abel*, *boys will be boys*). Ibland betonas figurerna extremt lite (som i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*). Någon gång måste metafysiska, existentiella villkor uppfinnas, sådana som skiljer sig från det jag känner som verklighet (återigen *Kain*, *Abel*, *boys will be boys*). Ibland placeras en figur i någonting som tangerar, eller helt sammansmälter med, den sceniska händelse som är tänkt att utspela sig här och nu (som när jag placerar Figuren X bakom ridån på en fiktiv scen i *Jag är Jago*). Ofta konstrueras relationerna mellan figurerna på ett sådant sätt att figurerna har starka band till varandra. Ofta införs temporala begränsningar (som när figurerna i *Romeo och Juliet post scriptum* behöver hinna med den båt som går i gryningen).

Den dramatiska situeringen är det som får det som ska hända att hända. Jag tar fram omständigheter och i skrivprocessen prövas dessa omständigheter, och skruvas åt tills mina figurer blir tvungna att handla. Sedan är det upp till figurerna hur de ska handla – och *det* är i sin tur upp till mig.

### *Dramatisk situering i Kain, Abel, boys will be boys*

Den dramatiska situeringen får i mitt skrivande konsekvenser på flera nivåer. Vilken typ av narrativ som uppstår är en sådan konsekvens. Händelseförloppens dramaturgi är en annan. Jag kommer nu att ge några exempel på hur jag situerade *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* dra-

matiskt, och vilken sorts konsekvenser detta gav i form av *krängande handlingskedjor*.

#### *Om myten som situering*

I min skrivprocess tog jag utgångspunkt i den bibliska myten om Adam och Evas två förstfödda söner:

Och Abel blev en fåraherde, men Kain blev en åkerman.

Och efter någon tid hände sig att Kain av markens frukt bar fram en offergåva åt HERREN.

Också Abel bar fram sin gåva, av det förstfödda i hans hjord, av djurens fett. Och HERREN såg till Abel och hans offergåva;

men till Kain och hans offergåva såg han icke. Då blev Kain mycket vred, och hans blick blev mörk.

Och HERREN sade till Kain: "Varför är du vred, och varför är din blick så mörk?"

Är det icke så: om du har gott i sinnet, då ser du frimodigt upp; men om du icke har gott i sinnet, då lurar synden vid dörren; till dig står hennes åtrå, men du bör råda över henne."

Och Kain talade med sin broder Abel; och när de voro ute på marken, överföll Kain sin broder Abel och dräpte honom. (1 Mos. 4:2–8, 1917 års bibelöversättning)

Det är en ganska kort berättelse, som fortsätter med att informera läsaren om att Gud förvisar Kain, samtidigt som Gud lovar att hålla sin hand över honom. Vi får också veta att Kain bygger en stad och förökar sig.

I mitt arbete blev myten till en del av den dramatiska situationen, och gav mig mycket material till skänks. Jag fick två figurer, inklusive deras infekterade relation till varandra och till en frånvarande, gudalik fadersgestalt. Jag fick veta någonting om dessa bröders sysselsättning,

och om deras drivkrafter, särskilt om Kains vrede, svartsjuka och avund. Detta blev till en rik grogrund för associationer. Samtidigt gjorde myten motstånd mot att situeras. Myten i sig är inte dramatisk, även om en "dramatisk" händelse – Kains dödande av Abel – äger rum.

#### *Om döden som omständighet*

I mitt tänkande kring myten blev döden det centrala. *Dödandet* intresserade mig. Tragiken och ångesten i den handlingen. Jag kunde känna denna ångest i mitt eget nervsystem: Ångesten i att döda sin egen bror. Ångesten i att tappa bort sig själv så mycket i skräcken och raseriet att verkligheten förvrängs framför ögonen på en. Det ögonblick då man slutar vara en funktionell människa och börjar bete sig psykotiskt.

Jag tänkte att innan man blir psykotisk så tror man att man inte kan bli psykotisk. Man tror att man kan bete sig, man tycker att man borde vara förmögen till det. Man tycker att allt annat vore orimligt, och ändå: Plötsligt tappar man det.

Det är sådana ögonblick som jag i min fixering vid det mellanmänniska handlandet inte kan släppa. Hur människan slits mellan förnuft och känsla. Hur det som tycks animaliskt inuti människan blockerar det som verkar vara det civilisatoriska projektets garant: Människans tillgång till sitt förnuft, och människans förmåga att hindra de oreglerat vilda impulserna i sig, dessa destruktiva krafter som inte alls tar ansvar för det liv som ska fortsätta efter denna rasande punkt, och som kräver att få sina begär och behov tillfredsställda *nu*.

Jag ville skriva mitt verk utifrån fantasin om detta dödande. *Dödandet* skulle genomsyra verket, verket skulle *andas* av det. Jag ville göra *dödandet* till en drivande omständighet, men fick problem eftersom det inte kunde bli en drivande omständighet. I ett drama mellan två personer är *dödandet* en handling som också är en slut-

punkt, förutsatt att det dramatiska verket följer den faktiska världens logik. Så om verket inte skulle följa den faktiska världens logik då?

#### *Om en cirkulär tid*

Jag hittade ett sätt att göra dödandet, som inte kunde vara en drivande omständighet, till en drivande omständighet. Jag gjorde det genom att placera det *mitt i* konflikten mellan bröderna. Detta gjorde jag genom att uppfinna ett universum med en cirkulär tid. Därmed blev det hela mycket enkelt: Jag lät bröderna känna till sitt öde.

Min dramatiska situering av *Kain, Abel, boys will be boys* innebär att bröderna sitter fast i en tidsloop. Så fort Kain har dödat Abel börjar händelseförloppet om. Jag stal logiken från filmen *Groundhog Day (Måndag hela veckan)* från 1993. I denna komedi har tidsloopen ett slags kosmisk funktion och finns för att lära huvudpersonen någonting. För varje omtag klarar han sig bättre och kan till slut lämna den repeterade dagen bakom sig och gå vidare med sitt liv. I *Kain, Abel, boys will be boys* går det tvärtom sämre för varje omtag. I verket presenteras bara *ett* förlopp i denna pågående tidsloop, men pjäsens logik bygger på att omtag av förloppet gjorts otaliga gånger.

Den cirkulära tiden kombinerade jag med föreställningen om en linjär tid, vilken alltså finns som en förutsättning i verkets logik: Kain har upplevt gudens orättvisa och känt avund och vrede. Guden har sett detta, varpå guden har krävt att Kain ska ge honom en offentlig ursäkt, dagen därpå. Kain, missnöjd med det ultimatum han givits, har därför gått till Abel för att be honom vara med på ett uppror mot guden. Abel har inte varit med på noterna utan istället försökt tala Kain till rätta och försökt få honom att underordna sig gudens vilja. Det hela har urartat till ett bråk och Kain har dödat Abel. Därpå har Kain åter uppsökts av guden som har drivit iväg honom.

I det cirkulära universum som Kain och Abel sitter fast i känner de båda till hela det linjära förloppet. Detta är på samma gång deras gemensamma historia och deras öde. De har varit där. De ska dit igen. De vet hur det ska sluta, men de försöker ändra sitt öde, ändra narrativet om sig själva.

#### *Om aktiveringen av figurernas smärtpunkter*

Genom den cirkulära tiden blev också konflikten återkommande mellan bröderna. Jag aktiverade det slags mörka spiraler som drar ner människor i deras privata avgrunder, och gör dem infantila. Rädslan verkar göra att viktiga hjärnfunktioner, vilka tidigare varit integrerade med de mer primitiva delarna av hjärnan, stängs av. Så vrider sig en sådan konflikt i cirkulära rörelser, nedåt kring sin egen axel. Varje gång smärtpunkterna berörs ömmar de än värre, likt ett blåmärke som gör mer ont för varje gång man råkar vidröra det.

Det människor gör mot varandra i sådana konflikter kan också förstås som motsatsen till någonting nedåtgående; en upptrappning till väpnad konflikt, och så småningom till fullskaligt krig. Människor skyddar sig med tänder och klor och de attackerar, de går efter varandra med knivar och söker efter varandras svagaste punkter, de bygger murar och försöker ta sig igenom varandras murar; de triggar varandra till kamp.

Således, för att återgå till plotten: Två bröder försöker undkomma sitt gemensamma tragiska öde. Men svårigheterna dem emellan gör att deras kommunikation havererar, varpå den ene dödar den andre.

Det linjära, underliggande narrativet finns kvar. Förhoppningen om upproret mot guden/fadern hos Kain finns kvar. Försöket att få Kain att acceptera den rådande ordningen finns kvar hos Abel. Men någonting ytterligare har tagit över och förstärkts: En känslighet – en överkänslighet – har placerats hos dem. Kärleken finns mellan dem och



är stark, men välviljan och tilliten är skadad. Istället har misstro och en känsla av fiendskap vuxit fram. De placerar båda sina gemensamma problem hos den andra. I detta blir skuldfrågan central. Abel har en lösning på deras problem: Kain måste få insikt om sin egen våldsamhet. Han måste, likt en missbrukare, ta på sig det fullständiga ansvaret för dessa problem. Först därefter kan han rehabiliteras in i en sund relation till Abel.

Men skuldfrågan är för tung för Kain. Problemet är inte bara *hans*, det vägrar han att medge! Det gör för ont i honom, och han känner det som att han kommer att krossas under tyngden av denna börda. I det finns bara massiv skam. Han blir *roten till det onda* och det står han inte ut med. Alltså vill Kain att Abel ska äga problemet *tillsammans* med honom, precis det problem, ja, som Abel vill att Kain själv ska ta på sig ansvaret för.

#### *Om de kausala kedjorna av mellanmänniska handlingar*

Handlingskedjorna går inte att förklara utan att det underliggande förklaras: Hela den dramatiska situation som utgör verkets grundläggande, framtvingande princip. I *Kain, Abel, boys will be boys* förvrängde jag tiden och riggade situationen för att komma åt någonting brännande inuti figurerna, och särskilt i figuren Kains inre. Verket bygger till stor del på Kains tragiska försök att tränga undan sina våldsamma impulser – tragiska därför att dessa försök gör hans inre till en tryckkokare dömd att koka över. Om detta resulterar i en bild av Kain som en man utan impuls kontroll så beror det på en grym paradox. Ju mer han försöker kontrollera det inre kaoset desto mer okontrollerbart blir det.

Jag kommer nu att gå in i den avslutande delen av verket, följa handlingskedjan, och göra en liknande läsning som den jag gjorde av första scenen i *Måsen*.

Precis på den punkt som jag går in manuset, gör a (Kain) ett verbalt anfall på b (Abel):

a (Kain)

Vad är du själv? En sådan jävla — Mäklare, medlare, klåpare! Hålla käften, det är verkligen din största talang, står aldrig på dig för någonting. Följ regler, herregud, hålla dig omtyckt till vilket jävla pris som helst, kompromissar vartenda värde tills allting är så utspätt att det ena inte går att skilja från det andra! Men vad är du? Ett stycke muskelmassa som slits fram och tillbaka mellan å ena sidan, å andra sidan, tills de omgärdande hinnorna knappt håller ihop den längre. Men i dig själv, *ingenting!* (s 31)

Kain angriper det hos Abel som han själv inte har: pragmatism och följsamhet. Han vill ta sönder Abels bild av sin egen förträfflighet, skada honom så att han faller och blir medgörlig.

Det som händer är motsatsen. Abel får nog. Alltför länge har han försökt göra sig förstådd av Kain; Abel förvisar sin bror. *Han* tänker stå kvar, *Kain* ska gå.

b (Abel)

Gå härifrån. (s 31)

Och Kain ändrar sig blixtnabbt:

a (Kain)

Jag / menade inte – (s 31)

Kain mjuknar alltså, försöker beveka Abel. Han försöker ta tillbaka det han sagt, mildra det. Abel låter sig dock inte bevekas och gör ytterligare en manöver för att få bort Kain:

b (Abel)

Gå säger jag, lämna! Bort från min mark, du har ingen rätt att vara här!

(s 31)

Och nu svarar inte Kain. Det vill säga han svarar inte *verbalt*.

a (Kain)

*tyst*

b (Abel)

Jag vill inte se dig, försvinn!

a (Kain)

*tyst*

b (Abel)

FÖRSVINN SÄGER JAG!

a (Kain)

*tyst*

b (Abel)

Nu är det bra med det här. Jag vill inte längre. Det får vara slut. (s 31)

Men Kains tystnad är ändå ett svar. Jag har två sätt att skriva ut tystnad. *Tiger* är en upproriskt färgad tystnad, vägrande eller tjurande. *Tyst* är däremot en lyssnande tystnad. Eller, som i det här fallet, en hukande tystnad. Kain står tyst, väntande, fortsatt bevekande i sin avvaktande hållning. Och någonting händer verkligen i passagen, för Abel *vrålar* åt

Kain att försvinna, men strax därefter antar Abel liksom en mer resonlig ton, vilket öppnar för Kains vädjande:

a (Kain)

Snälla.

b (Abel)

Jag sa nej. Jag vill inte ha mer med dig att göra. Aldrig. (s 32)

Abel står på sig, men är fortfarande resonlig. Kain sänker sig själv ytterligare, som en hund som trycker huvudet platt mot marken och krälar i stoftet för att få godkännande att åter få ingå i gemenskapen. Han försöker helt enkelt blidka Abel:

a (Kain)

Jag vet att jag är knäpp. Jag är knäpp. Du får förlåta mig, jag vet inte vad det är med mig. Jag hetsar upp mig, det är sådan jag är. Hetsig, jag är väl född sådan. Jag säger saker, jag vet knappt vad för saker det är jag säger, jag menar ingenting med det.

b (Abel)

*tiger* (s 32)

Kain kämpar för att blidka. Abel tiger, gör sig onåbar och kommunicerar därmed sitt missnöje med Kain. Men Abel finns fortfarande kvar som för att låta sig påverkas.

Kain fortsätter försöka *beveka*:

a (Kain)

Du vet hur det är. Man hetsar upp sig, man säger så mycket skit man inte

menar. Jag vet inte var jag får allt ifrån.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Jag ska aldrig säga så mer.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Jag ska skärpa mig.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Om jag bara lägger manken till – Jag har en enorm viljestyrka om jag bara lägger manken till.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Snälla du. Snälla.

b (Abel)

*tiger* (s 32)

Medan Kain fortsätter blidka så tiger Abel alltjämt, men hur ska detta tigande förstås? Kanske börjar han bevekas. Kanske äcklas han och provoceras, tycker att Kain bara kommer med skitsnack.

Oavsett finns en öppning för Kain att fortsätta försöka blidka, vilket han också gör, nu genom att försöka skaffa sympatier för sig själv:

a (Kain)

Jag är så rädd bara. Så himla himla rädd.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Jag är bara så himla rädd.

b (Abel)

*tiger*

a (Kain)

Du förstår inte ens hur rädd jag är. Jag är jätte-jätterädd. Så himla rädd.

b (Abel)

*tiger* (s 32–33)

Och plötsligt händer något drastiskt med Kain, han kastar ur sig en anklagelse:

a (Kain)

Ska du bara lämna mig, du kan inte bara lämna mig!

b (Abel)  
*tiger* (s 33)

Kain klarar inte av att fortsätta beveka Abel. Varför? Trycket i honom är alltför stort, han kanske provoceras av Abels tigande, eller så ser han någonting, inbillat eller ej, hos Abel.

Kains anklagelse fortsätter:

a (Kain)

Jag har ingenstans att ta vägen, jag vet inte vart jag ska ta vägen, vart ska jag ta vägen?

b (Abel)  
*tiger*

a (Kain)

Det här var inte överenskommelsen, det var inte hit vi skulle!

b (Abel)  
*tiger* (s 33)

Abel är hård, gör motstånd genom sitt tigande, vilket får Kain att åter anfalla. Några ögonblick tidigare har han tagit på sig hela skulden, men nu dumpar han över den på Abel:

a (Kain)

Det här är ditt fel, det är du som är obeveklig! Det är du som vägrar allt, det är du som satt upp en spärr inom dig! (s 33)

Anledningen till att Kain gör det ligger öppen. Antingen är det någonting som slår slint inuti honom, efter att alla försök att beveka Abel har misslyckats. *Eller* så är det någonting i Abels handlande, någonting utöver tigandet, som gör att hotet som Kain upplever ökar. Oavsett vad så fortsätter de båda på den inslagna vägen. Kain med att anklaga/anfälla/försöka slå sig in och Abel genom att göra sig onåbar:

b (Abel)  
*tiger*

a (Kain)

Gör det då! Stöt bort mig, gör det! Så kan ni sitta där sedan, nöjda med er själva, fan för er!

b (Abel)  
*tiger*

a (Kain)

Och sedan ska allt skyllas på mig! Som om det var jag, som om jag var den som, som om mitt enda brott inte vore att kontrastera er skit, som om problemet med mig inte bara är att allting blir synligt när jag vägrar godkänna det och det vägrar jag! Gör det då! Lägg en skugga över mitt namn, peka ut mig som roten till det onda, avvikaren, desertören, amoralen skulpterad i kött, Fan själv som stigit upp från underjorden! Offra mig som du offerar en av dina kultingar eller vad fan det nu är du offerar på det där altaret så att blodet stänker om det, öser över alla dina brister, din dumhet, dina tillkortakommanden på den där sprattlande kroppen, hela ert systems immanenta dysfunktionalitet, innan du sliter strupen av den, stöter bort den från jordens yta, gör det då! Kasta bort mig för guds skull, så som du älskar att kasta bort allt annat än dig själv, som ett bevis

på din blinda tilltro, som du dräper det förstfödda lammet – alltid det förstfödda, för att riktigt visa på din underkastelse – och känn lättnaden när du reflekterat problemen bort från dig själv, trots att du vet att det är där de är, men offra mig istället, gör det bara, gör det! (s 33–34)

Till vägs ände. Kain liksom graviterar mot den plats som han försökte ta sig bort från efter den första repliken i det här exemplet. Han anfäller, anklagar, försöker slå hål på, försöker krossa Abel, verbalt, mot marken.

b (Abel)

*på väg att lämna (s 34)*

Nu ger Abel upp relationen helt och hållet. Han vill bara bort.

Och brödernas kamp hamnar på en närmast primitiv nivå. Abel försöker ta sig bort från Kain. Kain blockerar vägen för Abel.

a (Kain)

Nej!

b (Abel)

Flytta på dig.

a (Kain)

*i vägen*

b (Abel)

Flytta på dig säger jag! (s 34)

Kain börjar göra två saker på samma gång. Han stänger in Abel *samtidigt* som han försöker återupprätta kontakten med Abel, normalisera

situationen och lugna den Abel som söker efter ett sätt att fly undan sin bödel. Situationen är nu närmast bortom dramatisk, eftersom den inte längre innehåller en helt igenom dramatisk konflikt. Abel *vill* inte längre någonting med Kain, utan vill bara rädda sitt eget skinn:

a (Kain)

Jag vill bara prata.

b (Abel)

Bort!

a (Kain)

Nu tar vi det lugnt. Nu pratar vi igenom det här i lugn och ro.

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Om du bara lugnar ner dig så pratar vi.

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Vad tror du om mig? Att jag kommer göra dig illa? Klart jag inte kommer!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Jag kommer inte göra någonting!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Det fattar du väl att jag inte kommer göra någonting!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Jag är inte farlig!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Vad håller du på med, varför betar du dig på det där sättet? (s 34)

Bara någon gång vädjar Abel till Kain, och utan resultat:

b (Abel)

Släpp förbi mig. Snälla.

a (Kain)

Jag är inte farlig säger jag, sluta med det där!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

Jag är inte farlig!

b (Abel)

*undan*

a (Kain)

*tar fast honom*

Jag säger ju att jag inte är farlig! Fattar du det? Fattar du det nu då? Fattar du det?

b (Abel)

*tyst*

a (Kain)

Vad är det du inte fattar? Hur kan du inte fatta? (s 34–35)

Till slut kan Abel inte komma undan. Han gör ett sista anfall, ett desperat försök att rädda sitt liv:

b (Abel)

Jävla loser. Vet du vad du är? En loser, inte ens det. Ingen. Du är ingen.

Ens om du gör det är du ingen. Ingen. (s 35)

Och det är precis det försöket som stälper Kain över kanten:

a (Kain)

*dödar honom* (s 35)

Och så är pjäsen slut.

#### *Att skriva ett krängande*

Min upplevelse av att skriva dramatiskt är att jag skriver någonting som kränger. Då den dramatiska situationen blir tillspetsad börjar figurernas handlande desperat kasta sig fram och tillbaka. Här fokuserar jag på Kains handlande för att visa på detta krängande.

Den inledande repliken skvallrar om att Kain – frivilligt eller ofrivilligt – skapar ett avstånd till Abel, då han går på om hur urbotat värdelös Abel är. Därefter gör Kain otaliga försök att åter komma nära Abel.

Kains handlande är beroende både av vad Abel gör och av vad som pågår inuti honom själv. I huvuddelen av sekvensen tiger Abel. Kain vill ha ett svar, är desperat efter ett svar – efter närhet. Ju fler av Kains försök som möts av tystnad desto större blir hans desperation. Behovet av att trycka till Abel växer inom honom, och när trycket inom honom blir för stort blir han irrationell. På olika sätt försöker han blidka sin bror, sedan anfaller han. Det är diametralt motsatta tillvägagångssätt för att skapa närhet, och övergångarna sker ofta blixtnabbt.

Abel då, som verkar mer sansad? Även om jag här uttalat fokuserar på Kains handlingar och reaktioner så är min utgångspunkt att inte heller Abel förmår vara rationell. Hade han klarat det så hade han också klarat livhanken – han vet ju hur det kommer sluta om inte situationen hålls på en sansad nivå, ändå verkar han inte kunna låta bli att provocera Kain.

Det som uppstått är en kausal kedja, vilken betar sig oförutsägbart. Situationen kränger. Detta krängande fascinerar mig i det mellanmänskliga samspelet, både i det dramatiska och i livet. Människor

försöker påverka varandra genom att handla gentemot varandra, men kan inte förutse vilka svar deras handlingar kommer att få. De kan heller inte förutse sina egna reaktioner på dessa svar. Handlingarna föder så varandra, i oberäkneliga kausala kedjor. I min dramatik går det ofta rejält dåligt för människorna i deras försök att nå varandra. Där avslöjar sig den mänskliga, relationella sårigheten och människovarendets irrationella-rationella slitning. Där finns en sorg i att människor inte klarar av att bete sig, och något skrämmande i att deras inre inte verkar gå att civilisera. Det som uppenbarar sig är en tragisk aspekt av den relationella, mänskliga tillvaron.

Då jag skriver fram denna typ av kausala kedjor befinner jag mig själv i det ovissa och improvisatoriska. Även om det är jag som skriver fram händelseförloppen så gör jag det inte genom att *räkna ut* vad som ska hända, utan låter mig drabbas av överraskande impulser. Jag upplever att jag lyssnar på mina figurer och följer med i deras handlande. Detta är skrivandets improvisatoriska moment och det som gör själva skrivandet till en organisk, levande aktivitet.

### **3.4 Dramatiska kvaliteter i text**

En dramatisk situation skapar alltså ett dramatiskt driv, den ger upphov till handlande och till en situation som kränger då figurernas handlande kränger.

Jag menar att det dramatiska både måste läsas och skrivas i relation till scenrummet, men det jag skriver är alltså text. Så vad uttrycks i denna text? I min dramatik förekommer scenanvisningar mycket sparsmakat. I gengäld skriver jag dramatisk text i vilken språkliga strategier ofta blir ett uttryck för det dramatiska – och i förlängningen någonting som en läsare kan ta fasta på för att komma åt det mellanmänskliga handlandet.

Här vill jag visa på språkliga strategier i mitt skrivande, genom vilka det går att förstå det dramatiska. Jag använder exempel från *Jag är Jago*, ett av de två verk som är en del av denna avhandling, och som jag kommer göra en noggrann genomgång av i kapitel 7. I mitt resonemang använder jag mig framförallt av den förståelse för relationen mellan text och det dramatiska som jag fick genom de samtal som skådespelare Henry Stiglund, regissör Jörgen Dahlgvist och jag hade under arbetsprocessen.

Utifrån detta diskuterar jag också det slags *framåtlutning* som jag menar att det dramatiska förutsätter, och hur denna framåtlutning förhåller sig till den *bild* som skapas hos den mottagare som tar till sig verket.

#### *Arbetet med Jag är Jago*

*Jag är Jago* sattes upp som en monologföreställning på Teaterhögskolan i Malmö hösten 2019.

Jag ska återkomma till hur det kollaborativa arbetet riggades, men kort kan nämnas att Dahlgvist, Stiglund och jag själv sågs flera gånger innan jag skrev färdigt manus, att vi alla var på plats under repetitionerna, och att vi löpande förde samtal om sambandet mellan hur orden ter sig på papperet och det dramatiska handlandet. Vår utgångspunkt var den dramatiskt orienterade skådespelarens arbete med den dramatiska texten och våra samtal berörde sådant som *semantik*, *rytm* och *materialitet*.

Orden och replikerna på papperet kan beskrivas som de dramatiska handlingarnas *sken*. Figurer gör någonting med varandra, och därmed talar de också med varandra. Det är fråga om handlingar, men det som syns på pappersytan är just *orden*. Dessa är inte nödvändigtvis fullständiga handlingar, men de utgör den del av handlingarna som är synliga på papperet.

Om replikerna utgör skenet av handling, så var detta sken vårt

material, vårt mysterium och vår djungel under repetitionerna; samtidigt som dessa repliker utgjorde vårt ledljus. Vi prövade dessa repliker i ett levande sammanhang – som dramatiska handlingar, som delar av dramatiska handlingar, som handlande. Vi testade att bestämma räckor av handlingar och vi prövade dessa handlingar i relation till varandra. Vi sökte efter en inre logik i verket och vi förankrade denna logik i en mängd information som vi inhämtade genom att pendla mellan verkets mikro- och makronivå.

Vårt arbete gick alltså inte bara ut på att skapa ett sceniskt verk utifrån en text, utan också att genomlysa det egna arbetet med en forskande blick. Vi ställde frågor som: "Hur går det att få fatt på det dramatiska via hur texten betar sig på papperet?" och "Hur kan sådant som avläsandet av rytm bli ett sätt att komma åt de dramatiska handlingarna?"

Jag har argumenterat för att det inte är i textens detaljerade yta som det som händer händer. I och med skådespelarens arbete med texten blir det dock tydligt att det *också* är där det händer. Sökandet efter dramatiska handlingar sker via denna detaljerade yta och egenheter hos denna yta utnyttjas för att framhäva det dramatiska handlandet.

#### *Om startpunkten i intention*

Ingången i vårt repetitionsarbete var sökandet efter intention. Stiglund påpekade att hans första fråga var *varför han säger det han säger just nu*. Grundläggande frågor dök upp. Vem pratar Figuren X (så väljer jag att kalla verkets namnlösa figur) med? Vad vill han med den han vänder sig till? I och med utgångspunkten i det intentionella kom hela tiden förslag upp på vad Figuren X gjorde eller försökte göra. Vi kom med beskrivningar av vad Figuren X gjorde, som att han "försöker återupprätta sin värdighet" eller "testar publikens trohet". Att bestämma sådant är helt avgörande för *hur* skådespelaren framför det skrivna. Beroende på intention och handling anpassas sättet orden sägs på – sättet som



handlingarna *utförs på* – såsom till vem de riktas, hur de betonas och vilken hållning kroppen har som uttalar orden.

#### *Om semantik genom intention och intention genom semantik*

Vid ett av de första tillfällena läste Stiglund *ad hoc*, det vill säga högt och utan att ha sett texten innan. Stiglund påpekade att han försökte förstå vad han alls sa. Utan denna förståelse kunde han inte greppa kopplingarna och växlingarna i texten. Och utan en grundläggande semantisk förståelse av orden blir de verkligen meningslösa, omöjliga att sätta in i något sammanhang alls. Men snart måste denna semantik prövas genom intention.

En semantisk förståelse kan gå snabbt. Jag behöver bara läsa ordet "nej" på papperet så ser jag vad där står. Men vad är ett uttalat nej som handling?

Ett populärt påstående är att "ett nej är alltid ett nej". Men uppenbarligen är ord och handlingar inte så identiska som uttrycket antyder. Varje människa vet – om än intuitivt – att ett visst sammanhang krävs för att det faktiska ordet nej ska betyda nej, eller rättare sagt för att det ska vara nekande på det sätt som man tänker sig att ett nej i grunden är. Ett nej kan trots allt variera väldigt mycket i sin innebörd. Ett nej som sägs med en viss tydlighet, en viss blick och en viss emfas kommer onekligen att tolkas på ett annat sätt än det nej som sägs av någon som skrattande skakar på huvudet och kisar med ögonen. Det nej som alltid är ett nej har rimligtvis ett omgivande sammanhang vilket gör det till nej. Oavsett är nejets semantiska innebörd inte hela svaret eftersom intentionen bakom det uttalade nejset bara blir begripligt genom det specifika sammanhanget.

Vad betyder ett "nej" om det inte riktigt är "nej"? Det är inte så enkelt som att vissa "nej" har en *undertext* om man med undertext menar att ett nej i själva verket kan betyda "ja" eller "kanske". Orden ändrar inte

betydelse med en förändrad kontext och ofta har de inte en helt entydig betydelse från första början. Snarare kan orden förstås som olika slags handlingar beroende på kontext. Att säga nej kan vara ett sätt att reta någon, eller att sätta en gräns mot någon. För att bestämma vilken handling det är fråga om, och för att kunna utföra handlingen, söker skådespelaren alltså efter intention. Varför säger figuren det den säger, till vem och vad vill den med det?

Att hitta en intention bakom orden och börja handla med dem i linje med denna intention verkar närmast kunna transformera dem. Testade som olika handlingar kan samma ord klinga på vitt skilda sätt.

Under repetitionerna, då sökandet i texten och provandet av den pågick, sökte Stiglund, Dahlqvist och jag efter intention, och vi prövade det semantiska genom denna intention. Simultant pågick ett sökande efter intention *genom det semantiska*. Samtidigt som det inte är möjligt att få fatt på någon intention om det semantiska inte är greppbart – så går sökandet också åt andra hållet. I min – och helt säkert i andras – dramatik går det att hitta ställen där specifika ordval får särskild betydelse.

Ett sådant exempel finns i *Jag är Jago* då Figuren X har börjat driva tesen om att rollfiguren Othello trots sin etnicitet – och sin enligt Figuren X underförstådda utsatthet på grund av denna etnicitet – inte känner sig utsatt. Därefter kommer repliken:

För om detta är det oundvikliga tillståndet  
om detta verkligen är revoltens hämndens rättvisans, inte vet jag,  
psykodynamik  
vem är då jag att ömka över sakernas tillstånd  
ömka mig själv bara för att det **synes mig**  
det gör det verkligen, **det synes mig** verkligen, det *kan* jag inte förneka  
att detta går ut över mig *personligen* (s 455)

Ovan har jag fetmarkerat orden "synes mig", eftersom vi under analysen av texten lade märke till att de stack ut i sammanhanget. Stiglund påpekade att Figuren X plötsligt bytte språkdräkt i och med detta "synes mig", och inte bara en utan två gånger.

"Synes mig" är ett specifikt ordval, då sättet det här används på ger Figuren X:s språk en ålderdomlig klang och närmast högtidlig aura. När jag skrev texten tänkte jag inte ut det, och jag kan inte säga när eller hur jag fick idén till det, men i efterhand förstår jag valet utifrån Figuren X:s intention. Han står här, framför en publik som han inte känner, och försöker reda ut en svår situation. Han kan inte låta bli att jämföra sin egen utsatta position med Othellos, och samtidigt är han inte dummare än att han inser att det är olämpligt av honom att göra så. Han börjar trampa runt på minerad mark. Han argumenterar för någonting som kanske är väldigt fullt att argumentera för. Och så tar han liksom skydd genom att invända mot sig själv ("vem är då jag att ömka över sakernas tillstånd"), men just i och med denna invändande tanke så uppstår nödvändigheten för honom att stå på sig igen. Han provoceras av att han är tvungen att invända mot sig själv och gör en tvärvändning mitt i repliken. Denna vändning gör han med hjälp av detta "synes mig", och han använder det som om det fanns en elegans eller seriositet med det. Det må inte fungera, och får honom eventuellt att framstå mer som löjlig än som seriös, men det är det bästa han kommer på i sitt försök att återta rätten att definiera sig själv som offer.

Att avkoda det dramatiska är att orientera sig i ett mischmasch av information. Texten på papperet måste läsas och bli till uttalade ord. Dessa ord måste också sättas in i ett levande sammanhang och greppas som handlingar bortom orden. Men orden är också en del av det levande sammanhanget. Att titta specifikt på dem, i det här fallet semantiskt, blir till en metod för att reda i detta sammanhang.

### *Om rytm och materialitet*

På ett liknande sätt kan *rytm* i den dramatiska texten förstås både som en konsekvens av det dramatiska handlandet och som någonting som i skådespelarens arbete med texten kan avläsas i sökandet efter intention och handling. "[M]ånga och betydelsedigra lager ligger gömda i rytmen hos en text" menar musikern och forskaren Sven Bjerstedt (2017, s 35) då han diskuterar betydelsen av musikaliska termer för skådespelarens arbete och bland annat behandlar rytm i Shakespeares dramatik.

Också i vårt arbete med *Jag är Jago* återkom vi till Shakespeare och använde dennes texter som exempel på hur upprepningar, längd på meningar och interpunktion kan bli meningsskapande i den dramatiska texten. Stiglund påpekade att ett sätt att uttrycka det är att ett förälskat pars hjärtan slår i samma takt, och att detta går att hitta hos Shakespeare där figurernas andning i texten är densamma. Ett utdrag ur Shakespeares *Romeo och Juliet* ser ut såhär:

JULIET

Romeo!

ROMEO

Min unghök?

JULIET

Vilken tid i morgon?

Får budet tag i dig?

ROMEO

Vid niotiden.

JULIET

Så blir det. Det är tjugo år till dess.

Nu har jag glömt varför jag ropa på dig. (s 49)

Den språkliga rytmen både bidrar till bilden av förälskelsen *och* skapar den. Den som läser texten högt tillsammans med en motläsare märker hur det går att läsa den så att orden löper framåt sömlöst. Det är som att de talande vill fylla ut allt utrymme mellan sig och därför täpper igen allt onödigt utrymme med ord. De förälskade försöker intuitivt skapa närhet genom följsamhet och bekräftelse. Varje språklig handling är ett sätt att visa sitt intresse och att skapa ett friktionsfritt möte. Det går också att förstå detta som en situation där intimiteten liksom eskalerar för varje bekräftelse som ges. På så sätt kan själva förälskelsen förstås som skapad av sömlösheten, som skapad av försöken att frambringa sömlöshet. Så blir också den beskrivning som Stiglund ger av hjärtan som slår i takt givande i att framkalla handlandet, både för dramatiker och för skådespelare. Att skriva, eller följa, rytm kan ofta vara det som får intentioner och handlingar att bli möjliga att avläsa.

I en scen i *Jag är Jago* talar X om en fysisk känsla i sin kropp:

Det här som du känner här

den här känslan

vad man ska kalla den

fysiska förnimmelsen

som breder ut sig här

fel

som drar sig samman här, drar samman allt här

musklerna, muskelapparaten

skelettapparaten

vad det nu heter

bindväven etcetera

och strupmuskulaturen

särskilt strupmuskulaturen

särskilt bröstmuskulaturen

och den lilla men talrika muskulaturen mellan revbenen

vilken jävla muskulatur det nu är fråga om som pressar blodet

Blodet?

Vad *fan* håller blodet på med nu då?

Vad har blodet ens med det här att göra?

Jag trodde blodet bara var en neutral vätska

som skulle bära runt på sina komponenter

hemo-syre-molekylerna och plättarna och den där tredje vita

vad det nu är för beståndsdelar det/

Nej då ska blodet hålla på och förändra position

jaha

pressa på, dra sig tillbaka, svika läpparna

och allt annat som det sviker när det rinner

till vilken kroppsdel då, var ska det *finnas* någonstans, *fötterna*?

Det var väl själve/

Och så tyngden här inne som jag känner

inte känner

som utspelar sig här i min kropp (s 459)

Vad är då denna text? Det är i första hand inte fråga om en beskrivning av kroppsliga fenomen. Som sådan är texten rent av undermålig; den som talar kan ju inte ens hålla reda på vilka ord han använder! Snarare är passagen ett sätt att genom *benämningen* av det kroppsliga försöka göra sig av med en oönskad känsla.

Textens rytm blir en väg för skådespelaren – eller för den läsare som söker det dramatiska i en pjästext – till detta försök. Intentionen

är att komma på fötter. Figuren X försöker återta kontrollen. Det går snabbt. Varje försök verkar resultera i ett misslyckande, X verkar jaga någonting som hela tiden undflyr honom, och han kastar sig – med hjälp av orden – efter detta. Det resulterar i en hastig associationskedja inuti vilken varje beskrivning bryts av nästa association och nästa, och i hastigheten hinner Figuren X inte alltid hitta rätt ord för rätt fenomen. Därav rytmen; det desperata handlandets rytm.

Under våra repetitioner kom vi, som en del av undersökandet av tal-språkliga strategier, också att gå in på det som vi kallade *materialitet* i det talade språket. Dahlqvist gav ett exempel från föreställningen *Fält* som sattes upp av Teatr Weimar 2015. Skådespelaren Linda Ritzén skulle – inom ramen för fiktionen – berätta att hon blivit utsatt för ett övergrepp och musikern Kent Olofsson reagerade – inom ramen för samma fiktion – på detta med förnekelse. Alltså spelade Olofsson musik som överröstade Linda och då hon höjde rösten svarade han med att öka musikens ljudvolym. Här blev alltså ljudets volym och utbredning meningsskapande som mellanmännisklig handling.

På ett liknande sätt kan repliker användas. Som en flodvåg som försöker överrösta något, som försöker vara så mycket och så ljudande som möjligt, kanske för att stänga ute allt annat, alla andra perspektiv; *vad* som sägs är inte lika betydelsefullt som *att* det sägs och *hur* det sägs.

#### *Om bilden och det framåtlutade dramatiska*

Det som framträder allt tydligare i och med genomgången av det dramatiska är att det ofta uppstår en diskrepans mellan den *bild* som uppstår och strategin för att framkalla denna bild.

En bild av någonting – i metaforisk betydelse – handlar om hur någonting förnims och tolkas, och här syftar jag på den bild som uppstår

hos en åskådare. Det dramatiska verket kan frammana exempelvis en bild av en statisk tillvaro eller av en nervös person, medan den dramatiska författarens strategi – och i förlängningen skådespelarens och regissörens strategi – för att framkalla bilden skiljer sig från själva bilden. Exempelvis kan bilden av att sitta fast i en rävsax – någonting som för tankarna till en hopplös situation och oförmåga att ta sig någonstans – skapas genom *försöket att ta sig ur* denna rävsax.

Under repetitionerna med *Jag är Jago* frågade Dahlqvist varför Figuren X pratade så mycket. Faktum är att Figuren X både som inledning och avslutning på monologen påstår att han inte säger någonting, och dessa påståenden står i skarp kontrast till mängderna av *prat* som pågår i monologen. Figuren X gör ingenting annat än pratar, kan det verka som; den bild som framträder av Figuren X är att han är en babbblig eller rasande typ, kanske både och.

När jag skrev verket så var dock denna bild, av en babbblig eller arg typ, inte verksam för mig. Ingen av dessa bilder skapade en nödvändighet för Figuren X att handla och aktiverade följaktligen inget driv inifrån Figuren X själv – framkallade inte själva babbligheten. Faktum är att jag inte alls arbetade med en *bild* då jag skrev verket. Istället för att fråga mig vad jag ville att en läsare eller åskådare skulle se, frågade jag mig vad Figuren X *ville*, *vad* han gjorde och *hur* han gjorde det.

Vad jag dessutom arbetade med var *toekan*, vilket inte fungerade som en bild, men som en förståelse av vad som drev Figuren X till att prata så mycket. Då jag skrev hade jag förnimmelsen av att det Figuren X pratade om var obekvämt för honom själv, och att han hade ett motstånd inför att säga det han ville få sagt. Jag satte detta i relation till ett starkt driv hos Figuren X, en nödvändighet för honom att försöka med det han försökte med.

Det passiva som tvekan antyder, men som i verket skapar febril aktivitet, blir här ett exempel på det jag kallar för en *framåtlutning* i det dramatiska.

Figuren X talar så mycket därför att det är någonting han tvekar inför att säga; han har ett motstånd mot att säga det han säger. Han talar också så mycket därför att det finns någonting han *vill* säga, som han måste få ur sig. Han talar *också* så mycket för att han är osäker på huruvida det han säger verkligen stämmer, varför han ständigt invänder mot sig själv.

Vilken funktion utbredningen av ord får varierar i dramat. Exempelvis kan utbredningen fungera som ett sätt för Figuren X att breda ut dimridåer, ett försök att skapa en trygg plats, få med sig publiken i sin argumentation, argumentera emot sig själv och för att försöka övertyga sig själv. Den kan fungera som en utfyllnad för att blockera ytterligare perspektiv eller som ett försök att rädda sig själv från den ofördelaktiga bild Figuren X inser att han ger av sig själv.

Dahlqvist menade om Figuren X att han tillverkade sin egen snara, att hans ord blev ett fångelse. Det är en rimlig tolkning av det som händer, men det är just en tolkning. För att kunna skriva verket – och för att Stiglund skulle kunna spela det – behövdes en mer specifik förståelse av Figuren X:s handlingar. Det dramatiska är någonting aktivt och bilden av snaran framträder alltså bara i *försöket att ta sig ur denna snara*. Intentionen hos Figuren X måste vara att ta sig loss. Medlen för att ta sig ur snaran skiftar kanske snabbt och kan mycket väl resultera i att snaran tillverkas eller att den dras åt allt hårdare kring Figuren X.

Det dramatiska förstår jag som beroende av en *framåtlutad attityd*, i såväl skrivande och i skådespeleri som i själva verket. Oavsett om bilden som förmedlas är av tvekan eller tystnad – eller om det är bilden av undvikande, mållöshet, passivitet eller handlingsförklamation som kommuniceras – så skrivs eller spelas det dramatiska med ett försök att åstadkomma förändring.

### 3.5 Det dramatiska

Att skriva dramatiskt är inte att skriva dialog, inte att skriva fram karaktärer som pratar med varandra, inte att skapa en viss dramaturgi; det är att efterbilda mellanmänniska handlingar, vilka får relationella konsekvenser i ett levande nu. Så går det att beskriva det dramatiska som någonting som skrivs för den åskådare som både hör och ser det som utspelar sig mellan människor – och det som utspelar sig som interaktion över tid. Och det går att förstå detta att människor handlar gentemot varandra därför att de vill någonting med varandra.

Att skriva dramatiskt är att rigga dramatisk konflikt, och att välja och organisera omständigheter som blir drivande i denna konflikt på ett sådant sätt att kedjor av mellanmänniska handlingar frammanas. Så uppstår i mitt skrivande någonting som jag upplever som ett krängande då figurernas handlande blir oförutsägbart och improvisatoriskt; ömhet förbyts på ett ögonblick till brutalitet, vädjan övergår blixtnabbt till hot.

Det dramatiska går bortom de ord som syns på det papper som de skrivs på, samtidigt som dessa ord blir till de repliker som utgör handlingarnas sken. I den dramatiska texten kan handlandet avläsas i språkliga strategier såsom ordval, rytm och materialitet.

Slutligen måste det dramatiska handlandet, då man skriver dramatiskt, förstås inifrån figurerna själva. Det dramatiska får så en framåtlutning då figurerna hela tiden strävar efter olika mål – oavsett om den bild som skapas förmedlar något som diametralt verkar skilja sig från detta aktiva strävande, såsom handlingsförklamation eller stiltje.

Så föds kausala kedjor, handling för handling, och det dramatiska trampar på i en rörelse framåt som ofta går i otakt med det litterära i mitt skrivande. Jag går nu vidare för att ägna mig åt detta litterära skilt från det dramatiska.



**Kapitel 4**  
DET LITTERÄRA

I mitt skrivande sliter det litterära i det dramatiska, det insisterar på att finnas, och det söker utrymmen där det för en stund kan springa fritt. När jag nu beskriver det litterära så gör jag det för att förtydliga vad detta litterära förmår, vad det gör och vad det innebär för mitt skrivande.

Att specificera *det litterära* innebär för det första att jag avgränsar från begreppen *litteratur* och *litteraritet* – båda vittomfattande och mångtydiga begrepp. För det andra är min avsikt heller inte att definiera olika användningar av *det litterära* som begrepp, och inte att sluta mig till någon redan befintlig användning av begreppet. Snarare är min intention att förklara hur begreppet fungerar i *min* användning av det. Till skillnad från i min genomgång av det dramatiska i kapitel 3, så förhåller jag mig här friare, vilket beror på den uppenbara hierarki som finns mellan det dramatiska och det litterära både i mitt skrivande och i den här avhandlingen. Det litterära är någonting som jag låter slita i det dramatiska snarare än tvärtom, och denna slitning kan innebära lite olika saker, beroende på vilken aspekt av det litterära som är verksam. Min definition av det dramatiska är därför striktare än min definition av det litterära.

Det litterära är för mig ett sätt att tänka: kring världen, kring möjliga världar, kring fenomen, kring teorier, kring filosofiska resonemang. I mitt skrivande innebär det att jag uppehåller mig vid sådant som blomknoppars skörhet, barns livfulla destruktivitet och tystnader som dånar. Sådant kan visserligen ofta kombineras med det dramatiska. Då människor handlar relationellt mot varandra så beskriver de världar och fenomen, och de kan argumentera med hjälp av teorier och filosofiska resonemang. Här är det dock just det att *uppehålla sig* vid dessa aktiviteter som gör att mina texter börjar bete sig litterärt. I mitt skrivande blir den litterära upplevelsen dessutom en upplevelse av inre rumslighet, vilket skiljer sig från upplevelsen av den dramatiska rumsligheten som någonting yttre och relationellt.

I det här kapitlet återvänder jag till Jelineks "Döden och flickan I", för att förankra det egna litterära skrivandet i någonting utanför mig själv. Jag ställer frågan om vad det är att läsa någonting litterärt, och undersöker vad detta litterära förmår.

Jag argumenterar för att Jelinek opererar med en särskild *poetisk precision* vilken frammanar filosofiska resonemang på ett säreget sätt. Vidare menar jag att hon förmår genomföra en *organisk nedbrytning av narrativa strukturer* genom denna text som tar sig framåt med *poetisk kausalitet*. Jag diskuterar Jelineks litterära dramatik i relation till det *typografiska rum* som Ong (1990) presenterar, och kopplar fenomenet till skrivande. Så läser jag Woolfs *Ett eget rum* (2012) som ett framkallande av en litterär rumslighet; en avskild plats för litterär utbredning, och ger avslutningsvis ett exempel på hur detta kan te sig i mitt eget skrivande.

#### 4.1 Att läsa "Döden och flickan I"

Den som läser "Döden och flickan I" kommer hela tiden vara medveten om att detta är text som är menad för scenen. Många som har sett Jelineks dramatik uppsatt skulle säkert också hålla med mig om att det är någonting särskilt att sitta i en teatersalong och möta det jelinekska drastiska språk som rasar mot en. Här väljer jag dock att läsa Jelineks dramatik som litterär text. Den språkyta som möter de åskådare som sitter i salongen – och som jag i kapitel 2 förstår genom Lehmanns sätt att benämna språkytan som tvådimensionell – är en litterär språkyta.

Att sitta i en teatersalong är inte samma sak som att läsa en text eller att få den läst för sig, men jag menar att den litterära kvaliteten är betydande även för åskådaren i salongen. Så menar jag också i förlängningen att det litterära i mina egna texter är en konsekvens av att jag skriver någonting som betar sig som om det var menat att läsas, tyst eller högt.

Så vad är det att läsa?

“‘To read what was never written.’ Such reading is the most ancient: reading prior to all languages, from entrails, the stars, or dances” (s 722), skriver filosofen och litteraturvetaren Walter Benjamin (1999). Han menar att människan har avläst sin omvärld sedan urminnes tider, och det innan hon kunnat skriva. Människan har sett tecken bland inälvor och i stjärnorna och hon har avläst danser. Läsning blir till en urgammal förmåga som människan burit genom sekler och årtusenden.

Förmågan att läsa *text* är dock inte synonym med denna förmåga, men snarare en förlängning av den. Text avläses inte bara utan *läses*.

Ong (1990) argumenterar för att text och ord inte är synonymer:

Vad läsaren ser på denna sida är inte verkliga ord, utan kodade symboler utifrån vilka en välorienterad människa kan frammana verkliga ord i sitt medvetande, i form av faktiska eller inbillade ljud. Det är omöjligt för skriften att vara mer än tecken på en yta, såvida den inte medvetet används som ett medel att uppfatta ljudande ord, verkliga eller inbillade, direkt eller indirekt. (s 101–102)

Även om det finns möjliga invändningar mot Ongs påstående – det finns skriftspråk som fungerar på andra sätt än att realiseras som ljud och exempelvis kan även döva lära sig att läsa – har han en poäng. Det är svårt att tänka sig att text skulle vara ord utan att ha den underförstådda referensen till ljudande ord i sitt medvetande.

Med det här sättet att se det måste alltså själva orden realiseras hos läsaren, men förverkligandet av texten stannar inte här. Sådant som bilder, narrativ och ljudlekar uppstår hos läsaren, i oändliga kombinationer och varianter.

“Döden och flickan I”

Om läsandet av det dramatiska görs med ett ständigt sökande efter det

mellanmänniska handlandet, så är läsandet av det litterära någonting annat. Visst kan också det litterära skildra mellanmänniskt handlande, men varje litterär sats måste inte förvandlas av mottagaren till dramatiskt handlande; det litterära *läses* snarare än *avläses*. Därmed förmår det litterära också någonting annat än det dramatiska, någonting som har med ord och ordens konstellationer att göra, och hur dessa ord betar sig.

I “Döden och flickan I” uppenbarar sig någonting som står i kontrast till det dramatiska. Figurerna ter sig befriade från intention gentemot varandra, och istället för det dramatiska så finns här det som Lehmann (2006) beskriver som “juxtaposed ‘language surfaces’ [...] in place of dialogue” (s 18) och som jag skriver om i kapitel 1. Det är någonting annat än det dramatiska som utspelas i och med dessa språkytor, menar jag. Men vad är det som utspelar sig? Hur utspelar det sig?

*Språkytor*

Yta tar plats. En yta ligger utbredd med sina gränser mot omvärlden. Jag föreställer mig en yta stilla, utbredd och intakt. Så ser också ofta Jelineks texter ut för den som möter dem med ögat. *Språk* indikerar däremot rörelse. Så vad händer i denna språkyta då den realiseras av en läsare? Jag läser den första repliken:

**Snövit:** Nu har jag gått i evigheter genom skogens krökar och vindlingar, och vad hittar jag inte? Dvärgar! Det sägs att de liknar oss i gemyt, men inte i gestalt. Ni däremot, min herre, ser ut som en som liknar mig i gestalt, men snarare är ogemytlig. Kanske beror det på ansvaret ni bär. Det är säkert mycket arbetsamt att sikta det varande och att rikta det riktiga. Självt ansvarar jag snarare för det lätta. Jag har länge haft framgång genom mitt utseende, men så föll jag, full av iver, på jakt efter än mer framgång, i min styvmors håll, hon som grep mig från ett håll som jag inte hade väntat mig och strax därpå förgiftade mig med frukt. Hon hade grävt en



grop åt en annan och föll inte själv däri. Sen dess är jag sanningssökerska, även i språkliga angelägenheter. De flesta verkar tycka att det hela är oerhört intressant, eftersom min berättelse har funnits i hundratals år, men jag har ingen aning om vad som skulle vara roligt eller spännande med den. Det är som om jag oupphörligen var tvungen att resa mig och falla igen, av kvinnohand. Ett trevligt undantag, vilket döden inte är. Han kommer alltid, oftast som man, och sen är han ingen alls. Han lurar på oss, kommer objuden, och precis när vi, som i mitt fall, har nått framgång, så unnar han oss den inte utan tar oss av plan utan att lugna oss. (s 15–16)

Snövit säger att hon har gått i skogen i evigheter. Snövit berättar att hon inte hittar de dvärgar hon letar efter. Snövit säger någonting om dvärgarnas utseende och om deras själsliga egenskaper. Snövit gör en association till Jägarens utseende och *hans* själsliga egenskaper. Snövit uttalar sig om Jägarens aktivitet. Snövit säger någonting om sin egen existens. Snövit påtalar sitt eget narrativ och det att hon föll offer för sin styvmor. Snövit lägger fram sitt ärende: Att hitta sanningen. Snövit kopplar sanning till språk. Och så vidare. Det finns onekligen någonting som påminner om yta i detta framvällande. Om orden kastas fram med den massivitet som det visuella antyder så blir resultatet någonting som brer ut sig. Detta tycks vägra att släppa in luft och det tar över rummet. Det påminner om den materialitet som jag menar kan vara en manifestation av det dramatiska handlandet och som jag skriver om i kapitel 3, och där kopplar till skenet av dramatisk handling. Massiviteten hos språket blir till ett övertagande, dränkande, överröstande och så vidare. Att höra Jelineks dramatik framföras kan verkligen ge en upplevelse av andnöd som liknar den man kan få av att läsa hennes romantexter. Orden gör verkligen någonting med en då de rasar fram och inte verkar vilja ta slut. De tvingar sig på och täcker över varje möjlighet till eftertanke. *Ändå* menar jag att texten inte är dramatisk i min definition. Den är

handlande, men skenet som uppstår är av ett litterärt handlande snarare än av ett dramatiskt.

Det litterära i Jelineks dramatik behöver inte slita i det dramatiska för det bryr sig överhuvudtaget inte om det dramatiska. Det litterära ärendet är alltför starkt för sådana kompromisser. Snarare än att figurerna i Jelineks verk har intentioner riktade mot varandra så verkar det som att ordmassorna bär på sin egen intention. I kapitel 1 menar jag att talet i Jelineks verk verkar ha en egen ruskig agens, att det är språket som talar genom människorna. Att språket betar sig på det sättet berättar någonting specifikt om människans varande i världen, vilket tycks mig svårt att kombinera med det dramatiska.

#### *Textens realisering i läsarens inre*

För att komma åt det litterära räcker dock inte denna upplevelse av att språk tar över en, för vad *gör* detta språk? Mer än att välla fram och breda ut sig och, på teaterscenen, dominera såväl den som uttalar orden som den som lyssnar på dem?

Följer man Isers (1993) resonemang så måste läsaren i mötet med texten realisera skeenden och världar i sitt inre, och använder således sina mentala resurser för att levandegöra det litterära verket.

Ryan (1980) menar att varje mottagare använder den faktiska världen som utgångspunkt för att realisera fiktion. Utan upplevelsen av att finnas till i denna värld så är det omöjligt att föreställa sig det fiktiva, oavsett om den fiktiva världen är realistisk eller orealistisk. Ryans argumentation framstår för mig som rimlig, även om just det "faktiska" i den faktiska världen kan diskuteras – det är ju fullt rimligt att tänka sig att även annan fiktion får tjäna som referenspunkt för mottagaren i mötet med ny fiktion. Disneyskogen som jag upplevde då jag som barn såg filmen *Snövit* bidrar ju, lika mycket som de skogar som jag sedan dess har besökt i verkligheten, till min nuvarande förståelse av

vad en skog är. Jag ämnar dock inte gå in i diskussionen om fiktion och verklighet här; poängen med Ryans resonemang tolkar jag snarare som ett sätt att visa att upplevelsen av att finnas till i världen – inklusive de fiktioner som är en del av världen – är avgörande för att en mottagare alls ska kunna göra fiktion begripligt för sig.

Kombineras Isers och Ryans resonemang går det alltså att dra slutsatsen att en läsare använder sig av levd erfarenhet för att inuti sig själv realisera skeenden och världar utifrån den information de får från texten.

De första meningarna i den första repliken i "Döden och flickan I" lyder: "Nu har jag gått i evigheter genom skogens krökar och vindlingar, och vad hittar jag inte? Dvärgar!" (s 15) Genast då jag läser aktiveras en förnimmelse av en värld i mitt eget inre. Texten kommer med ett påstående om att "jaget" har en kropp, och för den som enbart läser texten torde detta jag framstå som tillhörande någon annan än den tovade Snövit-docka som Jelinek anger i rollistan. Och detta jag har en rörlig kropp. Jaget går.

Att röra sig, att använda sina extremiteter för att röra sig framåt genom världen, fötternas och benens muskulära aktiviteter, det att torson hålls upprätt, känslan av att gå med lätthet eller att släpa sig fram – fenomenet finns som någonting som läsare med få undantag själva har erfarenhet av och som någonting som läsare med få undantag är vana vid att betrakta hos andra. Det kan tyckas banalt, men tjänar just därför som exempel för att visa på hur naturligt det känns att skapa en förståelse av vad som händer i en text genom att använda sig av sin erfarenhet av att finnas till i världen. Här finns ett jag och jaget går – det går blixtnabbt att begripa.

Strax efter att jaget dykt upp så placeras det i en skog. Skogar kan se olika ut, men består vanligtvis av sådant som träd, sly, stubbar, mossor

och marker täckta med barr- och lövförna. Exakt hur Snövits skog ser ut går inte att avgöra enbart utifrån texten. Snarare kommer skogen att realiseras på olika sätt av olika läsare och min erfarenhet är att de realiseras på ett ofta inexact sätt. Då jag läser texten ser jag inte saker utspela sig som på film, utan förnimmer skogen med olika intensitet i olika stunder och i ett *mischmasch*. Ibland blixtrar bilder till som påminner mig om en disneyfierad skräckskog vilken sträcker sina knotiga fingrar efter en, ibland som en lika disneyfierad, parkliknande, skog, välordnad och välvillig. Ibland får jag upp bilden av ett hasselnår och blöta löv, kanske minns jag plötsligt hur besvärligt det kan vara att ta sig fram genom ris och taggiga bärbuskar. Skogighet i ett litterärt berättande kan ha många funktioner och olika associationer för olika läsare, men måste alltid förverkligas i det inre därför att något yttre inte finns att avläsa.

#### *Poetisk precision och filosofi*

Genom läsningen av Jelineks text har en värld realiserats i mitt inre. Och vad är det för värld? En av dess mest betydelsefulla egenskaper är att den är skev. Här tycks olika tider existera parallellt – busstrålkastare och knorrhanefjädrar på hatten – och någonting som liknar min egen, vardagliga verklighet tycks blandas med sagans värld. Det är ett säreget universum som tar plats och flera saker tycks pågå simultant (samtidigt som ingenting egentligen händer, sett ur ett dramatiskt perspektiv).

Något som Jelinek förmår i detta universum är *poetisk precision* som i förlängningen blir *filosofisk*.

Poetisk precision är ett begrepp som jag lånar jag från Hallnäs (2010) som menar att:

Poetic precision should be understood as the expressional precision of the definition and its motivation, that it is precise as text in a deeper sense. This is what we look for in legal texts, in philosophical texts, or in mathematical texts, etc – the precision of good poetry. We can argue about the interpretation, but we see that it is a clear and definite formulation of something. (s 112)

Poetisk precision är alltså enligt Hallnäs ett slags konstnärlig exakthet som hjälper en läsare att komma närmare det som beskrivs. Vidare förklarar han det som en dualitet som författaren (eller konstnären) förfinar och leker med. En cirkel kan ritas på olika sätt och Hallnäs påpekar att det i varje enskilt fall är fråga om att uttrycka "the circle as an abstract geometric form", samtidigt som det är en fråga om *hur* detta görs (s 113). Ritar vi en cirkel kommer den linje vi drar att bygga och utgöra cirkeln, men det sätt på vilket cirkeln ritas kommer att uttrycka en cirkel med särskild stil (s 113).

Hallnäs ger två olika exempel på hur en cirkel kan beskrivas. Han börjar med *Elementa* i vilken Euklides skriver att: "A Circle is a plain Figure, contained under one Line, called the Circumference; to which all Right Lines, drawn from a certain Point within the Figure, are equal" (s 113). Hallnäs ställer detta mot ett citat ur *Krakel Spektakel-boken* (1984) som beskriver en cirkel som "En katt, som jagar sin egen svans, fast utan katt och utan svans" (Hellsing, 1984, s 143). Euklides beskrivning är teoretiskt korrekt, menar Hallnäs, medan Lennart Hellsings beskrivning ger en upplevelse av fart och närmast frustrerande oändlighet. Även om det skulle gå att argumentera för en poesi även i citatet från *Elementa* – vilken kanske berör rationalitetstro och ett visst förhållande till språk snarare än en poetiskt uttryckt cirkel – så skulle nog de flesta läsare ha närmare till att uppfatta en poetisk precision i Hellsings beskrivning av cirkeln. I och med denna beskrivning händer dessutom någonting med

upplevelsen av en cirkel. Inte bara sker ett slags återupptäckt av cirkelns rundgång; något nytt uppstår i och med sättet som cirkeln uttrycks på. Jelineks poetiska precision i "Döden och flickan I" kan exemplifieras med hur Jägaren, i och med att han beklagar sig över Snövits styvmor, gör en beskrivning av ett köpcentrum:

Jag får intrycket att det som retar er mest med denna kvinna, som försökt fuska i mitt hantverk, är att hon uppenbarligen tror att man fullständigt kan besitta alla svar på förhand och att det är möjligt att med förnuftets hjälp bli härskarinna över detta förnuft. Det skulle gå mig på nerverna, om jag hade några, för det är lika dumt som ett köpcentrum som stänger på kvällen men fortsätter kalla sig köpcentrum även på natten. (s 24)

Det är denna typ av förunderliga påståenden om världen som Jelinek förmår göra. Texten gör gällande att det är förnuftsvidrigt att försöka betvinga förnuftet med hjälp av förnuftet, och den hävdar att det är fåfängt att tro att ett svar verkligen är ett svar. Det tycks bisarrt och blir än mer bisarrt då texten ger bilden av det otroligt dumma köpcentret. Texten vrider och vänder på gängse språkanvändning då det framkallar denna bild, samtidigt som köpcentret i fråga besjålas. Därmed blir detta köpcentrum – som kanske är den mest opoetiska sortens plats, eller företeelse, jag kan tänka mig – till en del av någonting poetiskt, samtidigt som den bild som framkallas är komisk och löjeväckande. Det är nämligen köpcentret *självt* som *kallar sig* köpcentrum, och det framhärdar att det minsann visst är ett köpcentrum även på natten, trots att det inte alls borde ha rätten att kalla sig köpcentrum då eftersom det alltså *per definition* inte *är* ett köpcentrum under de tidpunkter då det är stängt och följaktligen ingen köpaktivitet pågår där! Det är som att texten utgår från en barnlig uppfattning om av vad ett köpcenter är – som att ett köpcenter måste tolkas bokstavligt enligt en viss princip – och för mig lyser fenomenet

köpcenter vid det här laget upp av ett nytt ljus. Köpcentret har för mig separerats från sin gängse betydelse och återinförts i mitt medvetande som något främmande. Det var tidigare invariant; nu ser jag det i hela dess bisarra skapelse och jag liksom undrar: hur är det möjligt att en sådan företeelse kan *finnas*? Vad är det för en kultur, eller värld, jag lever i, där dessa köpcentra framstår som något naturligt förekommande?

Den poetiska precisionen – dess sätt att vrida och vända på världen, bedöma den och på samma gång transformera den – blir också en strategi för att gå i dialog med filosofiska diskurser. Detta blir tydligt då Jägaren kastar ur sig följande resonemang:

Jag tror helt enkelt inte på er version av berättelsen, fröken. Ingenstans finns det en förbifartsled där den skulle kunna väja undan för er, den stackars sanningen. Tänk er in i dess situation: det måste ju vara som att bli bländad av busstrålkastare när den plötsligt står framför en kvinna som ni, som dessutom har – så mycket fattar jag i alla fall av sånt – en för skogen helt olämplig klädsel. Denna kvinna frågar alltså nu efter en eller flera personer som bär hattar som enligt mitt förmenande andra människor aldrig nånsin skulle ta på sig. Hur skulle det se ut! Ta hellre min hatt som förebild, en sån borde ni och dem ni letar efter bära! Och de vackra knorrhanefjädrarna på toppen, häftigt va? Snälla, aldrig såna där toppiga mössor! Vara så liten och försöka verka större med sånt! Höga klackar, specialinlägg, upptuperade betongfrisyrer! Inte att undra på att sanningen inte vill identifiera sig med en sån figur. Varför skulle sanningen plötsligt uppträda som sju personer, när man knappt vill låta den passera som en enda. Trots att man då äntligen skulle ha det bakom sig och kunde berätta sagor igen? Det är ju just därför den blivit så skygg, eftersom alla sliter och drar i den. (s 16–17)

Frågan om Sanningen har stötts och blötts i århundraden, och nu uppenbarar den sig alltså på nytt i denna värld som på samma gång befinner sig i den uråldriga sagan och i samtiden. Det tycks pågå en språklig strid om sanningens natur, är den en eller flera? Ska den hålla på och vara banal och liten, sanningen, och inte bry sig om att ikläda sig det som utstrålar pondus? Eller har sanningarna bara dåligt omdöme, försöker de i själva verket verka större än de är, bara det att de saknar känsla för det moderiktiga? Orden krumbuktar och vrider sig, skojar och grälar. Återigen främmandegörs det redan invanda. Det poetiska och det filosofiska går hos Jelinek inte att skilja åt, och detta är en uppenbar litterär kvalitet i hennes texter. Orden resonerar inte bara i gängse bemärkelse utan blir till retorik också i sitt sätt att bete sig på sitt eget, egensinniga vis.

#### *Organisk nedbrytning av narrativa strukturer*

Går då detta att förstå som narrativitet, som ett berättande över tid och om att finnas till över tid? Är berättelsevärlden som uppstår i och med Jelineks verk rörlig?

Om "Döden och flickan I" framkallar en värld så är denna fullproppad med komponenter som går bortom det temporala. Samtidigt finns här verkligen förflyttning, även om denna utspelas genom någonting annat än dramatiska handlingskedjor. Så vad berättas och hur berättas det? Vad händer i "dramat"?

Snövit möter Jägaren i skogen. De talar – till eller mot varandra. Han siktar så småningom på henne med sitt vapen. Han dödar henne. När jag beskriver händelseförloppet på det här sättet så ser det onekligen ut som att jag redogör för en kausal kedja i vilken den ena händelsen leder till den andra. Men det är någonting i verket som gör motstånd mot att låta sig tolkas så. Flera händelser inträffar efter varandra, men den ena *leder* inte precis till den andra. Det som kan tyckas som en kausalitet –

Jägaren får syn på ett bytesdjur-smyger sig in på det-siktar-lyckas fälla det – existerar inte i bemärkelsen *det senare som en konsekvens av det förra*. Detta blir uppenbart inte minst då Jägaren har dödat Snövit och trots det fortsätter tala med henne en god stund – och påtalar att han tänker lämna henne på platsen, ett förfarande som skiljer sig från hans vanliga då han fällt sina byten. Han kan uppenbarligen inte förvänta sig ett svar från en död kropp. Men så är det heller inte riktigt Jägaren som talar. Snarare talar språket genom Jägaren.

Betyder då detta att narrativitet inte finns? Som läsare upplever jag att texten berättar, och ett betydande sätt som denna berättelse berättar på är genom att liksom parasitera på redan befintliga narrativa strukturer. Detta är förvisso vad litteratur, och inte minst dramatik, sysselsatt sig med i årtusenden. I ett antikt drama utnyttjas myten om Oidipus för att göra dramat *Kung Oidipus*. I Shakespeares *En midsommarnattsdröm* kan man urskilja den gamla myten om Pyramus och Thisbe. Exempelen i modern tid är otaliga. Men då många sådana verk bygger en fristående berättelse baserad på redan existerande myter, sagor och berättelser så tycks Jelineks verk ha ett annat ärende. Det är som att Jelinek vill åstadkomma någonting genom sin behandling av sagan, och hon vill peka på den saga som hon ruskar om.

Jelinek förutsätter att jag som läsare redan känner till sagan om Snövit. Det har hon rätt i; jag tycker mig veta allt om skogen, jägaren, dvärgarna, styvmodern, äpplet och prinsen som dyker upp på slutet. Denna saga använder Jelinek inte som underlag eller inspiration för en ny saga. Snarare tuggar hon sönder sagan och bryter därmed upp läsarens – min – förförståelse av den. Jag uppfattar det som pågår i Jelineks verk som en nedbrytningsprocess av narrativa strukturer, inom vilken de samtida narrativa avslöjas. Så bryts den gamla sagan upp av Jelineks penna.

De uråldriga bilderna blandas med samtidsmarkörer såsom

köpcentrum och billyktor. Sagans komponenter omvärderas. Exempelvis visas Jägaren – som både hos Bröderna Grimm och Disney besitter en positiv, patriarkal kraft och, oförmögen att utföra beställningsmordet, skonar Snövits liv – upp i en blodtörstig version. Här kan han inte skilja sin lust att jaga och döda ett djur från lusten att jaga och döda en kvinna. På så sätt blir sagans grundantaganden om världen framvaskade i ljuset och Snövit avslöjas som det bytesdjur hon hela tiden varit.

Berättelsen om Mannen, om Jägaren och Flickan, och om Kvinnan, placeras både i samtid och i sagotid. Berättelsen, visar Jelinek, har blivit till någonting dolt som talar i oss och fostrar oss. Nu ska detta uppdragas. Hon gör det genom att tvinga de gamla och nya sagorna att blotta sig själva som en brutalt inredd vagga till det som idag kallas för civilisation.

Vid det här laget blir det tydligt att Jelinek visst berättar något – om hur människor konstrueras av språk, om hur människor lever sina liv och lever ut sina trassliga begär, påverkade av motstridiga diskurser kanske. Uppenbarligen är det fråga om ett slags narrativitet inklusive kausalitet, men samtidigt om något som har helt andra berättande strategier än exempelvis sagans tydliga händelseförlopp.

Om jag påstår att detta berättande innebär en nedbrytningsprocess så ska detta inte enbart förstås destruktivt. I och med den parasitära aktiviteten börjar världen åter myllra. Jelineks text försöker inte bara döda eller oskadliggöra någonting. Snarare är det fråga om en dekonstruktiv nedbrytningsprocess som i högsta grad är produktiv, liksom den vardagliga världens dagliga matsmältnings- och nedbrytningsprocesser är produktiva, livliga och skapande av liv. Den innebär en jäsningsprocess för de narrativa strukturer den mal mellan sina käkar. Material från en mängd diskurser tillförs, förvrider det redan kända till något monstruöst, avslöjar det, förstärker det, och sticker hål på det. Det liknar hur skalbaggar angriper ett fågellik och konsumerar och bryter ner det. Under nedbrytningsprocessen vidgas fågelliket, fylls av gas,

börjar lukta, förvrids i sina proportioner och blir påtagligt för alla i sin närhet.

Jelinek berättar. Kausalitet finns i relation till sago-narrativet *och* till samtida narrativ. Men finns då ingen kausalitet i texten själv? Jag upplever texten som ett gytter, närmast osorterad. Ändå finns någonting i den som tar mig med vidare och vidare.

#### *Poetisk kausalitet*

På jakt efter den kausalitet som jag liksom anar i texten, läser jag inledningen igen: "Nu har jag gått i evigheter genom skogens krökar och vindlingar, och vad hittar jag inte? Dvärgar!" (s 15). Texten konstaterar att Snövit är vilse. Och jag, läsaren, köper Snövits och dvärgarnas existens utan vidare förklaringar. "Här börjar vi", tycks texten (snarare än Snövit) säga. "Och detta är utgångspunkten: Vi är vilse. Livet, verkligheten, vad det nu är, är en snårskog i vilken man måste söka, inte efter en sanning, men efter många!". Så har texten förklarat att den är sökande.

Om man är vilse måste man söka efter vägen och det är precis vad texten gör:

Det sägs att de liknar oss i gemyt, men inte i gestalt. Ni däremot, min herre, ser ut som en som liknar mig i gestalt, men snarare är ogemytlig. Kanske beror det på ansvaret ni bär. Det är säkert mycket arbetsamt att sikta det varande och att rikta det riktiga. (s 15)

Detta är ett sökande, men snarare än att Snövit söker så är det texten som söker, rastlöst och irrande i språket och med hjälp av språket. Texten söker i tingen, i fenomenen, i det som uppenbarar sig, i de tankar som uppstår, vidare och vidare. Så fort Snövit nämnt dvärgarna måste hon säga någonting om dem, om deras likhet med henne själv och om hur de skiljer sig från henne. Och så vidare mot Jägaren, som till skillnad från

dvärgarna ter sig på det eller det sättet. Det som uppstår är en poetisk associationskedja via ordens klang i kombination med deras innebörd (gestalt – gemyt – ogemytlig). Texten söker i världen och verkligheten, rastlöst, genomtränger den här och där och byter strategi. Ständigt hittar den nya sätt att försöka borra sig in, lite vid sidan om där den nyss borrade. Blicken fortsätter in mot Jägaren, med nya associationer: Ansvar – arbete. Sikta – rikta – riktiga.

Om "Döden och flickan I" är ett sökande genom poetisk kausalitet så är det inte en fråga om händelselös berättelsevärld, men om en berättelse som vägrar att finnas till så som en gängse berättelse finns till. Det här berättandet pågår inte bara i bemärkelsen att orden *berättar berättelsen*; snarare maler orden sönder en färdig berättelse, blandar den med alla möjliga andra berättelser, tuggar den, kastar fram den, testar den och omvärderar den.

#### *Det litterära och text*

Om Jelineks dramatik består av språkytor så är det alltså fråga om språk i bemärkelsen *ord*. Och detta språk betar sig som att det genererar sig självt, beror på sig självt och sätter upp sitt eget regelverk. Orden är det som söker upp världen, det som söker i världen, det som konsumerar världen och det som bygger världen och bygger om den. Och detta språk vrängs och vrids till abnorma figurer.

När jag argumenterar för att Jelineks dramatik är litterär så är det detta jag menar. I det faktiska scenrummet, det som presenteras i textens början, råder om inte stiljte, så ett slags fysisk orörlighet. Tiden sträcks ut med orden, ordens klanger och deras inneboende temporalitet som framträder då de talas. Det är *i orden* det händer. Den som möter Jelineks dramatik kommer att upptäcka att där kryllar av liv, och att det är just ord som genererar detta liv och som rasar mot läsaren. Detta är en livfullhet som jag menar beror på dess koppling just till litterär text.

Att Jelineks dramatik beskrivs som språkytor – något som jag förstår som kopplat till upplevelsen av att det är *litterär text* som möter åskådarna – är inte oviktigt i sammanhanget. Jag menar att detta kan kopplas till den *typografiska rumslighet* som enligt Ong (1990) uppstod i och med boktryckarkonstens intåg. Ong argumenterar för att detta inneburit att den visuella ytan fått en enorm spridning och därmed allt större betydelse. Han visar hur det typografiska gjort det möjligt att placera ord i spatial relation till varandra och exemplifierar med allt från komplicerade tabeller till konkret poesi (s 164–166). I min förståelse av begreppet blir också papperet, menat att skriva på, till en kreativ plats för det litterära.

Så blir denna typografiska rumslighet till någonting som i mitt tänkande är grundläggande för att det litterära hos Jelinek kan bete sig så som det betar sig.

Vanan vid formaten är i modern tid stark och har påverkat den litteratur som skrivs. Den tysta läsningen skapar enligt Ong (1990) en upplevelse hos läsaren av att själv ha ett inre rum som texten talar till, vilket i förlängningen påverkar hur människor tänker. Vidare visar Ong hur berättandet i muntliga och skriftliga kulturer skiljer sig åt, och hur detta i förlängningen påverkat synen på författaren. I muntliga kulturer traderas berättelser över generationer. *Samma* berättelser berättas, men dessa är ändå inte samma, eftersom de är i ständig förändring. Så blir exempelvis de enskilda situationerna som berättandet äger rum i till någonting som påverkar *vad* och *hur* något berättas.

Att minnas berättelser och kunna återge dem muntligt kräver också vissa minnesstrategier. Detta är ytterligare en förklaring till att berättelserna förändras; de måste hela tiden förankras i de aktuella omständigheterna för att överleva. Andra minnesstrategier har med sådant som rim och rytm att göra. Så går det att se att verk som *Iliaden* och *Odysseen* med stor sannolikhet har fötts och traderats i muntliga

kulturer – och säkerligen i en mängd lokala varianter – innan de skrivits ner. Den som är införstådd med dessa berättelser vet att gudomar ofta har flera namn i verket; deras namn måste hela tiden anpassas in i versmåttet.

I och med teknologins intåg har den moderna människan vant sig vid vissa format, och sättet att berätta har förändrats. En naturlig utveckling har varit att litteraturen gått från att likna det muntliga berättandet till att bli allt mer självständig från detta.

Jag tänker mig att bokformatet i modern tid ofta får vara det som "håller" litteraturen. Den skriftliga kulturens litterära uttryck erbjuds stabilitet i formaten snarare än i berättande strukturer och gemensamma överenskommelser. Istället för att bete sig som muntliga berättelser så kan boksidor fyllas med litterära experiment som tar sig bortom det poetiska och det narrativa i traditionell bemärkelse. Att exempelvis läsa Pär Thörns *Dräl* (2006) liknar mer upplevelsen av att ta del av konceptuell konst än att läsa en "traditionell" roman eller diktsamling. Sidorna är många och vita, men inne vid vecket, liksom i marginalen, och lodrätt, gömmer sig ett och annat ord. Dessutom påhittade ord. De får letas upp av läsaren, och det är svårt att tänka sig en läsoplevelse som skiljer sig mer från en upplevelse av att sitta och lyssna till någon som berättar. Det är också omöjligt att föreställa sig ett sådant konstverk bortom boken som artefakt och den utbredda vanan vid den. På samma sätt har jag svårt att tänka mig att det litterära hos Jelinek, med sitt överflöd, sina vrängningar och egenartade associationskedjor, skulle kunna finnas utan boksidan som höll detta berättande rent fysiskt på plats. Då den tar plats på teaterscenen blir den, som vi har sett, beskriven just som *yta* av teoretiker och recensenter. Någonting skvallrar om att bindningen till boksidan är stark.

Jag tänker mig också att det litterära i mitt eget skrivande är beroende av (fantasin om) den platsen; boksidan, som är förförisk i sitt sätt att

både skapa utrymme och avskildhet. Den boksida som talar till det egna rummet. Detta är en av de saker som den typografiska rumsligheten erbjuder. I förlängningen – då det litterära tar plats på scen – blir det också något som liknar en sådan typografisk rumslighet som kastas mot den åskådare som sitter i en teatersalong och upplever exempelvis Jelineks dramatik.

#### 4.2 Att skriva litterärt

Då jag nu närmar mig mitt eget skrivande tar jag utgångspunkt i den typografiska rumslighet som Ong (1990) presenterar. En mängd möjligheter för berättande uppstår i och med denna. Frigjort från det levande nuet kan det uppehålla sig vid kringtrampande beskrivningar, och med ord kan sådant som metaforer och liknelser skapas i överflöd. I "Döden och flickan I" blir det litterära till en dekonstruktion som är ett jäsande. Det ena följer på det andra, men med ett sökande som tar sin väg över ordlikheter, bilder, associationer och manipulationer. I sitt skrivande utnyttjar Jelinek de moderna förutsättningarna för det litterära till max och vidgar utrymmet för det ytterligare; uppenbarligen har det berättande som pågår i den typografiska verkligheten sedan länge flyttat sig bort från kravet på strukturer såsom "det var en gång..." – men då – och då hände det här – och då..." Texten *finns* nämligen kvar på papperet, hållen av formatet, och detta papper har blivit till en lekplats för det litterära.

##### *Om skrivandet som rum*

Men inte bara papperet och boken som format, och i förlängningen texten, kan förstås som rumslig, också själva skrivandet kan förstås som framkallande av rum. Med att skriva rum så menar jag rum som skiljer sig från det slags scenrum som det dramatiska skrivs för. Jag menar skriva litterärt och jag menar texttytor. Jag menar att skriva utifrån en tradition

där *läsningen* finns som den underförstådda vägen till realisering av texten. Att skriva någonting som skrivs för att läsas – tyst eller högt – är att skriva med en tillit till att läsaren kommer att använda orden för att skapa en förnimmelse av sådant som händelser, bilder och resonemang inuti sig själv. Detta skrivande är någonting annat än att skriva ord som används som mellanmännisklig handling exempelvis på en teaterscen.

När jag skriver i rum och skriver fram rum – *litterära rum* – så menar jag att jag förmår breda ut texten som en tanke. Genom text tänker jag kring världen eller i den. Det är också detta som sliter i det dramatiska, eftersom det gärna kräver sin egen tid, bortom det *direkt* mellanmänniskliga.

##### *Virginia Woolfs egna rum*

Ett exempel på att använda skrivandet för att tänka fram världen, förvandla den, och förhålla sig till skrivande som rum är Woolfs *Ett eget rum* från 1929. Jag är medveten om att Woolf inte uttryckligen skriver om skrivandet som ett sätt att befinna sig i, och utveckla, ett inre rum. Dock är det omöjligt för mig att inte förstå Woolfs egna rum i överförd bemärkelse. För även om Woolf skriver i en kontext inuti vilken mäns och kvinnors materiella villkor skiljer sig åt diametralt – och ställer frågan om vad en kvinna *materiellt* behöver för att kunna skriva (inkomst på femhundra pund om året, ett begränsande av barnafödandet och en stängd dörr att befinna sig bakom) – så är det någonting i hur Woolfs text agerar som får mig som läsare att börja ana att skrivandet i sig är ett sätt att göra ett (eller flera) rum åt sig.

Här identifierar jag alltså inte det egna rummet som ett *faktiskt* rum så som det författaren med sin skrivmaskin och sin kropp befinner sig i, men som en inre avskildhet inuti vilken nya världar både kan frammanas och beträdas. Det Woolf genomför är ett förvandlingsnummer och en manipulation. Hon bygger en värld och hon omskapar den.



Tidigt frammanar hon bilden av en plats som *faktiskt* är förbjuden för henne:

Det var så det kom sig att jag mycket hastigt gick rätt över en gräsmatta. Omedelbart reste sig en mansperson för att hindra mig. Men först fattade jag inte att denna figur med besynnerligt utseende, iklädd jackett och vit skjorta, riktade sina yviga gester mot mig. Hans ansikte var fyllt av fasa och förskräckelse. Instinkten kom till min hjälp, snarare än förnuftet. Han var en vaktmästare, jag var en kvinna. Här var en gräsmatta, där gick en grusgång. Endast akademiska lärare och studenter fick vara här, min plats var i gruset. (s 16)

Woolf argumenterar inte för någonting annat än att detta är en verklig erfarenhet. Den påstår visserligen inte att det som händer i den har hänt "i verkligheten" (eller att det var just skribenten, Woolf, som det hände) men den betar sig som att det är så. Och med tanke på textens politiska agenda kan man som läsare anta att händelsen är sannolik inuti sin kontext.

Men just i och med att Woolfs text är text så blir hennes egen position dubbel i förhållande till händelsen. Woolf – understått textens "jag" – är ett påstått offer för en situation, men samtidigt är hon författaren. Hon skapar platsen och intar den. Skrivandet dominerar denna plats, beskriver den, beträder den och bestämmer händelserna i den, *tolkar* denna plats och dessa händelser. Småningom utnyttjar dessutom Woolf sitt skrivande för att förändra sin inomtextliga position i relation till platsen och till händelserna som äger rum där:

Jag vägrar att låta dig, även om du är vaktmästare, köra bort mig från gräset. Stäng dörren till era bibliotek om ni så vill, men det finns ingen port, inget lås, ingen regel som kan sättas för min tankes frihet. (s 92)

Woolf annekterar nu gräsmattan. Hon attackerar vaktmästaren och hon gör honom svarslös. Hon äger platsen och händelsen. Hon äger till och med vaktmästaren därför att hon skriver fram honom. Denna text har med hennes tankes frihet att göra, och denna tanke materialiseras genom att bli till text. Den förändrar eventuellt inte de vardagliga villkoren för människan Woolf, men skrivakten gör författaren allsmäktig och ägaren till allt: Tanken, rörelsen, den förbjudna marken, vaktmästaren.

Jag läser således Woolfs feministiska klassiker bortom dess status som feministisk klassiker, och bortom den faktiska världen; jag läser den *som skrivande*. I detta avseende är det för mig ointressant om texten lyckas eller misslyckas i sitt projekt att utanför sig själv tillgängliggöra fysiska rum för skrivande kvinnor. Det intressanta är att Woolfs text *i sig själv* är performativ. Den är en tanke som förvandlar sig själv. Den går från att tänka att det är omöjligt att beträda gräsmattan till att tillgängliggöra gräsmattan. Den gör detta genom sin egen, inre logik. Och när den framhärdar med att slå upp sitt eget utrymme och driva sina teser, så blir den till i sig själv, lever och betar sig och blir till en alternativ verklighet. Det är också då, när den finns och lever, som den potentiellt finns till för andra, som en tanke för andra att ta till sig, själva tänka och pröva.

*Om att skriva sitt – mitt – inre rum*

Liksom Woolf kan jag skriva fram en förbjuden gräsmatta. Jag gör det nu.

Jag sitter på mitt kontor, mellan de grå väggarna, och det grå dagsljuset från en dag i en ovanligt kall maj månad kommer in utifrån, dämpat av de regntunga molnen. Jag sitter vid mitt grå skrivbord i det ohälsosamma ljuset från lysrören och i datorns blå sken och jag skriver fram en rumslighet.

Jag skriver att jag sitter bredvid en gräsmatta, förbjuden för mig att

beträda. Jag sitter jämte en sådan där skylt som förbjuder mig. Detta är inget starkt förbud, tänker jag. Det är inte som att jag skulle sättas i fängelse om jag beträdde gräsmattan. Det är inte som att någon skulle bli rasande på mig, skrika åt mig att jag är sjuk i huvudet eller att jag borde "åka hem" (trots att jag inte har något annat hem) om jag beträdde den (för det är ingen i det här landet som förutsätter att jag inte hör hemma här). Men jag är känslig för sådana där skyltar. Om jag bryter mot förbudet kommer jag att se att andra ser mig bryta mot förbudet.

Jag skriver att jag struntar i förbudet. Jag skriver att jag beträder gräsmattan. Jag tar av mig strumpor och skor och låter fotsulorna röra vid gräsets och mossans fukt.

Det är en varm gräsmatta. Den luktar av sol och de senaste dagarnas regn ångar ur jorden, upp genom vegetationen. Jag sätter mig ner och vätan tränger igenom tyget i mina byxor.

Det går en häst på den här offentliga gräsmattan, som inte har staket runt sig. Det är en liten, fet ponny; den är också solvarm. Den luktar också. Svett och läder och växtfibrer som krossats mellan dess tänder. Det är en dovt, grön lukt som luktar barndom. Ponnyns mule är febril, den rynkar sin överläpp för att låta tänderna tränga så långt som möjligt för att skilja grässtråna från deras rötter. Min hand vill röra vid det där skinnet på mulen som är mjukt som ingen annanstans på djuret (det skulle vara ljumskarnas insida möjligtvis), men ponnyn låter mig inte. Jag påminner mig om att just den gesten väcker ett nedärvt minne i hästen, att det finns rovdjur som dödar sina byten genom att ta tag med käften över näsborrarna så att de inte kan andas.

Alla ponnyhästar borde skjutas, skriver jag nu. Eller man borde slakta dem för hand. Man borde hitta den där punkten bakom ganaschen där det går att komma åt aortan, och sticka in en kniv så att den blöder till döds. Går det också, om man är skicklig med sin kniv, att skära av mäggen i nacken på den? Det borde i alla fall göras med alla ponnyhästar.

Det är förfärligt, det där sättet som människor håller sig med sådana där ponnyhästar. Jag vet inte vad det är för tröst för människan att... Det vet jag förresten visst. Människor är i allmänhet avskurna från tillvaron och står knappt ut med sig själva. Människor lider av en bristproblematik som kanske moderniteten har tvingat på dem. Eller om det bara är deras monstrosösa hjärna som hela tiden påminner dem om aporin att leva och samtidigt vara medvetna om sin egen dödlighet. Det står de inte ut med. De tvingar sig således på andra varelser, stänger in dem och parasiterar på deras liv. De tröstar sig med dessa varelsers kroppsvärme och med känslan av varelsernas päls under fingrarna. De tolkar djurens sökande efter mat i sina händer som kärlek. De inbillar sig att denna kärlek är villkorlös. I själva verket är ponnyhästarna bara för dumma för att döma sina plågoandar. Det som tolkas som djup visdom i ponnyhästarnas ögon är bara frånvaron av själ.

Ponnyhästarna borde slaktas framför ögonen på sina ägare. Så att insikten om dödens grymhet hinner ifatt den människa som försöker undfly den med hjälp av snuttefiltar. Grymheten vid ponnyslakten ska vara sådan att människan kastas ner i tröstlöshet.

Och avgrunden ska vara kompakt mörker. Mörkret ska stråla in i henne och lamslå henne. Skräcken ska utövas på en cellulär nivå, den ska vråla rakt ut i nervsystemet. Sedan ska den skära av hjärnans kognitiva förmågor och lämna människan ensam med amygdala. När skräcken tar över människan förlorar hon sin förmåga till empati. Hon slår omkring sig som en drucknande. Hon greppar tag i vem som helst i sin närhet och drar ner denna i djupet i förhoppning om att rädda sig själv.

Sedan slutar jag skriva detta rum, denna värld.

Det ovanstående är ett exempel på det framkallande av en värld och det tänkande som jag sysselsätter mig med i det litterära

skrivandet. Så är också texten utformad. Som att den frammanar sig själv i nuet, som att den, eller den som skriver, kommer på saker längs med vägen. Det blir ett sätt att tänka genom att göra värld. Jag frammanar hästens mjuka lukt och dess lena skinn och jag frammanar en våldsfantasi och ett människoförakt. Jag skapar ett tänkande med ord. Jag låter orden fortsätta. De är de primära, där händer det som händer.

Detta upplever jag som rumslighet och denna rumslighet är inre. I skrivögonblicket är den avskuren från den faktiska världen. Det är en röst som inte måste bete sig för den existerar inte direkt relationellt; den behöver inte skämmas för sig.

Detta slags oavbrutna tanke, som tar sig vidare så som den vill ta sig vidare, är det litterära hos mig och det som sliter i mitt dramatiska skrivande. Detta är vad det litterära i mitt skrivande förmår, att vrida och vränga på bilder, tankar och fenomen, framkalla dem, slå sönder dem och leka med dem. Så blir det också det som blir mitt konstnärliga signum, ett tänkande kring världen i ett litterärt hänseende.

### **4.3 Det litterära**

Det litterära är någonting som talar till – i första hand en läsares och – i andra hand – en åskådares – inre. Det är i det inre som världar byggs, det är där sådant som bilder och världar uppstår och resonemang tas i beaktande. Hos en författare som Jelinek kan det litterära ta sig egenartade uttryck; det förmår framställa sådant som en förvriden värld, koppla saga och myt direkt in i samtiden, och tugga och jäsa det redan invanda till oigenkännlighet.

Det litterära skrivandet kan förstås som framkallande av inre rumslighet. Så kan en värld framställas och manipuleras, och i mitt eget skrivande blir den inre rumsligheten skamlös i sin avskildhet.

Mitt begär efter detta ständiga, litterära tänkande hamnar i mitt skrivande i konflikt med det dramatiska. Jag går nu vidare mot att förstå såväl det dramatiska som det litterära i termer av performativitet och därmed som rörelser som inte gärna går i takt med varandra.



## **Kapitel 5**

### SLITNINGEN

Det sliter, skriver jag, om och om igen. Vad? Det litterära, i det dramatiska. Det är fråga om en skillnad i rörelse: Det dramatiska vill vidare, medan det litterära trampar runt och slår lovar kring samma ställe. Då jag skriver fram dessa olika rörelser i samma verk uppstår slitningen – som en konflikt och som en kraft.

I det här kapitlet fördjupar jag förståelsen av slitningen i termer av rörelse och handlande. Jag gör det framförallt genom att förstå text som performativ, och argumenterar med hjälp av Schneider (2011) för att det som kan tyckas stilla också kan förstås som handlande. Textens performativitet förstår jag dock inte som en enda. Snarare menar jag att text härbärgerar performativitet i flera lager, och att text kringgärdas av performativitet.

Vidare menar jag att den litterära slitningen i sig är performativ, då den förvandlar mitt skrivande. Denna slitning får mig att börja manipulera det narrativa; så uppstår både i mitt skrivande och i mina verk det som jag kallar för *narrativa lekar*. Detta begrepp introducerar jag genom att gå via Gadamer (2004) begrepp *play*.

### 5.1 Performativitet

Språklig performativitet – *ordens* performativitet – behandlas i filosofen J. L. Austins *How to do things with words* (1975). Austin visar att yttranden inte enbart är en fråga om att konstatera någonting, varpå han boken igenom – vilken består av ett antal föreläsningar – brottas med att definiera ordhandlandets lingvistiska förutsättningar. Det har hänt en hel del med begreppet performativitet sedan Austin presenterade sina teorier. Begreppet har (om)definierats av bland annat filosofen Jacques Derrida och filosofen och genusteoretikern Judith Butler, och visat sig användbart långt bortom det *talade* ordet.

Här försöker jag inte urskilja performativa kvaliteter i det talade

språket. Snarare anser jag att allt språk är performativt, och därmed att all text är performativ, eftersom all text innebär ett görande och därmed ett handlande.

Enligt Derrida (1982) skrivs all text för att läsas av en frånvarande mottagare. I skrivakten finns alltså någon *frånvarande* som är *närvarande*, om än som en fantasi – vilken enligt egen erfarenhet kan vara ganska vag.

Denna närvaro av en frånvarande mottagare kan i sin tur förstås via Schneider (2011). I *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment* (2011) uppehåller sig Schneider visserligen i första hand vid fotografi snarare än vid text. Ändå finner jag Schneiders resonemang givande för min argumentation. Då jag är ute efter att beskriva någonting som tycks stilla/stillnat/stabilt som handlande/rörligt är hennes exempel från fotografi närmast bättre lämpade som exempel på det än texten själv. Hon bryter här upp föreställningen om fotografi som enbart ett slags stillnat utsnitt av verkligheten och visar snarare på dess teatralitet och performativitet.

Schneiders huvudsakliga fokus är de välkända fotografierna från Abu Ghraib då soldater torterat och fotograferat fångar i förnedrande ställningar. Bilderna – eller handlingen som fotograferandet utgör – tjänar därmed som ett exempel på hur (fantasin om) den frånvarande mottagaren finns närvarande redan i det ögonblick då fotografiet tas. Det kan tyckas, menar Schneider, som att förnedringen av fångarna enbart äger rum framför kameran. I själva verket kastar sig handlingen mot en tänkt framtid, vilken därmed blir en del av scenen (s 162). Vakternas pekande fingrar kommunicerar med en framtida betraktare, som för att visa vart denne ska rikta sin uppmärksamhet. Förnedringen finns inte bara *i* bilden, utan *i* bildens (tänkta) framtid där den cirkulerar bland betraktare. Av vikt är att det förutsätts att dessa "will recognize feminization and same-sex posturing as shameful" (s 162). Mottagaren behövs för att förverkliga förnedringen,

och förnedringen är bara förnedrande om åskådaren känner igen det som bilden visar som någonting skamfyllt.

En annan aspekt av fotografiets performativitet visar Schneider genom att diskutera Hippolyte Bayards *Self-portrait as a drowned man* från 1840 (s 165–167). Bayard *iscensätter* inte bara sig själv som drunknad, men kompletterar bilden med en text på baksidan av den. Denna text talar direkt till betraktaren och kommenterar att denne nyss har sett *eller* snart ska se porträttet. I samma text ondgör sig Bayard över att fotografiet, trots sin popularitet, inte inbringat honom några pengar, varför den stackars konstnären – han själv – har gått och dränkt sig. Det hela får en komisk och märklig effekt då Bayard vränger tiden till en omöjlig figur. Bayards verk leker och skojar med betraktaren i det ögonblick då denne håller det i sina händer, och då denne dessutom måste vrida och vända på papperet för att kunna tillgodogöra sig verket. Fotografiet/-texten/verket *gör* verkligen någonting då det träder fram inför betraktaren.

En inneboende rörelse och förmåga till att förflytta världen bortom sig själv uppenbarar sig därmed i det som kan tyckas stilla och stillnat. Detta visar sig dessutom instabilt. Det finns en föreställning om mottagaren i det ögonblick som verket blir till, och samtidigt finns en öppenhet. Schneider menar att hur vi som mottagare väljer att svara på fotografierna från Abu Ghraib "is 'in our hands'" (s 168). Den konstnärliga handlingen söker en respons, men kan inte kontrollera denna respons.

Exemplen från Schneider (2011) visar inte bara hur det till synes stillnade har en inneboende rörlighet, men antyder också att en komplexitet finns knuten till denna performativitet. I exemplet med Bayards *Self-portrait as a drowned man* blir det tydligt att handlandet äger rum på olika sätt i olika medier, men att olika performativa kvaliteter samspelar i verket.

### *Performativitet och text*

När jag nu skriver om text syftar jag både på litterär och dramatisk text.

Text är ett görande i och med att det frambringar sådant som klanger, rytmer och bilder hos läsaren. Både litterär och dramatisk text kan beskrivas som ett – i första ledet – litterärt görande, vilket i sin tur framkallar det litterära eller det dramatiska (eller både och) hos en mottagare. Frågan är inte *om* text gör något, utan *vad* den gör och *hur* den gör det.

Förhållandet mellan det litterära och det dramatiska är inte okomplicerat. I kapitel 3 visar jag hur jag går från en litterär läsning till att använda den information som jag fått från denna för att få fatt i det dramatiska, varpå min upplevelse av den scen jag läser förändras. Det går fort för mig att läsa mig till att Masja säger att hon sörjer sitt liv. Men vilken dramatisk handling är det hon i samma stund riktar mot Medvedenko? Det tar det längre tid att greppa eftersom jag, då jag avläser denna handling, måste göra det med hänsyn till den specifika kontext den förekommer i. Jag måste få fatt på den dramatiska situationen, och det blir än mer komplicerat eftersom det dramatiska handlande som på papperet enbart manifesteras som ord delvis också måste förstås bortom dessa ord.

När jag nu beskriver textens performativitet som skiktad så innebär inte det att jag menar att alla texter härbärgerar samma antal skikt. Det innebär inte heller att jag utesluter att det finns skikt som jag inte tagit hänsyn till.

### *Litterär performativitet*

I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* finns en beskrivning av "paradiset hobbitland". Genom orden frammanar texten bilden av paradiset,

och påtalar dessutom att ondskan tränger in i det oskuldsfulla och bryter sönder det. Särskilt poängterar texten det ondsinta i att denna brutalitet är slumpmässig. Allt sådant kan texten göra eftersom den som skriver förutsätter att kommunikationen med en läsare fungerar. Denna läsare kommer att *fatta* vad den som skriver menar; vissa effekter kommer att uppstå genom läsningen.

Beskrivningen av paradiset hobbitland – inklusive den godtyckliga ondskan som tränger in i den – kan dock förstås som en ännu mer specifik litterär handling. Texten vill inte bara frammana bilden av det paradisiska Nya Zeeland, och att läsaren ska föreställa sig den mjuka luften, stillheten och lugnet, och slutligen tänka på hur ondskan bryter sönder detta paradis. Genom att komma med sina påståenden ställer texten också frågor till läsaren: "Vad ska du göra med det här då? Vad ska du göra med vetenskapen om livets absoluta skörhet? Vad ska du göra med insikten om att ondskan vet hur den ska operera? Ser du nu att ondskan inte ens är ondska, utan bara krass slumpmässighet, och är inte detta det mest ondskefulla av allt, denna potentiella destruktion, som i vilket ögonblick som helst bara inträffar?"

Härmed kallar texten på läsarens handlingsförmåga. Inte för att uppmana denna läsare till ett handlande bortom läsakten – exempelvis ett aktivistiskt handlande – men för att den kräver av läsaren att välja eller välja bort att realisera textens logik inom sig. Gör läsaren det så måste denne välja hur den värderar påståendet om grymhetens logik, och alltså välja vad den vill göra med påståendet. Kanske väljer läsaren att avfärda detta påstående – exempelvis som äckligt eller onödigt. Kanske går läsaren med i logiken och låter sin världsuppfattning påverkas av denna logik. Kanske läsaren bara konstaterar att den grymma slumpmässighet som påtalar är något den själv redan konstaterat. Kanske avfärdas yttrandet som osant – det finns nämligen en kosmisk rättvisa som kommer att förhindra sådan grymhet. Oavsett är det fråga om en

envägskommunikation. Texten låter läsaren vara ifred med sin respons och sitt görande.

Ett exempel på vad det litterära förmår göra med mig som läsare finns i kapitel 4, då jag visar vilken effekt Jelineks beskrivning av ett köpcenter har på mig som läsare. Då texten presenterar en helt egen logik kring detta köpcenter så händer någonting med min, läsarens, invanda förståelse av vad ett köpcenter är och kan vara. En kort stund besjålas detta köpcenter och i mitt inre är det som att världen skevar; en märklig variant av ett köpcenter framträder.

Det litterära görandet kan alltså i sig förstås som skiktat. Det första görandet finns i textens framkallande – eller inbjudande till framkallande – av det litterära hos läsaren. Det andra görandet uppstår då det litterära förmår avkräva läsaren en respons.

#### *Dramatisk performativitet*

Om det litterära vänder sig direkt till sin läsare så hör den dramatiska performativiteten till dramats figurer. Det är *de* som gör, och de handlar mot *varandra*; orden riktas från en figur till en annan – eller, som i monologen, till den publik som får agera ställföreträdande figur. Därmed används orden för att handla relationellt *i det här rummet* och *i den här stunden* gentemot mottagaren; orden blir *handlande* i en dramatisk konflikt. Så kommer den ena figuren exempelvis med beskrivningen av paradiset hobbitland – inklusive grymhet – för att trösta (det vill säga *försöka* trösta) den andra figuren eller för att (*försöka*) uppmuntra den andre. Kanske testar den ena parten den andre med sitt påstående: "Står du pall om jag utsätter dig för det här, eller rämnar din lugna fasad?"

Ett sådant handlande innebär i första hand inte – som i fallet med det litterära – att ett påstående överlämnas till en (fantiserad) mottagare i en (obestämd) framtid. Den dramatiskt handlande kräver ett svar och kommer att få detta svar. Svaret – även om det liknar ett icke-svar, som

det "tiger" som jag ofta skriver in som replikskiften – ger upphov till en ny handling som ger upphov till ytterligare en handling. Och allt detta handlande är relationellt i det levande nuet, och ger därmed upphov till det dramatiska krängandet. För att ge ett exempel: Om den som försöker trösta någon med hjälp av påståendet om existensens urskillningslösa grymhet inte alls förmår trösta, utan bara ökar på sorgen, så kanske denne snabbt ändrar sin strategi fullständigt, och förkastar sin tes om urskillningslös grymhet och börjar istället driva en tes om kosmisk rättvisa.

Så riktar sig handlandet i det dramatiska verket primärt *inom* verket.

Mottagaren av det dramatiska verket då, den som avläser det dramatiska i en text och den åskådare som sitter i salongen?

Liksom den litterära läsaren är denna mottagare aktiv i att realisera verket. Den som försöker avläsa det dramatiska i en text måste *läsa* texten innan de dramatiska handlingarna kan *avläsas*, men även den åskådare som betraktar handlingar, händelser och händelseförlopp måste vara aktiv i att begripliggöra handlingarna och sambanden mellan dem. Så är det inte bara möjligt för två åskådare att värdera samma handling på olika sätt, men också att vara oense om *vilken* handling de såg utspela sig.

Liksom den litterära läsaren får mottagaren av det dramatiska någonting givet till sig, och avkrävs därmed ett handlande. Mottagaren kan bedöma det presenterade som rimligt eller orimligt, intressant eller ointressant, häpnadsväckande eller banalt. Den kan välja avfärda det handlande som den tar del av eller försöka göra det begripligt för sig. Den kan låta sig rubbas i sina moraliska övertygelser för att sedan återvända till sin moraliska hemvist *eller* för att ställa sig på en ny plats.

### *Dubbelt meningsskapande*

När det litterära och det dramatiska opererar samtidigt kan detta förstås som ett *dubbelt meningsskapande*. Teateretikern Erika Fischer-Lichte (2008) argumenterar för att det meningsskapande inte bara uppstår hos en betraktare då denne tolkar något *som någonting annat*. Som ett exempel beskriver hon det röda stoppljus som signalerar till en förare att stanna bilen. Det röda är här inte bara en signal, utan någonting i sig självt:

When I perceive the particular redness of a traffic light in the rain, and become fascinated by its constantly changing and glittering nuances so far so that I get lost in the image, I am perceiving it as something other than the sign to stop. In both cases my perception gives rise to specific meanings: first, to that of a particularly fascinating sensual impression, and second, to a code of conduct. To put it plainly and perhaps provocatively: conscious perception always creates meaning. (s 142)

När jag översätter bilden till mina egna verk så förstår jag det dramatiska som stoppljusets funktion, detta att det röda ljuset *säger åt* trafikanten att stanna. De glittrande nyanserna blir det litterära, någonting bortom stopp-funktionen. Liknelsen lämpar sig särskilt bra därför att de betydelsebärande elementen är dubbla hos stoppljuset, samtidigt som det finns en hierarki mellan dem. Den som kör bil i trafiken ingår i en överenskommelse om att det är olagligt att köra mot rött, och som signal för att stanna är det röda för denne (troligtvis) primärt. Men för ett sömnigt barn som åker bil genom en regnig stad om kvällen kan det röda glittrandet mycket väl vara det primära. Oavsett kommer den ena principen härska över den andra. Trafikljusets funktion byter plötsligt det röda mot gult och grönt; ordningen säger att detta är ett trafikljus utan hänsyn till visuella fenomen. På ett liknande sätt regerar också det dramatiska i mitt skrivande över det litterära.



### *Performativ otakt*

Hur det dramatiska härjar med det litterära blir synligt på ett annat ställe i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* och några replikskiften ser ut enligt följande:

Z

Tror du på att fånga dagen? Exempelvis den här trötta, grådaskiga dagen, innan den glider dig mellan fingrarna och – Du vet hur det är. Det är snart efter lunch / redan och –

Y

Men hetsa inte *upp* dig!

Z

Förlåt?

Y

Var snäll och hetsa inte *upp* dig. (s 331)

Det dramatiska karvar i de litterära flödena. Det litterära – det litterära *i sig självt* – är inte färdigt med beskrivningen av den grådaskiga dagen och den orkeslöshet som kommer med den. Men som dramatisk handling används beskrivningen av denna dag som ett hot. X och Y måste, i enlighet med den dramatiska logiken – vilken förklaras i kapitel 6 där det som pågår mellan X, Y och Z beskrivs som en obskyr lek på liv och död – hugga ner det hotet. Läget är allvarligt. Repliken ska inte pågå en sekund till. Z, som är den som hotar, är inte heller intresserad av beskrivningen i sig. Han är snarast ute efter en reaktion hos X och Y; när han får den är handlingens ärende uträttat.

En replik skär av en annan; det är helt naturligt i en dramatisk kon-

flikt. Men nu finns här ju någonting utöver det dramatiska. Alltså uppstår en intressekonflikt mellan det litterära och det dramatiska.

Denna intressekonflikt börjar hos mig som författare. Att skriva är i sig performativt. Ser man tillblivelsen av text som en kausal kedja så börjar den med författaren. Denna författare är handlande då den präntar ner de svarta tecknen på papperet, och organiserar orden i relation till varandra till en struktur. Här är det fråga om en kluven författare som har bestämt sig för att hålla intressekonflikten vid liv, varpå det litterära och det dramatiska stundom hamnar i otakt.

### *Slitningens performativitet*

Det finns radikal potential hos såväl det litterära som det dramatiska.

I det litterära finns en radikal potential som har att göra med hur det litterära riktar sig mot läsaren. Bilden av ett köpcenter kan till exempel börja skeva i läsarens förståelse och framstå som en fullkomligt bisarr företeelse. I det dramatiska är det åskådarens upplevelser av att konfronteras med mellanmänniskt handlande som kan få företeelser att värderas och omvärderas. Därmed kan en nazist bli begriplig – till och med sympatisk – och plötsligt kan åskådaren upptäcka att den sitter och hoppas på att nazisten ska lyckas med sin flykt undan rättvisan.

Jag som författare frammanar både det litterära och det dramatiska – däri finns min performativitet. Jag gör, placerar orden på papperet, väljer dem, ordnar dem. Oförmögen att välja mellan den ena och den andra principen hamnar jag i en slitning, och denna slitning gör någonting med mitt skrivande. Så äger den sin egen performativitet och besitter sin eget radikala potential då den förvandlar mitt skrivande.

Det är fråga om att föra in någonting som traditionellt inte är dramatiskt i det traditionellt dramatiska. För den som läser mina verk kan min dramatik se icke-traditionell ut, vilket är en oundviklig konsekvens av

att jag låtit det litterära göra sitt intåg i den. Fortfarande är dock verken skrivna i enlighet med det slags traditionella dramatiska logik i vilken kausala kedjor av mellanmännsliga handlingar bygger verket.

Men hur skapar man en traditionell logik när man insisterar på att föra in någonting icke-traditionellt i den? Vad gör jag? I de två kommande kapitlen kommer jag att behandla mina egna verk *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* och *Jag är Jago*. I dessa aktiverar jag slitningen på två olika sätt och i båda fallen har det med lek att göra. När jag skriver så både bestämmer jag spelreglerna och testar att följa dem. I förlängningen blir verken också sina egna lekar, fristående från de lekar jag leker då jag skriver dem. Och de lekar som leks har med narrativitet att göra.

## 5.2 Narrativa lekar

Det dramatiska kräver narrativitet med temporal betoning för att bli meningsfullt. Handlingar och händelseförlopp görs synliga och kan värderas då de får relationella konsekvenser. Det krängande som uppstår i relationella konflikter kan uppvisa sig som motsägelsefullt och oförutsägbart.

Det litterära kan i högre grad bortse från mellanmännsliga handlingskedjor, och uppfinna helt annan kausalitet, vilket innebär ett görande som skiljer sig från det dramatiska görandet. Det litterära som jag inkorporerar i min dramatik drar mot det temporalt narrativa, men med en benägenhet att frammana något som inspireras av det litterära hos exempelvis Jelinek. När jag skriver detta litterära så skriver jag fram sådant som resonemang om ett musfoster inuti en musmammans mage, funderingar kring minnets eventuella plasticitet och en beskrivning av en tystnad som dånar.

Så hur får jag de olika rörelserna att samexistera (om än inte på lika villkor)? Vilken lek är det jag behöver leka?

## Konst som lek

Mitt handlande är skrivandet. Då texten finns kan denna i sig förstås som handlande, och immanent i texten – om det som skrivs är dramatiskt – finns också ett handlande som hör till dramats figurer. Att frammana de olika performativa skikten är för mig en fråga om att sätta upp spelregler för dem. Det är en fråga om att leka lekar, att pröva att sätta upp ramverk för leken och att testa vad dessa ramverk förmår frambringa.

Jag förstår detta via Gadamer (2004) begrepp *play* som han använder som ett förslag på vad konst är. Gadamer menar att:

When we speak of play in reference to the experience of art, this means neither the orientation nor even the state of mind of the creator or of those enjoying the work of art, nor the freedom of a subjectivity engaged in play, but the mode of being of the work of art itself. (s 102)

Leken finns alltså enligt Gadamer varken hos konstskaparen eller hos mottagaren, utan är oberoende av dessa. *Verket självt* är en lek – vilket med fördel kan förstås också som *spel*, vilket klingar mer likt tyskans *Spiel* som är Gadamer ursprungliga begrepp.

Det kan tyckas som att Gadamer sätt att utesluta upphovsperson och mottagare ur sina resonemang gör att hans teser blir svåra för mig att använda i min argumentation. Mitt resonemang bygger för det första på att mottagaren är en aktiv medspelare på konstens arena, då denne måste realisera verket. För det andra är jag här ute efter att beskriva min egen skapande aktivitet som just lekande. Ändå finner jag det rimligt att utvidga Gadamer begrepp mot att inbegripa den konstutövare som han avfärdar i sitt resonemang. Anledningen är att jag inte uppfattar det som att Gadamer menar att konstnärliga verk finns bortom människan och människans förståelse av dem. Snarare är hans poäng att varje konst-

verk utgör sitt eget regelverk och likt varje lek har en inre logik, så som exempelvis Monopol har en inre logik också då det ligger nedpackat i en låda. Då Gadamer betonar att lek inte syftar på sinnesstämningen hos konstnär och mottagare uppfattar jag det som ett sätt att betona att det är denna *logik* han syftar på (eftersom begreppet *lek* kan väcka en mängd associationer bortom det han är ute efter).

Också jag som författare måste utarbeta en logik – vilket inte har med min sinnesstämning att göra – och i och med denna bakomliggande logik så uppstår det verk som i sin tur har sin egen logik. Så blir leken någonting som jag förstår som förekommande i en texts alla performativa skikt – hos upphovspersonen, hos verket självt och i mötet mellan mottagare och verk.

Den metaforiska beskrivningen av lek som "a to-and-fro movement" (s 104) hänger enligt Gadamer ihop med livet självt, och han menar att det inte är korrekt att säga att även djur leker, eller att ljus och vatten också leker: "Rather, on the contrary, we can say that *man* too plays" (s 105). Leken är ett sätt för människan att återskapa erfarenheter av liv. Så blir det också i mitt skrivande fråga om att bestämma spelregler som får någonting att börja röra på sig, och att leva, dramatiskt och litterärt.

#### *Författarens spelregler*

Konstverket lyder sina egna lagar och har sin egen logik. Men det är också en skapelse av människor. Det bygger på subjektiva uppfattningar om världen, överdrivna, koncentrerade och höjda över det vardagliga livets myller. Varken skapare eller mottagare kan av mig räknas bort från denna ekvation.

Gadamer skriver framförallt utifrån vad ett konstverk är, och menar att leken finns även utan utövare. Ett konstverk är i den bemärkelsen någonting som liknar ett sällskapsspel som ligger nedpackat i en låda.

Det finns och det kan packas upp, det kan spelas, och i efterhand kan spelarna säga "Vi spelade monopol", och det är fullkomligt sant, samtidigt som det är fullkomligt sant att varje spelomgång är helt unik. Det är dessutom helt sant att de olika spelarna kan ha olika tolkningar av vad Monopol är för slags spel.

Att skriva ett dramatiskt manus är att uppfinna ett regelverk, vilket här ska förstås som någonting som får någonting annat att sättas i rörelse; i och med det dramatiska börjar en eller flera figurer att handla. Men också det litterära kan förstås som beroende av regelverk. Den poetiska kausalitet jag argumenterar för hos Jelinek har sin egen logik, och framkallar så också rörelser.

Min utmaning då jag skrev såväl *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* som *Jag är Jago* var att låta den litterära slitningen framtvunga de respektive logiker – de dramatiska regelverk – som finns i botten av dessa verk, på ett sådant sätt att även litterära logiker kunde få utrymme i verken.

### **5.3 Slitningen**

Jag förstår text som härbärgerande och omgiven av performativa skikt.

Författaren har ett görande då denne frambringar orden och ordnar dem till en väv – en text, en struktur – av semantiska och ljudmässiga sammanhang.

Texten gör. Den kräver av läsaren att bli realiserad i dennes inre, och där blir den till sådant som ord, klanger och bilder. Där argumenterar den för orsakssammanhang och där bygger den världar och egna logiker. När texten gör så gör den olika saker. Det litterära gör exempelvis sådant som att konfrontera läsaren med bisarra bilder och påståenden, vilka denna läsare måste ta ställning till.

I det dramatiska blir orden relationellt handlande och riktas av figurer mot andra figurer *inom* verket. Likt den litterära läsaren

måste även åskådaren till det dramatiska ta ställning till det den möter, och det denna åskådare möter är i första hand mellanmänniskt handlande – vilket kan te sig lika bisarrt och svårbegripligt som det som det litterära förmår framkalla.

Mottagaren av det konstnärliga verket är alltså handlande då den blir aktiv i att realisera verket, *och* därför att den blir ansvarig för att ta hand om det den får från verket. Varje mottagare av ett konstnärligt verk måste välja att anta dess utmaningar eller att avfärda det.

I mitt skrivande går de olika görandena i texten inte i takt; ändå måste de samexistera. Så blir aktiveringen av den litterära slitningen i mitt skrivande ett försök att sammanföra två olika rörelser. Så uppfinner jag narrativa lekar då jag prövar fram spelregler som sätter någonting i verken i rörelse. Så blir verken i sig till narrativa lekar. Så kan också slitningen i sig förstås som performativ.

## **Kapitel 6**

NARRATIVA FRAGMENT

SOM DRAMATISKA HANDLINGAR

– om *Sysslösa unga män med tillgång till vapen*

*Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* hade urpremiär på Göteborgs Stadsteater i januari 2020 i Gustav Englunds regi. Det är ett verk i vilket ordmassorna breder ut sig. Replikerna är ofta långa och fyllda med beskrivningar och utvecklingar av olika slag, och den som söker det dramatiska i texten kanske inte omedelbart hittar det.

Både mitt skrivande och verket självt kan förstås som narrativa lekar. I det samspelar narrativa skikt vilka i sig innebär rörelser: Rörelsen i det dramatiska som kränger därför att den beror på figurernas relationella handlande som hela tiden förvandlar situationen, kontra den litterära rörelse som tar sig frihet att trampa runt, associera och tänka kring världen samtidigt som den frambringa en värld.

I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* handlar leken om att låta det som jag här kallar för *narrativa fragment* omsättas som dramatisk handling. Dessa narrativa fragment har uppstått ur vad jag menar är en odramatisk ingång i det dramatiska skrivandet, varför jag har varit nödgad att begripa hur jag ska skapa den dramatiska situation som krävs. Den centrala frågan i det konstnärliga arbetet har helt enkelt varit: Hur får jag det som ska hända att hända?

Jag börjar i verkets idéstadium och beskriver ett möte med det som jag upplevde som ett stelnat, medialt narrativ kring terrorism, och som gav upphov till ett tänkande som jag beskriver som att det cirklar likt en rovfågel. Så var det också detta tänkande som gjorde de narrativa fragmenten – vilka jag definierar med hjälp av Ryans (2014) begrepp berättelsevärld – nödvändiga, samtidigt som det hamnade i konflikt med den dramatiska situationen.

Genom att gå in i en saga beskriver jag hur jag tampas med verkets dramatiska situation. Därmed fikcionaliserar jag mig själv i en konflikt med verkets tre figurer, vilka länge gör motstånd mot att handla dramatiskt.

Då jag går ut ur den saga som slutat lyckligt gör jag en genomgång av delar av den kedja av mellanmänniska handlingar som uppstår i verket. Jag argumenterar för att det som pågår mellan figurerna är en lek på liv och död, och jag diskuterar figurernas nödvändighet av de narrativa fragmenten genom *oheliga allianser* och *obskyra spelregler*. Så uppstår *fluktuerande narrativitet* och det jag beskriver som ett *semantiskt avstånd* mellan replik och dramatisk handling.

### 6.1 Verkets utgångspunkter

I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* pågår två saker samtidigt. Dels utspelar sig ett drama mellan tre män, dramatiskt situerat och bestående av kedjor av mellanmänniska handlingar. Dels förekommer mängder av text/ord som tycks frammana egna världar – fragment av berättelser. Dessa ska jag nedan definiera som narrativa fragment, och jag börjar med att förklara vad som gjorde dem nödvändiga för mig.

#### *Ett stelnat, medialt narrativ*

När regissör Gustav Englund och jag sökte tematiskt efter det som skulle bli *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* så hade vi en tanke om att vi ville arbeta med hjältar. Vi samtalade om maskulinitet, våld och objektifiering av och begär efter den maskulina kropp som vittnar om våldsamhet. 2016 hade Englund regisserat min *Kain, Abel, boys will be boys* och vi hade lust att fortsätta med det mytiska. När jag läste om en skolmassaker i Trollhättan började vi fundera på att kombinera kristen mytologi med en viss typ av terrorism.

Det mediala narrativet kring dådet i Trollhättan betonade sådant man kunde förvänta sig: Förövaren var en ensamvarg. Han var deprimerad. Han hade nyligen fått avslag då han sökt arbete på det företag där han för tillfället gjorde praktik. Han hade gjort sökningar på internet om

själv mord. I sitt avskedsbrev skyllde han dådet "på invandringen och på samhället" (Wikipedia, 2021).

Berättelsen, narrativet, liknade alla andra narrativ om liknande situationer. Det var den tragiska berättelsen om att befinna sig utanför gemenskapen, en berättelse som bar på det underförstådda påståendet om samhället som sunt, och det naturliga och önskvärda i att ingå i det. Det var berättelsen om att vara misslyckad, arg, att tappa det, att manipuleras in i farliga gemenskaper och om att ha farliga – *extrema* – åsikter. Allt det där var säkert sant och viktigt. Men det kändes stelnat. Det var den sortens narrativ som människor använder för att skjuta någonting ifrån sig, som de använder för att konstatera att de *inte kan förstå* en sådan människa. Andra, alternativa berättelser började ta fart hos mig.

*Ett tänkande som cirklade likt en rovfågel*

Jag ville inte förklara en gärning med gärningsmannens ensamhet, hans sjukdom, samhällets sjukdom, den eskalerande högerextremismen, hans känsla av misslyckande och så vidare. Det där kan vara sant eller osant eller både och, det spelade ingen roll. Jag var ute efter alternativa berättelser, alternativa sätt att förstå dådet på, *möjliga* ingångar till det. Englund och mitt intresse av hjältar flimrade förbi i minnet.

Jag släppte det specifika fallet i Trollhättan, behöll bara väldigt allmänna drag av det: Attentat mot skola. Dödligt våld. Barn. Jag började söka mig in i terrorattentatet från ett nytt håll; från *flera* nya håll.

Frågan om tro intresserade mig. Inte specifikt hos gärningsmannen i Trollhättan, men om tro som sådan. Övertygelse. Tro som ett sätt att ta sig bortom samhälleliga konventioner – det vill säga *fullständigt* bortom dessa konventioner. Tro som en verkligt transcendent kraft, där människan överskrider sin mänsklighet.

Jag tänkte på det gudomliga och när jag tänkte på det gudomliga så tänkte jag på gudomlighetens fransidor. Jag tänkte på det gudomliga i människan som ett slags ljus. Jag tänkte på ljuset som ett slags medvetenhet och så kom jag att tänka på ormen i paradiset, den som lurar människan att bli medveten om sig själv, och som därmed lockar fram vanvettet hos henne. Jag tänkte på Prometheus som stjal elden från gudarna och ger den åt människan, och på hur han därefter straffas genom att surras fast vid en klippa där en örn (alternativt en gam) ständigt hackar ut hans lever. Jag tänkte på ljuset som det intellektuella medvetandet, som en förbannelse som människan bär på och som gör henne förmögen att överskrida sig själv på de mest bisarra sätt. Sedan tänkte jag på Lucifer, ljusbringare, morgonstjärna, och upprorsmakare; sedermera bortvisad och fallen.

Jag tänkte vidare på att offra. Jag tänkte på det i relation till tro. Attentatet som inte görs av sadistisk lust och njutning, men som genomförs *trots* den massiva olusten. Jag återkom till någonting jag hade hört eller läst någonstans. Breivik skulle ha sagt att det var som att tusen röster i hans huvud skrikit åt honom att inte utföra dådet. Att det finns någonting där, i valet att ändå genomföra det i strid med sin intuition. Ett offer som görs av tvingande nödvändighet.

Jag fick frågan en gång under processens gång om huruvida det var viktigt att det var barn som skulle dödas i verket. Vid den tidpunkten visste jag inte vad jag skulle svara, men ja, det var viktigt att det var barn. För dessa barn, dessa *specifika* barn var för mig bilden av det som instinktivt måste skyddas. Bilden av deras död var bilden av den absoluta sorgen.

Då tänkte jag på den bibliska myten om Abraham som av Gud ombeds offra sin förstfödde, ende och länge efterlängta son, och som hindras av Gud i sista stund, utan att en enda gång tvekat att

fullfölja offret. Det skulle ha varit möjligt att tänka på Abraham som en bisarr patriark, men jag tyckte den bilden var ointressant och utsliten. Istället tänkte jag på Abraham som den troende som inser att han måste acceptera sina förluster med samma självklarhet han tar emot det som ges åt honom.

Jag tänkte på den moderna människans ovillighet att göra några offer överhuvudtaget. Jag tänkte på den dödlighet som den moderna människan inte vill kännas vid. Jag tänkte på det destruktiva i att leva frånkopplad från döden och jag funderade på om det möjligen är det som får människan att förbruka jordens resurser som om de vore sprungna ur ett ymnighetshorn.

Jag tänkte på andra saker också. Jag tänkte på en samhällelig/medial bild av terrorister som utbölingar i ett – i övrigt ganska välfungerande – samhälles utkanter. Jag tänkte på viljan till makt. Jag tänkte på det attraktiva med en potentiellt våldsam mans kropp. Jag tänkte på amerikanska vapenlagar. Jag fortsatte tänka.

Och detta tänkande var som en rovfågel som, med blicken ständigt sökande efter nästa byte, red på de vindar som erbjöds. Tänkandet cirklade. Det följde impulser, tog sig till nya platser och lät dessa platser leda till ytterligare nya platser.

#### *Narrativa fragment*

Det var detta rovfågelstänkande som skulle komma att nödvändiggöra det som jag kallar för narrativa fragment. I verket förekommer sådana fragment i olika skepnader. Ett exempel är när myten om Abraham används:

Y

Utan att han inte kan skilja på kärleken till sin son och kärleken till sin gud och att han har förstått det mest väsentliga av allt, nämligen att han

inte har rätt att göra anspråk på, ens *titta* åt sin sons håll om han inte inser att han i varje ögonblick måste vara beredd att lämna ifrån sig honom, och *därför* genomlider han de gränslösa samvets kval han genomlider, av fucking nödvändighet, för att han förstår att det han upplever som faderskärlek, viljan att skydda sin son från allt, alla, inte är någonting annat än egoism och känsla av äganderätt, sedermera förstår Abraham att det inte alls är sonen han mördar när han mördar honom, utan sig själv, därför att helvetet på jorden ändå är att – (s 382)

Ett annat exempel är när en bild av ett barn som ska dödas vid en skolskjutning målas upp:

X

Och du ser skräcken där, de vidgade pupillerna och den patetiska vädjan. Och det är som att skära upp sig själv inifrån, för det är inte ens ett barn, med den där fåniga tofsen mitt på huvudet, och den här Hello Kitty-väskan. (s 411)

Ytterligare ett exempel är den replik – vilken också får tjäna som exempel på såväl litterär som dramatisk performativitet i kapitel 5 – som frammanar en fantasi om Nya Zeeland:

Z

Det var du själv som sa det. Civilisationens sista utpost innan vildmarken Stilla havet, det här är oskulden skulpterad i grönska, hobbitland, med fukten som drar in från havet och bergen och skogarna, *ingenting* får hända här, inte här med det milda temperamentet hos invånarna. Varför var det nödvändigt att ondskan skulle komma just hit, varför skulle den vara så ond? Det är bara osmakligt. Onödigt. Och det är just det som är poängen. (s 386)



Dessa texttytor frambringar och hyser världar, skeenden eller verkligheter som inte nödvändigtvis hänger ihop med varandra. Det är precis det som är poängen med dem, och det är därför jag behövt dem på en litterär nivå. Som dramatiska handlingar tillhör de en enda sammanhängande handlingskedja, men som *litterär text* har de inte behövt axla tyngden av att hålla ihop det övergripande narrativet. Där har de snarare kunnat utgöra just enskilda delar av ett (rovfågels)cirklande tänkande inuti vilket versioner och aspekter kan myllra eller flockas.

På vilket sätt är denna litterära aspekt narrativ och varför fragmentarisk?

Det narrativa ska här förstås som *berättelsevärld*. Det är alltså fråga om det som Ryan (2014) beskriver som en värld – inklusive sådant som plats, figurer och fysiska lagar – som är sammantvinnad med berättelsens temporala strukturer; en värld i rörelse. Som ett exempel på detta får utdraget från sidan s 382 tjäna, vilket refererar till den bibliska myten om hur Abraham är på väg att offra sin ende son till Gud.

*Existenser* finns uppenbarligen i denna berättelsevärld. *Miljön* är inte explicit, men ingenting i texten talar för att den fysiska platsen skiljer sig från Moria berg dit Abraham enligt Bibeln går med sin son för att offra honom. *Fysiska lagar* är underförstådda i och med skeendet. *Sociala regler och värderingar* är inte explicita, men jag menar att de här måste förutsättas, eftersom textens moraliska påstående blir meningslöst om utgångspunkten inte är att det är dåligt att döda sitt barn. Uppenbarligen finns här även en central *händelse* – offrandet eller det tänkta offrandet av sonen – även om texten liksom cirkulerar kring och ältar förhållningssätt till dådet snarare än att låta dådet inträffa. En *mental händelse* är också på plats; det är just denna som liksom knådas genom texten. Sorgen, skammen och de gränslösa samvetsqualen finns där exempelvis, men snarare än att fungera som psykologiska varningssignaler till en far som håller på att begå ett

övergrepp, fungerar sorgen och skammen här som något som måste uthärdas eftersom brännoffret, enligt berättandets logik, har ett gott syfte.

Jag kallar det alltså fragment, för det är underförstått att den fullständiga berättelsevärlden sträcker sig bortom det som berättas. Den insatte mottagaren kommer i det här fallet att förstå vilken myt det är fråga om. Fragmentets värld är inte identisk med Bibelns – snarare en variation på den bibliska världen – men kommer sannolikt ändå att förstås som en del av ett större händelseförlopp hämtat från Bibeln (Abrahams försök att få en avkomma – gudens tal till honom – Isaks födelse – gudens krav på offret och så vidare). Fragmentet pekar mot något ytterligare, bortom sig självt, och ger alltså sken av att vara del av någonting större, någonting som mottagaren bara får lov att besöka flyktigt eller bevittna en del av.

*Att situera narrativa fragment dramatiskt*

Barry (1973) identifierar, som vi har sett, det dramatiska som "an Image of Man's interaction in time" (s 10). Hur går det då till när jag låter de narrativa fragmenten bli till interaktion över tid? Vilken dramatisk situation har jag kommit fram till för att omsätta dessa fragment i dramatiska handlingar?

Det cirklande tänkande som var min utgångspunkt innebar ett dilemma. Jag hade många infallsvinklar angående materialet, samtidigt som dessa inte bidrog till den dramatiska situationen.

Jag hade bestämt figurernas antal till tre. Jag hade en aning om en maktkamp och en tanke om det slags dynamik som kan uppstå mellan tre figurer och som skiljer sig från den dynamik som exempelvis kan uppstå mellan två figurer. Jag föreställde mig situationen som någonting som liknade en mobbingssituation där nya allianser ständigt ingicks.

Jag tänkte en del på männen, deras ungdom, känslan av (o)dödlichkeit, våldet. Englund och jag talade om ett närmast pornografiskt begär efter de unga manskroppar som utstrålar inneboende våldsamt och vilja till makt. Men överlag gav fantasin om de tre männen och tanken på hur de mätte sig med varandra väldigt få fantasier om den dramatiska situationen. Jag förstod så småningom varför: Jag var ovillig att låsa fast dem i ett enda narrativ. Så snart jag hittade förutsättningar för ett dramatiskt narrativ som kunde "fungera" för framkallandet av det dramatiska så skars möjligheterna till det cirklande tänkandet bort, och mängden av infallsvinklar försvann.

Så blev mitt dilemma tydligare för mig. Materialet – det material jag ännu inte hade, men som jag hade idéer kring och som jag begärde – tedde sig inte dramatiskt. När jag formulerade detta för mig så var det som ett eko från någonting som jag har skrivit om i inledningen till den här avhandlingen. Szondi (1972) skriver om hur nya ämnesval i nya tider lett till dramats kris. Här stod jag inför en liknande kris. Mitt tänkande kring ämnet, mitt angreppssätt, skapade inga dramatiska förutsättningar. Jag ville ta in en mängd aspekter av det terroristiska våldet, men förstod inte hur detta skulle resultera i ett relationellt handlande mellan mina tre figurer.

#### *Försvagandet av situerande element*

Då jag i kapitel 3 gjorde en läsning av första scenen i *Måsen* använde jag mig av en mängd information om de figurer, den värld och de temporala förutsättningar jag hittade i verket. Så drog jag exempelvis slutsatser om vad som drev Masja utifrån hennes sociala position, det att Medvedenko antagligen är hennes enda beundrare, att hon befinner sig på ett gods en bra bit bort från ett samhälles sällskapsliv och att hon är förälskad i Konstantin. Jag använde mig av temporala strukturer i min analys och konstaterade att Konstantins pjäs helt strax skulle sättas upp.

Då jag skrev *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* försvagade jag den sortens tydliga, konkreta situerande element. Flera gånger under processen uppenbarade sig möjligheter till att exempelvis utveckla figurerna, deras bakgrundshistorier, deras särskilda relationer sinsemellan och placera dem i det slags tydliga situationer som figurerna i *Måsen* befinner sig i. Varje gång upptäckte jag att min tillgång till det cirklande tänkandet minskades. Det slags konkreta omständigheter som hade varit fruktbara för att framkalla dramatiska handlingskedjor skapade inte plats för de narrativa fragmenten i materialet – tvärtom. Ju mer specificerade figurerna blev, desto mer började de driva sina egna specifika idéer om världen mot varandra, desto mer började de personifiera vissa idéer, desto mer tyngde dessa idéer i dem – och desto mindre öppnade sig materialet för den litterära nivån.

Jag släppte tanken på att göra dessa figurer till "människor". Istället teknade jag dem som skisser bara: Unga. Män. Med en övertygelse om våld som vägen framåt. Isolerade med varandra i en lägenhet. I färd med att begå en skolskjutning. Med en självvald position i samhällets utkant.

Och så uppstod ett nytt dilemma: De skilde sig vid det här laget inte från varandra. Bara skillnad – *konflikt* för att använda en mer gängse dramatisk vokabulär – kan driva fram handlingskedjorna. Jag var ute efter *kamp* på scen, men vad skulle den kampen handla om?

## 6.2 Sagan

Det jag nu kommer att presentera är en saga i klassisk bemärkelse. Den har en början, en mitt och ett slut. Och den slutar lyckligt, trots den väg fylld av kamp och illavarslande tecken som jag antyder ovan, eftersom det ligger i sagans natur att den slutar lyckligt.

Det är fråga om fiktion och om narrativitet. Irrvägar under den återgivna processens gång har till stor del sorterats bort, för mitt syfte

är inte att återge verkligheten "så som den var" med alla dess vardagliga detaljer. Feltänkta tankar och strategier uppkommer av en mängd anledningar som är ointressanta i sammanhanget. (Stress, för lite sömn, dålig planering...) Här bryr jag mig inte om att gå in på oväsentligheter som prokrastinering och upprepade försök av ungefär samma slag. Snarare intresserar jag mig för de val som jag har behövt göra för att få till den organiska helhet – bestående av handlingskedjor – som till stor del *utgörs av* de narrativa fragmenten. Svårigheter och motstånd som presenteras är utvalda i relation till materialets dilemman.

Sagan är på sätt och vis hittepå. Ändå menar jag att det som berättas "stämmer", då jag anstränger mig för att på bästa sätt fånga och förklara mina svårigheter i den konstnärliga processen, och för att presentera de strategier som erbjöd lösningar på mina problem.

Att försöka skriva *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* var som att gå ner i ett sumphål. Jag fattade inte hur jag skulle navigera och allt var gyttja som sög sig fast kring benen på mig, varje steg blev trögt. För att hitta fram var jag tvungen att förvandla mitt tänkande. Först då blev det enkelt. När enkelheten inträdde är sagan slut. Men den börjar när jag står i det där sumphålet:

#### *Om den ogästvänliga startpunkten*

Jag står alltså där. Eller jag sitter. Jag ska till att skriva *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*. Jag står med mina aningar och med alla mina – och Englund's – idéer. Allt jag har sagt om det verk jag ska skriva, all text jag har sålt in detta verk med till teatern, alla samtal, alla intressepunkter, alla fixeringar, all lust och olust. Och jag har den här mycket långa titeln som jag snappade upp från ett debattprogram en

gång, tror jag. Det var Ebba Witt-Brattström som sa någonting om vilka människor som utgjorde ett problem i samhället: sysslolösa unga män med tillgång till vapen. Jag vet inte så noga, jag tittar vanligtvis inte på debattprogram, det var bara det att en finsk skådespelare var inneboende hos mig ett mycket kort tag i lägenheten på Möllevångstorget och när han inte arbetade satt han på sitt rum och rökte i fönstret och tittade på TV, och så hade han det här programmet igång och jag hörde orden sägas och jag fann dem oemotståndliga som titel. Jag står, sitter, ligger i min säng eller min soffa, och jag har den här jättelånga titeln som en gång kändes genial, men nu känns mer som ett fängelse bara och jag tänker på de där mycket vaga männen som jag har uppfunnit och jag letar efter ett problem för dem att handskas med och jag börjar tala med dem och jag säger:

#### *Om Anders Behring Breiviks Kierkegaardska språng*

Jag kom att tänka på det där med Breivik igen.

Jag kom att tänka på det där påståendet – var var det nu igen det kom ifrån? – att han i efterhand ska ha sagt att tusen röster skriker åt honom att inte göra det. Jag menar när han står där, skjutklar, klädd som en polis, och ska till att kliva av färjan och beträda ön.

Detta är alltså efter åren av förberedelse. Jag menar hur han år efter år tränade sig mentalt och fysiskt för att kunna göra det han gör. Och vid något tillfälle är han färdig, och det gyllene tillfället, tillfället när de där ungdomarna samlas på ön (en ö, herregud, denna avgränsade landyta, så ljuvligt, så förfärligt) uppenbarar sig, och det som ska göras ska göras.

Och då: Tusen röster i hans huvud vrålar åt honom att inte göra det.

Och är inte det logikens slut? Eller logikens omöjlighet? Det är ju med logikens hjälp han tagit sig dit han har tagit sig. Det är inte det att han *vill* vara våldsam, i alla fall inte på *det* sättet, inte döda *barn*. Men han ser det som sin plikt. *Han* bär oket eftersom det är hans skyldighet. Eftersom han

ser sakernas tillstånd till skillnad från nästan alla andra som är blinda inför sakernas tillstånd. Det vill säga: Han tycker sig se sakernas tillstånd, det är dit hans logik har tagit honom. Så han övertygar sig om att detta är det rätta. Och ändå: De tusen rösterna. De vrålar. Det är i strid med allt.

Och då måste han hoppa. Jag menar ut i det okända.

Förnuftet finns inte längre att hålla sig i. Förnuftet är utslaget av motstånd. Kvar finns bara det rena valet. Att ta språnget, trots att det inte helt och hållet går att motivera.

Och jag säger: Är inte detta det Kierkegaardska språnget? Är inte det att göra det omöjliga? Är det inte det som är att kasta sig i gudens armar, trots att det är omöjligt att kasta sig i gudens armar, trots att det inte går att veta om guden ens har armar eller om det i själva verket är en armlös gud vi har att göra med, eller en grym gud som drar undan sina armar, eller en gud som inte ens finns?

Förstår ni vad jag menar?

Säger jag till dessa konturer till män.

Och det är inte det att de säger emot mig. De lyssnar. Men det är som att de inte vet vad de ska göra med det jag säger.

Och jag fortsätter:

Jag tänker på det som ett *vill inte*. Från Breiviks håll.

Jag menar inget litet vill-inte, jag menar inte känner-inte-för-det, har-inte-lust, jag menar VILL INTE. Oviljan som är ett vrål som från ett mycket litet barn, så litet att det har funnits ett par månader ute i den skarpa luften bara, som vrålar med hela sin darrande förtvivlan, som tror att det kommer att dö om det lämnas ensamt, som skriker sig blått i ansiktet, som vrålar nerifrån tarmarna, paniskt och överkligt, så att det sliter sönder alla dem som hör det.

Och männen säger:

Så vi är Breivik?

Och jag suckar. Säger:

Nej. Lyssna nu.

#### *Om primalhjärnerädslan*

Kalla det gärna primalhjärna, det som tar över där. Kalla det gärna för en impuls som absolut inte har med logik att göra. Och kom ihåg: Den logik vi talar om nu är inte den logik som säger att det är fel att döda barn. Kom ihåg att detta är en logik som byggts i ett slutet rum under flera år. Den logik vi talar om nu är den som säger att det enda riktiga är att döda barn.

Så när Breivik hör tusen röster i sitt huvud så är det rädsla.

Och rädsla sitter, som vi vet, i primalhjärnan.

Och jag säger:

Jag vet inte hur det är med era kroppar, men min kropp fryser när den drabbas av en sådan rädsla.

Jag säger:

Rädsla är verkligen det enda jag kan beskriva det som. Repulsionen, illamåendet av den uppriktiga tanken på att döda barn, och så aningen om att man antagligen kommer att skjutas ihjäl.

Jag säger:

Jag har aldrig velat döda barn, och därför har jag heller aldrig behövt övervinna en sådan rädsla, eller jag menar: Jag har ingen sådan rädsla, för jag har ingen sådan övertygelse, inget sådant tvång. Men jag vet ju vad det är att kroppen stelnar av rädsla. Jag kan inte ens hoppa ner i havet från två meters höjd utan att kroppen stelnar. Jag *kan inte*. En del av hjärnan släcker ner. Någon tar mig ut på bryggan och kroppen viker sig bakåt, jag blir som en sådan där liten hund som bara hänger sig i kopplet, lägger tyngden åt motsatt håll.

Jag säger:

Jag tänker mig att Breivik står på båten på väg ut mot ön och inuti sig

själv är han en hund som lutar hela sin tyngd bakåt. En tax exempelvis som ju inte är särskilt svår för matte att dra med sig oavsett om den fryser alla fyra tassar i marken. Men fick den bestämma skulle den ju kubba, bara kubba och kubba allt vad den har åt andra hållet, bort över ängar och genom skog, vad vet jag, kanske skulle den bli överkörd på kuppen, för den skulle kunna ränna över en landsväg med det idiotiska tunnelseende som ju gärna kommer med rädslan, och det skulle inte gå att få kontakt med den med vare sig röst eller med hundvisselpipa, med godis eller med skäll eller någonting, jag menar varken före eller efter den blir ihjälkörd.

Men Breivik kan inte springa, för han har det här kopplet på sig. Han agerar koppel åt sig själv. Det här är sättet han har bestämt sig på.

Och sedan är båten framme.

Och han går i land.

Och då måste han göra det.

Och vad är det att göra det, nej, jag menar: Vad är det där ögonblicket när man går från att det finns en återvändo tills det inte finns en återvändo? Det första oåterkalleliga skottet, att använda sin muskelkraft för att trycka in avtryckaren, och lämna sitt liv bakom sig.

*Och där är språnget.*

Där är det Kierkegaardska språnget, jag menar språnget ut i det okända. Jag menar det språng som krävs eftersom det rationella och det logiska inte räcker hela vägen. Jag menar: Det finns en gräns för hur mycket det går att veta och säga är sant. Därefter måste man hoppa. Ut i det okända.

Och så säger jag:

Förstår ni vad jag menar?

Och de säger:

Så vi är inte Breivik?

Och jag håller tillbaka min suck, säger bara:

*Om kravet*

Skit i Breivik. Jag vill att ni tar språnget.

Och de tittar på mig.

Och jag säger:

Inte exakt *det* språnget. Ett motsvarande språng.

Är ni med mig?

Döda barn, det språnget.

Fast ni är rädda.

Ni vill fast ni vill inte.

Ni gör det ändå.

Och de, någon av dem, säger:

Nu?

Och jag säger:

Inte precis nu. Sedan. Ska ni ta det där språnget. Jag menar, språnget inträffar ju i slutet. Vet ni? Jag tänker mycket på det där språnget. Jag vill veta någonting om det. Jag vill att ni säger någonting om det. Eller säg ingenting. Bara gör det.

Och de säger, någon av dem säger:

Nu?

Och jag säger:

Inte precis nu. Sedan.

Och de tittar på mig.

Och mumlar någonting om sin existens, sina bevekelsegrunder.

Och jag säger:

Är de inte uppenbara, era bevekelsegrunder? Det är något slags hat, kanske inte hat, fast hat. Eller kärlek. Det där beror på vilket håll man ser det från, eller hur? Om ni exempelvis ser en värld som löpt amok och glömt bort sin egen kärleksfulla meningsfullhet, om ni ser den här

världen, den här omhuldade gemenskapen och de premisser den bygger på, som en förstörelsemaskin exempelvis, eftersom människorna har tappat kontakten med sin egen dödlighet, därför att människorna är så jävla skärrade av sin egen dödlighet att de inte förmår erkänna den, varför människorna förnekar dödligheten, och det vet man ju hur det går med förnekelse, det resulterar i att man gör precis det man är rädd för, äter sig själv till döds exempelvis, gasar ihjäl det lilla livsrum man har kvar, jag menar om man kallar det hat att bli besatt av att köra upp människornas dödlighet i ansiktet på dem och plantera rädslan i dem så att de blir paranoida och själva ökar på takten för sin egen förintelse, eller om man kallar det för kärlek, nu har jag redan sagt för mycket. Jag kallar er för X, Y och Z.

Och X, Y Z säger ingenting.

Och jag säger:

*Om tröghet*

Hallå? Har ni inga idéer om vad ni ska göra?

Och de har verkligen inga idéer om vad de ska göra.

Och jag säger:

Hur kan ni inte ha *det*?

Och jag säger:

Det är mycket enkelt. Ni vill men ni vill inte. Och till slut gör ni det.

Och de tvekar.

Och jag säger:

Hur svårt kan det vara? Ni ska ta det här språnget, men ni är rädda.

Och X, Y, Z säger:

Så vi är samma?

Och jag säger:

Ni är inte samma.

Vi är olika aspekter av ett dilemma?

säger de, och:

Att reda i ett tvivel, att argumentera för och emot. Att vara eller inte vara, det är frågan? Att få dö, att sova... sova, kanske drömma – ja, det är stöttestenen! Vilka drömmar ger dödens sömn –

Och jag:

*Verkligen* inte på det där monologa sättet. Vad skulle jag med er till i tretal i så fall? Kan ni inte bara tveka gemensamt?

Och jag ser på dem hur trögfattade de är.

Kan ni inte bara,

säger jag,

i en timme eller så

(Och nu har jag det, nu har jag det verkligen, jag menar lösningen på alla problem, jag menar hela den drivande punkt som driver handlingen, *handlandet*, framåt, har det och håller det i handen som en liten ask som jag har det i –)

*skjuta* på det?

Och de är tysta.

Prokrastinering. Hur svårt kan det vara? Det vet väl alla, hur man prokrastinerar? Är inte det vad alla gör alltid, är inte detta det enklaste av allt att förstå? Om ni nu ska döda barn – och det ska ni – så finns det väl ingenting mer naturligt i världen än att prokrastinera? Och vad gör ni när ni prokrastinerar? Vad kan ni ens göra? Hur kan ni ens erkänna för varandra att ni prokrastinerar? Det kan ni omöjligt göra. Alltså har ni bara varandra. Fattar ni? Detta är briljant,

hojtar jag och känner det som att jag har saken i denna pyttelilla ask som ligger i min knutna näve, att jag har svaret i den där asken, för det är så enkelt att förstå:

Ni vänder er helt enkelt mot varandra!

Men det är stiltje. Mellan dem. Tröghet. Väldigt, väldigt trögt är det.

Jag sitter alltså där. Jag skriver tre män i en lägenhet. Och de tuppar sig mot varandra. De kommer med otrevligheter mot varandra, spelar ut varandra mot varandra, men det är tröghet. De talar. De talar och talar, all text blir till tal, samtal, inte ens samtal, bara ett upprapande av fraser, ett redovisande av text, och det blir till ett illamående i mig, en trötthet, fast ett illamående. Jag känner ingenting för det här materialet, bara äckel, som att det poserar med sina teorier, sina vansinniga beskrivningar av våldet, det här materialet *gör sig bara till*.

Förlåt är detta en sammansvärjning?

säger jag till slut.

Vill ni inte vara med på det? Jag vet att jag sa VILL INTE, men *den här icke-viljan*, den är ju bara motsträvig. Vad handlar den ens om?

Och de säger ingenting.

Och jag säger:

Kom *igen* nu.

Om ni inte vill så kan ni väl förklara varför?

Och jag säger:

Jag tycker vi ska vara uppriktiga mot varandra. Jag säger att jag vill. Ni säger att ni inte vill.

Och jag säger:

Varför vill ni inte prata med mig? Varför kan ni inte bara öppna upp er bröstorg och lämna ut ert inre, era rädslor, era viljor, era hjärtan till mig? Vad är det ni är så rädda för? Vad tror ni jag ska göra? Ha ihjäl er?

### *Om primalhjärnerädslan II*

Och jag kan ha ihjäl dem. Dessa löst tecknade män som är så löst tecknade att de nätt och jämnt finns. Det slår mig först nu.

Ok. Jag fattar,

säger jag eller säger jag inte.

Ni är ju – Det är inte bara det att jag tänker driva er i döden. Det är

att *ni lever bara genom mig*. Ni är min fantasi, ni kommer ur min lust eller mitt tvång. Om jag tröttnar på er finns ni inte. Om jag tappar orken. Om ni är utmattande. Om ni är depressiva. Om ni är – *Ni är ju rädda*. Ni är ju *livrädda*. Ni pissar på er, så rädda är ni. Inte bara för att dö, men för att erkänna er rädsla. För om ni visar er som de fegisar ni är så kanske ni inte får vara med överhuvudtaget. *Och då är ni ju döda!* Fattar ni? Detta är det ynkliga mänskliga villkor ni slavar under: Att alls få lov att finnas till. Det låter ju så banalt, men det är skriande. Fasan som ligger i bortstötningen. Att utplånas. Att vara levande död. Inte dö som när ett stenblock på en millisekund krossar skalle och medvetande, men levande död som i att stå utanför, skrika med en röst som inte hörs, att äcklad bevittna sin egen bortstötning, att vara abjekt inför sig själv.

Och jag säger, säger inte – Jag säger ingenting.

Jag bara ser på dem. Och då känner jag hur deras inre häver sig av olust, som en fasthållen kattkropp när man försöker tvinga in maskmedel i munnen på kattstackaren, för den tror den ska dö. De vill leva. De vill överleva.

### *Om dramatikern, ödesgudinnan*

Jag är alltså den grymma guden som håller ert ömtåliga liv. Jag är en norna, jag sitter med livstrådarna och min stora sax. De är så många de där trådarna. Och jag har min glömska, och jag är ganska disträ; jag kan när som helst råka klippa fel, eller bara välja en annan tråd, jag kan glömma er eller kasta bort er, *jag kan tröttna på er*. Eller jag vet. Kanske inte precis en ödesgudinna. Kanske mer en modersgudinna inklusive död. Säg gudinnan Kali som föder sin avkomma och äter den och därmed förkroppsligar hela det rysliga kretsloppet ge-liv-åt-och-sluka, som människor i allmänhet inte längre ids känns vid. Och ni kanske tror att ni är besatta av det där kretsloppet. Ni tror kanske att det är ynkligt av människorna att inte acceptera att även de ska ruttna bort till menings-

löshet, men ni själva är ju inte heller särskilt sugna på att förvandlas till organiskt avfall, eller hur?

Och följaktligen säger jag inte:

#### *Om att injicera skräck*

Jag vet hur jag ska aktivera er rädsla. För hade jag sagt det, så hade jag gläntat på dörren till mitt tänkande. Och då hade jag gläntat på dörren till min mänsklighet. Och då hade jag inte längre varit skrämmande i min omänskliga uppenbarelse, för då hade de känt min ömhet för dem. Men de ska inte känna min ömhet. Eftersom de ska känna skräck.

Jag säger, säger inte, säger ingenting förrän jag har tänkt igenom det, att

En av er ska dö. De andra två ska leva.

Och så framkallar jag alltså den dramatiska situationen genom att stänga in dessa stackare till män mellan två rädsor:

Rädslan för att dö.

Och rädslan för att dö.

Den första rädslan för att dö: Döden som i *döden* som i det våldsamma slutet då hjärnan rinner ut efter kraftigt våld mot skallbenet och likstelheten inträder. Rädslan för att bli den som väljs ut för att utföra dådet. Den som måste döda och dö.

Den andra rädslan för att dö: Rädslan för bortstötningen. Ut ur materialet. Eller för all del: Ut ur den lilla grupp som är deras enda plats att finnas till på.

Och så dessa rädsors paradoxala beroende av varandra: Var och ens rädsla för att stötas bort om han blottar sin rädsla för döden. De får inte blotta den för mig. De får inte blotta den för varandra.

Konsekvens: De kan inte tala om sin rädsla för att dö. De kan inte propagera för att någon annan ska dö, eftersom de då avslöjar sin rädsla för att dö. Och den som avslöjar sin rädsla stöts bort. Av mig. Eller av de andra två.

#### *Om att injicera framtid*

Men också: Förhoppningen om att överleva. En av dem ska dö. De andra två ska inte göra det. Jag injicerar i dem således viljan till kamp. Jag injicerar nödvändigheten av slughet. Jag injicerar det som de aldrig skulle erkänna, inte för varandra och inte heller för sig själva: Jag injicerar viljan att värna om sitt eget skinn, handla i enlighet med sitt eget irrationella subjektiva perspektiv. Jag injicerar den avskydda flockmentaliteten i dem. Jag injicerar den tvångsmässiga viljan att tillhöra i dem. Och det gränslösa beroendet av andras godkännande.

#### *Om att så split*

Vet ni vad?

säger jag alltså.

En av er ska hoppa. De andra två ska inte göra det.

Och de ser på mig.

Och jag säger:

Jag menar det. En av er ska hoppa, / de andra två –

Okej. Okej.

avbryter de, någon av dem, mig. Retligt. Som någon som provoceras av det man säger och ändå måste hålla med, för att ingenting annat än medhåll är möjligt.

Och jag ser på dem. Jag ser dem egentligen inte. Jag ser dem inte exakt så som man ser människor som är av kött och blod och ben och hud och egendom och arbetslöshet och kondition och gymnasiebetyg och förälskelser och allt det där som människor består av. Jag ser dem mer så som det nattliga rovdjuret fladdermus ser sina byten som värme som skimrar i mörker. Eller *känns* i mörker. Jag känner dem och framförallt en aspekt av dem. Jag känner deras rädsla förvandlas till paranoia. Nu har de blivit rädda för varandra. De var sammansvurna mot mig och nu har



jag splittrat dem. De har blivit till fiender som behöver alliera sig med varandra, två och två, för att stöta bort en tredje, och det utan att någonsin yppa någonting om sin egen rädsla. Utan att blotta sina svagheter.

Och jag säger:

Vem blir det då?

Och de stirrar på mig. Nej. De stirrar på varandra.

Och luften mellan dem är elektricitet.

Själva luftrummet är ett minfält.

Att tala är farligt.

Att inte tala är kanske ännu farligare.

Att säga någonting om rädslan är farligt.

Att ens nämna dådet, det slutgiltiga dådet, är livsfarligt. Att handla är – Att handla är livsfarligt. Men att handla är tvunget.

Och jag säger:

Det här lämnar jag åt er att reda ut.

Och jag säger:

Men jag tittar på er. Hela tiden.

Och de vet att min blick är dömande. De *tror* att min blick är dömande. De *tror* att jag när som helst kan ta dem av daga.

Och så tar de vid. Och det är tystnad.

*Om sagans slut och berättelsens början*

Jag skriver att de stirrar på varandra.

Jag skriver inte precis att de stirrar på varandra. Jag föreställer mig att de stirrar på varandra. Jag föreställer mig uppmärksamheten, riktad, koncentrerad av nödvändighet. Jag föreställer mig flyktberedda bytesdjur, stillheten, anspänningen i bakpartiets muskler, de uppspärade näsborrarna, ögonens rörelser, öronens skälvnningar. Jag tänker tystnad. Jag skriver tystnad och jag tänker en tystnad som är en febril aktivitet.

Jag tänker en av dem, X, jag tänker, herregud X, tänk, han sitter där och vet inte vad han ska säga. Men han klarar knappt att hålla käften längre. Han känner det som att själva luften och ovissheten om vad som ska hända är ett hot mot honom. Tystnaden som omger honom är som en febril aktivitet. Kan inte längre hålla tyst. Tänker att han kanske borde hålla tyst, men det rusar i honom. Vad? Ångesten. Känslan av att något är på väg att brisera. Det är mycket irrationellt, men han tror att han ska dö. Faktiskt. Den där inre känslan som är ångesten, som varje gång lurar en. Man tror verkligen att den är förmögen att fräta sönder ens inre och man klarar inte längre att uthärda den.

Han försöker hålla emot. Han försöker verkligen med all kraft, och det går att hålla emot, det går fortfarande att hålla emot, det går och sedan, ur tystnaden:

X

Vad sa du?

Sumphålet har släppt taget om mig. Jag förstår verkets igångsättande principer.

Här kliver jag ur sagan för att titta på de kedjor av mellanmänskliga handlingar som uppstår, och genom dem visa hur den dramatiska logiken ter sig i verket.

### 6.3 Dramatisk logik i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen*

När jag skriver gäller det för mig att framkalla det som jag i kapitel 3 kallar för *framåtlutning*, och som jag kopplar till det som Barry (1973) beskriver som "an Image of Man's interaction in time" (s 10). Hela tiden handlingarna, den ena efter den andra, som försök att åstadkomma relationella förändringar. Jag måste begripa dessa handlingar inifrån

dem själva, vilket betyder att jag måste greppa den relationella nödvändigheten av dem.

Då jag skapade tvekan – inklusive försöket att komma bort från denna tvekan – som en drivkraft för mina figurer fallerade den dramatiska situationen eftersom jag inte förstod hur figurerna skulle handla relationellt utifrån denna tvekan. När jag istället skapade en situation där en av dem skulle väljas ut så förändrades grundpremisserna för det dramatiska. När jag dessutom skapade omständigheten att det var livsfarligt för dem att diskutera sitt problem så laddade jag situationen maximalt. X, Y och Z började testa varandra, frysa ut varandra, rädda varandra och psyka varandra. Om och om igen bildades formationen två-mot-en, men allianserna skiftade ständigt.

Nedan kommer jag att göra några nedslag i den första delen av verket för att ge exempel på hur handlingskedjan ter sig i den, och jag beskriver hur allianserna mellan figurerna skiftar i en maktkamp, och hur de uppfinner narrativa påståenden för att handla.

#### *Kedjor av dramatiska handlingar*

Den första repliken består av X:s fråga: "Vad sa du?" En sådan replik tycks vara en uppriktigt ställd fråga som frågar just det som den ser ut att fråga. Men liksom i *Måsen* – där Masjas påstående om att hon går klädd i svart därför att hon är olycklig inte enbart kan förstås som förmedlande av denna information – så behöver X:s replik förstås som handlande på ett mer specifikt sätt. Vilken handling är det fråga om?

För att sätta igång dramat startade jag i en väldigt lokal situation i X. Jag bestämde att han inte längre kan uthärda den osäkerhet som stillheten innebär, utan bara måste få något att hända. (Så blev det inte i Englunds regi, i vilken han hittade en annan ingång. Jag kommer dock inte att gå vidare in på skillnaden mellan textversion och regi, utan nöjer mig med att konstatera att skillnad ofta finns, och håller mig till den

tankegång jag hade då jag skrev manus.) Alltså: X kan inte hålla käften, han bara måste få någonting att hända.

Jag skriver alltså inte repliken som en uppriktigt fråga om vad som nyss har sagts, utan som en handling för att få någonting – vad som helst – att hända.

Och så kommer svaret:

Z

*tiger*

Tystnad blir svaret. På en väldigt detaljerad nivå avslöjar sig någonting. Z anges som den som tiger – medan ingenting sägs om Y. Detta kan både tolkas som att X vänder sig specifikt till Z, eller som att Z kliver fram med sitt tigande. I den här läsningen väljer jag det förre.

X har gjort ett drag, vilket Z väljer att tolka som ett hot. Z:s tigande är på så sätt ett motdrag. Därmed blir X tvungen att stå på sig – att backa skulle avslöja svaghet, vilket hade varit för farligt:

X

Du? Vad sa du?

Z svarar på samma sätt som förut. En maktkamp uppstår:

Z

*tiger*

X

Vad sa du?

Z

*tiger*

X

Jag undrar bara vad du sa?

Z

*tiger*

X

Vad *sa* du?

Z

*tiger*

X

Du?

Z

*tiger*

X

Kan du inte säga vad du sa?

Z

*tiger*

X

Jag vill veta vad det var du sa.

Z

*tiger*

X

Sa du ingenting?

Z

*tiger*

X

Jag tyckte precis – Jag stod här och du stod / där och så –

Z

Va?

Och där händer någonting som gör att Z byter strategi. Han förmår inte längre hålla tystnaden mot X. Det kan tolkas på flera sätt: Är det X:s tjat som nöter ner Z och får honom att svara? Är det till exempel att X ställt sig två millimeter från Z:s ansikte och *slickar* in orden i örat på honom? Min skrivande strategi var att ladda alla de narrativa påståenden som figurerna kom med. I partiet ovan börjar X hävda saker om ett händelseförlopp som ska ha inträffat alldeles nyss – *därför* börjar Z försvara sig. Och X fortsätter:

X

Jag stod här och / du –

Z

Nej, det gjorde jag inte.

X

Det gjorde du väl?

Z

*tiger* (s 326)

Men kanske försvagar det Z att börja försvara sig. Han återgår till att tåga. Då ändrar X strategi:

X

Gjorde du inte det? Gjorde han inte det? (s 326)

X börjar tala *om* Z, och det enda rimliga är att tolka det som att han då talar mot den tredje närvarande personen, nämligen Y. Det är ett sätt att bjuda in Y till att bilda en allians mot Z. Det fungerar för att återigen få Z att börja försvara sig:

Z

Nej.

X

Jag menar innan.

Z

När innan?

X

Innan när du –

Z

Det har jag aldrig gjort.

X

Fast jag menar innan / när du –

Z

Men det har jag ju aldrig gjort! (s 327)

Y tycks ännu inte ha ingått allians med X, men bara hotet om att X och Y ska bilda en allians mot Z har höjt konfliktens temperatur.

En stund senare har X börjat reta upp Z ännu mer genom att begära att Z inte ska hetsa upp sig, och det fortsätter tills Z höjer insatsen:

X

Lugna ner / dig.

Z

Jag är lugn, helt jävla filbunke lugn.

X

Du är inte / precis –

Z

Jo, det är jag. Och tyst. Helt fucking jävla filbunke lugn. Och tyst. För jag tror på tystnaden. Till skillnad från dig. (s 329)

Det är inte synligt för den läsare som läser repliken för första gången,

men att som Z påtala tystnaden, påstå att han själv tror på den och att X inte gör det är att höja insatsen rejält; det är ett direkt hot.

För att det ska bli tydligt vad hotet innebär så måste laddningen av den påtalade tystnaden synliggöras. Ett sätt för en uttolkare att göra det är att läsa tystnaden mot pjäsen i stort, och läsa den särskilt mot slutet. För detta är en pjäs där det talas. Kampen förs till mycket stor del med *ord* och *resonemang*. Det talas och talas, narrativ hittas på, ord vrängs på och vrids, i en timme eller en och en halv. När detta talande upphör så kommer kampen som utspelar sig att vara avgjord. Då kommer en av figurerna att vara utvald, korad eller *dömd* till att döda och dödas. Vid det laget kommer orden inte att behövas längre och tystnaden kommer att inträda. "Och jag är inte längre rädd för ordlösheten", hävdar Z i sin sista replik, och precis innan han träder in i tystnaden och antar rollen som bödel tillika det utvalda offerlammet så menar han, pladdrigt, som att han fyller ut tiden med ord för att skjuta framtiden framför sig: "Och den dånar runt mig, tystnaden, den är här nu. Nu är den här. Nu inträder den, den totala, den är här nu. Nu. Nu. Nu. Nu. Nu. Nu."

I situationen i början av pjäsen kan påtalande av tystnaden alltså förstås som både hot och risktagande eftersom den död som komma skall för en av männen antyds – att döda barn, att själv dö. Att påtala döden är belagt med tabu, och ingenting man i den här situationen gör i onödan. När Z, bara en kort bit in i pjäsen, benämner tystnaden så är han rejält trängd och försöker sätta X på plats. Och det fungerar, för plötsligt hamnar X på defensiven, jagad av Z:

X

Jag tror på tystnaden.

Z tar chansen att anfälla:

Z

Tror du på tystnaden?

X

Ja.

Z

På tomrummet?

X

Ja.

Z

Avsaknaden av ljud? Avsaknaden av vidare förklaringar, upphörandet av information?

X

Det säger jag ju att jag gör.

Z

Dånet som uppstår när tystnaden tar vid, säger du till mig att du tror på det?

X

Ja.

Z

Och, vad säger man, att fånga dagen?

X  
Va?

Z  
Tror du på att fånga dagen? Exempelvis den här trötta, grådaskiga dagen, innan den glider dig mellan fingrarna och – Du vet hur det är. Det är snart efter lunch / redan och –

Detta, att använda sig av kylskåpsklyschan "carpe diem" är att *ytterligare* höja insatsen. När Z säger det där så menar han "ta tillfället i akt" och menar att nu är det den tiden på dagen då det som ska göras måste göras. Z vet det och han vet att X vet det. Om att påtala tystnaden är att tala om att dö och döda så är detta – att fråga om att fånga dagen – närmast som att direkt ställa frågan till X om denna är beredd att dö och döda helt strax, eller om han inte är det?

Då griper Y in:

Y  
Men hetsa inte *upp* dig!

Y står inte ut med det som håller på att hända. X är på väg att rämna – vilket i enlighet med pjäsens logik skulle innebära att Y och Z skulle kunna bestämma sig för att offra X – men Y förhindrar det.

Därmed är alltså alliansen slutet mellan X och Y, och de ger sig på Z, som återigen måste börja försvara sig:

Z  
Förlåt?

Y  
Var snäll och hetsa inte upp dig.

Z  
*tiger*

Y  
Vad är poängen med att hetsa upp sig på det där sättet?

Z  
*tiger*

Y  
Kära nån. Säger jag. Nu är han så där hetsig igen.

Efter detta pågår en gemensam attack från X:s och Y:s håll och de gaddar ihop sig mot Z. Jag hoppar åter in i handlingskedjan då X och Y har psykat och provocerat Z en god stund genom att hävda att han är hetsig. Z tar nu en risk för att återta kontrollen över situationen:

Z  
*reser sig*  
Ni får förlåta mig. Säger jag. Jag är alldeles för upprörd.

Z, som nyss provocerades av att benämnas som hetsig, och hävdade att han inte var hetsig, uppfinner en ny strategi. Han går med i X:s och Y:s berättelse för att skapa sig utrymme för att skriva om berättelsen. Det är ett sätt att rubba X och Y, och svaret antyder att de lyckas:

Y  
Upprörd?

X:s och Y:s projekt har avbrutits. Y tappat initiativet och behöver orientera sig i situationen, vilket Z utnyttjar genom att gå på, som för att ytterligare kollra bort X och Y och själv skaffa sig kontroll:

Z  
Inte upprörd. Uppriven. Inte uppriven. Uppspelt. Nu är jag uppspelt, nu vet jag inte vad jag ska tro.

Y  
Om vad?

Z  
Det här naturligtvis, dig, att du står här.

Y  
*tyst*

Det är som att både X och Y bringas ur fattningen. Som att de avvaktar, undrar, försöker greppa vad som händer. Som att de behöver tid för att komma ikapp. Men Z ger dem ingen tid. Z arbetar som en kulspruta:

Z  
Att du bara står här. Och påstår att – Vad ska jag tro om det? Vad är det ens att tro? Går det ens att tala om en tro som en tro, det vill säga: Om det nu är möjligt att tala om sin egen tro som en tro, är det då tro det är tal om? Går det att tro på någonting som man en gång talade om som en tro? Antagligen inte, ändå vill jag det så gärna, tro, varför då egentligen? Vad är det här för känsla, som känns så meningsfull, så idiotiskt

att lyssna på den, ändå *kan* jag inte låta bli att ställa frågan: Är han som jag? (s 335)

Och när Z gjort detta, när han kollrat bort dem, så har han skapat en chans att vända allianserna. Plötsligt vräker han ur sig ur frågan "Är han som jag?" och Y, som anar vad som är på väg att ske, och som förstår att det nu är Z som är högsta hönset, försöker plocka upp bollen och syftar på X när han frågar:

Y  
Han? (s 336)

Men Z, som redan spelar ett högt spel, satsar allt han har. Han är erbjuden en allians med Y, men väljer att försöka sig på en allians med X. Alltså vänder han påståendet till att istället handla om Y:

Z  
Inte han. Han. (s 336)

Och X nappar blixtnabbt och allierar sig med Z:

X  
Jag vet inte. (s 336)

Och varken X eller Z ska visa sig sentimentala eller långsinta. Utan att för ett ögonblick fundera över den benhårda strid på liv och död som nyss pågick mellan dem sluter de upp jämte varandra.

*Oheliga allianser*

Det fortsätter på det här sättet. Det dramatiska genereras utifrån det

ständiga förhandlandet av maktpositionerna i rummet, det att allianser ingås och bryts, och på så sätt föder händelseförloppet fram sig självt, handling för handling.

Det som pågår mellan X, Y och Z är ett spel med oheliga allianser. När som helst kan vem som helst av dem kastas åt vargarna. Fasta spelregler finns inte, utan modifieras och kastas om under tidens gång. Ingenting verkligt tycks finnas ens inuti fiktionen, bara sådant som nödvändigheten att ta makten, nödvändigheten att härska och söndra, rädslan för att dö och hoppet om att överleva.

#### 6.4 Fluktuerande narrativitet

Hur kan då de narrativa fragmenten förstås som dramatiska handlingar? Hur samspelar dessa fragment i verkets logik, och vad blir konsekvensen för verkets narrativitet?

##### *Lek med obskyra spelregler*

För att kunna omsätta de narrativa fragmenten i dramatiska handlingar försvagade jag alltså flera dramatiskt situerande element. Jag gav X, Y och Z så få personliga egenskaper som möjligt, lät bli att utveckla deras gemensamma historia och situerade dem minimalt i tid och rum. Jag bestämde att de befann sig i en lägenhet tillsammans med varandra. En skolskjutning skulle äga rum innan skolan ringde ut för dagen. Varför den just skulle äga rum *den här* dagen lämnade jag åt regissör och skådespelare att vid behov uppfinna själva, även om jag skrev med utgångspunkt i att figurerna förhöll sig till en deadline.

Denna typ av val är ofta vanskliga då jag skriver dramatiskt. Risken är att den dramatiska situeringen blir ospecifik, att det blir svårt att hitta någonting som sätter igång händelseförloppen, och att själva handlingarna blir vaga. I gengäld spetsade jag angelägenhetsgraden med hjälp av döden som omständighet och bestämde att en av figurerna

skulle väljas till denna död. Den som vill överleva måste hela tiden vara uppmärksam på det som händer och orientera sig i en situation som är omöjlig att överblicka.

På så sätt tvingade jag in mina figurer i en lek på liv och död, en lek med dunkla spelregler. Jag har i den här avhandlingen beskrivit både min skrivande aktivitet som lek och konstnärliga verk i sig själva som lek. I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* var det också X, Y och Z som tvingades leka, och som tvingade varandra till lek. Genom dramat försöker X, Y och Z förflytta varandra, dominera varandra, få varandra att brista och locka varandra närmare. Just eftersom spelreglerna är så oklara måste de bli uppfinningsrika, och de hittar hela tiden på nya spelregler, uppfinner nya narrativ för varandra att förhålla sig till. De testar varandras föreslagna spelregler, vägrar att gå med på dem eller går in i leken för att ta över den och själva börja manipulera de lekar som erbjuds.

##### *Narrativitet som dramatiska handlingar*

Mina figurer, dessa proto-människor, gav jag ett rikt narrativt material att ösa ur och jag kände det som att var och en av dem hade en reservoar inuti sig, fylld av möjliga berättelser. Narrativitet blev deras verktyg, deras tillhygge och vapen. Narrativen blev till deras handlingar, till ett av de sätt de kunde handla på.

Figureernas användning av narrativitet – och deras strategier för att bryta upp varandras narrativ – blev alltså helt nödvändiga för dessa figurer. Sett inifrån den dramatiska logiken finns således de narrativa fragmenten inte som exempelvis ett sätt att berätta om männen eller för dem att sälja in idéer om framtiden till varandra. Snarare blir de narrativa fragmenten till medel för männen då de ansätter varandra; med hjälp av dessa fragment osäkrar de situationen, provocerar varandra, bygger allianser och ber om förlåtelse.



Så blev de narrativa fragmenten inte bara ett sätt att berätta om sådant som det litterära kan berätta om, utan också till komponenter i det dramatiska berättandet. Genom de mellanmännsliga handlingarna så är det dramatiska särskilt förmöget till att berätta om sådant som skam, vilja att tillhöra, smärtan i bortstötningen och njutningen i att ta makten över andra människor. Det dramatiska kan visa människors desperata försök att rädda sitt skinn och berätta om dödsskräck, rädslan för att döda, benägenheten att kasta sina vänner ut i kylan och kärleken som får en att tveka inför att göra det.

#### *Det litterära i sig*

Ett litterärt berättande – de narrativa fragmenten, det som på papperet ser ut som textsjok – utgör i verket delar i en kedja av mellanmännsligt handlande. Men förutom att förstås som dramatiska handlingar, så är de också i sig själva just litterärt berättande. Där utspelar sig (en del av) berättelsen om barnet med sin Hello Kitty-väska och den ohyggliga mängden blod som ryms inuti det barnet. Där utspelar sig (en del av) berättelsen om svårigheten i att välja en position i samhällets utkant, och (en del av) berättelsen om den utstötta mannen som är alltför våldsbejakande. Där sägs någonting om människorna som tappat kontakten med sin dödlighet och därför måste få den kastad i ansiktet. Där relateras berättelsen om fadern som inser att han är nödgad att offra sin son. Där berättas någonting om terroristen och mördaren som hjälte.

#### *Semantiskt avstånd*

Det som uppstod i och med de narrativa fragment som omsattes i dramatiska handlingar kan förstås som en dubbelhet, i linje med det som jag i kapitel 5 har definierat som dubbelt meningsskapande. Detta kan också beskrivas som fluktuerande narrativitet. Samtidigt som händelseförloppet är ett enda kött, och de narra-

tiva fragmenten komponenter i detta kött, så uppstår en växlande narrativitet.

I och med denna dubbelhet och denna fluktuerande narrativitet har jag arbetat aktivt med att skapa ett semantiskt avstånd mellan replik och dramatisk handling, ett avstånd mellan det som sägs i repliken och det som görs med repliken. För att förklara detta börjar jag i dess motsats, nämligen ett exempel på obefintligt avstånd mellan replik och dramatisk handling.

När Abel i *Kain, Abel, boys will be boys* säger åt Kain att "Gå härifrån!" så säger han verkligen åt Kain att gå. Det är en ren uppmaning och det finns inget semantiskt avstånd att tala om. Sådana exempel är dock sällsynta i det dramatiska. I min argumentation kring semantik i kapitel 4 visar jag hur det semantiska hela tiden måste förstås genom intention och hur avgörande kontexten är för varje yttrande. Det dramatiska handlandet är helt enkelt inte synonymt med det som uttalas, och den som försöker avläsa det dramatiska handlandet bör inte fastna för mycket i de bokstavliga utsagorna.

I *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* drar jag ofta detta semantiska avstånd till en extrem. Detta går att förtydliga genom ett annat, minst lika extremt exempel. Jag såg en gång en teaterföreställning där en man som anträdde scenen började gasta och härja. Hans repliker var ingenting annat än (o)ljud, och ändå var det som att övriga i sällskapet fattade vad han ville och kom med mothandlingar. Replikerna var på så sätt helt tömda på semantiskt innehåll, men fullt fungerande som dramatiska handlingar i sin kontext.

Jag tömmer inte mina repliker på semantiskt innehåll; istället proppar jag dem fulla med det semantiska, och jag sträcker detta bortom den dramatiska situationen. Så börjar det narrativa fluktuera i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* och speglar därmed det rovfågelscirklande tänkande vilket jag förklarat som en reaktion på det

stelnade narrativ om terrorism som jag fann i offentligheten i början av min skrivprocess.

### 6.5 Narrativa fragment som dramatiska handlingar

Att få någonting att röra på sig, att få verket självt att röra på sig, att skapa de förutsättningar som gör det nödvändigt för figurerna att handla – för att åstadkomma det i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* behövde jag vrida mitt tänkande och min metod.

Min startpunkt blev mötet med ett stelnat medialt narrativ kring en viss typ av terroristisk handling – ett stelt narrativ som provocerade mig. Instinktivt började jag att tänka *mot* detta narrativ och så började mitt tänkande att cirkla kring det terroristiska dådet. Jag hittade egna, mer intressanta ingångar, sådana som kunde ta mig närmare det obegripliga istället för att distansera mig från det. Det resulterade i disparata perspektiv; uppslag till narrativa fragment.

Jag ville omsätta dessa fragment i dramatiska handlingar, göra dem nödvändiga för mina figurer. Men materialet värdde sig. Varje försök till dramatisk situation försvagade mitt tänkande och vice versa. *Jag* hade behov av de narrativa fragmenten, men detsamma gällde inte för de figurer jag hade tecknat.

Jag gick in i det obskyra. Inte för att göra det obskyrt för mig själv, men för att försätta figurerna i något osäkert. Så skapade jag en situation där de visste vad som måste göras, men inte visste vem som skulle göra det eller hur denne skulle utses. Så måste de själva uppfinna reglerna. Så kunde ingen av dem tala klarspråk. Så började de handla genom att utöva narrativitet mot varandra. Så blev varje nytt narrativt påstående till försök såsom att psyka, testa, trösta och anklaga.

*Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* kan förstås som narrativa lekar på flera nivåer.

Som författare måste jag uppfinna en narrativ lek för att skriva verket. Så skapas den dramatiska situering som jag här har beskrivit genom en saga.

Tre män leker narrativa lekar med varandra då de handlar *med hjälp av* narrativitet. Dessa lekar pågår i en enda lek – den lek de leker på liv och död. Allt är anspänning. Varje ögonblick är potentiellt avgörande. Männerna måste i varje sekund försöka förstå vad som händer och de måste handla, och varje handling är ett risktagande, samtidigt som det är livsfarligt för dem att avstå från att handla.

Så uppstår ett sammanhängande narrativ om tre män som var och en försöker rädda sitt eget skinn, samtidigt som berättelser om sådant som hjältemodet i att offra en son, om den nyckfulla ondskan som gör intåg i paradiset hobbitland och om losers i samhällets utkant skymtar förbi. Därmed uppstår också en narrativ lek som riktar sig mot den mottagare som betraktar verket som dramatik. Narrativiteten, som finns på olika nivåer i verket samtidigt, börjar fluktuera.



## **Kapitel 7**

EN POLYFON TENDENS I DET DRAMATISKA

– om *Jag är Jago*

Det finns flera sätt att benämna *Jag är Jago*.

*Jag är Jago* är en monolog. Den är skriven för en enda skådespelare och så framfördes den också av skådespelare Henry Stiglund hösten 2019. Dess dramatiska logik är monologens logik och utgår från ett enda dilemma hos en enda figur.

*Jag är Jago* är också en samling åtskilda röster; verket är en vandring mellan ett flertal fiktiva figurer. Det är således en komposition i vilken disparata perspektiv tar plats, varför en *polyfon tendens* uppstår i verket.

Dessutom är *Jag är Jago* resultatet av en särskild process i vilken skådespelare Henry Stiglund, regissör Jörgen Dahlgvist och jag själv lade upp arbetet på ett sätt som påverkade det skrivna materialet, samtidigt som det gemensamma arbetet och de många samtalen under processen påverkade mitt sätt att förstå verket och vad jag gjorde då jag skrev det.

I det här kapitlet fokuserar jag på det i verket som jag kallar *polyfont*, vilket uppstått som en konsekvens av den litterära slitningen. Detta polyfona var både ett dilemma och en möjlighet då jag skrev verket. Ett dilemma för att jag inledningsvis i min skrivprocess inte förstod hur jag skulle infoga de disparata rösterna i en enhetlig dramatisk logik. En möjlighet därför att detta polyfona hade med det litterära att göra; det polyfona i den här bemärkelsen är ett begrepp som använts just för att beskriva någonting som förekommer i skönlitteratur.

Inledningsvis beskriver jag delar av den kollektiva arbetsprocess *Jag är Jago* innebar. Jag visar hur den polyfona tendensen föddes ur vårt arbetssätt, och att det sätt som samarbetet riggades på påverkade min skrivprocess och därmed verket i stort.

Jag gör därefter en genomgång av begreppet polyfoni så som det används av Bakhtin i *Problems of Dostoevsky's poetics* (1984). Jag diskuterar det polyfona – vilket Bakhtin menar är oförenligt

med det dramatiska – i relation till temporala aspekter av det narrativa genom Ricoeur (1984) och i relation till konflikt som Ryan (2012/2013) definierar som en *narrativ motor*.

För att beskriva den dramatiska logiken i *Jag är Jago* visar jag hur jag åstadkommit den polyfona tendensen genom att låta ytterligare figurer komma till tals i monologen, och jag visar hur jag fått dessa att uppstå genom verkets situering. Jag diskuterar hur jag som författare antar ett visst tänkande och en viss attityd angående det dramatiska för att frambringa disparata röster i verket, samtidigt som jag inkorporerar dem i den kausala kedjan av mellanmänniskt handlande. Vidare diskuterar jag det paradoxala i att min figur kan tolkas som självdestruktiv samtidigt som det dramatiska måste frammanas genom det jag har definierat som en framåtlutning.

Slutligen argumenterar jag för att den litterära slitningen resulterat i ett slags rörlighet i *Jag är Jago* och jag argumenterar för att utrymme för det disparata har kunnat slås upp just genom dramatisk noggrannhet snarare än genom att lämna det dramatiska därhän.

#### *En kollaborativ arbetsprocess*

Hösten 2018 påbörjade jag arbetet tillsammans med skådespelaren Henry Stiglund och regissören och dramatikern Jörgen Dahlgvist. Initialt fanns ingen text och heller inga idéer om vilket slags föreställning vi skulle göra. Tanken var ett gemensamt undersökande och min intention var att låta skådespelare och regissör ha inflytande över det som skulle bli den skrivna delen av verket redan innan denna fanns.

Ungefär samtidigt som vi satte igång processen pågick ett samtal om representation och appropriering på Teaterhögskolan i Malmö – frågor som inom teatern torde kunna vidröra flera filosofiska skikt då teatern traditionellt bygger på fiktion och representation. Vi fastnade, som av en slump, för Shakespeares *Othello* som utgångspunkt för vårt arbete.

Klassikern gav oss en genväg i det kollaborativa arbetet. Vi fick gemensamma referenspunkter och någonting att studsas mot i våra samtal.

Det var ett arbete som riggades på ett särskilt sätt. Vår ingång var gemensam, även om *skrivandet* helt och hållet var mitt jobb; Dahlqvist och Stiglund lade sig heller inte i sådant som hur det tematiska behandlades i mitt skrivande. Innan jag skrev monologen sågs vi tre gånger. Till dessa tillfällen skrev jag korta texter, vilka vi repeterade och samtalade om. Först därefter skrev jag manus. Jag var sedan med under repetitionerna – en lyx som ett forskningsprojekt kan möjliggöra, men som i många andra fall är en ekonomisk och/eller tidsmässig omöjlighet. Vi skulle fortsätta våra samtal under repetitionernas gång. Allt detta fick konsekvenser för såväl min skrivprocess som för verket i stort.

De korta texter jag skrev till våra första möten påverkade mitt senare experimenterande med texten och gav uppslag till hur monologen skulle kunna komma att skrivas.

Vid dessa tillfällen gick vi djupt in i vårt gemensamma språkbruk för att återupptäcka hur vi egentligen förstod och värderade de begrepp vi ofta använder oss av. Vi prövade grundläggande frågor, såsom frågan om vad Stiglund först försökte fatta då han läser en text. En sådan noggrannhet var nödvändig för att komma åt vad vi gjorde och för att göra det redan gemensamma språket än mer gemensamt – samtidigt som det blev tydligt att vi ibland använde samma begrepp på lite olika sätt, beroende på våra olika ingångar.

Då vi formulerade gemensamma mål och prövade arbetet praktiskt utkristalliserade sig en bild av hur det kollektiva arbetet skulle komma att se ut under repetitionerna. När jag våren 2019 satte mig för att skriva monologen var det med en tilltro till att det skulle gå att tänja på mitt skrivandes gränser därför att materialet inte skulle behöva vara fullständigt färdigt vid repstart. Gemensamt skulle vi komma att stryka och

delvis möblera om i texten under repetitionerna. Detta påverkade min skrivprocess. Det jag normalt skulle försöka förankra stenhårt i texten – som en dramatisk logik – kunde jag i denna process periodvis förhålla mig lösare till.

Så framträdde en viss hållning till arbetet: En kombination av noggrannhet – till och med *stränghet* i relation till det metodiska – och en öppenhet som innebar att jag kunde ta ut svängarna i skrivandet.

#### *En polyfon ingång*

Handlingen i *Othello* ser ut enligt följande: Samtidigt som Desdemona och Othello väljer att gifta sig i smyg så har Jago, Othellos underlydande, funnit sig orättvist behandlad. Jago har nämligen blivit karriärmässigt omsprungen av florentinaren Michael Cassio – enligt Jago en bokmal som inte har mer erfarenhet av krig "än en symamsell" – då Othello valt denne till officer istället för Jago. Den förbittrade Jago bestämmer sig för att söndra. Han gör det genom att lura omgivningen och spela på Othellos etnicitet då han listigt manipulerar fram svartsjuka i dennes äktenskap. Konsekvensen blir att Othello, förblindad av raseri, dödar Desdemona.

Att skriva korta texter utifrån Shakespeares verk – skriva dem snabbt, repetera dem förutsättningslöst och samtala om dem – genererade en frihet. Kravet på det sammanhängande fanns inte från början; texterna fick lov att dra åt olika håll. Samtidigt fanns *Othello* som en stabilitet och som någonting att reagera på.

I och med detta tillät jag mig att släppa ansvaret för det sammanhängande dramatiska och istället agera på det jag fann i Shakespeares drama. När det gällde Desdemona var en sådan sak den vid första anblick trista rollen som kvinna som hon måste axla. För mig framstod Desdemona som dygden själv: jättetrogen, jättegod etcetera etcetera – i

slutet verkar det till och med som att hon *låter* sig dödas. Min första impuls var att leta upp någonting som gjorde Desdemona aktiv och "stark", och jag tänkte ta fasta på hennes val att strunta i konventionen och gifta sig med Othello, och tolka denna handling som ett fadersuppror. Snabbt blev dock den impulsen tråkig och förutsägbar. Istället skrev jag Desdemonas uppror mot min impuls och lät henne därmed försvara sin faderskärlek. På så sätt blev mitt skrivande både ett sätt att följa med i Othellos logik och att i denna logik aktivera sådant som hade med mina intressen att göra – mitt intellekt, mina känslor, mina begär och min avsmak.

När jag skrev fram Jago och Michael Cassio gjorde jag samma sak, men lät texten ta helt andra vägar, beroende på vad jag mötte då jag läste om dessa figurer. Så fick figurerna sina egna intressen och argumentationer, utan att förhålla sig till den dramatiska konflikten eller ens hålla sig till ämnet. Det var detta som utvecklade sig till det polyfona i verket, till de röster som skulle komma att bete sig som skilda perspektiv och som helt egna världar.

### 7.1 Polyfoni

*Jag är Jago* är en monolog. Den är uppbyggd på samma sätt som många av de monologer jag har skrivit är uppbyggda: Figuren X – verkets namnlösa figur – har ett enda dilemma. Det är detta dilemma som vänds och vrids på då han försöker komma fram till hur han ska handla. Men någonting skiljer *Jag är Jago* från andra monologer jag har skrivit. Det är inte bara fråga om vändandet och vridandet på ett dilemma. En rad möten med ett antal figurer äger rum. Här kallar jag dessa för Othello-figurerna – det är figurer som är fiktiva och egensinniga varianter av karaktärer som förekommer i Shakespeares verk. Mötena med dessa figurer är dock inte dramatiska möten. Snarare lever Othello-figurerna sitt eget anakronistiska liv, och deras röster bygger världar som är ett

hopplock av allt från Shakespeares drama till svensk lagstiftning och (varianter på) Disney-världar.

I och med dessa möten händer också något med Figuren X:s argumentation, vilken börjar te sig som en vandring mellan en rad perspektiv eller sätt att finnas till på. Argumentationens "å ena sidan, å andra sidan" tänjs ut till att bli någonting mer disparat. Det ena rummet efter det andra uppstår, den ena världen efter den andra.

#### *Polyfoni genom Michail Bakhtin*

Bakhtin (1984) använder begreppet polyfoni framförallt för att beskriva en kvalitet i Fjodor Dostojevskijs romaner. Kärnan i detta begrepp handlar om den mångfald av disparata röster som Bakhtin menar att Dostojevskij tillåter existera sida vid sida. Detta kopplas till det som Bakhtin kallar för det *dialogiska*.

Begreppen polyfoni och dialog måste hos Bakhtin förstås bortom en vardaglig användning av dem. Bakhtin utvidgar deras betydelse. Dessutom varken avgränsar eller renodlar han dessa begrepp, utan framställer dem snarare som relativa.

Vad Bakhtin menar med det polyfona och det dialogiska förtydligas av litteraturvetarna Katerina Clark och Michael Holquist (1984) vilka menar att det dialogiska hos Bakhtin, snarare än att förstås som dialog som mellan två personer som konverserar, innebär "communication between simultaneous differences" (s 9). Det är således fråga om dialog som uppstår mellan alla de komponenter som ständigt står i relation till varandra; "samtal" som uppstår när skillnader existerar i en samtidighet. Detta skiljer sig från samtal och diskussioner som är dialektiska. Snarare än en önskan om att olika perspektiv ska smältas samman till ett gemensamt perspektiv finns en idé om perspektivens samtidiga existens – de berikar världen och varandra med sin skillnad.

Enligt Bakhtin (1984) uppstår det dialogiska i och med det polyfona,

det vill säga mellan "unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices" (s 6). Hos Dostojevskij menar han att detta beror på att denne inte gör sina romanfigurer till slavar:

Dostoevsky, like Goethe's Prometheus, creates not voiceless slaves (as does Zeus), but free people, capable of standing alongside their creator, capable of not agreeing with him and even of rebelling against him. (s 6)

Prometheus är guden som i grekisk mytologi ger elden åt människorna, vilket upprör Zeus som önskar sig underlydande snarare än fria undersåtar som tänker själva. Ett sådant enväldigt förhållande mellan författare och romanfigurer ser Bakhtin som dominerande i sin samtida litteratur. Författarna gör sina karaktärer till objekt, redo att användas för deras egna, och för berättelsens, syften. Bakhtin kallar den sortens litteratur *monologisk*. Inte som i att den behandlar bara en enda karaktär och dennes perspektiv, men som i att författaren ger sitt monologiska perspektiv och alltså agerar som det slags gud som önskar sig slavar.

Hos Dostojevskij har existenserna – inklusive deras röster och medvetanden – inte anpassats för att utgöra vissa funktioner i enhetliga berättelser, utan breder ut sig med agendor som mycket väl kan skilja sig från författarens egen. Denna utbredning innebär exempelvis att idéer eller filosofiska hållningar ges utrymme i verket trots att de inte stärker författarens idé eller den enhetliga berättelsen. Karaktärerna existerar i sin egen rätt, de har rättigheter, och deras världar och världsbilder är fullständiga.

#### *Narrativitet och polyfoni*

I min förståelse får det polyfona konsekvenser för narrativets temporala strukturer. I kapitel 2 visar jag hur Ricoeur (1984) beskriver *mimesis*<sub>2</sub> som en medierande aktivitet; de enskilda handlingarna och händelserna

organiseras på ett sådant sätt att kausalitet framträder; de förekommer därmed inte bara *efter* varandra utan uppstår *till följd* av varandra. Summan blir större än delarna. En begriplig helhet bildas, och vi kan, menar Ricoeur, säga att denna helhet har *en poäng* eller *en tanke* (s 67).

Är det då inte detta att *en enda helhet* bildas, och att vi kan säga att berättelsen har *en poäng* eller *en tanke*, som Bakhtin menar är en monologisk tendens? Och är det inte det han menar att Dostojevskij går bortom? Detta enhetliga, som summeras som större än delarna, förstår jag som det slags *utveckling* som det narrativa innebär och som Dostojevskij enligt Bakhtin (1984) värjer sig mot:

The fundamental category in Dostoevsky's mode of artistic visualizing was not evolution, but *coexisting* and *interaction*. He saw and conceived his world primarily in terms of space, not time. (s 28)

Denna rumslighet som Bakhtin påtalar hos Dostojevskij innebär att utrymme slås upp så att mänskliga medvetanden, världsbilder och ideologier – det vill säga simultana olikheter – kan samexistera, och att dessa inte nödvändigtvis måste interagera med varandra i händelseförloppet. Jag förstår det som att det som Ricoeur kallar *mimesis*<sub>2</sub> därmed försvinner eller försvagas; det är inte längre kausalitet som betonas, och den narrativa aktivitet som hänger ihop med förståelsen av livet som någonting sammanhängande och helt sätts delvis ur spel.

Detta betyder dock inte att Dostojevskijs verk är befriade från temporala narrativa strukturer. I andra delen av *Bröderna Karamazov* – den roman som Bakhtin anser som det mest polyfona av Dostojevskijs verk – förekommer ett förhör som är en del av en mordutredning. Som läsare sitter jag på helpänn, som om det var en deckare jag läser – och kanske är det precis det jag just då gör. Frågorna som får mig att vända blad efter blad för att leta svar är typiska: Hur hänger händelseförloppet ihop, hur ska

Dimitrij kunna försvara sig, varför är han inte bättre på att försvara sig? *Bröderna Karamazov* är en roman som ger mig som läsare en upplevelse av att kastas mellan olika världar, olika perspektiv, olika berättelser. Men i var och en av dessa kan temporala strukturer utnyttjas olika mycket och då jag läser om förhöret med Dimitrij har jag upplevelsen att berättelsen – till skillnad från många andra delar av romanen – drar mig som läsare framåt. Denna deckare är alltså *en del* av romanen. Det är som att ett rum för denna spänningsroman slagits upp just här, och det utgör bara ett av alla de rum som finns i romanen.

#### *Polyfoni och det dramatiska*

Anmärkningsvärt i diskussionen kring polyfoni är att Bakhtin (1984) avvisar tanken på att det polyfona skulle rymmas i dramatiken. Den dramatiska dialogens repliker sliter inte sönder den representerade världen och skapar inte flera lager i den. Snarare är en monolitisk värld avgörande för att replikerna ska kunna vara dramatiska; i drama måste världen göras som ett enda stycke (s 17).

Vad Bakhtin menar med den dramatiska effekten är inte uppenbart. Han kopplar det dramatiska till "värld", men inte heller vad som gör denna värld enhetlig är tydligt:

The whole concept of a dramatic action, as that which resolves all dialogic oppositions, is purely monologic. A true multiplicity of levels would destroy drama, because dramatic action, relying as it does upon the unity of the world, could not link those levels together or resolve them. (s 17)

Jag förstår det som att Bakhtin är ute efter det enhetliga dramat. Denna enhetlighet kan kopplas till ett klassicistiskt ideal, och den dramatiska effekten kan på så sätt förstås som beroende av sådant som vändpunkt och katarsis – effekter som har med dramaturgi att göra.

Jag har påstått att jag inte är ute efter en aristotelisk dramaturgi, vilket fortfarande stämmer. Men jag kan se hur den aristoteliska kurvan – dess uppbyggnad, hur intensiteten tättnar och hur någonting omvälvande ställer allting på ända, samt lättningen då saker och ting blir begripliga och faller på plats – är intimt förbunden med det som jag kallar för det dramatiska. Det är fråga om mellanmänniska handlingar på mikro- och makronivå, och kausaliteten som handlingskedjorna innebär förmår verkligen bygga den sortens dramaturgier som den aristoteliska kurvan innebär. Så blir figurerna – inklusive sådant som deras trosuppfattningar och filosofiska hållningar – till komponenter i ett sammanhängande universum.

I min förståelse blir svårigheten med det polyfona i kombination med det dramatiska att figurerna i den dramatiska konflikten försöker upphäva avståndet till varandra; de försöker upphäva skillnaden mellan varandra. Ett sätt att greppa detta är genom Ryans (2012/2013) förståelse av konflikt som en narrativ motor.

I "Possible worlds" (2012/2013) inspireras Ryan av Umberto Ecos sätt att benämna narrativ text som "*a machine for producing possible worlds*" (Eco, 1984, s 246). Här måste de möjliga världarna som uppstår i och med det narrativa förstås som något som skiljer sig från de tidigare diskuterade berättelsevärldarna hos Ryan (2014); som en annan aspekt av narrativitet. Snarare än att fokusera på berättelsen i sig som ett eget system, är fokus här riktat mot hur narrativ fiktion kan förstås som frambringande av ett komplext system av möjliga världar. Inuti berättelsen innebär detta (bland annat) att varje figur utgör ett eget universum, en egen värld, samtidigt som det hos varje figur finns en önskan om en annan värld, varpå en fantasi uppstår om *denna* värld.

Så handlar figurerna för att nå sina mål och i detta blir konflikt en narrativ motor. Ryan (2012/2013) menar att:



During the course of the story, the distance between the various worlds of the system undergoes constant fluctuations. Whenever a proposition in a model world is not satisfied in the actual world, the narrative universe falls into a state of conflict. The motor that operates the narrative machine is the attempt by characters to eliminate conflicts by reducing the distance between their model worlds and their actual world. (avsnitt 3.2.1)

Ryan avhandlar inte specifikt det dramatiska, men hennes argumentation kan användas för att förtydliga hur dramatiska konflikter fungerar som strävan efter att skillnad ska upphöra, snarare än strävan efter det söndrade och splittrade. Så blir i min förståelse de egna världar som de dramatiska figurerna utgör också i ständig förvandling för att de konfronteras med andra världar. Och då det dramatiska är avhandlat, när slutet har nåtts, och oavsett om det är ett lyckligt eller olyckligt slut, om konflikten har förenat parterna eller krossat relationen, så har parterna mötts. De har förflyttat varandra och förflyttats av varandra. Därmed förblir dramats värld enhetlig. Den har byggts av konflikt och skillnader, men inte skillnader som existerar *simultant*, utan skillnader som driver figurerna att agera mot varandra. Detta skiljer sig uppenbarligen från det polyfona så som Bakhtin (1984) definierar det.

## 7.2 Jag är Jago som polyfon

*Jag är Jago* är dramatisk *samtidigt* som verket inhyser någonting polyfont. När jag nu argumenterar för förekomsten av denna polyfoni så menar jag inte att det är fråga om att denna är fullständigt genomförd, utan just en *tendens*. I vissa bemärkelser är *Jag är Jago* exempelvis monolog à la Bakhtins (1984) definition. En rent av anti-polyfon tendens skulle dessutom kunna urskiljas då min språkliga stil genomsyrar hela texten.

I verket bör det polyfona istället ses som en tendens som har att göra med något specifikt inuti verket.

Det är här fråga om perspektivering, och denna perspektivering har jag dragit så långt att det snarare än *disparata argument* är fråga om *disparata figurer* i verket. Jag menar att dessa figurers röster breder ut sig med viss hårdhet, och med det menar jag att det finns ett ointresse för relation hos mina figurer. Istället för att vara handlande i dramatiska konflikter så kommer dessa figurer med sina utsagor utifrån sina egna perspektiv, utan att önska sig svar eller reagera på de reaktioner de får.

Genom Figuren X talar Jago, Desdemona och Michael Cassio – figurer som är inlånade från *Othello*, men alltså inte identiska med sina förlagor.

”Så här ser min logik ut, och i den värld jag existerar är den rimlig!” hävdar Jago när han påstår att han inte sysslar med förtal och inte med fulspel (eller det kanske han gör, men han hade faktiskt inget annat val).

”Jag håller inte alls på med fadersuppror”, påstår Desdemona när hon försvarar sig mot idén om att hennes beteende kan tolkas som ett uppror mot patriarkatet. *Hon* är inte trotsig och förresten älskar hon sin pappa.

Michael Cassio å sin sida försvarar sig som ryggradslös och ideologisk ja-sägare då han menar att hans vilja till makt är helt naturlig och att det inte finns någonting annat att göra än att bluffa sig till den makten. Som att han säger: ”Det här är min logik: Jag vill ha makt – det tänker jag inte skämmas för – och då är det så här man måste bete sig!”

Dessa utsagor fungerar ofta som försvar – och att försvara sig är att handla i nuet. Ett försvar är direkt relationellt gentemot en mottagare. Den som försvarar sig vill ha någonting av sin mottagare, den vill få igenom sin sak och få ett godkännande. Den som försvarar sig mot en anklagelse vill att den som anklagar lägger ner sin anklagelse. På så sätt går *Othello*-figurernas försvarstal att tolka som dramatiskt handlande. Men det är någonting lurtt med den dramatiska situeringen av

dessa försvar. Othello-figurernas försvar är inte situerade i direkt dramatisk relation till den genomgripande dramatiska handlingslinjen. Dessa figurer har ingen vilja gentemot Figuren X, förutom att just försvara sig mot honom och hans försök att definiera dem; de vill bli lämnade ifred av honom. Dessa figurer vill inte vara i relation med Figuren X, och det är inte de som går i konflikt med honom. Snarare frammanas de av Figuren X då han använder deras röster i den konflikt han själv är engagerad i.

Jämför man detta med Ryans (2012/2013) narrativa motor så går det att förstå *Othello*-figurerna som att de inte önskar sig någon annan värld än den de befinner sig i. Först när de tvingas fram av Figuren X – och riskerar att få sin respektive värld förändrad – så börjar de agera.

Ett exempel är hur Jago, snarare än att ingå i en ömsesidig relation med Figuren X och ingå i en dramatisk konflikt med densamme, liksom pressas fram av Figuren X:

Jag säger det till honom  
Du har ingen-jävla-ting att säga till ditt försvar  
och det tänker jag inte låta dig göra heller  
Jag tänker inte låta dig breda ut dig med din tomhet  
och ditt försvar för dina lögner och ditt förtal  
Det är inte förtal  
säger han  
Försöker han kanske säga  
Men det örat tänker jag inte lyssna på  
Det jag gjorde gör är inte fulspel  
Det där lyssnar jag inte heller på  
Eller det kanske är fulspel  
men vilket spel ska jag spela  
när allt runt omkring mig är fulspel? (s 461)

Figuren X påstår att han tilltalar Jago. Figuren X påstår att han inte tänker lyssna på Jago. Sedan börjar han själv rapa upp allt som Jago säger, och låter denne ösa på med sin version. Jago behandlas som om han vore ett kärll med sin värld eller världsbild slutet inom sig, och denna bild är orubblig i förhållande till Figuren X. Visserligen är Jago inte nödvändigtvis opåverkad av Figuren X – man kan till exempel tänka sig att han är provocerad av dennes beskrivning av honom själv som en klåpare – men det finns ingenting som tyder på att Figuren X är betydelsefull för Jago, och ännu mindre att Figuren X är outhärlig för honom, så som jag i kapitel 3 menar att Medvedenko är outhärlig för Masja i *Måsen*.

Den ovan nämnda hårdheten består just i detta, och detsamma gäller för samtliga *Othello*-figurer. De försvarar sig, och de gör det inifrån *sina* perspektiv. De låter dessa perspektiv *breda ut sig*. De *meddelar* att det ligger till *så här* och *så här* och *så här*. Av vikt är att dessa figurer inte kommer att förflyttas från sina perspektiv. Eftersom de inte har något behov av Figuren X kommer han aldrig att kunna få dem att mjukna. Det slags mellanmänskliga relationer som fungerar som grogrund för dramatiska konflikter finns inte på plats.

Den polyfona tendensen i *Jag är Jago* har med perspektivens utbredning och hårdhet att göra. Olika figurer har inte engagerats i en dramatisk konflikt på jakt efter en gemensam värld. Snarare är det som att det dramatiska framkallar besök i olika världar.

Jag är Jago *som nöjesfält*

Som dramatiker tänker jag på *Jag är Jago* som ett nöjesfält med en rad attraktioner att besöka. Ett nöjesfält är en värld som innesluter – *består av* – en mängd andra världar i mikroformat. Det dramatiska är vägen mellan dessa attraktioner, samtidigt som attraktionerna i sig också kan fungera som dramatisk handling.

Förekomsten av *Othello*-figurerna är dessa attraktioner. Dock är det inte så enkelt att attraktionerna är liktydiga med de enskilda *Othello*-figurerna; snarare utgörs de av *Othello*-figurernas specifika uppenbarelser i olika situationer. Det finns så att säga inte en enskild attraktion som heter Desdemona och som återbesöks vid ett flertal tillfällen. Istället finns det en Desdemona-attraktion som förhåller sig till Desdemonas pappa, och det finns en annan Desdemona-attraktion i vilken Desdemona talar om mamma Bambi och harpest, och så vidare.

Figuren X är den som antror fältet och som stiger på attraktionerna, men han kan inte fritt välja vilken attraktion han vill besöka och han kan inte åka samma attraktion om och om igen. Attraktionerna finns inte från början – de uppstår, och sedan försvinner de. Den ena attraktionen uppstår på grund av den förra attraktionen – eller på grund av vägen som togs efter den förra.

Liknelsen börjar nu skeva i min användning; bilden av nöjesfältet ter sig alltmer drömlig. Jag håller ändå fast vid den lite till.

Att kliva på berg-och-dalbanan är att kliva på berg-och-dalbanan. Denna attraktion har sin tid och sina effekter. Och att åka berg-och-dalbanan är någonting annat än att stå i kö till slänggungan eller att äta sockervadd. Berg-och-dalbanan är på så sätt en egen värld. Visst drar Figuren X så att säga någon gång i nödbromsen eller hoppar av i farten, men bara för att någon lämnar berg-och-dalbanan så betyder inte det att attraktionen inte är fullständig i sig själv. Att förstå de disparata rösterna i verket på det sättet gör för mig att deras hårdhet blir tydligare.

#### *Att parasitera på en klassiker*

När jag skrev fram *Othello*-figurernas röster så var alltså detta ett sätt att skriva fram egna, isolerade världar. Den som kliver in i den världen – som jag själv eller en läsare eller en skådespelare – måste åka med i den världen, acceptera den världens premisser.

I min process uppstod sådana världar inte ur intet; komponenter lånades delvis från *Othello*. Jag behövde därmed förhålla mig till den berättelse figurerna ursprungligen ingick i. För mig kan sådant vara effektivt i en skrivprocess därför att det ger mig bränsle – i form av fantasier – rakt in i denna process. Så läste jag exempelvis Michael Cassio som en snäll men lite dum människa som köper systemet med hull och hår och skamlöst följer dess logik för att göra karriär inom det. En sådan där trevlig typ, en ja-sägare, som inte är särskilt bra på det den gör, men som säger de rätta sakerna, kan slänga sig med de rätta teorierna och är duktig på att föra sig bland folk. Så lät jag Figuren X reta upp sig på Michael Cassios skenhelighet. Jag modifierade då min förståelse av Michael Cassio och gjorde honom till en cyniker, väl medveten om sitt rälige sätt att ta sig fram i världen. Därmed försvarade han också sitt skamlösa beteende och hans sista utsaga består av en lång replik i vilken han talar som Långben som agerar chaufför på husvagnssemestern i julaftons Kalle Anka-program: "Vem är det som kör/ Det är ju *jag* som kör!" (s 474)

För mig som författare är det fråga om en parasitär aktivitet. Att dramatik och litteratur parasiterar på annat material är ingen nyhet. Jag beskriver i kapitel 3 också Jelineks "Döden och flickan I" som i högsta grad parasitär, och på samma sätt som jag påstår att det jelinekska parasiterandet är livfullt, så menar jag att *Jag är Jago* är skapande av liv.

Det jag gör då jag vårdslöst använder mig av Shakespeares verk kan ses som ett annekterande av detsamma. Genom ett egenmäktigt förfarande med klassikern införlivas det åldrade i det samtida. Likhet och olikhet bejakas, vilda fantasier och bråkiga associationer tar fart. Mitt ansvar som författare är inte att bete mig hövligt mot vare sig samtid eller dåtid, utan att respektera det jag har framför mig genom att lägga mitt engagemang i det, och kanalisera min lust och min tankeförmåga genom det för att tänka så bra, eller så långt, som jag förmår, tänka *genom*

det material jag har i mina händer. Mitt ansvar är att våga blotta det i mig själv och i min samtid som inte kommer till tals någon annanstans.

Karaktärerna i *Othello* parasiteras på och omdanas. Inga av dem är identiska med de karaktärer som förekommer i *Othello*, även om de liknar dessa karaktärer och bär deras namn. Istället består de av ett mischmasch av Shakespeares figurer och mina egna infall. De är fantasifoster vilka härbärgerar allt från sin egen historia till filosofiska resonemang som innefattar Disney-figurer.

### 7.3 Dramatisk situering i *Jag är Jago*

Allt detta tar plats inuti ett verk som jag kallar *dramatiskt*. Hur kan det förstås? Vad gör *Jag är Jago* till ett dramatiskt verk? Jag har argumenterat för att kedjor av mellanmänniska handlingar uppstår i och med den dramatiska situeringen. Hur fungerar de utbredda perspektiven, med sin hårdhet, inuti sådana kedjor?

#### *Om monolog*

För att förklara hur det dramatiska i *Jag är Jago* fungerar börjar jag här med att förklara hur *monolog* fungerar dramatiskt – och monolog ska här inte blandas ihop med det monologiska i Bakhtins definition.

Jag har definierat det dramatiska som kedjor av mellanmänniska handlingar vilka figurer riktar mot varandra och reagerar på. Denna grundprincip gäller även då jag skriver monolog. Varje handling föder nästa handling, och dessa handlingar får relationella konsekvenser. Men detta ter sig något annorlunda jämfört med hur det ter sig i ett drama som har minst två figurer, eftersom konflikten först och främst är placerad inuti en enda figur. Detta betyder dock inte att denna figur befinner sig ensam i världen. Publiken finns som en tyst motspelare.

Då jag skriver monolog utgår jag från ett dilemma hos figuren, som alltså har konflikten inom sig själv. Ett tydligt exempel från den klassiska dramatiken på ett sådant dilemma finns i den monolog som Hamlet håller då han försöker reda ut om det är riktigt att ta sitt liv: "Att vara eller icke vara?"

Det är inte svårt att föreställa sig en sådan tankekedja inuti sig själv. Om jag exempelvis står redo att hoppa från en trampolin så står jag – med min överdimensionerade rädsla för att hoppa ner i vatten – sliten mellan önskan att hoppa och rädslan för att göra det. "Jag ska hoppa!" säger jag till mig. "Men jag kommer att dö!" är tanken som kommer när jag känner motståndet suga i magen. "Vilka dumheter, ett småbarn skulle kunna göra det!" är en tredje tanke.

Men till skillnad från den tankekedja som pågår i det inre så kastas monologen fram mot en lyssnare. För Hamlet blir publiken till någon att testa sina argument mot. Och denna lyssnare är inte oviktig. I min fantasi liknar detta en vardaglig – om än inte lika tillspetsad – situation: Att älta ett dilemma inuti sig själv skiljer sig från att sätta sig mitt emot en vän och argumentera för och emot ett val. Att tala i riktning mot någon annan gör tankegången tydligare för den som grubblar.

Hamlets monolog har en kausalitet som i första hand har med argumentationen att göra. Först argumenterar han för rätten att ta sitt eget liv. Då han lyckats med sin argumentation kommer tvivlet. Vilka drömmar är det egentligen som dödens sömn erbjuder? Visst har väl människor anledning att uthärda livets alla lidanden? Nog har man goda skäl att frukta dödens drömmar? Å ena sidan. Å andra sidan.

Denna typ av argumentation fungerar på ett annorlunda sätt mot den kedja av handlingar som uppstår i mötet mellan två figurer. Alla avbrott och vändningar måste komma från den talande figuren själv, även om *impulserna* till sådana vändningar kan hämtas utifrån.

Likväl är det fråga om en *kausal* kedja. I Hamlets fall tar han sig till en punkt där han verkligen övertygat sig själv om det riktiga i att ta sig av daga. Därifrån finns bara två vägar att gå: Antingen tar han sitt liv eller så får han finna motargument. Han väljer det senare.

Kausaliteten i *Jag är Jago* skiljer sig från den som uppstår i Hamlets monolog, därför att *Jag är Jago* har en mer relationell tyngdpunkt.

När jag skrev *Jag är Jago* gjorde jag det med utgångspunkt i det slags dilemma som bjuder in till argumentation av typen "å-ena-sidan-å-andra sidan". Dilemmat är enkelt: Antingen ska Figuren X ta bladet från munnen eller så ska han inte göra det. Jag utgick från en *kulturell vantrivsel* inspirerad av Sigmund Freuds *Vi vantrivs i kulturen* från 1930. En vantrivsel är i sig inte dramatisk – den är ju snarast en känsla och ett tillstånd. Jag ägnade därför viss tid åt att definiera omständigheter som innebar att det jag förstod som kulturell vantrivsel snarast blev till ett akut dilemma för Figuren X. Jag valde ut en specifik händelse och vissa omständigheter som innebar att Figuren X behövde göra ett val i nuet.

Så riggade jag en situation: Figuren X ska in på scen och spela den förhållande Jago. Han har dock en gång lovats rollen som Othello, men har blivit fråntagen denna roll på grund av sin hudfärg – han är vit. Han känner detta som en orättvisa han inte kan uthärda, och dras mot viljan att söndra. Och denna chans att söndra har han *nu*, för *strax* ska han in på scen framför teaterpubliken. *Nu* kan han "ta bladet från munnen". *Nu* kan han säga dem ett "sanningens ord", *innan* han har gjort rollen som Jago en enda gång framför publik.

Att detta är ett dilemma måste förstås genom det motstånd han känner mot att yttra just detta "sanningens ord". Han är rädd. Rädd för att stötas bort, rädd för ensamheten, rädd för att ha fel, för att vara korrumpad av sina egna låga begär. Han är rädd att förlora allt om han säger det han vill säga.

Ett dilemma, alltså, som i sin utgångspunkt liknar Hamlets. *Jag är Jago* skiljer sig dock från Hamlets monolog i sin konstruktion. För om Hamlet behöver publiken för att framkasta sina argument mot, så är relationen till publiken tagen ett steg längre i *Jag är Jago*. Jag förutsätter förvisso att också Hamlet tillskriver publiken reaktioner som påverkar hans relation till den, men i *Jag är Jago* menar jag att relationen till publiken är ändå starkare. Förutom att Figuren X behöver sin publik för att testa argument mot, så är hans behov av publikens erkännande och bekräftelse starkt. Detta är direkt kopplat till det dilemma han står inför, då han är livrädd för att uteslutas ur gemenskapen. Han längtar alltså efter publikens kärlek, skäms inför denna publik och vill briljera framför den. Han försöker charma publiken, förföra den och – då han gått för långt åt ena eller andra hållet – få dess förlåtelse och återerövra dess gunst. Publiken kan få honom att skämmas, den kan trigga hans känsla av övergivenhet och den kan göra honom så rasande att han ger sig på den eller vänder den ryggen. Komplexiteten hos Figuren X och i hans situation är alltså påtaglig. Han kan inte tillåta sig att enbart hålla sig till en argumentation, utan måste hela tiden känna av publiken och agera relationellt gentemot den.

Att ta denna komplexa och innerliga relation till publiken i beaktande öppnade i mitt skrivande upp för en arsenal av handlingar då jag skrev. När man reagerar relationellt inträffar ens reaktioner blixtnabbt – vilket jag alltid utnyttjar då jag skriver dramatiskt. Sådana reaktioner hinner man inte tänka över när de pågår i en själv; man agerar på sina impulser till handling. Samtidigt som Figuren X försöker reda ut sitt dilemma så handlar han alltså intuitivt. Han ursäktar sig, skäller ut, blidkar – och mellanmänniska handlingskedjor uppstår.

Till denna komplexitet läggs ytterligare komplexitet genom att *Othello*-figurerna blandas in. Genom dessa försöker Figuren X reda i

sitt dilemma, men han använder dem dessutom för att distansera sig från dem och skapa allianser med dem.

#### *Kausala kedjor i Jag är Jago*

Ett mischmasch av riktningar och relationer uppstår. Argumenterande logik blandas med handlingar riktade mot exempelvis publiken – eller mot någon av *Othello*-figurerna – i det att dessa handlingar föds som en direkt reaktion på något de gjort. Ofta försiggår dessa saker samtidigt – exempelvis en argumentation från Figuren X:s sida om att allt är förljuget *samtidigt* som han i vredesmod skjuter publiken ifrån sig. Dessutom finns en nödvändighet för Figuren X att förklara situationen för publiken och informera den om fakta de inte känner till. Så tar de kausala kedjorna fart på följande vis:

Jag säger ingenting  
Jag bara sitter där och jag säger verkligen/  
Och jag rör inte en min  
Jag förstår  
säger jag kanske (s 439)

”Det här är omständigheterna. Detta är den prekära situation jag befinner mig i”, förklarar Figuren X för publiken. ”Det här är tragiken, och det här är den sorgliga, tysta figur jag är.” Och han fortsätter förtydliga situationen, samtidigt som han börjar testa sina argument mot publiken:

Men precis som tystnaden är också det snudd på lögn  
för det jag egentligen förstår  
är att det här, den här orättvisan jag utsätts för nu, bara är ett svar på  
en annan orättvisa

nämligen en gammal kolonial orättvisa  
och de olyckliga följderna av den orättvisan  
och vad kan jag säga om det, jag kan inte säga någonting om det (s 439)

Och så trappar han upp graden av testande gentemot publiken ytterligare:

Men jag tycker det är för dåligt  
det gör jag  
för jag vet ju var det kommer ifrån  
och det är inte från rollsättarnas känsla för rättvisa  
utan från deras rädsla för utstötning  
samt deras vilja till karriär (s 439)

Och när det verkar falla väl ut övergår han mer aktivt till att försöka få publiken att alliera sig mot ”dem” – de vita rollsättare som utsatt honom för en orättvisa – genom att charma publiken med sin kvickhet och sina drastiska jämförelser, samtidigt som han då och då inflikar hur ”de” betar sig och vad han skulle vilja göra mot dem:

Och det är fan som sopsortering  
Det är fan dessa meningslösa åtgärder som inte är något annat än  
meningslösa som finns där bara för den egna sinnens skull, för  
uppföringar är så jobbigt och verklig förändring kräver en omvälvning  
av det egna livet, palla, så mycket enklare då med denna sopsortering,  
denna avlat, eller då denna pseudo-korrigerig att frånta mig/  
Och det enda jag kan tänka på är att säga dem sanningen om sig själva  
men som den minst lika goda kålsupare jag är så hindrar jag mig själv  
Vad ska det vara bra för? Det urbota argumentet kommer jag med till  
mig själv

Komma dragandes med den där antisociala sanningen som du är besatt av att komma dragandes med alltid  
Vad vet du ens om sanningen, hur vet du ens att den är sann? säger jag till mig för att slippa säga det  
jag egentligen vill säga  
det vill säga ett sanningens ord  
och då menar jag ett sanningens ord  
och inte något hämndlystet skit-ord  
som den där klåparen, han som inte är jag, Jago, vräker ur sig, citat:  
"Just nu, just nu, en gammal kolsvart bagge  
Ert hvita lam betvingar."  
Även om det hade varit lite  
jag menar bara på pin kiv, bara för att  
inte vet jag  
För att under ett ögonblick uppleva hur allting svajar  
och världen vet inte vart den ska ta vägen  
och människorna i den/  
Jag kan inte hjälpa det  
Just nu pågår en mycket ful fantasi i min hjärna  
och den handlar om hur jorden plötsligt gungar till under de där rättrognas fötter.  
Ni vet de rättrogna  
Ni vet de som använder cykelhjälm  
när det blir kutym att använda cykelhjälm  
för varför inte?  
Varför inte, det är väl bara onödigt att inte använda cykelhjälm när det är möjligt att använda cykelhjälm?  
Men varför använder ni inte cykelhjälm i bilen så fall också  
era satans jävla/  
Vill man bara skrika åt dem

Vet ni inte att risken för skullskador är större när man åker bil? Ta på er en jävla cykelhjälm i bilen i så fall om ni ska vara så jävla rädda om era huvuden  
Och de svarar  
att det vore visserligen en idé  
men man får inte bli fanatisk  
Är det verkligen *jag* som är fanatisk?  
Är det inte er jävla trygghets-ideologi som är fanatisk?  
Jag vet inte om ni vet det  
men för mindre än två sekel sedan  
red man hästkapplöpningar i det här landet  
och då menar jag äkta hästkapplöpningar  
som människor och djur stupade och dog i  
och då användes inga jävla cykelhjälm  
för då njöt man av den sista gnuttan barbari man hade kvar  
det barbari man hade avnjutit i urminnes tider  
för vet ni?  
Det var allmänt accepterat  
precis som det knappt hundra år senare är allmänt accepterat att det går att lagstifta bort rätten till en jävla cigarett på en jävla / (s 439-441)

I och med denna charmoffensiv eldar dock Figuren X upp sig mer och mer, och orättvisan bränner i honom. "De" blir i monologen allt oftare till "ni"; han blir förbannad, börjar mer och med rikta sig till "dem" och upptäcker deras massiva motvilja gentemot honom. Han ser sig själv genom deras blickar, tar deras ord i sin mun:

Du behöver inte hetsa upp dig  
säger de (s 441)

Och han ger "dem" sedan svar på tal:

Men det är inte jag som är upphetsad, eftersom det är de som är upphetsade  
som sitter där med sin jävla nollvision och sin genuscertifiering och sin riskminimering och sprider död runt sig  
ja död  
Och då menar jag inte död som i en James Dean-död, bilen rakt in i bergväggen så tragiskt, alla gråter, hysteriska tonåringar, Kaliforniens sol går ner över deras skrikande hjärtan  
utan död som i att få bomull nedkörd i luftgångarna (s 441)

Och då slås han av att han faktiskt *inte* ger dem svar på tal – han står ju nämligen bara här och säger att han *skulle vilja* ge dem svar på tal – varpå han retoriskt börjar argumentera för att det måste vara oriktigt av honom själv att inte handla:

Och jag är *fortfarande* tyst  
Hur obehagligt är inte det?  
Att en människa kan sitta där och vara helt tyst och inuti sig själv hänge sig åt en fantasi vilken som helst?  
Det *kan* inte vara hederligt att stänga in saker i sig själv på det där sättet (s 441-442)

Och så börjar han, med hjälp av publiken, testa valet att ta bladet från munnen:

Nu gör jag mig omöjlig  
så säger jag (s 442)

Och genast då bladet är på väg att lossna från munnen så börjar han gå omvägar kring den faktiska möjliga handlingen; han börjar prata *om* att genomföra handlingen snarare än att genomföra den:

Så säger jag *inte*  
jag har god lust att säga det  
men det är ju ingenting man säger  
Eller det kanske är någonting man säger  
men det är ju inte *det* man säger när man gör sig omöjlig  
Nu gör jag det bara  
mig själv omöjlig  
Och det är min fulla rätt att göra mig omöjlig  
Nej, det är mitt ansvar  
för det ska gudarna veta  
att det inte är för någon annans skull än för min egen som jag inte har gjort mig omöjlig tidigare  
För om jag har hållit käften  
så har det inte varit på grund av rättrogenhet  
utan på grund av skam  
och rädsla  
Så nu när jag tar bladet från munnen så är det min förbannade skyldighet (s 442)

Och när han – likt en Hamlet som kommit fram till svaret att det faktiskt är rimligt att döda sig – har nått vägs ände, så börjar han ifrågasätta varför han ska göra det han säger sig vilja göra:

Varför är det just *min* förbannade skyldighet  
varför är det just *jag* som måste?  
Jag är inte gjord för att ta bladet från munnen



inte bara för att jag inte är särskilt välformulerad och eller stringent  
Men titta på det här  
*Titta på det här*  
Ni ser ju själva  
Har ni sett någonting så omodernt i hela ert liv (s 442)

På detta sätt ter sig den kausala handlingskedjan genom *Jag är Jago*. Den glider i riktningar och skiftar fokus, och associerar mellan bilder och situationer, men produceras samtidigt i *en enda räcka till en enda helhet*, driven av *ett enda dilemma*.

Hur passar då mötena med figurerna från *Othello* in i denna handlingskedja?

#### *Mötet med Desdemona*

Ett exempel på ett sådant möte är första gången som Figuren X möter Desdemona. Detta möte triggas av det möte Figuren X nyss haft med Jago, i vilket Jago hävdade att Desdemona stått och slickat Michael Cassio på handen:

Hon till exempel  
Jag såg henne  
Jag såg med egna ögon hur hon stod där och slickade Michael Cassio på handen  
Michael Cassio, ja  
av alla människor  
Och jag såg hur hon njöt av det  
Titta  
titta på mig nu  
Det här kan du inte få  
Men du kan få tro att du kan få det, en liten stund bara

för att jag njuter av att se ditt begär och din desperation när det inte uppfylls  
Och du kan inte säga någonting om det  
för den här leken är det min rätt att leka *utan* att du blir sårad  
För känner du dig sårad så är du en tönt  
för det finns nämligen inget mer osexigt än en man som känner sig sårad av en kvinnas nycker  
Om inte det är fulspel (s 462)

Det är som att Jagos påståenden injicerar ett gift i Figuren X. Allt är förljuget, allt är äckligt, hon också! Figuren X försöker först värja sig mot Jagos toxiska argumentation, spotta ut giftet och distansera sig från Jago:

Men bry dig  
säger jag (s 462)

Därmed försöker han återupprätta sin värdighet genom att en gång för alla skjuta bort Jago. Men giftet fortsätter verka i honom, och Figuren X fortsätter Jagos tanke:

För min del är det väl skit samma om hon står där och slickar  
Men det är någonting  
och det här är inte bara inbillning  
med den där kombinationen  
av hennes våta tunga  
och den där *praktigheten*  
Hon är så satans jävla praktig  
När hon dör sen, senare  
*Måste* hon dö på det där praktiga sättet?

Jag står inte ut med att hon dör på det där präktiga sättet  
bedyrandes sin trofasthet på knä  
efter att ha bäddat med bröllopslakanen (s 463)

Figuren X använder sig av det han vet från *Othello* för att ifrågasätta Desdemona. Hans kritik mot henne går också i linje med hans projekt som grundas i den ilska hållningen "allt är skit, allt är förljuget och falskt!" – alltså är det i den argumenterande logiken riktigt att ta bladet från munnen och förklara för allt och alla hur gräsligt det är. Dessutom retar hennes präktighet honom – kanske därför att hon *till skillnad från honom* är präktig. Eller för att hon *framstår* som präktig trots att hon egentligen bara är svag. *Till skillnad från honom* underkastar hon sig en orättvis logik utan att ifrågasätta den i grunden. Priset hon betalar är dessutom högre än hans eget, eftersom hon *låter* sig bli dödad. Så börjar han, provocerad, undersöka ingångar i denna död för att försöka förstå den. Han undersöker hennes möjlighet till ansvar och mothandling:

För guds skull människa  
gör någonting  
Res på dig!  
Ta ansvar!  
Om inte för någonting annat  
så i alla fall för din egen livhank  
varför inte det nu då?

Ganska snart stöter han på en ny fråga. Han kommer fram till att det finns en idé – hos Desdemona eller en mer allmän, samtida idé – som går ut på att våldsoffer inte ska behöva anpassa sitt beteende för att skydda sig från våldsverkare. Detta provocerar honom än mer, och han bara måste banka in i åhörarna hur bisarr denna övertro på rättssystemet är:

För det ska inte du behöva göra  
För det är sjukt att någon skulle kunna få för sig att kränka din okränk-  
bara livhank  
Det är *sjukt* att någon skulle kunna få för sig att ta för sig av din okränk-  
bara kropp  
Och därför är det är sannerligen ingen som kan avkräva *dig* ett ansvar  
för att se till att någon inte begagnar sig av den oförrätten  
Vem ska då tilldelas ansvaret för hennes livhank  
rättssystemet?  
Är det verkligen *rättssystemet*  
som ska tilldelas det ansvaret?  
Ett abstrakt system  
inte bara godtyckligt och korrupt  
men också med ytterst begränsade befogenheter  
eftersom det uppenbarligen bara kan agera i efterhand  
Då är hon ju redan död!  
Då har ju hennes kropp redan stelnat och kallnat och blivit mjuk igen  
Den som brukade vara så rörlig  
och ta sig fram för egen maskin  
Då är hon redan dödad!  
Dessutom dödad av någon som skiter i rättssystemet  
Brydde du dig inte alls om den risken när du  
Och nu pratar jag inte om när hon stod där och slickade  
nu menar jag från första jävla början  
När du gav dig iväg och gifte dig med den där/  
Varför då  
på pin kiv? (s 463-464)

Han går på om detta rättssystem tills han kommer till en punkt där hans

exempel lett in honom på det faktiskt tragiska i att den döda kvinnan, en gång så full av liv, nu verkligen är *död*. Och då är det som att det vänder för honom. Han lugnar ner sig och försöker verkligen förstå varför hon handlade som hon gjorde, nu i relation till att hon gifte sig med en, enligt honom, potentiell våldsverkare. Och så säger han det där om "pin kiv", och det är ett uttryck som påminner honom om honom själv och hans egen situation; "pin kiv" är ett uttryck som han har använt sig av i början av sin monolog. Och han börjar testa om Desdemona kan bli en allierad, kanske en vän, till honom:

För du känner det här begäret till det förbjudna?  
För du är intelligent nog att genomskåda alla tabun?  
Inte alla tabun  
Det vore vedervärdigt om alla tabun kunde genomskådas alltid  
Och den stackars samhällsorganismen, som det stapplande djur det är,  
imploderade under genomskådandets tyngd  
Men det här tabut har du dömt ut som irrationellt  
Och det stör dig så vansinnigt att du inte *kan* låta det vara  
Och bara för den sakens skull vill du söndra, det vill säga gifta dig med  
honom  
så att det ska tvingas stiga fram i ljuset  
Och ljuset ska blotta dess ohyggliga proportioner  
Och ljuset ska bränna sönder det  
Och jag förstår det  
säger jag  
för jag är likadan  
Jag får också den där fixeringen  
att allt ska blottas  
jag vill hela tiden (s 464)

Det är detta som Desdemona motsäger:

Det här är inte trots  
säger hon  
Nähä?  
Det är det inte  
Eller det kanske det är  
säger hon  
Men jag önskade mig inte trotset  
det är det jag menar  
Jag har inte den där nervösa aktiviteten i mig  
Kolla vad trotsig jag är  
vilken stygg flicka jag är (s 465)

Jag har påstått att Desdemona håller en monolog *mot publiken*. Det är mot denna publik hon argumenterar för att bryta ned föreställningen om henne som en uppstudsigt flicka i kamp med patriarkatet. Jag har hävdat att hon relationellt inte behöver Figuren X och alltså inte handlar mot honom. Det stämmer i dramatisk mening, men det betyder inte att Desdemonas tal kan förstås helt bortom Figuren X. Då jag skrev lät jag Desdemona tala till publiken som om hon hört någon tala illa om henne inför denna publik. Hon märker ju vad Figuren X målar upp henne som. Han har kallat henne präktig, ifrågasatt hennes handlande och först därefter hittat en positiv förståelse av detta handlande, men enbart utifrån sina egna behov. Desdemona skyddar sig själv och sitt liv. Detta liv är inte präglat av något så futtigt som trots, och det definieras inte av uppror. Hon vägrar att underordna sin personliga livsberättelse ett stumt narrativ som handlar om patriarker som onda och kvinnor som ständiga offer för dessa patriarker. Hennes liv är hennes. Hennes bevekelsegrunder, hennes val och handlingar är hennes egna. Hon brer på

om den goda relationen hon har till sin pappa:

Den där uppstudsigheten mot Fadern  
som är så populär nuförtiden  
eller om det var en tio tjugo år sedan den var populär  
Min far är inte den sortens far  
Min far höll mig när jag var liten  
Jag menar *höll* mig när jag var liten  
Jag menar talade med mig innan jag var född  
Jag menar talade med mig genom min mors bukhinnor  
Jag menar tryckte sina händer genom hennes kropp in mot min kropp  
Och när jag kom ut  
och min mor dog i barnsäng  
så fanns det följaktligen inget modersbröst att lägga mig mot  
och därför la han min slemmiga kropp mot sitt eget bröst  
och det var hans hjärtrytm  
den där sortens rytm som blir till  
hos ett mycket härdat hjärta  
som har vuxit sig tjockt  
och segt  
av alla timmar till häst  
och alla timmar till havs  
tunga vapen och tunga sysslor  
som måste utföras tills de utförts  
oavsett om man orkar eller inte  
för man är i strid eller i storm  
Den sortens hjärtrytm som alltjämt fortgår  
medan ett barn dras ut med tång  
och en hustru förlorar alldeles för mycket blod  
Skulle jag då vilja/

Och genererar den värme  
och svaga elektricitet  
som är den obegripliga känslan av liv  
som barnkroppen genast känner  
och som får den att vilja fortsätta leva  
och som får den att sova  
Köra ner handen genom hans strupe  
och dra upp hans hjärta genom strupen  
och kasta det på marken  
och hoppa på det  
på grund av lusten att trotsa  
Jag känner ingen sådan lust  
Allt jag vet om moral  
om lojalitet  
Vad det nu heter  
Moral eller lojalitet  
eller kärlek  
eller sorg  
vet jag i relation till honom (s 465-466)

Denna monolog blir till ett sätt för Desdemona att ta plats med sin blick på världen. *Samtidigt* blir partiet ett sätt för Figuren X att argumentera emot sig själv: "Du har fel!" eller "Du är övermodig i ditt sätt att inbilla dig att du vet någonting om andra". *Dessutom* blir stycket till en känslomässig trigger för Figuren X då hans argument blir tillintetgjorda av Desdemona.

För att kunna infoga Desdemonas – och de övriga *Othello*-figurernas – perspektiv behövde jag alltså låta handlingarnas impulser, funktioner och riktningar vara mångfaldiga. På så sätt blir det också tydligt varför figurernas perspektiv inte *bara* kan förstås som en argumentations-

teknik. Det är dock alltså fråga om kedjor av handling som föder handling som föder handling. Vad det också är fråga om är ett slags rörlighet i hur impulserna uppstår, vilken typ av handlingar det är och hur de riktar sig.

#### 7.4 Perspektiv på det dramatiska skrivandet

Att skriva *Jag är Jago* innebar att jag till viss del ändrade min metod för att skriva dramatiskt, och jag drog tendenser som tidigare funnits i mitt skrivande till en ytterlighet. Samtidigt kunde jag erfara hur min etablerade dramatiska metod blev viktigare för mig. Hur hänger detta ihop? Nedan diskuterar jag det som kan tyckas som två paradoxer i mitt skrivande. Dels att Figuren X, genom att frammana alla de röster som både motsäger honom och blir förnedrande för honom, kan framstå som självdestruktiv – vilket torde gå emot den dramatiska logik som bygger på att en figur alltid vill förändra sin situation till det bättre. Dels att den instabilitet jag har skapat uppstår *genom* stabilitet.

##### *Att skriva en självdestruktiv figur*

Figuren X:s sätt att inkorporera *Othello*-figureernas röster i sin argumentation innebär allt som oftast att han själv blir allt mer plågad.

Ofta då Figuren X ger röst åt Jago och åt Michael Cassio kan detta förstås både som att han försöker testa om deras perspektiv är rimliga och som att han försöker ta avstånd från deras påståenden. Ständigt blir deras ord till gift i honom. Såväl Jago som Michael Cassio hånar Figuren X:s teser och uttrycker sig på sätt som provocerar honom och får honom att känna sig förnedrad.

Också försöken att alliera sig med Desdemona och Othello (som nästan fullständigt vägrar att svara på hans frågor) försämrar hans situation. Han gör otaliga försök: Visst är det väl så att Othello är ett offer, håller Othello själv inte med om det? Nej. Tvärtom då, visst är det så att Othello absolut

*inte* är ett offer, visst håller Othello med om *det*? Nix. Visst är det så att Desdemona är ett offer? Nähä. Men hon kanske är som han själv? Hon kanske också dras mot söndrandet, de kanske är två om detta, Figuren X är kanske inte så ensam i världen med sin destruktivitet som han tror? Så är det inte heller. Han är verkligen ensam, och genom att försöka komma i kontakt med andra blir han ännu mer ensam.

Trots att han blir illa tilltygad av *Othello*-figureernas röster – och bitvis deras vägran att svara – så fortsätter Figuren X alltså att plocka upp dem. Och inte bara förverkligar han deras röster genom sig – han låter sig dessutom drabbas av dem, låter dem säga emot honom och avvisa honom. Ju mer han gör det desto mer verkar han hamna i konflikt och onåd.

Vad är detta om inte självdestruktivitet? Till syvende och sist är det ju han själv som talar genom dessa figurer, och genom dem förintar han sig själv. Hur går detta ihop?

Också detta beror – hur paradoxalt det än kan verka – på det jag i kapitel 3 menar är en framåtlutning i det dramatiska. Figuren X försöker ändra sin situation, försöker uppnå en framtid som ter sig ljusare än den situation Figuren X befinner sig i nu. Varför lyckas det inte? Figuren X verkar ju befinna sig i ett guldläge, han sitter ju själv med all makt, det är ju han själv som framkallar *Othello*-figureerna, han själv som låter deras röster tala. Varför låter han dem då inte svara så som han önskar att de skulle svara?

Jag vet inte varför Figuren X handlar som han handlar och jag menar att jag inte behöver förstå de psykologiska mekanismerna i hans självdestruktiva beteende. Det är inte min sak att tolka honom och bedöma om han är realistisk eller inte, eller ens avgöra om en sådan människa kan existera i "verkligheten". Min sak är snarast att låta honom finnas, vilket jag gör genom att göra honom handlande. Framåtlutningen består i hans outtröttliga strävan, det att han försöker igen och igen – och igen. Men jag

låter honom vara dålig på att förstå vilka handlingar som kommer att fungera för honom. Så får hans handlingar ständigt negativa konsekvenser. Och Figuren X reagerar på dessa konsekvenser genom att svara med handlingar som får ännu fler negativa konsekvenser.

Även om hans val av handling kanske får honom att framstå som en självdestruktiv människa så utförs varje handling med en förhoppning om en ljusare framtid. Varje handling är resultatet av en strävan. Varje handling – trots dess kontraproduktiva effekt – försöker vara produktiv. Dramatisk logik handlar inte om att människor är *bra* på att välja handlingar – eller att de förmår inse sina upprepade misstag – utan att de är handlande.

För mig som författare är det en fråga om attityd. Jag har sträckt monologens argumentation bortom "å ena sidan, å andra sidan", till ett försök hos Figuren X att tala med andra figurers röster. Både detta beteende, och det att Figuren X fortsätter med beteendet trots att det skadar honom, har jag behövt genomföra med ett slags lätthet. På ett plan är det fullt greppbart för mig – jag förstår alla Figuren X:s impulser, jag förstår hans reaktioner och hans argumentations svängningar. På ett annat plan lämnar jag mitt behov av förståelse därhän. Så måste inte skrivandet tyngas av mitt begär efter det fullständigt begripliga. Jag låter istället texten – nej *handlingskedjan* – kränga utan att bli trög av långa övergångar från det ena till det andra.

Attityden är för mig en fråga om att både våga dras med i min figurs verklighet *och* att förhålla mig kyligt till min figur och göra val utan att dessa *känns* rimliga för mig.

#### *Instabilitet genom stabilitet*

Att titta på det komplexa myllret utifrån och göra sig medveten om mångfalden i såväl riktningar som impulser är *en* sak. Därmed uppen-

barar sig någonting svårorienterat och klibbigt, någonting som tycks streta åt många håll samtidigt. Men att vara i det dramatiska handlandet är för mig ändå upplevelsen av att vara i *ett enda*. Att leva är, inifrån en själv, upplevelsen av att vara i ett enda. Det gäller även för alla de situationer där ambivalens och tvivel förekommer. Att slitits mellan olika alternativ förutsätter ju känslan av att jaget och livet är odelbart; det är därför man måste göra val.

När jag skriver en monolog så skriver jag en enda fråga, ett enda dilemma, ett enda *försök* från Figuren X att lösa detta dilemma. Detta enda och enhetliga blir i mitt skrivande till en stabilitet, och denna stabilitet kommer sig av den grundläggande dramatiska situation som börjar i den första repliken: "Jag säger ingenting."

I och med det stabila lämnas utrymme för det instabila. När jag skriver fram ett handlande åt Figuren X måste jag inte beräkna detta handlande, utan snarare se till att befinna mig *i* handlandet och följa det. Jag måste exempelvis inte *tänka ut* hur Figuren X förhåller sig till Shakespeares *Othello* eller låta honom förhålla sig konsekvent till materialet. Istället låter jag *Othello* i sin helhet existera i Figuren X:s medvetande och jag låter Figuren X – genom mig själv – reagera på verket och leka med det.

Ett exempel på detta blir hur *Othello* behandlas temporalt. I *Jag är Jago* behandlas *Othello* som vilket redan känt narrativ som helst. Allt har redan hänt och ingenting har ännu hänt. Berättelsen går att besöka lika lätt som minnen går att besöka – det är i alla fall upplevelsen. Berättelsens tid blir lika instabil och tänjbar som den inre tid som Augustinus beskriver, det *nu* som hejdlöst greppar framåt och bakåt i tiden, genom det medvetande som tycks kunna placera de i tid mest vitt skilda händelser strax intill varandra. Så kan jag inuti mig själv tänka på min döda häst innan han dog och jag kan tänka på hans uppspärrade ögon i dödsögonblicket. Jag kan tänka på en av de gånger jag satt barbacka på hans rygg, jag kan tänka på

den döda hästkroppen i regnet och pälsen som hade blivit kall och våt, och jag kan tänka på den sommaren då han gick i den där hagen som var så stor att det kunde ta en kvart att hitta honom. Alla dessa händelser har olika densitet och utbredning över tid – en sommar, ett dödsögonblick – men kan aktualiseras hos mig med en obegriplig hastighet och med en sådan lätthet i förflyttningen att den sker ansträngningslöst. Det finns inga vandringsstråk, ingen *tid*, mellan dessa minnen.

I *Jag är Jago* är det exempelvis från början ett faktum att Desdemona är död, men samtidigt lever Desdemona och talar utan att det betyder att hon är ett spöke. Hon finns och är reell på samma sätt som jultomten finns och är reell, vilket betyder att hon visserligen aldrig riktigt har funnits, men att hon finns, har funnits i några hundra år och kommer att finnas ett bra tag till. Hon är ett faktum, *därför* finns hon.

Det är i försöket att lösa ett enda dilemma som det till synes instabila uppstår. Det är i detta enda stabila fokus som lättheten blir till. Som författare är jag befriad från kravet på att kontrollera och beräkna i förväg. När jag exempelvis använder mig av semantik och rytmer för att framkalla det dramatiska handlandet så är det inte genom att tänka ut detta, men genom att hänge mig åt själva handlandet, åt de försök Figuren X hela tiden gör för att försöka lösa sitt dilemma.

### 7.5 En polyfon tendens i det dramatiska

Då jag skrev *Jag är Jago* så skrev jag en monolog. Alltså skrev jag ett verk för en enda skådespelare, bestående av dramatiska handlingar som följde på varandra i en enhetlighet, en enda kedja av handlingar. Samtidigt skrev jag fram någonting disparat, och i verket kommer ett flertal röster till tals. Dessa röster beskriver jag som hårda, eftersom de inte kommer från figurer som är engagerade i en dramatisk konflikt. Snarare

breder de ut sig på sina egna villkor, som för att säga sitt. Så uppstår en polyfon tendens i verket, olikheter som existerar simultant, som inte strävar efter att överbrygga det avstånd som skiljer dem åt.

Jag har här tagit utgångspunkt i en kollaborativ arbetsprocess, vilken bidrog till att förutsättningarna för min skrivprocess förändrades. På grund av de tidiga mötena för arbete och samtal, som jag hade med Dahlqvist och Stiglund, gick jag rakt in i det disparata; jag skrev texter utan att veta *om* eller *hur* de skulle infogas i en helhet.

När jag gjorde de disparata rösterna till delar av den sammanhängande handlingskedjan var det genom att skapa en kulturell vantrivsel åt min figur, *och* genom att skapa dramatisk situering utifrån denna kulturella vantrivsel. Återigen blev det av vikt att hitta vad som skapar nödvändigheten av handling förstätt inifrån figuren själv; så gav jag honom ett dilemma och en deadline för att lösa detta dilemma. Så började han använda de disparata rösterna i sitt försök att hitta en lösning på sitt dilemma. Så blev han både handlande i traditionell bemärkelse *och* till en megafon för polyfoni.

I verket uppstod en instabilitet – ett ofta hastigt skiftande mellan olika sätt att uppleva världen, ett myller av figurer och röster som hävdar sina perspektiv – men denna instabilitet uppstod genom den stabilitet som det sammanhängande dramatiska narrativet erbjöd. Så gick jag återigen djupt in i det traditionella för att hitta svaret på hur det som verkar icke-traditionellt kan infogas i detta. Så förstod jag det som kan tyckas som paradoxer i verket – som att min figur bara verkar göra sitt dilemma än svårare och mår allt sämre av att uppfinna de röster som ständigt säger emot honom – som i linje med den dramatiska logik inuti vilken figurers handlingar förstås som framåtlutade och som försök att förbättra sin situation.

### *Den litterära slitningen*

Vad har då det polyfona i *Jag är Jago* med det litterära att göra, och följaktligen med den litterära slitning som jag har använt som utgångspunkt i mitt forskningsprojekt? Då jag skriver om detta andra verk så verkar någonting ha hänt med min inställning till det litterära. Till skillnad från då jag skriver om *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* – i vilket jag tydligt kan peka på de narrativa fragmenten som *just* litterära – så är det då jag skriver om *Jag är Jago* inte längre lika tydligt *var* det litterära finns och *hur* det finns till. Underförstått har jag slagit upp utrymme för det litterära; den hårdhet med vilken disparata röster breder ut sig innebär onekligen att någonting utöver det dramatiska tar plats. Dock är det polyfona i sig vad jag här uppehåller mig vid.

I och med arbetet med *Jag är Jago* är det som att den litterära slitningen förvandlar sig själv. Denna slitning har blivit någonting för mig som dramatiker att tänka och agera genom.

Utrymme måste skapas i det dramatiska och jag hittar sätt att göra det på. Så använder jag mig av de dramatiska metoder som jag har med mig sedan tidigare, men utökar min förståelse av dem så att jag lyckas förmå den dramatiska texten att inhysa det jag inte är van vid att den förmår inhysa. Så kan en vandring mellan röster och perspektiv pågå samtidigt som alla komponenter i verket är en del av samma dramatiska kött. Så har jag kunnat tänja på min förståelse av vad en dramatisk handling kan vara, samtidigt som jag inte har ruckats ett dugg i min övertygelse om vad det dramatiska handlandet innebär.

Att på samma gång följa *och* vägra följa den dramatiska logiken var min behållning av att skriva *Jag är Jago*. Jag gjorde det som en konsekvens av att gå i närkamp med den litterära slitningen, men att renodla det litterära var inte längre nödvändigt. Den litterära slitningen har alltså inte bara förvandlat mitt skrivande, utan också sig själv, förvandlat sig själv som strategi.





## **Avslutning**

ASPEKTER AV DEN LITTERÄRA SLITNINGEN

När jag lämnar ifrån mig den här avhandlingen är slitningen inte upplöst. Målet har heller aldrig varit att upplösa den, utan att göra den begriplig, få syn på den, låta den finnas och göra den produktiv.

Avslutningsvis diskuterar jag här några aspekter av denna slitning, varav ett par pekar mot framtida undersökningar. Det är aspekter som inte nödvändigtvis samspelar med varandra, och som var och en kan förstås som möjliga förhållningssätt.

### Om traditionen som väg mot det icke-traditionella

Jag tillbringar tid med mitt projekt under flera år, lågintensivt och högintensivt. Jag försöker definiera min slitning och göra mig förstådd. Det händer att andra dramatiska författare gläds åt att jag skriver någonting som är svårt att hitta teori kring. Det händer minst lika ofta att de jag försöker förklara min slitning för inte förstår vad jag menar eller avfärdar dikotomin dramatiskt/litterärt som passé eller obegriplig.

Ibland blir jag trött och hemfaller åt argument som jag själv inte godkänner. "Jag vet att en skillnad finns för jag känner att den finns!" skriar jag exempelvis och blir uppgiven. "Det här är inte definitionernas tid", tänker jag ibland. "Det är omodernt att slå fast kategorier. Detta är de upplösta definitionernas tid, nej, de utvidgade definitionernas tid, nej, helt andra definitioners tid. De definitioner jag håller på med är gamla och utagerade." Sedan lugnar jag ner mig och återgår till ett försök att definiera det jag försöker definiera. Bara genom att göra det skaffar jag mig ett språk. Och så skiljer kanske allt språk, allt talat språk, av nödvändighet det ena från det andra. Så ser förutsättningarna för kommunikation ut.

Det jag definierar i det dramatiska är någonting traditionellt, och jag håller fast vid den dramatiska tradition jag är en del av.

Det dramatiska handlandet är relationellt och kausalt. Det betar sig

på sitt särskilda sätt då det hela tiden föds fram organiskt i de dramatiska konflikterna. Det litterära definierar jag som ett berättande med ord, och som har en mängd förmågor i sig då det framkallar det som det framkallar – såsom världar, resonemang och poetiska rörelser. Hos mig fungerar detta litterära framförallt som ett tänkande genom ord, vilket uppehåller sig vid fenomen i världen, och som någonting som frammanar en narrativitet som går bortom det dramatiska. Därmed är det också någonting jag både ställer i kontrast till och envisas med att föra in i det traditionellt dramatiska.

Jag menar att jag i min praktik inför det icke-traditionella i det traditionella, och jag har förmått göra det eftersom jag envisats med att förstå det traditionella som något bortom stela konventioner. Varför har konventionerna formats, vad fanns det för levande intresse som gjorde konventionerna nödvändiga? Vad *kan* det som ser så traditionellt ut? Då jag fördjupat min förståelse för det traditionellt dramatiska så har det varit en ingång till att tänja på mitt tänkande och min praktik. Jag har därmed ökat min kapacitet för att genomföra det som kan se icke-traditionellt ut. I det här projektet har detta särskilt blivit synligt genom den narrativa rörlighet jag har arbetat med i mina verk.

Under projektets gång har jag skrivit ett flertal verk förutom de som publiceras i den här boken. Ett exempel är *Människor slukar allt de älskar – till Pier Paolo Pasolinis pojkar och till deras mamma*, ett verk för två skådespelare som hade premiär på Fri scen i Stockholm i Gustav Englund's regi hösten 2022.

Då jag skrev verket skapade jag tre fiktionslager. I prologen och epilogen, vilka omsluter tre akter, manifesteras en drömvärld som tillhör Mamman. I de tre akterna finns det andra lagret av fiktion, och i var och en av dessa akter behandlas "konkreta" konflikter. Dessa kopplas till

verkets genomgripande konflikt, vilken utspelar sig mellan Mamman – som lämnat bort sin son då han var liten – och Ettore – den son hon nu hämtat hem för att leva ett liv tillsammans med. Jag skapade exempelvis en enkel konflikt i tredje akten och formulerade denna: "Efter att sonen har mördat hallicken kräver mamman av sonen att han följer med henne till Tarquinia, medan han hellre ser att de stannar i Rom och lever sitt liv där."

Utöver dessa fiktionslager skapade jag ännu ett. Jag placerade mina figurer *också* i ett universum där de kände till den fiktion de var "hämtade" ur – Pasolinis film *Mamma Roma* från 1962, och där de var förmögna att leka med fiktionen *och* att skriva om den. Sådana initiativ tog de inuti händelseförloppen – som när Ettore begär av sin mamma att hon ska köpa den motorcykel åt honom som hon redan gett åt honom i början av akt 1, och Mamman svarar att hon inte har några pengar – men också *mellan* akterna. Så slutar exempelvis andra akten med att Mamman lämnar sonen i deras gemensamma lägenhet för att gå ut på gatan och sälja sex – något han akten igenom försökt få henne att avstå från. När hon återvänder – precis då akt 3 börjar – utspelar sig följande:

MAMMAN

Titta inte på mig på det där sättet.

ETTORE

*tiger*

MAMMAN

Sluta säger jag!

ETTORE

*tiger*

MAMMAN

Men ge dig!

ETTORE

*tiger*

MAMMAN

Tror du inte jag vet vad du har gjort?

ETTORE

Va?

MAMMAN

Jag vet vad du har gjort.

ETTORE

Jag har inte gjort något! (s 79)

I början av akt 3 finns alltså ännu inte mordet på hallicken – vilket ovan beskrivs som utlösande för Mammans och Ettorens "enkla och konkreta" konflikt i akten. Att Ettore har mördat hallicken *framkallas* av Mamman.

Den dramatiska situationen ser ut enligt följande: Mamman återvänder från natten och möter en son som sitter och dömer henne med sin blick. Hon skäms och han ökar hennes skam. Så kastar hon tillbaka skammen på honom: *han* är den verkliga boven i dramat, inte hon. Så frammanar hon själv, i det svagaste av ögonblick, omständigheten att han har mördat hennes hallick.

I och med sådana här till synes narrativt irrationella vändningar – vilket i verket framkallas genom dess egen, narrativa logik – så börjar pjäsens universum för en utomstående betraktare att skeva. Helheten

får ett drömligt sken. Detta drömlika har jag dock inte kunnat framkalla genom att tänka på verket som en dröm – det skulle inte aktivera händelseförloppet inifrån – men genom att aktivera varje val utifrån dramatisk, handlingsbaserad logik i tre lager.

Mina metoder för att skriva fram det skeva och det på samma gång sammanhängande narrativet, så som jag skriver fram detta i *Människor slukar allt de älskar – till Pier Paolo Pasolinis pojkar och deras mamma*, har jag utvecklat såväl genom *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* som genom *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* och *Jag är Jago*. Jag har gjort det genom att ta vägen in i traditionen snarare än bort från den.

När jag våren 2023 sätter mig med prosa- och lyrikförfattaren Kristofer Flensmarck för att utforma ett gemensamt projekt så bär jag med mig mina erfarenheter av att skriva genom slitningen, och nya frågor utifrån denna slitning. Kan jag låta det litterära hos Flensmarck göra intåg i mitt dramatiska? Kan jag arbeta med en annan litteraritet än min egen, hur ser ett kollaborativt arbete ut där utgångspunkter och metoder skiljer sig i grunden? Kanske måste jag förändra min metod radikalt – det är ju inte säkert att den litterära författaren låter den dramatiska författarens eviga genomgripande logik regera? I så fall vet jag åtminstone vad det är jag lämnar bakom mig.

### Om avhandlingens slitning

I min dramatik har det litterära svårt att hålla sig på mattan, och istället för att avvisa det har jag bjudit in det litterära till det dramatiska.

I denna avhandlingstext finns en liknande slitning. Den är dramatisk/litterär och betar sig som någonting utöver det akademiska skrivandet. Gränsen mellan det dramatiskt/litterära och det akademiska är lika svårdefinierad som gränsen mellan det dramatiska och det litterära. Det akademiska behöver ett visst mått av någonting ytterligare för att bli

begripligt, och som Hallnäs (2010) har visat – och som jag använt i min argumentation i kapitel 4 – så kan poetisk precision ta läsaren närmare det som texten försöker förmedla. Så går det inte att säga exakt var gränsen mellan det ena och det andra går. Trots detta så går det att känna att det finns en gräns. Varje läsare av den här avhandlingen kommer till exempel att uppfatta en skillnad i hur den saga som jag skriver fram i kapitel 6 ter sig, gentemot hur mitt resonemang i samma kapitel angående de narrativa fragmenten ter sig. Det finns en gräns; när den överträds känner man den.

I den här avhandlingen skiftar min språkanvändning av nödvändighet. Jag använder mig ofta av ett akademiskt språk, men stundom stjälpjer mina språkliga strategier över i något annat och jag tycks lämna det akademiska språket därhän. Det sker omväxlande genom hela texten, men dras ibland till extremer. I kapitel 4 går jag in i en litterär utsvävning och i kapitel 6 fikcionaliserar jag en skrivprocess och skriver fram en saga. Att skriva *om* dessa företeelser visade sig helt enkelt inte lika effektivt som att skriva *fram* dem. Då jag skriver sagan är det utifrån ett behov av att få konflikten mellan mig och mitt material i tillblivelse att *kännas*, och jag vill *uttrycka* det febrila tänkande som en konstnärlig process kan innebära. Så har den litterära slitningen inte bara fått förvandla mitt dramatiska skrivande, men även mitt akademiska.

Det som uppenbarar sig i detta skrivande är ett beroendeförhållande mellan det teoretiska, vilket jag i början av den här avhandlingen beskriver som ett intellektualiserande, och det konstnärliga, som kräver av mig som författare att hänge mig åt impulser, och som vill skapa förnimmelse av sådant som rörelse, frustration och harmoni, och erbjuda drastiska liknelser.

Både som dramatiker och som forskare oscillerar jag mellan att intellektualisera och att låta mig dras med in i det okända, och i denna avhandlingstext speglas det i mitt fluktuerande mellan olika typer av text. Det är

fråga om olika göranden som förmår olika saker, men de är inte skilda från varandra, utan sammantvinnade i ett ömsesidigt beroende.

### Om radikalitet och etik

Någonting som jag bara flyktigt återkommer till genom denna avhandling är den radikala potentialen i mitt skrivande, både genom det litterära och det dramatiska. Även om det fått en ganska undanskymd plats i min avhandlingstext går det ändå att se hur jag som författare ständigt återkommer till val som drar åt det radikala. Så blir det exempelvis omöjligt för mig, då jag är i fart med att skriva *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* att stanna vid det stelnade mediala narrativet kring terrorism. Jag bara måste in i andra tankar, och framförallt in i *många* tankar kring ämnet. Det är också det som får mig att skriva fram den fluktuerande narrativiteten, och det är denna fluktuerande narrativitet som komplicerar mitt försök att åstadkomma en dramatisk situation. Nu, mot slutet av min avhandling, vill jag säga någonting om denna radikalitet, och hur jag kopplar den till etik i mitt skrivande.

Då jag i kapitel 5 utvecklade min förståelse av såväl det dramatiska som det litterära i termer av performativitet så förtydligade jag också att dessa kvaliteter är fråga om olika slags görande. Dessa göranden riktar sig i slutändan mot en mottagare, och de blir till frågor som denna: "Vad gör du nu med detta? Vad tycker du?" Det litterära är särskilt förmöget att komma med vissa påståenden och ställa vissa frågor, medan det dramatiska är särskilt förmöget till andra.

Det som mottagaren ställs inför kan vara utmanande. En utsaga, liksom en mellanmänsklig handling eller ett händelseförlopp, kan på samma gång te sig motbjudande och lockande. Den som tar till sig den konstnärliga handlingen måste fråga sig hur den förhåller sig till det den presenteras för och vad den tänker göra med det.

Om det finns radikala frågor till mottagarna av mina verk så börjar denna radikalitet hos mig själv. Det som uppstår i och med mina konstnärliga handlingar – mina verk – kan ofta förstås i termer av överträdelse och i mitt skrivande har överträdelsen ett eget existensberättigande. Denna rörelse, denna handling, har en våldsamhet i att den går fram delvis i blindo. Samtidigt är en sådan våldsamhet också handlingens ömsinnet. Detta är dess moraliska skyldighet: att gå in i det riskfyllda och i det ännu okända utan alltför mycket eftertanke – för en sådan eftertanke kan bli till ett skydd mot att genomföra det obehagliga och riskfyllda. Bara i det riskfyllda och oberäkneliga görandet – och i det att görandet inte har ett färdigt formulerat mål – ges möjlighet till verklig förvandling. För den skrivande, för verket självt, och för en mottagare. Så använder jag mitt skrivande för att med hjälp av det vandra ut i ingenmansland, in på tabubelagd mark. Inte för att spränga alla gränser eller bryta mot alla tabun för all framtid, men för att den som har överträtt en gräns kan se gränsen. Och den som står på den nya platsen kan vända hem, välja att stå kvar, eller gå vidare framåt.

Att sätta sin tilltro till överträdelsen som sådan är att släppa alla former av instrumentella krav på den egna konstnärliga handlingen. Om denna handling går det inte att veta om den gör gott, och jag måste avsäga mig alla anspråk på att förändra världen till det bättre. Det går inte att tänka ut dess resultat på förhand, och det är just därför som den behövs. Dess handlande är prövande och dess konstnärlighet gör den unik i sitt slag, eftersom det är denna konstnärlighet som erbjuder ett utrymme bortom den vardagliga världen.

Genom mitt skrivande – det litterära och det dramatiska – ruckar jag på det egna tänkandet. Jag försöker se den terroristiska handlingen bortom den instinktiva fasan, som en kärlekshandling. Jag ser Desdemonas självuppoffring som en frihetshandling. Jag ser skogen som ett rekreativt område

och omvandlar detta rekreativsområde till en plats för förruttnelse. Jag ser Kains våldshandling som det enda rimliga. Jag ser njutningen i att två män straffar en tredje man lite för länge, till förnedringens gräns och förbi den, och jag känner på den njutningen. Samtidigt känner jag på skräcken i förnedringen, rädslan i att det skulle kunna hända också mig eller vem som helst.

Ett sådant skrivande är att gå in i det frånstötande och fula, men söker samtidigt skönheten i detta. Det är därmed att utsätta sig för risken eller möjligheten att förvandlas. Då jag skriver fram det som har potential att rucka mig själv, så resulterar detta i att jag lämnar ifrån mig någonting som har potential att rucka en mottagare.

Det finns en etik i mitt skrivande och den finns precis där. Mitt etiska ansvar är att riskera att förvandlas: Att göra det jag gör – om det är att gå in med hela mitt engagemang i dramatiska handlingar eller om det är att tänka genom att skriva litterärt – så bra jag kan. Att lyssna så noga som möjligt på det som finns att höra och skärpa min blick. Så låter jag vind blåsa in där allt tycks lugnt och ruska om i det som stelnat.

Och mottagaren? Att läsa eller att se en föreställning är också att utsätta sig för möjligheten eller risken att förvandlas.

Jag förstår mitt etiska ansvar inför mottagaren i termer av överlämnande. Det är för mig att sätta min tillit eller mitt hopp till mottagarens förmåga att ta in det svåra, och till att mottagaren har välutvecklade känslopröt och att den har en nyfikenhet. Det är också en fråga om att inte lägga mig i mottagarens handlande, att motstå lusten att försöka manipulera denna mottagare till förändring. Att alltså inte ge mig på mottagaren och börja fingra på den eller dennes upplevelse. Bara kasta fram min rörelse och överlämna denna rörelse åt den som är villig att ta emot den.

Mottagaren har också ett ansvar. Den måste välja eller välja bort att utsätta sig för risken och möjligheten till förvandling. Det kan vara ett nog så svårt ansvar att ta; risken är svårbedömd. Men så är också livet i sig självt riskfyllt och svårbedömt och min hållning är att detta är någonting som måste accepteras snarare än att motas bort.

Vad har då detta med slitningen att göra? Just slitningen har för mig varit ett steg mot att utforska den radikala potential som mitt skrivande redan bar på, på ett nytt sätt. I dubbelheten som uppstår finns just – ja – dubbelheten.

Då jag skriver om *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* beskriver jag hur semantiskt avstånd för mig blir en tankestrategi. Att nu tänka på detta semantiska avstånd i termer av radikal potential öppnar upp för en rad möjligheter. Exempelvis kan de mest ömsinta handlingar fyllas med det mest brutala semantiska innehåll, och vice versa. Ett sådant förfarande är för mig som författare att ställa mig – och i förlängningen en mottagare – inför en svårhanterlig komplexitet. Det som uppstår är någonting motstridigt, kanske äcklande; en möjlig provokation.

Då jag skriver om det disparata i *Jag är Jago* som delar i ett enda dramatiskt kött så öppnar sig en något annorlunda möjlighet. Tanken på det polyfona konstverket som en etisk – rent av demokratisk – företeelse finns redan hos Bakhtin. Men vad händer med den tanken i en samtid där världen är hårt polariserad? Vad händer när yttranden, vilka alltså ryms under yttrandefriheten, ofta är så oönskade att människor inte kan befinna sig i samma rum som dem som yttrar dem? Vad blir det för ett moraliskt påstående att framkalla *en* värld, *ett* kött, där också det otrevliga och frånstötande lever, och där detta tillåts att existera i sin egen rätt?

Detta är tankegångar som jag inte utvecklar i min avhandlingstext. Istället nöjer jag mig med att konstatera att jag i mitt konstnärliga

utövande söker efter de arenor där det bråkiga och svårlösta förekommer. Men det intresserar mig och jag lämnar den vidare undersökningen av denna typ av tankar till framtiden.

### **Om slitningen som värld**

Jag envisas med min slitning. Jag tänker på slitningen och jag låter den ta plats i mitt skrivande. Den fanns innan det här projektet, men då jag plockade in den i mitt projekt intensifierades min samvaro med den. Jag har försökt förstå den, försökt kommunicera den till andra och försökt göra den produktiv i mitt skrivande. Den har funnits i mig som någonting som ibland varit akut. Ibland som en kris, ibland som ett rus, ibland bara som ett brummande i bakgrunden.

Någonstans under detta umgänge dyker frågan upp om vad jag vill med denna slitning. Hade jag inte kunnat göra det enklare för mig? Exempelvis separera det litterära från det dramatiska? Skriva i olika sammanhang? Rensa upp mina dramatiska verk från det överflödigt litterära, och placera detta litterära på den boksida där det gör sig så bra? Tydligt inte. Tydligt begär jag dubbelheten i skrivandet, varför då?

Att skriva handlar om att se på världen och att lyssna på den. Det handlar om att återge det man tycker sig se och tycker sig höra. Inte i realistisk mening, men som i att fånga någonting av världen och av att vara levande i världen, leka fram aspekter av allt detta och frammana egna logiska system.

Min lek är en lek med dubbelheten och jag tror denna lek har att göra med upplevelsen av att finnas till i världens dubbelhet, att leva sitt liv i den ohyggliga slitning som levandet i den här världen innebär. Och denna lek är mitt konstnärliga ärende.

Det dramatiska må ha ett eget ärende, och det handlar om att gå tätt in på aspekter av det mellanmännliga handlandet. Det litterära må ha

ett annat ärende, som handlar om att med ord frambringa en värld, vrida på den och tänka kring den. Men mitt ärende är dubbelheten i sig, och detta ärende är ett enda.

För det första. Världen dånar. Jag menar i det större formatet, jag menar informationen och desinformation. Systemen är skapade av människorna, men går samtidigt bortom dem. Världsekonomin – ett helt eget djur med en helt egen vilja. Informationen som samlas in om människorna och informationen som strålar mot dem. Skärmarnas ljus. Alltihop glittrar, flimrar. Köksrenovering. Bottendöd. Massutrotning av ryggradsdjur. Medelhavet. Mediala bråk; de samtal som inte pågår, men som skenbart pågår och utsagorna som människor skriker i mun på varandra, de utsagor som bara i sin påtvingade samexistens på något sätt befinner sig i dialog med varandra.

Jag menar i mikrokosmos. Cellstrukturerna och molekyler. Jag menar den oavbrutna elektriciteten som håller igång livet i kropparna. Jag menar växternas automatiska insamlande av näring och vatten, jag menar det pågående som fortsätter att pågå, helt mystiskt, helt avmystifierat mekaniskt.

Jag menar att det finns så mycket värld, så många sagor, så många maskiner, insekter som lever i död ved, och det finns fördelningspolitik och semesterparadis och... Allt vad finns i den, världen. Med det litterära i mitt skrivande fångar jag upp lite av det.

För det andra. Det absolut mellanmännliga. Kroppen ställd mot kroppen, ansiktet som blickar in i det andra ansiktet. Min lilla dotter lägger sitt huvud mot min axel, sin panna mot min kind, och vi andas tillsammans. Våra synkroniserade nervsystem, den faktiska hormonutsöndringen, hennes hud, min. Det vore så lätt att ge det som exempel på en motvikt mot den värld som ryter och sprakar i sin

väldiga mängd, men de nära relationerna är de svåraste. Någon gång växer en dotter upp och konfronterar en mor med allt det svagaste inuti modern själv och modern blir till en drake och spyr tillbaka allt på det lilla eller numera stora barnet, för modern ställs inför ruinens brant och klarar inte av att gå ner sig i den ruinen, för instinkten i henne kräver att hon måste leva. Om inte för sin egen skull, så för barnets.

I de nära relationerna aktiveras smärtpunkter och ärvs vidare, generation efter generation. Relationer, som innebär kärlek eller beroendeförhållanden eller någon relationell vilja överhuvudtaget, är svåra – i alla fall för många. Det mänskliga samspelet är också det en slitning mellan ömhet och våld. Det dramatiska kan spegla den typen av mänskligt samspel med dess tragik och med dess tröst.

Det bråkar. Alltihop. Världen med sin mängd. Det relationella med sin klibbighet. Att leva är att finnas i båda världarna samtidigt, att försöka förstå denna värld som en enda. Så kan informationen om en annalkande apokalyps kastas mot en varje dag samtidigt som den rädsla som aktiverar något hos en är rädslan för att grannen ska anse att ens garageuppfart är stökig. Det tycks motsägelsefullt, men har sin egen, dunkla logik.

Jag skriver det litterära och jag menar att det förmår återge någonting av den värld som dånar i sin mängd. All den information som rasar. Allt som kan tänkas. Alla resonemang som kan föras. Alla idéer.

Jag skriver det dramatiska och jag menar att det förmår återge någonting av det mellanmänniskt klibbiga. Att det kan säga någonting om det som aktiveras i människan i direkt relation till andra människor.

Jag skriver slitning och jag menar att detta att alls leva, det här livet i den här tiden består av en närmast olevbar slitning. Och att skriva slitningen, skriva med slitningen och låta slitningen förvandla det egna skrivandet är att leka den. Och att leka är att efterbilda liv.

Jag skriver text. Där finns den del av det mänskliga handlandet som utgörs av ord. Den del som kan vara synlig på ett papper, spår av mellanmänniska handlingar, skenet av handling. Men också skenet av ett handlande som inte är dramatiskt. Genom dessa ord skiner världen i sitt mikro- och makroformat.

Alltihop bråkar. Med vartannat och i sig självt. Och jag går mot det som bråkar.

Det finns en alldeles särskild njutning i att vara i det som bråkar utan att verkligen vara i det. Skrivandet skapar både närhet och viss distans. Det handlar kanske om begriplighet. Det handlar också om kärlek. Det handlar om det slags ömhet som handlar om att se på någonting och bara se på det. Inte som i godheten i att se på det eller räddningen i att se på det, men som att möta det. Det här är livets premiss. Låta det finnas, låta det vara.



## **Summary**

THE APPEARANCES OF ACTIONS

– ON LITERARY FRICTION IN THE DRAMATIC

The subject of this thesis is what I call a *literary friction in the dramatic*. This friction had implications for my dramatic writing prior to beginning my research project, through which it has been made productive by transforming my writing.

I claim that it is a question of two qualities of different capacities, occupying time and space in different ways in writing. Unavoidably, these qualities come into conflict with each other. The purpose of my thesis is not to define *drama* and *literature* as genres, but rather two qualities in play texts – which is closely linked to interpersonal action in real time – and *the literary* – using words to create descriptions, theories, reasoning, and so forth.

In the thesis I draw on theory as well as on several literary and dramatic works as I approach my own artistic practice. This practice is mainly presented through my dramatic works *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* (*Idle Young Men with Access to Weapons*) and *Jag är Jago* (*I am Iago*). Throughout the thesis, I employ my artistic practice to reflect upon my discussions, and sometimes I push my arguments with literary-dramatic excesses.

**In chapter 1**, I give a historical background to the concept of literary friction. As a starting point I take Peter Szondi's (1972) discussion of the crisis in drama in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. His thesis is that new times called for new subjects, and that these subjects were not necessarily congenial with existing dramatic forms.

I use Szondi's discussion as a backdrop to the *postdramatic* movement as described by Lehmann (2006) in particular. In the postdramatic condition, a differentiated and lively theatrical landscape emerges along with the questioning of the dramatic text as the genesis of the theatrical performance. There is a tendency towards viewing text as one theatrical

element among others. Simultaneously, theatre is freed from dramatic constraints. Thus another kind of literariness enters the stage. As examples I use Gertrude Stein, whose works play with dramatic conventions and break up dramatic time, and Elfriede Jelinek, whose works are often described as language surfaces. I argue that the postdramatic writers offer something that differs from the dramatic in the traditional sense, something more akin to a literary language.

Thus my dilemma becomes clearer. I am inspired by the literary tendencies in postdramatic theatre and by the literary potential in postdramatic texts, but I would like to create spaces for the literary *within* the dramatic, rather than leaving the dramatic behind.

**In chapter 2**, I put narration over time, rather than text, at the centre of my writing. I also note that such narration can take various forms.

As a point of departure I use Ricoeur's (1984) discussion of temporal aspects of narration, with its threefold version of Aristotle's concept of mimesis. In *mimesis<sub>1</sub>*, actions are understood as referring to the actual world. With *mimesis<sub>2</sub>*, the individual actions are synthesized into a whole; actions and events do not just happen one after the other, but form a whole greater than each individual part. In *mimesis<sub>3</sub>*, the narrative is brought to life within a reader or spectator, an argument I elaborate further with the help of Iser (1993).

I understand the narrative not only as narration over time, but also as a representation of the human experience of existing in time. This way of understanding narrativity becomes fundamental to my understanding of the dramatic. As a dramatic writer I imitate actions and arrange them in relation to each other in a chain of actions and counteractions, depending on, as well as creating, the relational consequences that the dramatic conflict evokes.

To expand my understanding of narrativity – which I need to under-

stand the literary tendencies in my own writing – I introduce Ryan’s (2014) concept of *storyworld*. This opens up a way to understand the temporal structures in the narrative as intertwined with the other components of the storyworld. Drawing on the same idea, it is also possible to understand how verbal narration is able to evoke worlds, with an emphasis on that which goes beyond the temporal structures.

I conclude by clarifying the difference between the dramatic and the literary in a discussion about the contrasting conditions of different media, using examples from a dramatization of prose fiction.

**In chapter 3**, I approach a definition of the dramatic by taking the generic distinction between epic and drama as a starting point, following in the steps of Szondi (1972), Ricoeur (1984) and Aristotle. This clarifies an important difference between the works of the dramatic and the epic author; it is either a question of *imitating actions* or *telling with words*.

I extend my understanding of the dramatic by turning to Barry (1973), explaining the dramatic as an image of human interaction over time. Barry also takes the scenic aspect of the dramatic into account, arguing that the dramatic consists of actions that are observable to an audience. In my understanding, the scenic reality for which the dramatic is written is linked to the spectator’s *perception*; while a verbal narrative is *read*, the meaning of actions on stage must be *inferred*.

Next I go on to a reading of drama, using Malochevskaya’s (2002) *action analysis* to explain how I turn from a literary reading to an interpretative reading of the dramatic in Chekhov’s *The Seagull*. Thereby I also define the tools that I use to create the *dramatic situation* that is fundamental to my dramatic writing. I show that *circumstances* must be chosen and *dramatic conflict* created in such a way that a necessity arises for the characters to (inter)act.

As concrete examples of how I work with dramatic situation, I refer to

my stage play *Kain, Abel, Boys Will Be Boys*, and discuss how circular and linear movements of time are combined to construct the particular logic of the work. I examine *the causal chain of interpersonal actions* at the end of the play, arguing for a definition of the dramatic as something that heels over.

In order to show how the dramatic can be manifested in a text – and be inferred from a text – I use my monologue *Jag är Jago (I am Iago)*. I argue that *semantics* is to be understood through *intention*, and vice versa. Furthermore, I argue that *rhythm* and *materiality* may be employed to create dramatic meaning.

I conclude with a discussion about the image produced by a work in relation to that *forward inclination* that I believe to be required of the dramatic. Fictional characters’ actions must be construed as intentional, while explicit communication may often be understood differently. For example, the image of nervousness might be evoked through a representation of an attempt to get away from a stressful situation.

**In chapter 4**, I develop an understanding of what literature is capable of. I return to Jelinek and a reading of “Death and the Maiden I”, arguing that Jelinek’s language surfaces speak to the reader’s inner self. In this space, worlds are created and events take place in ways that manifest Jelinek’s literary uniqueness. Her *poetic precision* turns into a logic which defamiliarizes well-known phenomena, reintroducing them to the reader’s consciousness in new and bizarre shapes. Furthermore, this literary quality is capable of *an organic breakdown of narrative structures*, moving forward with the help of a *poetic causality*.

The kind of idiosyncratic literariness exemplified by Jelinek I understand as dependent on what Ong (1990) calls *typographic spatiality*, which he links to the *inner spatiality* that he believes arises in those readers in a written culture who have a habit of reading silently. I extend this idea of

spatiality into something through which I may understand the potential of writing, using Virginia Woolf's *A Room of One's Own* as an example of what can be evoked when such spatiality is brought into being.

Finally, I create spatiality of my own in writing. And so, this literary writing becomes a writing in which the word behaves shamelessly in its seclusion. Here again, my writing becomes a way of reflecting in and about the world, as well as conjuring up new worlds.

**In chapter 5**, I deepen my understanding of the friction between the dramatic and the literary by connecting text to *performativity*, drawing here on Schneider (2011). I understand both the dramatic and the literary as qualities that imply movement, which can be understood as performative. I understand this performativity as layered; it can be both nested inside the text and evoked by it, while also surrounding the text.

Writing is performative. Text is performative in its generation of, for example, words, sounds and rhythms. In the literary, the performative works entirely through words, by evoking such things as worlds and thinking. If the text has an inherent dramatic quality, then there is a performativity that belongs to the characters of the drama, pertaining to their relational actions. To some extent, this performativity goes beyond the words, as there is no distinct boundary between the verbal and the physical actions.

Both the literary and the dramatic are handed over to a recipient. The literary prompts action from its readers; firstly, in the way the readers must be active in realizing the text within themselves, and secondly, as the readers must take a position on what the text claims. The readers may allow themselves to be brought to a new understanding of the world, or refuse to change.

Spectators who experience something dramatic are confronted primarily with the actions they witness. The spectators, too, are left with

something that prompts a response.

The literary friction discussed in this thesis can also be understood as performative since it does something to my writing and compels me to continue my work. Inspired by Gadamer's (2004) concept of *play*, I introduce the concept of *narrative games* to explain my creative process as well as the resulting works.

**In chapter 6**, I review my play *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* (*Idle Young Men with Access to Weapons*), focusing on the way I transform what I call *narrative fragments* – understood as *fragments of storyworlds* – into dramatic action.

I describe being provoked by a dull media narrative, which caused a kind of looped thinking to arise in me as I searched for different ways to understand a phenomenon. Hence the narrative fragments became essential to me, while also constituting a dilemma in my process; each attempt to specify the dramatic situation weakened my thinking, and each attempt to think weakened my specification of the dramatic situation.

I then introduce a fictionalized fairy tale to show how I solved the problem. I situate myself in a conflict with the tale's characters, trying to elicit dramatic action from them. When I figure out how to scare them, they start to act, and I have thus placed my characters in an obscure game with a fatal outcome. I argue that it is precisely because the rules of the game are so vague that the characters have to use narrativity to be able to interact at all.

**In chapter 7**, I argue that my monologue *Jag är Jago* (*I am Iago*) has a *polyphonic tendency* in the way it incorporates disparate voices with a certain *harshness*, unwilling to get engaged in the dramatic conflict.

Drawing on Bakhtin's (1984) concept of polyphony, I understand that *simultaneous differences* arise in a work – differences which are not

destined to become component parts of a unified work. To understand Bakhtin's claim about the polyphonic as incompatible with the dramatic, I discuss it in relation to Ryan's (2012/2013) claim that conflict can be understood as a *narrative engine*. Thus I understand the polyphonic as almost irreconcilable with dramatic conflict, which depends on the characters' desire to eliminate difference.

I show how the polyphonic tendency in *Jag är Jago* emerged from a collaborative work process, in which director, actor and myself established a common language, and anchored our work in a common method. Before my main writing process, I drafted disparate statements, which were then dramatically situated. This resulted both in a unified dramatic work *and* a polyphonic tendency, as the character in the monologue wrestled with a single dilemma.

When I conclude by asking myself what the literary friction has meant in regard to *Jag är Jago*, I note that this friction seems to have transformed itself. When I wrote *Jag är Jago*, it was no longer a question of bringing out the literary per se, but rather that through this literary friction I had acquired tools for evoking narrative mobility.

In my concluding discussion, I review four aspects of the friction. I first discuss how my practice can be understood as seeking the non-traditional by turning towards a specific tradition. Secondly, I believe that a literary-dramatic friction also arises in the thesis text itself. Thirdly, I discuss radical potential and ethical stance in relation to the literary friction. Finally, I describe how insights about the necessity of friction in my own writing have been gained as I have interacted with this friction through my project.

## Referenser

- Ahnlund, K. (2005, 11 oktober). "Efter Jelinek är priset ödelagt." *Svenska Dagbladet*. Hämtad från [www.svd.se](http://www.svd.se) 2023-03-08.
- Aristoteles, (1994). *Om diktkonsten*. (Övers. J. Stolpe.) Göteborg: Anamma.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. (2:a uppl.) London: Routledge.
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. (2:a utg.) Cambridge MA: Harvard University Press. (Originalutgåvan publicerad 1962.)
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. (Övers. C. Emerson.) Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press.
- Barry, J. G. (1973). *Dramatic structure: The shaping of experience*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Benér, T. (2008). "Publikvänligt eller svårtillgängligt?" *Teatertidningen*, 2008 (2–3), 50–53.
- Benjamin, W. (1999). "On the mimetic faculty." I *Selected writings*. Vol. 2, 1927–1934, s 720–722. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Bouko, C. (2009). "The musicality of postdramatic theatre: Hans-Thies Lehmann's theory of independent auditory semiotics." *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 17, 25–35.
- Castagno, P. C. (2012). *New playwriting strategies: Language and media in the 21st century*. (2:a rev. uppl.) London: Routledge.
- Clark, K. & Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*. (Övers. A. Bass.) Chicago: University of Chicago Press. (Originalutgåvan publicerad 1972.)
- Dramatikerförbundet. (2020). "Disputas Tale Naess." Hämtad från [www.dramatiker.no](http://www.dramatiker.no) 2023-01-14.
- Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Engdahl, H. (2004, 10 december). "Tal till Elfriede Jelinek." Hämtad från [www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7963-presentationstal-2004/](http://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7963-presentationstal-2004/) 2023-03-09.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. (Övers. S. I. Jain.) London: Routledge.
- Fleishman, M. (2012). "The difference of performance as research." *Theatre Research International*, 37 (1), 28–37.
- Fuchs, E. (2008). "Postdramatic theater." (Recension) *TDR: The Drama Review*, 52 (2), 178–183.
- Fosse, J. (2016). *När en ängel går genom scenen: Essäer*. Stockholm: 10TAL Bok.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method*. (Övers. J. Weinsheimer & D.G. Marshall.) (2:a rev. uppl.) New York: Continuum. (Originalutgåvan publicerad 1960.)
- Goebbels, H. (2015). *Aesthetics of absence: Texts on theatre*. London: Routledge.
- Hallnäs, L. (2010). "The design research text and the poetics of foundational definitions." *Artmonitor*, 8, 109–117.
- Hamidi Isacson, V. (2022). *Flerspråkighetens potential i dramatiska verk* (Diss.) Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola.
- Helsing, L. & Ströyer, P. (1984). *Kraker Spektakel-boken*. Stockholm: Rabén & Sjögren. (Originalutgåvan publicerad 1959.)
- Honegger G. (2007). "Staging memory: The drama inside the language of Elfriede Jelinek." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31 (1), 285–306.
- Haller, F. & Nyman, A. (2019). *Thérèse Raquin*. Opublicerat material.
- Iser, W. (1993). "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse." I Entzenberg, C. & Hansson, C (red:er), *Modern litteraturteori: Från*

- rysk formalism till dekonstruktionism* (2:a uppl.), s 319–341.  
Lund: Studentlitteratur.
- Jelinek, E. (2013). *Prinsessdramer: Döden och flickan I–V*.  
(Övers. M. Lindman) Umeå: Atrium. (Originalutgåvan publicerad 2003.)
- Jürs-Munby, K. (2006). "Introduction." I H.-T. Lehmann, *Postdramatic theatre*, s 1–15. Oxon: Routledge.
- Jürs-Munby, K. (2009). "The resistant text in postdramatic theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen." *Performance Research*, 14 (1), 46–56.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. (Övers. K. Jürs-Munby) Oxon: Routledge. (Originalutgåvan publicerad 1999.)
- Malochevskaja, I. (2002). *Regiskolen*. Oslo: Tell.
- Madison, G. (1988). *The hermeneutics of postmodernity*.  
Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Mitchell, K. (2009). *The director's craft: A handbook for the theatre*.  
London: Routledge.
- Narrativ. Hämtad från [www.ne.se](http://www.ne.se) 2023-03-08.
- Nyman, A. (2016). *Kain, Abel, boys will be boys*. Opublicerat material.
- Nyman, A. (2019). *Jag är Jago*. Opublicerat material.
- Nyman, A. (2022). *Människor slukar allt de älskar – till Pier Paolo Pasolinis pojkar och till deras mamma*. Opublicerat material.
- Nyman, A. (2019). *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*.  
Opublicerat material.
- Olofsson, K. (2018). *Composing the performance: An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermedial theatre*. (Diss.) Lund: Lunds Universitet/Kungl. Musikhögskolan.
- Ong, W. J. (1990). *Muntlig och skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*.  
(Övers. L. Fyhr, G. D. Hansson & L. Perme) (3:e uppl.)  
Gråbo: Anthropos. (Originalutgåvan publicerad 1982.)
- Ouzounidis, C. (2018, 6 aug). "Riv gränsen mellan dramatik och annan litteratur." *Dagens Nyheter*. Hämtad från [www.dn.se](http://www.dn.se) 2023-01-15.
- Ouzounidis, C. (2016). *Tvivel: Replikernas poetik*. (Diss.)  
Göteborg: Glänta.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative, Vol. I*. (Övers. K. McLaughlin & D. Pellauer) Chicago: The University of Chicago Press.  
(Originalutgåvan publicerad 1983.)
- Ryan, M.-L. (1980). "Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure." *Poetics*, 9 (4), 403–422.
- Ryan, M.-L. (2012/2013). "Possible worlds". I P. Hühn et al. (red:er), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University  
Hämtad från [www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds)  
2023-03-08
- Ryan, M.-L. (2014). "Story/Worlds/Media: Tuning the instruments of a media-conscious Narratology." I M.-L. Ryan & J.-N. Thon (red:er), *Storyworlds across media*, s 25–49.  
Lincoln, NE & London: University of Nebraska Press.
- Rynell, E. (2008). *Action reconsidered: Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (Diss.) Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. London: Routledge.
- Shakespeare, W. (1983). *Romeo och Juliet*. (Övers. Göran O. Eriksson.)  
Stockholm: Ordfront.
- Sjöström, K. (2007). *Skådespelaren i handling: Strategier för tanke och kropp*.  
(Diss.) Stockholm: Carlsson.
- Skolattacken i Trollhättan. Hämtad från  
<https://sv.wikipedia.org> 2023-03-08.
- Stein, G. (1957). *Lectures in America*. Boston: Beacon Press.  
(Originalutgåvan publicerad 1935.)
- Stein, G. (1946). "Three sisters who are not sisters." I *The Gertrude*

- Stein first reader and three plays*, s 63–71.  
Dublin & London: Maurice Fridberg.
- Stein, G. (2017). *Tre systrar som inte är systrar*. (Övers. P. Kraus & A.Nyman) Opublicerat material. (Originalutgåvan publicerad 1946.)
- Szondi, P. (1972). *Det moderna dramats teori 1880–1950*.  
(Övers. K. Derkert) Stockholm: Wahlström & Widstrand.  
(Originalutgåvan publicerad 1956.)
- Thörn, P. (2012). *Dräl*. Malmö: Storno.
- Tjechov, A. (1986). *Ivanov; Måsen; Morbror Vanja; Tre systrar; Körbärsträdgården; Skogsspöket*. (Övers. S. Skott)  
Stockholm: AWE/Geber. (*Måsen* publicerad första gången 1896.)
- Woolf, V. (2012). *Ett eget rum*. (Övers. E. Mansén)  
Stockholm: Ellerströms. (Originalutgåvan publicerad 1929.)
- Zola, E. (2010). *Thérèse Raquin*. (Övers. G. Bjurman) Stockholm:  
Klassikerförlaget Steniq. (Originalutgåvan publicerad 1867.)



## Tack

Sofie Lebech, för handledning.

Sven Bjerstedt, för handledning.

Jörgen Dahlgvist, för arbete, för handledning, för samtal.

Maja Zade, för handledning, för samtal.

Gustav Englund, för arbete, för samtal.

Fredrik Haller, för arbete, för samtal.

Paul Kraus, för arbete.

Rasmus Luthander, för arbete, för samtal.

Henry Stiglund, för arbete, för samtal.

Vanja Hamidi Isacson, för läsning, för samtal.

John Hanse, för läsning, för samtal.

Kristofer Flensmarck, för samtal.

Kent Sjöström, för samtal.

Joakim Andersson, för hjälp.

Lina Brunell, för hjälp.

Pelle Holmgren, för hjälp.

Nils Markus Karlsson, för hjälp.

Hanna Sjöstrand, för bilder.

Theresa Benér, för utgivning.

Peggy Eklöf, för utgivning.

Kerstin och Ingemar Karlsson, för tid.

Bengt och Maj Nyman, för tid.

Mina kollegor på Teaterhögskolan i Malmö, för kunskap, för support, för glada tillrop.



SYSSLOLÖSA UNGA MÄN  
MED TILLGÅNG TILL VAPEN

**Teckenförklaringar:**

/ markerar plats i replik där en talare faller in i den föregåendes tal

Exempel:

X

Jag stod här och / du –

Z

Nej, det gjorde jag inte.

– i slutet av replik markerar ställe där repliken avbryts

Exempel:

X

Innan när du –

Replik som avslutas med...

Vilket också markerar startpunkten för den replik som pågår samtidigt.

...fortsätter oavbrutet nedan.

Exempel:

X

Det finns en kärnpunkt, det är det jag...

Z

En kärnpunkt?

X

...menar, kanske inte en kärnpunkt, jag säger inte *kärnpunkt*, men – I det här rummet finns ett gemensamt intresse och det är jävligt onödigt, jag tycker det, att låta det slitas sönder av inre stridigheter, så om genomförandet kräver av mig att jag för en gångs skull uppgår i konsensus så är jag beredd att göra det, för det finns fan ingenting mer deprimerande än tanken på att rörelsen / skulle gå sönder –

X

Vad sa du?

Z

*tiger*

X

Du? Vad sa du?

Z

*tiger*

X

Vad *sa* du?

Z

*tiger*

X

Jag undrar bara vad du sa?

Z

*tiger*

X

Vad *sa* du?

Z

*tiger*

X

Du?

Z

*tiger*

X

Kan du inte säga vad du sa?

Z

*tiger*

X

Jag vill veta vad det var du sa.

Z

*tiger*

X

Sa du ingenting?

Z

*tiger*

X

Jag tyckte precis – Jag stod här och du stod / där och så –

Z

Va?

X

Jag stod här och / du –

Z

Nej, det gjorde jag inte.

X

Det gjorde du väl?

Z

*tiger*

X

Gjorde du inte det? Gjorde han inte det?

Z

Nej.

X

Jag menar innan.

Z

När innan?

X

Innan när du –

Z

Det har jag aldrig gjort.

X

Fast jag menar innan / när du –

Z

Men det har jag ju aldrig gjort!

X

Jo.

Z

*tiger*

X

Och vad var det du sa när du – ?

Z

*tiger*

X

Om du inte hade sagt någonting så hade jag ju inte hört att du sa något?

Z

*tiger*

X

Hetsa inte upp dig nu.

Z

*Va?*

X

Ta det bara lugnt.

Z

Och det gör jag ju, är jag ju.

X

Som sagt.

Z

Det gör jag ju.

X

Det är precis / det här jag –

Z

Det gör jag ju, det är jag ju!

X

Jag ber dig.

Z

Om *vadå?*

X

Lugna ner / dig.

Z

Jag är lugn, helt jävla filbunke lugn.

X

Du är inte / precis –

Z

Jo, det är jag. Och tyst. Helt fucking jävla filbunke lugn. Och tyst. För jag tror på tystnaden. Till skillnad från dig.

X

Jag tror på tystnaden.

Z

Tror du på tystnaden?

X

Ja.

Z

På tomrummet?

X

Ja.

Z

Avsaknaden av ljud? Avsaknaden av vidare förklaringar, upphörandet av information?

X

Det säger jag ju att jag gör.

Z

Dånet som uppstår när tystnaden tar vid, säger du till mig att du tror på det?

X

Ja.

Z

Och, vad säger man, att fånga dagen?

X

Va?

Z

Tror du på att fånga dagen? Exempelvis den här trötta, grådaskiga dagen, innan den glider dig mellan fingrarna och – Du vet hur det är. Det är snart efter lunch / redan och –

Y

Men hetsa inte *upp* dig!

Z

Förlåt?

Y

Var snäll och hetsa inte upp dig.

Z

*tiger*

Y

Vad är poängen med att hetsa upp sig på det där sättet?

Z

*tiger*

Y

Kära nån. Säger jag. Nu är han så där hetsig igen.

X

Jag ber dig. Vi ber dig.

Y

Du kan väl sätta dig ner?

Z

*Va?*

Y

Jag ber dig sätta dig ner.

Z

Varför gör du det?

X

För att ska det vara på det här sättet –

Z

Vilket sätt?

X

Bara sätt dig ner.

Z

Varför *då*?

Y

Så att det går att prata.

X

På stolen. Sätt dig ner. På stolen här.

Y

Sätt dig.

X

*Sätt* dig.

Y

Så att det går att prata.

Z

*tiger*

Y

Sätt dig ner. Så att det går att prata. På stolen.

Z

Om vad?

Y

Bara sätt dig.



Z

Om *vad*?

Y

Ja, det märker du ju när vi börjar prata, eller hur? När du sätter dig.

X

Sätt dig.

Z

Om tystnaden?

Y

Nu får du väl –

Z

Varför inte det nu då?

Y

*tiger*

Z

Inte tystnaden, inte meningslösheten?

Y

*tiger*

Z

*reser sig*

Ni får förlåta mig. Säger jag. Jag är alldeles för upprörd.

Y

Upprörd?

Z

Inte upprörd. Uppriven. Inte uppriven. Uppspelt. Nu är jag uppspelt, nu vet jag inte vad jag ska tro.

Y

Om vad?

Z

Det här naturligtvis, dig, att du står här.

Y

*tyst*

Z

Att du bara står här. Och påstår att – Vad ska jag tro om det? Vad är det ens att tro? Går det ens att tala om en tro som en tro, det vill säga: Om det nu är möjligt att tala om sin egen tro som en tro, är det då tro det är tal om? Går det att tro på någonting som man en gång talade om som en tro? Antagligen inte, ändå vill jag det så gärna, tro, varför då egentligen? Vad är det här för känsla, som känns så meningsfull,

så idiotiskt att lyssna på den, ändå *kan* jag inte låta bli att ställa frågan:  
Är han som jag?

Y

Han?

Z

Inte han. Han.

X

Jag vet inte.

Z

Och hur ska jag kunna ge mig själv ett svar på den frågan?

X

Enbart språket kommer inte hjälpa mig, för språket räcker inte hela vägen. Det jag behöver är intuition.

Z

Och jag hamnar i problem, för min sociala förmåga är ju inte särskilt utvecklad.

X

Och jag inser att det bästa vore att inte försöka.

Z

*Det bästa* vore att döda den här längtan jag har inuti mig. Bara meddela honom att:

X

Jag är ledsen. Jag har valt den här ensamheten och i varje givet ögonblick kommer jag välja den igen.

Z

Jag har nämligen redan tagit det första steget inåt, nedåt, / så jag har ingen

Y

Och det har jag också.

X + Z

*ser på honom*

Y

Jag har nu rannsakat – Nej. Jag har *tänkt* till den yttersta gränsen. Jag har förstått på vilket sätt Abraham är det slutgiltiga beviset.

Z

På vad?

X

*samtidigt*

Vilken Abraham?

Y

Abraham. *Abraham.*

X + Z

*tiger*

Y

*Abraham.* Det var ju du som –

Z

Jag?

Y

Han med guden, han med sonen. Han som binder sin enda son på altaret / för att tillmötesgå –

X

Det låter som en skitdålig pappa.

Y

*Poängen* är inte att / han är –

X

Hur kan den / inte vara det?

Y

Utan att / han inser –

X

Vad kan vara viktigare än föräldraskapet? Vilken gud i världen kan vara viktigare än att lyfta upp sitt barn och hålla det?

Z

Alltså det är *Abraham* han snackar om.

X

*Va?*

Z

Du vet Abraham? Abraham med sonen? Abraham med guden?

X

*tiger*

Z

Blev du sur nu? Purken?

X

*tiger*

Y

Nu har han surnat till va? Som ättika. Nu är han sur som / ättika, som ett *kart* –

Z

Herregud. Vi skämtar bara med dig. Tål du inte ett skämt?

X

*tiger*

Z

Man får lov att tåla ett skämt. Om du inte tål ett skämt så –

X

Vadå?

Y

Det är en fråga om tillit.

X

*Tillit?*

Z

Hur ska vi veta om vi kan känna tillit till dig? Vi känner inte dig.

X

Så det ska vara på det sättet?

Z

Vilket annat sätt skulle det vara på tänker du?

X

*tiger*

Z

Du kommer till oss och även om vi skulle vilja välkomna dig med öppna armar så kvarstår faktum: Du är en främling.

Y

Vi är ledsna om vi förolämpar dig på något sätt, men det är ju inte bara insatsen, det att vi har gett upp allt, inklusive våra privilegier, vår livhank och vår framtid, men det är ju också själva utgångspunkten, om du förstår vad jag menar?

X

Ja, jag förstår vad du menar.

Y

Förstår du vad jag menar?

X

Jag förstår vad du menar.

Y

Utgångspunkten?

X

Ja.

Z

Det att du är sinnessjuk.

X

Förlåt?

Y

Du är sjuk. Det måste du vara.

X

*tyst*

Y

Och nu skulle du naturligtvis kunna komma med den gamla vanliga invändningen: "Det är inte *jag* som är, det är allt det andra som är, etcetera."

X

Det kommer jag inte göra.

Y

För bara för att något är sjukt och i behov att opereras bort så betyder ju inte det att den som har lust att genomföra operationen är *frisk*, eller hur?

X

Precis.

Y

Allting som vi hatar, flockmentaliteten hos människorna, de där mekanismerna, det är ju det som är det friska egentligen, eller hur? Fritänkandet däremot, som pågår här, det är ju inte helt – Är du med mig?

X

Absolut.

Z

Nej du, jag vet inte.

X

Vad?

Z

Det är inte samstämmighet vi är ute efter om du trodde det.

X

Och jag förstår det.

Z

Utan?

X

Utan?

Z

Det *vi* vill veta –

X

Precis.

Z

Är – ?

X

*tvekar*

Z

Var du står.

X

Och det gör jag.

Z

Vad?

X

Står på den platsen.

Z

Vilken plats?

X

Den som ni står på.

Z

*tiger*

X

Jag står på den platsen som ni står på.

Z

Det är som sagt inte –

X

Men jag gör det. Jag känner –

Z

Du *känner?*

X

Menar.

Z

Vad?

X

*tvekar*

Z

Som sagt, jag – Är inte säker på att han kan hantera konfliktytorna.

X

Men det kan jag.

Z

Jag känner det inte som att han kan / hantera konfliktytorna.

X

Fast jag kan garantera dig / att jag kan –

Y

Jag delar din oro.

X

Det finns ingen anledning för er att oroa er, eftersom konfliktytorna inte skrämmer mig, eftersom jag mycket väl vet hur man befinner sig i konflikt, jag menar bara –

Y

Bara?

X

Det finns en kärnpunkt, det är det jag...

Z

En kärnpunkt?

X

...menar, kanske inte en kärnpunkt, jag säger inte *kärnpunkt*, men – I det här rummet finns ett gemensamt intresse och det är jävligt onödigt, jag tycker det, att låta det slitas sönder av inre stridigheter, så om genomförandet kräver av mig att jag för en gångs skull uppgår i konsensus så är jag beredd att göra det, för det finns fan ingenting mer deprimerande än tanken på att rörelsen / skulle gå sönder –

Z

Rörelsen? Vilken jävla rörelsen?

X

Eller vad man ska kalla den.

Z

"Den"? Det är inget jävla nykterhetsförbund vi håller på att bilda här.

X

Du förstår precis / vad jag menar.

Z

Och det *jag* menar är att viljan att bortse från konflikt skrämmer skiten ur mig.

Y

Mig med.

Z

Att frånvaron av konflikt är en betydande del av problemet, i *samtliga* dimensioner. Att denna förljugna konsensusstämning är det som möjliggör business as usual, att människorna håller käft helt enkelt, därför att de kan, och det är det som är hela skitens...

X

Och allt det där håller jag med om.

Z

...problem och det är därför de upprätthåller – Gör du *verkligen* det? Håller med om att människorna är som besatta av att låta sina icke-konflikter fortgå och att de därför lagt sig till med ord som "onödigt" och "välja sina strider" och att de i tron på att det är fred de sysslar med, upprätthåller de mest våldsamma lojaliteter och de mest otäcka vänskapliga förbindelser, så *därför*, när *jag* talar om lojalitet, för det gör jag, så talar jag inte om lojalitet inom gruppen. Inte lojalitet mellan nära vänner eller älskare. Inte den sortens lojalitet som uppstår mellan två soldater som genomlider flera dygn av sömnlöshet tillsammans och plötsligt inser att det inte längre är sitt land de krigar för och inte heller för sin familj därhemma, eller för sina barn, utan

för varandra. Det är alltså *inte* den sortens lojalitet jag talar om. Utan en lojalitet mot uppdraget. Idén. Övertygelsen. Bara. Förstår du?

X

*nickar*

Z

Det enda jag är intresserad av att veta är om du är beredd att offra allt. Inte bara dig själv, oss andra också. Det är därför du sover med ett vapen bredvid dig. Så att om du vaknar, på natten eller på morgonen, spela roll, och det visar sig att vi har blivit skadliga. Han där och jag. Om rädslan äter oss. Om vi börjar värna om vårt eget skinn. Om vi på *något* sätt riskerar det gemensamma projektet, så har du alltid möjligheten att sätta ett skott där, och ett skott där.

Y

Och det är underbart.

Z

Ja?

Y

Vi tycker båda två att –

X

Det är storartat.



Z

Jaså, det säger du?

Y

Jag beundrar verkligen din dedikation. Och – Vad heter det –

X

Skärpa.

Y

Den där precisionen du har, inte bara i utförandet, men i själva *tänkandet*.

Och din –

X

Handlingskraft.

Z

Nu ska vi inte överdriva.

Y

Det gör vi inte.

Z

*Jag* tycker inte / att min –

Y

Men nu är det inte du som är i majoritet, eller hur?

Z

*tiger*

Y

Nu vill den grupp som är i majoritet uttrycka sin – Om du visste hur sällsynt det är med sådana människor.

X

Människor med handlingskraft. Som skiljer sig från alla de människor som är rena snackare.

Z

Snackare?

X

Sådana som det låter väldigt mycket om. Som sträcker ut sitt jag både i tid och rum, med sina ord, sina läten, sin gestik.

Y

Men blir det någonting av det där pratet?

X

Förutom att variera sättet de säger saker på? Hur många gånger kan en människa variera uttrycket för sitt innehåll? Hur många gånger ska man som medmänniska behöva lyssna på samma sak som upprepar sig, när har man som medmänniska rätt att säga HÅLL KÄFTEN,

KAN DU BARA HÅLLA KÄFTEN? Det är väl inte konstigt att vi vill uttrycka vår kärlek?

Z

*Kärlek?*

X

Kärlek ja.

Y

Och beundran för att du förmår tala om det där som, vad heter det, en –

X

Praktikalitet.

Z

Jag brukar inte / tala om det som –

Y

”Det är bara en praktikalitet.” Brukar du säga.

Z

*tiger*

Y

Ska du inte sätta dig ner ändå?

Z

*tiger*

X

Herregud, människa, sätt dig. Ät någonting, drick lite vin, varför inte? För en enda gångs skull, *unna* dig någonting. Om inte någon annan gång, så i alla fall den här gången.

Z

*tiger*

Y

”Även Abraham”, säger du, en av de där nätterna som tvivlet griper tag i mig och jag inte kan sova, ”måste se det som en praktikalitet. När Abraham binder sin sons kropp med ett sådant rep som han vanligtvis binder ett mindre boskap med, så måste han göra det med samma precision och hantverksskicklighet som vid vilken offerritual som helst.”

Z

*tiger*

Y

”Och när han lägger snittet över strupen – ett snitt som vi måste förutsätta att han planerar att lägga, även om det i själva verket aldrig kommer dithän – så måste han göra det med samma praktiska lugn och noggrannhet som om det var ett lamm som han nu skulle tömma på blod.”

Z

*tiger*

Y

Och jag har egentligen bara en invändning. För även om jag håller med om att det måste utföras som om det vore en praktikalitet, så är det inte bara en praktikalitet. För även om Abraham inser rimligheten i att offra den han älskar mest, så betyder inte det att hans gärning inte är storartad. Och anledningen till att den är storartad är inte hans hantverksskicklighet, utan att han lyckas härbärgera det som *inte* är hantverksskicklighet, det vill säga sorgen och rädslan som brölar inuti honom. Nu befinner vi oss i det här läget och jag säger åt / dig att —

Z

Det du säger åt mig är att inte hetsa upp mig.

Y

Jag ser ingen anledning till att du ska göra det.

Z

Hur kan du inte göra *det*?

Y

Sätt dig ner. Snälla du. Jag vet att det här är en prekär situation, / men bara för det —

Z

Är det en prekär *situation*?

Y

Ja, / det är en —

Z

Det är klart som fan det är en prekär situation, vad skulle det annars vara?

X

Men hetsa inte *upp* / dig.

Z

Och det *gör* jag ju inte heller!

X

Jag förstår bara inte vad det ska tjäna till att hetsa upp sig / på det där sättet?

Z

Naturligtvis ingenting!

X + Y

*tiger*

Z

Säger jag. Men till syvende och sist är jag bara människa, eller hur?

X + Y

*tiger*

Z

Och nu sitter jag här, och ni lyssnar ju inte, eller är det jag som inte fattar, inte fan vet jag, jag har försökt behandla er som jämlikar, men de förslag ni kommer med är ju så urbota jävla, och förlåt mig, nu har mina hopplösa, mänskliga känslor rusat iväg med mig, nu har tröttheten, besvikelsen och den omedelbara sorgen tagit över mig, nu har aggressionen tagit överhanden, nu har allting, all den där energin jag hade, vänts till frustration, överaktivitet, desperation rent av, nu är allt bara förtvivlan här inne, vad ska jag göra med det då?

X + Y

*tiger*

Z

Men ni säger ingenting.

X + Y

*tiger*

Z

Varför säger ni ingenting? Varför tittar ni på varandra på det där sättet, ni ska fan inte *titta* på varandra på det där sättet! Som om jag vore en jävla barnunge! Som om jag vore helt förljugen bara för att jag har känslor! Som om jag inte borde ha känslor bara för att jag har

vissa ideal! Men det var väl själve – *Måste* ni invända mot precis allt jag säger? Fy fan, säger jag bara! Gå härifrån. Lämna mig ifred!

*tystnad*

X

Om du nu hatar oss så mycket –

Z

Det gör jag inte.

X

För om du gör det –

Z

Men jag gör inte det.

X

Men *om* du skulle göra det –

Z

Men det gör jag inte säger jag!

X

Vad gör du då?

Z

Älskar er.

Y

För ibland när du pratar med oss –

Z

Jag vet.

X

På ett *rätt* så aggressivt sätt –

Z

Jag *vet* det.

Y

Så verkar det inte precis som att det är *kärlek* –

Z

Och jag vet det. Men jag gör det.

X

Älskar?

Z

Ja.

X + Y

*tysta*

Z

Och ni får förlåta mig, för jag har den här antisociala mentaliteten som gör det så svårt för mig att lyssna, jag borde verkligen lyssna.

X

På vad?

Z

Dig till exempel. Varför gör vi inte det här på ditt sätt?

X

För att mitt sätt är sämre.

Z

Säger vem?

X

Du.

Z

Och varför ska vi alltid lyssna på *mig*?

X

För att mina argument är för dåliga.

Z

Säger vem?

X

*tiger*

Z

I mina öron låter det där bara som ett fult jävla maktspråk som du inte borde lyssna på.

X

*tiger*

Z

Ditt förslag är enkelt. Rakt på sak.

X

*tiger*

Z

Det är inte snyggt av mig att skjuta ner det bara för att det är sådär enkelt.

X

*tiger*

Z

Jag sitter där och du sitter här och du säger precis som det är.

X

*tiger*

Z

Gogol, vad är det för jävla skit? Säger du. Vad är det ens för jävla företag? Säger du.

X

Och du säger ingenting.

Z

Varför gör vi det inte mot dem? Vem förtjänar det mer än jävla Gogol och fin-nissarna som jobbar där och alla deras förmåner, va? Och de på jävla Kwitter och jävla Päpple och allt vad de heter, de har gottat sig där inne alldeles för länge nu, med sina löner och sina löneförmåner, sina sjukvårdsförsäkringar och sina pensionstillägg och sina friskvårdsbidrag.

X

Och du säger fortfarande ingenting.

Z

Sitter där och sörplar energi direkt ur jordens innandöme, som om den vore själva Särimner och kunde förnya sin cellvävnad över natten hur många nätter som helst i rad, som om det inte vore alla andras

resurser de åt upp, som om andra människor inte brände upp sina liv i källarfabriker där de arbetar med att slita sönder klädmaterial för modets och för tillväxtens skull, och sedan tar Gogol-nissarna ut flexitid och går till gymavdelningen, bara för att de måste förvandla energiöverskottet de tillskansat sig genom att konsumera kalorität föda, till muskelmassa, men om inte *de* är djävulens avkomma, vem är det då? Och jag säger *fortfarande* ingenting!

X

Eftersom det är för pinsamt för att säga någonting om.

Z

Är det vad du tycker, att mina slutsatser är pinsamma? Säger du.

X

Banala.

Z

Jaha?

X

Så banala att det är pinsamt att ens prata om dem.

Z

Du också?

Y

Vadå?

Z

Tycker du också att de är pinsamma?

Y

Jag tycker inte vi behöver ta den diskussionen nu.

Z

Men vad *tycker* du?

Y

Ingenting.

X

Du kan ju inte tycka ingenting.

Y

Framgent, när det börjar närma sig, / *då* kommer jag att –

X

Det är ju *nu* vi behöver det som mest.

Y

Nej, *nu* ska vi fokusera på vår träning, fysiskt *och* mentalt, / våra kostvanor –

X

Hur ska vi kunna göra det om vi inte har några fantasier?

Y

*Fantasier?*

X

Fantasier, vad är det med det nu då?

Y + Z

*tysta*

X

Vad är det med det?

Y + Z

*tysta*

X

Jag säger bara att vi behöver fantasier. Vi är, som sagt, bara människor.

Y + Z

*tysta*

X

Människan orkar inte ta sig an framtiden utan fantasier. Hur tror

ni människan förmår att överbrygga motståndet om hon inte får ha fantasier?

Z

Fantasier?

X

Fantasier, ja, den imaginära föreställningen om sötman som finns i framtiden, om inte jag får ha fantasier så vet inte jag –

Z

Visst har vi varit tydliga med att det här inte är en lekpark?

X

Ursäkta?

Y

Att det här inte är ett nöjesfält.

X

*Nöjesfält?*

Z

Nöjesfält, ja. Inklusivt skjutbana. Som ju finns för att bedriva nöjesskjutning på.



Y

Är det alltså inte.

X

Jag *vet* det.

Z

Och det tvivlar vi inte på.

Y

Vi inbillar oss inte att du har misstagit det här för en plats där du kan leva ut dina perverterade våldsfantasier.

X

Vilka perverterade våldsfantasier?

Z

De som du antagligen inte har. Och det är inte så att vi njuter av att lägga oss i ditt innersta, / vi vill bara dubbelkolla –

X

Jag *har* inget sådant innersta, det *finns* ju inte ens!

Y

Och det tycker vi är jättebra. Och det är jättebra att du inte är en sådan där som är lite för förtjust i ditt vapen.

X

Det är jag verkligen inte!

Z

Att det inte bara är testosteronhalt vi har att göra med här, vilja till makt.

Y

Vi har bara stött på väldigt många sådana män. Du vet?

X

Nej, det vet jag inte.

Y

Du vet sådana där män. Sådana som lider av sysslolösheten och som därför älskar sina vapen, har inte vi stött på väldigt många sådana män?

Z

Jo.

Y

Unga män som egentligen vill tillhöra, men som har kastats ut i maktlöshet och hopplöshet, och som nu bebor civilisationens utkanter och där vårdar sina hämndfantasier. All respekt, men vi kan inte ha med sådana män att göra. De blir alldeles för upprymda när de tänker på att dränka skiten i dess / eget blod –

X

Sådan är väl för helvete inte jag!

Y

Och du älskar inte lukten av napalm om morgonen?

X

Förlåt?

Y

Du älskar inte lukten av napalm om morgonen?

X

Ser jag ut som att jag älskar lukten av napalm om morgonen?

Z

Lite.

Y

*fnissar till*

Z

Förlåt, men du ser faktiskt litegrann ut som den sortens man som kliver ut ur militärtältet och drar in morgonluften i lungorna och påpekar hur lukten av trögflytande bränsle uppfyller dig.

X

Jag tror jag vet vilka slags män du menar.

Y

Jaså?

X

Du menar en viss sorts aggressiva män, sådana som har så mycket vrede i sig att den liksom flyter ut i deras ansiktsdrag?

Y

Till exempel.

X

Sådana som har en tryckkokare i sitt monstruösa inre, som om de hela tiden måste pressa ner vreden i sina inälvor, men det går inte riktigt, eller hur? Kolla här. På den här käklinjen här.

Y

Vad är det med den?

X

Det är ett utmärkt exempel på det du pratar om. Du ser ju vad den vittnar om, eller hur?

Y

Bodybuilding.

X

Visst. Men du *ser* vad den vittnar om.

Y

*tiger*

X

Vet du vad? Jag tror inte du har det i dig.

Y

Vad *pratar* du ens om?

X

Det som jag har i mig, som kanske inte är önskvärt, men som människorna dras till som myror till sockervatten, för vadå? För att någonstans, långt ner i sitt underjordiska medvetande, längtar de efter den där väldigt fina gränsen som den här käklinjen vittnar om, den där gränsen som är så otroligt tunn, som när som helst kan brista och urarta i våldet och därefter – Bara tanken på det får dem att känna sig så – jävla – levande. För de vet, att när det där väl brister, då uppenbarar sig fan verkligheten. Uppenbarar sig inte verkligheten då?

Z

Förvisso, / men –

X

Då uppenbarar sig fan verkligheten. Men du kanske inte intresserar dig för att verkligheten ska uppenbara sig?

Y

*tiger*

X

*Va?*

Y

Men vad *vill* du?

X

Veta vem du är. Är du en sådan som vill att verkligheten ska uppenbara sig eller är du en sådan som *inte* vill att verkligheten ska uppenbara sig?

Y

Det är inte som att det bara finns ett sätt för verkligheten att – Det är inte som att det bara finns en verklighet som kan –

X

Är det din hållning?

Y

*Vadå?*

X

Att verkligheten inte är en, men flera?

Y

Men bry dig.

X

Ja, det gör jag faktiskt.

Y

Men *bry* dig.

X

Och det säger jag ju att jag gör.

Y

Bara för att du inte skulle dra dig för att äventyra hela skiten, allt vi har arbetat för alla de här åren, bara för att du får lust att leva ut ditt ursinne!

X

Men har jag *gjort* något eller?

Y

Du skulle göra det.

X

När då?

Y

När som helst.

X

*tiger*

Y

Vid vilket olyckligt tillfälle som helst. Tänk dig ett tillfälle, runt lunch, i den onaturliga värme som dominerat de senaste årens somrar, i sorlet som sprider sig nere vid köpcentret i miljonprojektsområdet och tjattret från kråkfåglarna som grälar / utanför den lokala grillen –

X

Varför ska jag tänka mig *det*?

Y

Och så träffar du en sådan där smågris där, en sådan där ungsnut, och han tilltalar dig med, citat "en *väldigt* snorkig röst" och han begär att du ska visa ID, och visst, det är ingen av oss här inne som tycker om att underordna sig en sådan där smågris, men att bara för den sakens skull äventyra allt och därtill sätta sina kamrater i skiten, / jag tycker bara det är –

X

Jag har inte ens *gjort* något!

Y

Men går det att lita på att du inte gör det? Eller tänker du vilken dag som helst råka riskera allt bara för lite VANLIGT JÄVLA AUKTORITETSTROTS?

X

JADET KANSKE JAG TÄNKER!

Y + Z

*tysta*

X

Tänk om jag tänker det då?

Y + Z

*tysta*

X

För när han pratar till mig på det där sättet, smågrisen, jag tänker inte sticka under stol med det, då blir jag provocerad.

Y

*Provocerad?*

X

*Jävligt provocerad!*

Y

Varför blir du *det*?

X

För att jag blir det!

Y

Det borde du inte / bli.

X

Varför inte det egentligen?

Y

Ska jag verkligen behöva – För att med tanke på de omständigheter / vi befinner oss i –

X

Med tanke på de *omständigheter* vi befinner oss i är det helt rimligt, jo, det är det, jag skiter i vad ni tycker. Ni kanske till och med har rätt. Det kanske inte är sunt och det kanske bara är den mycket låga driften vilja till hämnd driver mig till det, för han utstrålar svaghet och jag äcklas över den svagheten, jag äcklas över skrällen han utstrålar när jag riktar vapnet mot...

Z

Du riktar inte –

X

...honom, jo, det gör jag. Jag riktar mitt vapen mot honom och jag gör det på öppen gata, för vet ni vad? Han ska inte titta på mig på det där sättet. Jag säger det till honom: Du ska inte titta på mig på det där sättet. Vem är du ens?

Z

Lagens / väktare.

X

Fel. Du är inte någon. En jävla civilisationsknulle, det är vad du är, ett får. Den där tron du går omkring och bär på, att din position skulle betyda någonting, att den skulle vara ett tecken på din duglighet och ditt människovärde, *jisses!* Fattar du inte hur töntigt det är, den där statliga sanktioneringen att bära vapen, gud så töntigt!

Z

Det säger du?

X

Och jag njuter av att tala till honom på det där sättet. Efter all den här tystnaden, alla dessa år då jag tvingats tåla, då jag har varit tvungen att betrakta skiten och se rakt igenom den och se honom gå där med sitt flin och sitt patetiska allvar medan han försöker upprätthålla ordningen; att bara få släppa ut allt sitt tyckande rakt i ansiktet på honom och berätta för honom hur det ligger till: Vet du vem jag är? Va? Vet du vem jag är, *vad* jag är, vad jag förmår, vad jag gjorde medan du pluggade in regelverket och skaffade dig månadslön? Jag gick ner i underjorden, förstår du? Jag lät avgrunden skrika mig rakt i ansiktet

och jag uthärdade kaoset. Jag offrade allt. Alla. All möjlig framtid, alla relationer. Jag gick rakt genom depressionen och genom ångesten och med ren viljekraft förvandlade jag mig själv till en maskin. Det jag gör nu är visserligen inte maskinellt, men å andra sidan, och det här står jag för, så är det dedikation, *du* vet vad jag menar.

Z

*tiger*

X

Du *vet* vad jag menar.

Z

*tiger*

X

Vet inte du upphetsningen? Visst. Det är inte optimalt, men utan den här *kraften*, *säg* inte att du inte förstår vad jag menar.

Y

Fast / om man –

X

Jag *vet* att du också känner det.

Y

Betänker Abraham / så är det –

X

Om jag har fel, så säg det. Det är inte mer med det. Om det här, som jag har här inne, inte kan kanaliseras / in i din ideologi –

Y

Men det *handlar* inte om att kanalisera.

X

Förlåt, pratar jag med dig?

Y

Varför tjarar du på honom om att kanalisera när det inte är det det handlar om?

X

Nej, det gör jag inte.

Y

Fråga honom istället...

X

Det är ju precis det jag gör!

Y

...vad *han* skulle säga, om inte *han* skulle säga...

X

Och det är ju precis det som jag frågar honom!

Y

...att det är två vitt skilda utgångspunkter...

X

Skulle fråga honom, om inte du stod där och höll låda!

Y

...den ena i en lust, den andra i ett nödtvång...

X

Förresten har du fel om det där.

Y

...sedermera ur motstånd, det vill säga *inte* lust, men likväl...

X

*Han* hade nämligen sagt att det där inte är en motsättning.

Y

...eller just därför, den yttersta kärleken, för när Abraham...

X

*Abraham?*

Y

...sätter kniven mot sin sons...

X

*Abraham?*

Y

...strupe så är det inte av hat, inte av ignorans...

X

Va?

Y

...inte ens av egoism – Tro fan att det är en motsättning!...

X

*Du ställer dig här och predikar om Abraham?*

Y

...Hur skulle det inte kunna vara det? När det är sin egen *son* – Varför skulle jag *inte*?...

X

För att du inte vet ett skit om Abraham!

Y

...Fråga honom, vad han skulle säga om Abraham...

X

Och det är ju precis det jag försöker göra!

Y

...Så skulle han förklara för dig, att om du inte förstår att anledningen till att det är kärlek, *inte*...

X

Jag *pratar* ju inte ens med dig, jag vill ju inte ens höra vad du säger, men SLUTA TJATA OM DEN JÄVLA ABRAHAM, HAN HAR INTE ENS MED SAKEN ATT GÖRA!

Y

...bristen på empati, *inte* sjuka lustar, *inte* en perverterad världsbild – NEJ, DET TÄNKER JAG INTE, HAN HAR VISST, HAN HAR ALLT MED DET HÄR ATT GÖRA!

X

*tiger*

Y

Utan att han inte kan skilja på kärleken till sin son och kärleken till sin gud och att han har förstått det mest väsentliga av allt, nämligen att han inte har rätt att göra anspråk på, ens *titta* åt sin sons håll om han inte inser att han i varje ögonblick måste vara beredd att lämna ifrån sig honom, och *därför* genomlider han de gränslösa samvetskval han genomlider, av fucking nödvändighet, för att han förstår att det han upplever som faderskärlek, viljan att skydda sin son från allt,



alla, inte är någonting annat än egoism och känsla av äganderätt, sedermera förstår Abraham att det inte alls är sonen han mördar när han mördar honom, utan sig själv, därför att helvetet på jorden ändå är att – Fråga honom där, så kommer han säga *precis* det här till dig.

X

*tiger*

Y

Fråga honom då.

X

*tiger*

Y

Varför inte?

X

*tiger*

Y

För du avskyr att ha fel, eller hur? Din stolthet är nämligen mer värd än sanningen. Du tycker det är viktigare att bli bekräftad än att det du säger verkligen är det som är / riktigt. Är –

Z

Vad i helvete har jag gjort? Det är så jag tänker.

X

När då?

Z

En av alla dessa dagar när – Är det det här jag ska, med de här två jag ska, och jag blir som lamslagen inuti. Jag vet inte vad jag ska göra. Jag vet inte vad jag ska säga.

X

Om vadå?

Z

*tiger*

X

Det är klart du vet vad du ska säga.

Z

*tiger*

X

Du vet alltid vad du ska säga.

Z

Inte nu längre.

X

Varför inte?

Z

*tiger*

X

Det är klart du vet vad du ska säga, du vet *alltid* vad du ska säga.

Z

*tiger*

Y

Du säger ju det där.

X

Precis. Du säger ju det där. Det där –

Y

Den där dagen.

X

Ja.

Y

Om det, vad säger man –

X

Godtycklighetens genialitet.

Y

En dag, vilken som helst där i bergen. Efter ett av alla de träningspass vi utför och i kylan som bryter igenom kvällsolens sista värme, och våra kroppar som fortfarande ryker och våra hjärtan som fortfarande slår och så säger du det där om, vad heter det?

X

Godtycklighetens genialitet.

Y

Godtycklighetens genialitet, som du säger det, "godtycklighetens genialitet" –

X

"Det fanns inget motiv", tänk er den rubriken, säger du. "Gärningsmannen hade inte valt platsen med särskilt omsorg." Och det är genialt.

Y

Dessutom är det här paradiset.

Z

Paradiset?

Y

Det var du själv som sa det. Civilisationens sista utpost innan vildmarken Stilla havet, det här är oskulden skulpterad i grönska, hobbitland, med fukten som drar in från havet och bergen och skogarna, *ingenting* får hända här, inte här med det milda temperamentet hos invånarna. Varför var det nödvändigt att ondskan skulle komma just hit, varför skulle den vara så ond? Det är bara osmakligt. Onödigt. Och det är just det som är poängen.

Z

Okej.

Y

Okej?

X

Okej.

Z

Säger du det så.

X

Om det är det förslaget du kommer med.

Y

Fast det är ju inte *jag* som –

Z

Var det inte du som – ? Precis nyss.

X

Jo.

Z

Och det är ingenting annat än lysande.

X

Och allt förändras. Först är vardagen helt – Vardaglig. Vanlig. Ljuset, materialen, köksbordet vi sitter vid, kaffet vi dricker. Och så kläcker du den där idén och allting är *exakt likadant, men allt* är annorlunda, fattar du?

Y

Ja. Nej

X

Verkligheten uppenbarar sig. Äntligen. Som vi har väntat och – Helvete, jag var inte beredd på det här! Jag var fan inte beredd på det här!

Z

Inte jag heller.

X

Det är som att – Materialen verkligen är – Det här köksbordet här,

träfibrerna i det och minnet av det vatten som en gång krävdes för att bilda det, fotosyntesen, bara en sådan sak, fotosyntesen, *helvete*, det är ju helt sjukt, hur kan det ens vara så, den här syntesen eller vad det är man kallar det, molekylerna och de kemiska bindningarna som skapas för att lagra solens energi, men det är ju för fan helt jävla underbart och det är ju precis det han ångrar, fattar du?

Y

Vem då?

X

Gud Fader naturligtvis. När han dränker världen. Vem fan orkar göra den insikten? Fattar du?

Y

Nej.

X

Vem fan orkar med att ångra hela jävla skapelsen?

Z

Du orkar göra den insikten. Det är det han menar.

X

Det är det jag menar.

Z

Och då försvinner allt det här ursinnet.

X

Och hur sjukt är inte det?

Z

Va?

X

Att allt det där raseriet, det som var så starkt, att det bara kan –

Z

*Jag* tycker det är sinnessjukt.

X

Det gör den väl för dig också, vreden? Försvinner?

Y

Ja?

X

Eller har du aldrig haft någon vrede? Har du alltid förstått att – ?

Y

Nej. Nej.

Z

Nej, för du har tränat dig, eller hur?

Y

Ja?

Z

Hur lyckades du med det?

Y

Vilket?

Z

Transformera dig själv till det omöjliga?

Y

Jag –

Z

För du är väl inte född sådan?

Y

*tyst*

Z

I princip spelar det ju ingen roll om du är född sådan eller om du har tränat dig till det, men om det handlar om träning / så är det ju –

Y

Det gör det väl för dig med?

Z

Ja, / men –

Y

Du skiljer dig väl inte från mig, oss?

Z

Men det remarkabla som du har åstadkommit, / jag tror vi båda två –

Y

Det trodde jag vi hade gjort alla tre.

X

Att det slitet vi gjort tillsammans alla de här timmarna, att vi var tre om den här övermänskliga ansträngningen?

Z

Och det var vi, är vi.

Y

Vad väntar du på då?

Z

*tiger*

Y

Inspiration? Att det ska bli läge?

Z

*tiger*

Y

Utan?

Z

*tiger*

X

Va?

Y

Va?

X

Va? Va?

Z

Jag vet inte.

X

Vadå vet inte?

Z

Vet ni det, vad ni väntar på?

X

Vi väntar / inte –

Z

Det gör ni ju.

X

Nej.

Z

Det gör ni ju. Just nu. Ni gör ju det.

X + Y

*tiger*

Z

På varandra kanske, mig, det lägger jag mig inte i. För jag väntar också och jag vet inte heller på vad. Att tiden ska gå. Att tiden ska förändra någonting inom mig. Jag vet inte om det är rimligt eller orimligt. Det finns ingenting som talar för att tiden skulle förmå åstadkomma en förändring. Ändå känns det som att den kommer göra det, förstår ni vad jag menar?

Y

Inte precis.

Z

Klicket inuti som förändrar allt. Man bestämmer sig för att hoppa, och man tvekar, och man väntar, men plötsligt gör man det. Jag vet inte vad som händer, någonting faller på plats, jag bara inväntar att det ska göra det. Och jag är redo. Jag har förberett mig, jag har konditionen, precisionen med vilken jag siktar, hastigheten med vilken jag hanterar vapen, etcetera. *Och* den mentala kapaciteten. Jag säger inte att jag är opåverkad, att det inte är tusen röster inuti mitt huvud / som säger åt mig att –

Y

Vart vill du komma?

Z

Ingenstans. Jag vill säga det här till dig. Till er. Har du något problem med det?

Y

*tiger*

Z

Jag kan stå emot alla de där rösterna. Det har jag tränat mig till. Mina ben viker sig trots allt inte under mig. När jag öppnar den tunga metalldörren och känner lukten av svett och suddgummi, så faller jag inte handlöst till golvet. Illamåendet bryter inte igenom i mitt mellangärde, jag

tvingas inte kasta upp – Förresten har jag inget maginnehåll att kasta upp, så dum är jag inte, att jag har en halvsmält måltid / i magsäcken –

Y

Men vart vill du *komma*?

Z

Ingenstans säger jag ju. Jag vill bara säga att jag vet att det är det här jag har tränats för, nämligen tystnaden. Och den dånar verkligen kring mig, tystnaden, när jag öppnar den där brandsäkra dörren och när jag kliver in i korridoren och de tittar på mig, inte särskilt uppskrämt, inte än, alla de som på grund av ödets nyckfullhet / befinner sig utanför –

Y

Men jisses, människa, vart är det du vill –

Z

Vart är det du *inte* vill komma?

Y

Va?

Z

Uppenbarligen är det någonstans du inte vill komma.

Y

Vad pratar du om?

Z

Vad tror du själv?

Y

Jag vet inte ens vad du *pratar* om.

Z

Nej, men det gör du aldrig, eller hur?

Y

Vad *pratar* du om?

Z

Att så fort man nämner något om dig som du inte vill veta av, så vet inte du vad man pratar om.

Y

Lägg ägg.

Z

Tack, det brukar heta så.

Y

Va?

Z

Det brukar mycket riktigt heta "lägg ägg, gå bort och kasta dina

sanningar i någon annans ansikte" när man avslöjar obehagliga fakta om den andre. Men bara för att du inte vill kännas vid ditt eget beteende så / betyder inte det –

Y

Vilket jävla "beteende"?

Z

Skojar du med mig?

Y

Det här tar jag inte.

Z

Nähä, vem ska då ta det tycker du?

Y

JAG VET JU FÖR FAN INTE ENS VAD DU PRATAR OM!

Z

Det är precis det jag säger: / Det gör du ju aldrig!

Y

MEN HÅLL FAN INTE PÅ OCH SÄG SAKER / STUPI I KVARTEN –

Z

Jo, det tänker jag visst det göra...



Y

INGEN VILL HÖRA PÅ DIG, FATTAR DU INTE DET?

Z

...för jag har – JAG SKITER FULLSTÄNDIGT I VAD DU VILL OCH INTE VILL HÖRA. JAG HAR TRÖTTNAT PÅ DITT SÄTT, DET ÄR JÄVLIGT OPASSANDE VILL JAG TALA OM!  
SKULLE MAN KUNNA FÅ LITE JÄVLA SJÄLVINSIKT FRÅN DITT HÅLL EN ENDA GÅNG, DU SOM STOLTSERAR MED DIN FÖRMÅGA ATT SKÄRA IGENOM VERKLIGHETENS LAGER AV VILSEGÅNGAR FÖR ATT KOMMA I KONTAKT MED DESS KÄRNA VÅLDET SORGEN KÄRLEKEN, ATT DU INTE FÖRMÅR MÖTA SANNINGEN, DET KAN JAG BARA INTE TÅLA!

Y

Kräla på buken du bara, kräldjur.

Z

Förlåt?

Y

Din förbenade ljusbärare. Hädanefter ska du hasa dig fram på buken istället för att gå, så att vi andra ska kunna se från långt håll att du är suspekt.

X

*skrattar till*

Z

Förlåt, tycker du att det här är roligt?

X

Snälla –

Z

Jag är inte snäll. Jag är ensam. Tror du att jag gillar det?

X

Inte vet jag.

Z

Så du tror att jag älskar ensamheten?

X

Det / verkar ju nästan –

Z

Jag är nämligen lika skräckslagen inför ensamheten som alla andra. Jag har inte valt ljuset, att tvingas komma dragandes med det och rikta det mot allt och alla så att folk antingen måste konfronteras med sina egna fula trynen eller vända sig bort från mig. Det hade jag gärna sluppit, för det ska gudarna veta att det är det ingen som tackar mig för. Tvärtom. Och hade jag inte hatat mig själv ännu mer om jag låtit bli att sprida ljuset, så hade jag gärna låtit bli. För vet ni vad som händer med sådana som mig? Vet ni vad de andra människorna gör med ljusbärare?

X

Men herregud, vem tror du att du är?

Z

Gudars like.

X

Du gör det va?

Z

Gör inte du det?

X

På grund av ensamheten?

Z

Inte *på grund* / av ensamheten –

X

Tror du att ditt utanförskap är ett slags garant / för din genialitet?

Z

Det ger en viss distans / och det är den distansen som möjliggör –

X

Och nu har du rätt till dina perspektiv bara för att du inte fick vara

med och leka med de andra barnen när du var liten? Bara för att du inte är så välväxt, bara för att inga Staceys vill ligga med dig?

Y

Okej –

Z

*samtidigt*

Om inte du förstår värdet / av den position vid samhällets utkant –

X

Nu har han lagt sig till med ett avancerat språk också, i sin desperata / längtan efter status!

Y

Okej, sa jag, *okej*.

X

Och sitter där på sina internetforum / med sina krångliga formuleringar –

Z

Nej, bättre att skaffa sig en position *inifrån* istället, visst du ska förändra...

Y

Lugna *ner* er!

Z

...du ska bara skaffa dig *inflytande* först...

X

Nej, då är det väl bättre att göra som du, som gör dig ovän med allt och alla exakt hela tiden!

Z

...samtidigt som din lön blir högre och dina privilegier blir allt fler, och den / positionen verkar ju –

Y

HÅLL KÄFTEN SÄGER JAG, HÅLL KÄFTEN!

Z

Varför då?

Y

Ni går ju på som ena jävla –

X

Och?

Y

Det är inte särskilt trevligt att lyssna på.

Z

Och?

X

Är det fredsmäkleri du kommer dragande med nu igen? Är det fredsmäkleri han kommer dragande med nu igen?

Z

Jag vet inte.

X

Det är väl inte fredsmäkleri du kommer dragande med nu igen?

Y

*tiger*

X

Gör dina armhävningar istället.

Y

*tiger*

X

Varför inte det nu då?

Y

*tiger*

X

Beror det / kanske på att –

Y

Ja, precis så är det.

X

Hur då?

Y

Det som du tänker.

X

Du vet inte vad jag tänker.

Y

Att jag nog inte har det i mig. Och det stämmer.

X

Va?

Y

Det där man måste ha i sig har jag nog inte i mig.

X

Kommer du med det *nu*?

Y

Ja.

X

Det kan du ju inte komma med *nu*.

Y

När ska jag komma med det då?

X

Långt tidigare. Innan allt det här.

Y

Då hade jag det ju i mig. Det är nu jag inte har det. Vad ska jag göra åt det?

Z

Lämna naturligtvis.

Y

*tiger*

Z

Genast.

Y

*tiger*

Z

Utan eftertanke, utan fördröjning, bara gå.

Y

Okej.

Z

Rakt ut i kombuchaland, rakt ut i världen av fermenterade grönsaker och livslöggen hållbar utveckling.

Y

*tyst*

Z

Gör det då.

Y

Okej.

Z

Okej.

Y

Jag gör det.

Z

*Gör* det då.

Y

Jag gör ju det.

Z

Nu.

Y

*tar sin jacka*

X

Det där skulle du ha kommit med mycket tidigare, det fattar du väl själv? Det skulle du ha kommit på för flera år sedan, innan du kom hit, för du kan inte gå härifrån, det förstår du väl?

Y

Vad ska vi göra då?

X

*Vi* ska inte göra någonting. *Vi* däremot gör det vi måste göra.

Y

Och vad är det?

X

Det vi måste göra.

Y

Det vill säga?

X

*tiger*

Y

Gör det då.

X

*tiger*

Y

Gör det.

X

*tiger*

Y

Gör det.

X

Du är ju helt –

Y

Vadå?

X

Sjuk i huvudet.

Y

*Det* trodde jag vi hade konstaterat för länge sedan.

X

*tiger*

Y

Du är ju rädd.

X

Nej.

Y

Livrädd.

X

Nej.

Y

Du är så rädd så att –

X

Du är.

Y

*Du* är.

X

Nej.

Y

Så – jävla – rädd.

X

Inte du?

Y

Inte det minsta.

X

Du är *inte* rädd?

Y

Nej.

X

Inte för att dö?

Y

Nej.

X

Inte för att döda?

Y

*skakar på huvudet*

X

För att stå mitt emot din medmänniska och säga: Nu tar jag ditt ovärderliga liv och nu spiller jag det bara för att jag kan.

Y

*skakar på huvudet*

X

Och inte heller för att se bytet i ögonen? Möta rädslan i de ögonen, inte heller om det är ett barns ögon?

Y

*skakar på huvudet*

X

Och du ser skräcken där, de vidgade pupillerna och den patetiska vädjan. Och det är som att skära upp sig själv inifrån, för det är inte ens ett barn, det är *det här* barnet, med den där fåniga tofsen mitt på huvudet och den här Hello Kitty-väska.

Y

*tiger*

X

Och vad är det kroppar blir till när de genomborras av ett okänt föremål och vätskorna inte längre hålls på plats?

Y

*tiger*

X

När deras substanser börjar interagera med omvärlden som vilka andra substanser som helst, som såpa, så betar sig blod på linoleumgolvet i korridorerna, så att de flyende barnen halkar i det och att det är så *mycket*. Hur fan kan det vara så *mycket*? Har allt det här blodet funnits inuti de här små kropparna hela tiden? Det är överkligt faktiskt. Hur har allt / det här blodet –

Z

Det är klart jag är rädd.

X + Y

*ser på honom*

Z

Jag är asrädd. Jag pissar ner mig så rädd är jag. När de ska ta hand om det här liket sedan kommer de märka att det inte bara är blod som har runnit ur det, utan att jeansen och skorna också är blöta av piss.

X + Y

*ser på honom*

Z

För att dö. För att döda. Men också – För att misslyckas.

X

Det är klart du inte misslyckas. Säger jag.

Z

Jag kanske inte klarar av att fullfölja? Tänk så kommer jag bara halvvägs, hur vidrigt är inte det, ångrar mig mitt i?

X

Så blir det inte.

Y

Vi är ju här, precis bakom dig. Vi vet att du vet, hur man trycker sig genom motståndet tills det ger med sig, du *kan* det här.

Z

Det tror jag inte.

X

Jo. Jo. Och du är storartad. Är inte han – ?

Y

Du är storartad.

X

Och alla ska få veta det. Vi ska berätta det för dem.



Y

Vi är dina apostlar, din röst till eftervärlden.

X

Ditt manifest.

Z

Tänk om ni har fel?

X

Det har vi inte.

Z

Tänk om jag sviker?

X

Det gör / du inte.

Z

Jag kanske bär på ett svek.

X

Varför / skulle du –

Z

Ett svek här inne som jag har dolt hela tiden.

X

Du / gör inte –

Z

Ett svek, en skräck här inne som driver mig till vansinne.

X

Fast / det *har* –

Z

Skjut mig, driv iväg mig, jag är oren! Jag är ett gytter av motstridiga impulser! Tänk om jag framkallar floden, tänk om jag *inte* framkallar floden...

X

Sluta.

Z

...vad är det här *då*? Tänk om jag bara är fixerad vid att vara på tvärs? Tänk så är jag bara en sådan där jävla idiot...

X

*Sluta* säger jag!

Z

...som är fixerad vid att gå emot konsensus? Om det inte är kärlek jag sprider, utan hat, tänk om jag är en vanlig hatare...

X

Ge dig!

Z

...sinnessjuk dessutom, om det stämmer det som de säger, att jag är sjuk, att jag är fan själv, att jag är *Satan*, jo! Jag står här framför er och jag är Satan och jag har allt det här *tvivlet* inuti mig, det borde jag ha hållit för mig själv, det borde jag inte förpestat ert Lebensraum med, och ändå gör jag det, sprider jag mitt gift i er, planterar jag min fula röst i er hjärna – Men du har ingen sådan rädsla.

X

Varför säger du så?

Z

För att det är sant.

Y

Ska du inte sätta dig ner ändå?

X

Va?

Z

Sätt dig.

Y

Varför inte?

X

Jag känner inte för det.

Y

Det blir bara en väldigt nervös stämning här inne när du ränner runt på det där sättet.

X

*tiger*

Y

Sätt dig.

Z

*Sätt* dig, vad är problemet?

Y

Så att vi kan prata.

Z

Sätt dig ner, så att vi kan prata.

Y

På stolen där.

Z

*Sätt dig.*

Y

Vad är problemet?

X

*sätter sig*

Inget problem. Vad vill du prata om?

Z

Jag vet vad han vill prata om. Carpe diem. Att arbetsdagens, nej inte arbetsdagens, skoldagens slut närmar sig, inte sant?

Y

*tiger*

Z

Det är efter lunch redan. Om det ska bli någonting av den här dagen, om *den här* dagen ska skilja ut sig från alla andra / dagar i historien –

Y

Jag skulle vilja be dig om förlåtelse.

Z

Va?

Y

Jag förtjänar inte din förlåtelse, jag skulle ändå vilja be dig om den.

Z

Ingen orsak.

Y

Jag har tvivlat. Jag har misstrott dig. Jag har blandat ihop din kärlek med, vad heter det –

X

Annanhet.

Y

Annanhet.

Z

Det gör inget.

Y

Jag har misstänkt dig för det monstuösa. Jag har blandat ihop din kärlek med en sinnessjuk längtan efter renhet, en önskan efter att sprida ditt otäcka ljus över marken som en tryckvåg, dessutom / vilja till makt –

Z

Det *gör* verkligen ingenting.

Y

Men jag har inte lyssnat! Jag har inte förstått att när du pratar om Abraham så är det dig själv / du pratar –

Z

Nej, när jag pratar om Abraham så är det Abraham / jag pratar om.

Y

Om och om igen har du försökt förklara, att poängen inte är huruvida han kommer att sörja sin sons fysiska närvaro eller inte.

Z

Det är / i allra –

Y

Poängen är att utan det gudomliga så *finns* inte ens sonen. Att trotsa gudomen för att låta sonen leva är inte ett alternativ. Och det är precis det du ser. Och när du har sett skiten, dödsskräcken som har ätit sig in i människornas hjärna som en parasit, så ser du att människorna är beredda att sprida vilken skit som helst omkring sig för att slippa konfronteras med sin egen dödlighet. Deras logik är inte logisk, deras tilltro till den teknologiska utvecklingen är bara dödsskräck, och du vet att du inte har något val, du måste kasta tillbaka skräcken i deras ansikte, det är ditt ansvar att införa helvetet på jorden.

Z

Vad gör du?

X

Jag vill röra vid dig bara.

Z

Varför det?

X

Människor vill vidröra det gudomliga.

Z

*drar sig undan*

X

Kan jag inte få känna –

Z

Inte på mig!

X

Jag vill bara –

Z

*riktar ett vapen mot honom*

Bort med tassarna!

Y

Vad gör du?

Z

*riktar vapnet mot Y*

Jag sa rör mig inte.

X

Va?

Z

Och håll käften.

X + Y

*ser på honom*

Z

Det här går på ert ansvar.

X

Varför då?

Z

Håll *käften* sa jag!

Y

Annars vad?

Z

Vad tror du?

X

Vi är ju dina kompisar.

Z

Ni är inte mina kompisar.

Y

Det närmsta kompisar du kommer i alla fall.

X

Det skulle jag verkligen / säga.

Z

Men kan ni hålla käften?

X

Annars *vad?*

Z

*tiger*

Y

Du?

Z

*tiger*

Y

Du?

Z

*tiger*

Y

Du?

Z

*tiger*

Y

Du?

Z

*Vad?*

Y

Talking to me? Va? Talking to me?

X

Det är för dåligt.

Y

Fattar du inte att det är för dåligt?

X

Men *bestäm* dig. Antingen skjuter du. Nu. Eller så riktar du den där åt något annat håll.

Z

*sänker vapnet*

Jag bara –

X

Visst.

Z

Jag vet inte vad som –

X

Okej.

Z

Jag menade inte att –

Y

Okej sa vi, *okej*.

Z

Jag kan väl få förklara?

X

Helst inte.

Z

Om jag bara får / förklara –

Y

Med vad? Ord?

X

Vet du hur trötta vi är på dina ord? Som nöter och nöter i huvudet på en, fy fan, jag kommer *spy* om jag tvingas höra ett enda ord till –

Z

Okej.

X + Y

*tiger*

Z

Jag ska inte säga något.

X + Y

*tiger*

Z

Jag undrar bara –

X + Y

*tiger*

Z

Kan vi inte prata?

X + Y

*tiger*

Z

Kom. Så sätter vi oss ner. Och så pratar vi.

X + Y

*tiger*

Z

Varför inte?

X

För att vi har slutat prata med dig.

Z

Varför då?

Y

Vi har lämnat dig.

Z

Vad ska ni göra med mig då?

Y

Inget.

Z

Tänker ni inte – ?

Y

Vi har *lämnat* dig.

Z

Vad vill ni att jag ska göra?

X + Y

*tiger*

Z

Säg bara vad jag ska göra. Jag lovar, jag ska inte säga ett ord.

X + Y

*tiger*

Z

Jag förstår er besvikelse. Jag vill bara säga det. Jag har det här tvivlet i mig. Jag har det här uppskjutarbeteendet. Min enda drivkraft tycks

vara att ta den tid som ligger framför mig och lägga den bakom mig. Och jag har den osmakliga vanan att kombinera det beteendet med högmod. Och raseri. Det är inte vackert, men nu är det som det är. Och kanske är det trots allt att jag står här i min ofullbordade mänsklighet, med den här otäcka kroppen som tynger mig mot marken, som gör mig till den lämpligaste kandidaten. Och jag vet att det inte är rätt, men det enda jag vill veta innan jag, ja, är om ni älskar mig.

X + Y

*tysta*

Z

Jag vet att den sortens kärlek inte har med saken att göra. Men jag kan inte höja mig över min banalitet och min patetiska längtan att tillhöra. Älskar ni mig? Älskar ni verkligen mig?

X

Ja.

Y

*nickar*

Z

Varför då?

X

Du är som oss. Du förstår det som – Jag gör bara det. Jag har alltid



gjort det, sedan jag träffade dig första gången och ensamheten rann av mig.

Y

För att du höjer dig över verkligheten. För att du gör det omöjliga.

Z

*tyst*

X

Visst?

Z

*jakande*

X

Alla andra – Det är bara ord, men du –

Z

Tystnar.

X

Ja.

Z

Och sedan?

X

Ska chocken gå som en tryckvåg över världen, och rädslan.

Z

Och sedan?

Y

Ska skräcken lamslå människorna och göra dem inaktiva. Äntligen.

X

Och de ska tystna. Och medan de inte gör någonting ska det börja regna. Det börjar som ett vanligt regn över de överhettade markerna och det slutar inte. Vattnet drar med sig dammet från gatorna, det sköljer med sig hundpiss och cigarettfimpar ner i brunnar och det drar in över skogsbränderna och dränker dem, det sliter sönder asfalten och gör vägarna otjänliga.

Y

Det går nu inte längre att bruka infrastrukturen. Skolgårdens avspärrningar sköljs bort och det regnar över åkrarna tills grödan stannar i växten och ruttar. Det regnar över de oljeskadade fåglarna och det regnar över den utmärglade fisken som trålas upp ur haven, och över semesterhotellen vid kustlinjen och över handelsträdgårdarna. Och människorna bara sitter där.

X

Äntligen säger de ingenting. De ska lyssna. Och vi ska säga till dem att det var du.

Y

Var inte rädda. Ska vi säga åt dem när vattnet svämmar över flodbäddarna och sliter loss materia ur fördämningarnas väggar och bryter sönder dammarna som genererar elektricitet och tar med sig allt skräp, alla smådjur, alla byggarbetsplatser, all dokumentation, alla arkiv, all elektronik, alla fibernät som håller på att grävas ner på landsbygden, lägger allt, alla under sina massor och begraver allt under sig och tynger mot den botten som en gång var land; var inte rädda.

X

Det är det här som är försynen. Och det är som en svalka. Det är som att äntligen kunna *andas* när havsvattnet tränger in i luftstrupen. Att äntligen ge upp, ge efter. Det är som att somna. Och vattnet löser upp kropparna och materialen och allting blandas och allt är stilla.

Y

Det här är ditt verk. Det här är hans verk. Så säger vi till dem.

X

Och det är kärlek.

Y

Din kärlek.

X

Det är väl kärlek?

Z

Ja.

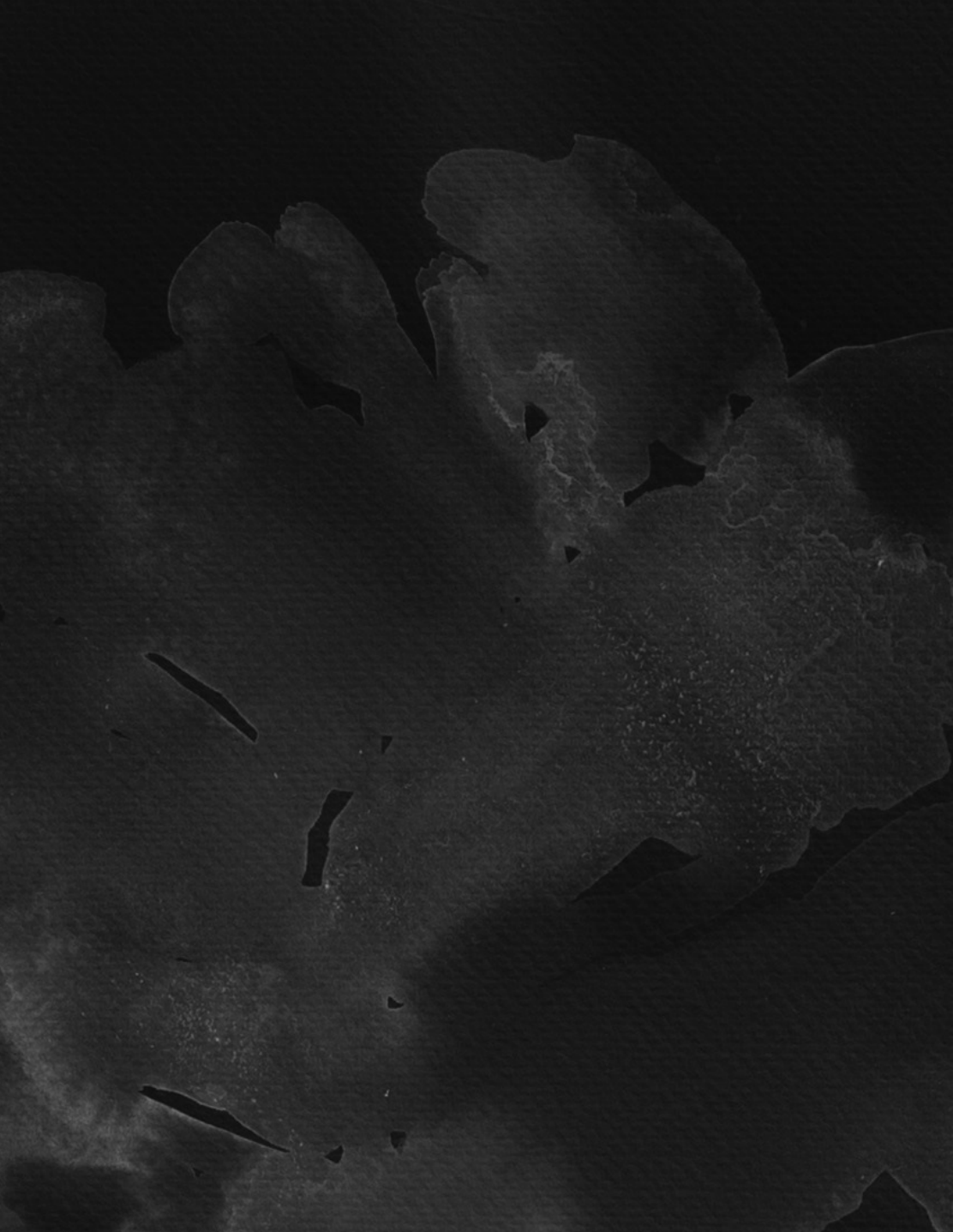
X + Y

*tysta*

Z

Och jag – Det finns ingenting mer att säga. Tystnar. Absolut. Jag gör det. Orden ska inte finnas mer, all den här informationen; det finns ingenting mer att informera om, all den där tilltron till den, det är slut med den nu. Den här dagen, en helt vanlig dag i det grå duggregnet i den här trevliga staden i hobbitland, som kunde varit vilken stad som helst i vilket land som helst, har vi äntligen kommit till språkets slut. Det enda alla de här orden gör är att breda ut sig i tid och tiden varar inte i oändlighet, tiden finns bara till tidernas ände, sedan är det slut. Och vid tidernas ände är det för sent, finns inte längre något att göra, eftersom tiden är förutsättningen för människans förmåga till handling. Varje utsagt ord är hädanefter en styggelse och jag begränsar mitt språkbruk till det allra nödvändigaste, kan du hjälpa mig med högra kängan, kan du dra åt den där remmen, om tio minuter, etcetera. Och jag är inte längre rädd för ordlösheten, det här språnget som inte kan motiveras med ord, övertygelsen från magtrakten som språket inte kan förklara, för jag vet, det vill säga jag vet inte, jag behöver inte veta och jag slår bort den tanken, den finns inte längre, *tankar* finns inte längre, inte ord heller, och det är så jag vill ha det, detta är det enda, och han säger ingenting, Abraham, inte till sonen, inte till guden heller, låter bara händerna arbeta, förlitar sig på det hantverk som sitter i kroppsmindet och det är helt tyst. Och den dånar runt mig, tystnaden, den är här nu. Jag vet att den är här. Nu är

den här. Nu inträder den, den *totala* tystnaden, den är här nu. Nu. Nu.  
Nu. Nu. Nu. Nu.



JAG ÄR JAGO

## Teckenförklaringar

/ markerar att ett ordflöde avbryts abrupt

---

Jag säger ingenting  
Jag bara sitter där och jag säger verkligen/  
Och jag rör inte en min  
Jag förstår  
säger jag kanske  
Men precis som tystnaden är också det snudd på lögn  
för det jag egentligen förstår  
är att det här, den här orättvisan jag utsätts för nu, bara är ett svar på  
en annan orättvisa  
nämligen en gammal kolonial orättvisa  
och de olyckliga följderna av den orättvisan  
och vad kan jag säga om det, jag kan inte säga någonting om det  
Men jag tycker det är för dåligt  
det gör jag  
för jag vet ju var det kommer ifrån  
och det är inte från rollsättarnas känsla för rättvisa  
utan från deras rädsla för utstötning  
samt deras vilja till karriär  
Och det är fan som sopsortering  
Det är fan dessa meningslösa åtgärder som inte är något annat än  
meningslösa som finns där bara för den egna sinnesrons skull, för  
uppoffringar är så jobbigt och verklig förändring kräver en omvälv-  
ning av det egna livet, palla, så mycket enklare då med denna sopsor-  
tering, denna avlat, eller då denna pseudo-korrigerig att frånta mig/  
Och det enda jag kan tänka på är att säga dem sanningen om sig själva  
men som den minst lika goda kålsupare jag är så hindrar jag mig själv  
Vad ska det vara bra för? Det urbota argumentet kommer jag med till  
mig själv  
Komma dragandes med den där antisociala sanningen som du är  
besatt av att komma dragandes med alltid

Vad vet du ens om sanningen, hur vet du ens att den är sann? säger jag  
till mig för att slippa säga det  
jag egentligen vill säga  
det vill säga ett sanningens ord  
och då menar jag ett sanningens ord  
och inte något hämndlystet skit-ord  
som den där klåparen, han som inte är jag, Jago, vråker ur sig, citat:  
"Just nu, just nu, en gammal kolsvart bagge  
Ert hvita lam betvingar."  
Även om det hade varit lite  
jag menar bara på pin kiv, bara för att  
inte vet jag  
För att under ett ögonblick uppleva hur allting svajar  
och världen vet inte vart den ska ta vägen  
och människorna i den/  
Jag kan inte hjälpa det  
Just nu pågår en mycket ful fantasi i min hjärna  
och den handlar om hur jorden plötsligt gungar till under de där  
rättrognas fötter.  
Ni vet de rättrogna  
Ni vet de som använder cykelhjälm  
när det blir kutym att använda cykelhjälm  
för varför inte?  
Varför inte, det är väl bara onödigt att inte använda cykelhjälm när det  
är möjligt att använda cykelhjälm?  
Men varför använder ni inte cykelhjälm i bilen så fall också  
era satans jävla/  
Vill man bara skrika åt dem  
Vet ni inte att risken för skullskador är större när man åker bil? Ta på er  
en jävla cykelhjälm i bilen isåfall om ni ska vara så jävla rädda om era

huvuden  
Och de svarar  
att det vore visserligen en idé  
men man får inte bli fanatisk  
Är det verkligen *jag* som är fanatisk?  
Är det inte er jävla trygghets-ideologi som är fanatisk?  
Jag vet inte om ni vet det  
men för mindre än två sekel sedan  
red man hästkapplöpningar i det här landet  
och då menar jag äkta hästkapplöpningar  
som människor och djur stupade och dog i  
och då användes inga jävla cykelhjälm  
för då njöt man av den sista gnuttan barbari man hade kvar  
det barbari man hade avnjutit sedan urminnes tider  
för vet ni?  
Det var allmänt accepterat  
precis som det knappt hundra år senare är allmänt accepterat att det  
går att lagstifta bort rätten till en jävla cigarett på en jävla/  
Du behöver inte hetsa upp dig  
säger de  
Men det är inte jag som är upphetsad, eftersom det är de som är  
upphetsade  
som sitter där med sin jävla nollvision och sin genuscertifiering och sin  
riskminimering och sprider död runt sig  
ja död  
Och då menar jag inte död som i en James Dean-död, bilen rakt in i  
bergväggen så tragiskt, alla gråter, hysteriska tonåringar, Kaliforniens  
sol går ner över deras skrikande hjärtan  
utan död som i att få bomull nedkörd i luftgångarna  
Och jag är *fortfarande* tyst

Hur obehagligt är inte det?  
Att en människa kan sitta där och vara helt tyst och inuti sig själv hänge sig åt en fantasi vilken som helst?  
Det *kan* inte vara hederligt att stänga in saker i sig själv på det där sättet  
Nu gör jag mig omöjlig  
så säger jag  
Så säger jag *inte*  
Jag har god lust att säga det  
men det är ju ingenting man säger  
Eller det kanske är någonting man säger  
men det är ju inte *det* man säger när man gör sig omöjlig  
Nu gör jag det bara  
mig själv omöjlig  
Och det är min fulla rätt att göra mig omöjlig  
Nej, det är mitt ansvar  
för det ska gudarna veta  
att det inte är för någon annans skull än för min egen som jag inte har gjort mig omöjlig tidigare  
För om jag har hållit käften  
så har det inte varit på grund av rättrogenhet  
utan på grund av skam  
och rädsla  
Så nu när jag tar bladet från munnen så är det min förbannade skyldighet  
Varför är det just *min* förbannade skyldighet  
varför är det just *jag* som måste?  
Jag är inte gjord för att ta bladet från munnen  
inte bara för att jag inte är särskilt välformulerad och eller stringent  
Men titta på det här  
*Titta* på det

Ni ser ju själva  
Har ni sett något så omodernt i hela ert liv?  
Ser inte ni vad jag representerar?  
Kanske inte representerar  
Presenterar snarare, *är*  
Jag beklagar mig inte  
men jag vet ju hur man gör för att konstatera fakta  
Och nu konstaterar jag fakta:  
*Titta* på det här  
Ska jag ta bladet från den här munnen  
varför då?  
Det här är inte ens en mun!  
Den här munnen är inte ens en mun  
lyssna inte på den!  
Den bara låtsas vara en mun  
för den vill vinna fördelar  
men egentligen  
och det tror jag alla här inne kan se  
så är den här munnen en fejk!  
Och ändå är den så *fräck* att den fortsätter  
gorma om sin egen utsatta position  
ja, inte bara munnen förresten  
allt det här  
som hjälper till med den här kroppsansträngningen utstöta ljud  
lungorna, strupmuskulaturen  
som pressar luften upp mellan stämläpparna  
genom röstspringan  
det är ju perverst  
Gå härifrån  
säger jag inte

för det vore förmätet att säga det  
Gå härifrån  
bara res på er  
plocka åt er det som är ert  
och gå  
för den här röven till mun får jag inte tyst på  
Och det vet vi alla vad som kommer ur en röv  
särskilt när matsmältningen inte riktigt fungerar som den ska  
Mitt förslag är att den här röv-munnen hädanefter håller käften  
Den ska gärna inte tala i egen sak  
och definitivt inte i andras sak  
och sno åt sig andras berättelser  
Och de säger:  
Det är också precis vår tanke  
Inte det med avföringen  
men med min representation, presentation, vad det nu heter, min  
uppenbarelse i världen  
De säger ingenting om min uppenbarelse i världen  
De säger det där om representation, appropriering, representation, det  
är helt rimligt det de säger  
Och jag skriker inte  
SÅ BARA FÖR ATT JAG INTE ÄR/  
Fy farao  
*Det här* det hade jag inte, nej, fy farao, fy/  
Om vi säger så här:  
Om de vill att jag ska hålla käften  
så kan de ha mycket goda skäl till det  
Inte bara för att jag har det här bajset i mig som rinner ut så snart en  
glipa bildas mellan mina läppar utan/  
Och det där har de ju helt rätt i

min uppenbarelse i världen och allt den uppenbarelsen innebär  
Alla de privilegier  
som jag visserligen inte märker så mycket av eftersom jag tyvärr har  
vant mig vid dem men som jag alldeles säkert åtnjuter  
Och jag motsätter mig de privilegierna  
Jag säger det högt och så att alla kan höra det  
De här privilegierna har jag inte bett om  
och jag skulle gladeligen lämna tillbaka dem  
bara jag visste var jag skulle lämna dem  
men till vilken nytta?  
När den här rösten  
Vad låter den ens som, jag vet vad den låter som  
En kör  
som människorna nu tvingats lyssna på år ut och år in  
och det i århundraden  
Är inte det jävligt tröttsamt?  
En kör som gräver ett körformat hålrum rakt in i ens hjärna  
och man har ju bara en hjärna! Herregud  
man har bara detta begränsade utrymme  
som är ens hjärna  
men det finns inget eget rum i den hjärnan  
istället sitter där en kör  
en parasit!  
Stor och jävlig också  
som en binnikemask, nej jag vet  
en sådan där larv som äter upp värddjurets tunga och ersätter sig själv  
med den  
som alla tvingas dras med nuförtiden eller alla har tvingats dras med  
alltid, så sorgligt  
fattar ni?



En kör  
i hjärnan, en parasit menar jag  
fy fan!  
Ta bort det där djuret ur min hjärna  
*nu!*  
Ja, inte ur min hjärna då  
parasiten i min hjärna / Jag är så att säga parasiten i min hjärna  
i *alla andras* hjärna  
Och den här parasitära varelsen  
illslug  
som regerar världen  
och äter av alla andras arbete och alla andras resurser  
Stackars honom  
tänker jag  
Inte parasiten  
Honom, han  
krigsherren, Othello, som hela skiten handlar om  
Jag vill inte göra några ytterligare specifikationer  
det blir så otrevligt  
Stackars stackars honom  
som måste röra sig bland såna som mig  
och bland såna som hans underordnade, han som inte är jag, Jago, han  
med det fula språket  
Om jag vore hans underordnade  
så skulle jag inte kunna hysa några negativa känslor mot honom  
inte ens om han behandlade mig orättvist  
till exempel tog en tjänst som det var helt jävla underförstått skulle  
tilldelas mig och gav den till satans jävla rövslickar-Cassio  
så skulle jag känna det minsta /  
Inte när det är så synd om honom

Jag skulle bara gå till honom och erbjuda mina sympatier  
Stackars dig  
skulle jag säga  
Stackars stackars dig  
som är så ful  
Inte ful, *fel!* Det var det jag menade  
Alltså *jag* tycker inte du är fel  
Jag *ser* inte ens att du är avvikande  
Men jag ser ju att andra ser det  
att du är, vad heter det  
Ofrivilligt icke-normativ  
Stackars dig som är  
Enligt andra  
Inte enligt mig  
Men vi kan inte bortse från det sätt som både du och jag vet att de ser  
på dig  
Och det de utsätter dig för  
Vad ska jag säga?  
Jag vet inte vad jag ska säga  
jag har inte ord för det  
säger jag  
Hade jag sagt till honom  
om jag var han som inte är jag som är hans underordnade  
Jag har inte ord för vad jag tycker om det de utsätter dig för  
Men vad svarar han?  
Tackar han för mina sympatier?  
Nej, då känner han sig inte utsatt  
Hur kan du inte känna dig utsatt?  
De utsätter dig, hur kan du då inte känna dig utsatt?  
De där kvinnorna till exempel

Och han säger  
Va?  
De gör ju det  
när de vill hålla på och ligga med dig hela tiden  
Och han säger  
Va?  
Men det kan ju inte ens han förneka  
som springer runt där  
som en annan häradsbetäckare och  
ursäkta uttrycket  
doppar vecken  
det är verkligen inget vidare uttryck  
lite här och var  
bara för att alla de där begär honom med sina exotifierande blickar  
Ska vi nu inte låtsas om att ett sådant exotifierande begär existerar  
Han gjorde ju till och med en film om det där  
Han, vad heter han, dansken  
som aldrig kan hålla tasken  
jag menar tungan  
i styr  
Med hon nymfomanen  
Det var till och med vad den där filmen med hon nymfomanen hand-  
lade om  
Eller det kanske den inte handlade om  
Men den hade *absolut* en sekvens som handlade om  
Där var två stycken dessutom är inte det typiskt?  
Så animalt på något sätt med två stycken  
Och så någon slags språkförbistring på det, om jag inte missminner  
mig, och så var de sådär unga, yngre än henne i alla fall, där var en  
klassaspekt på det också, och något slags råhet som, jag vet inte vad

det bestod i, det där att de var så unga, att hon var lite för gammal, lite  
för skör i kroppen, förlåt om jag säger det rakt ut, hon var tragisk och  
den där nästan oförskämda styrkan deras kroppar utstrålade och så  
attityden, *de pratar med varandra på ett annat språk* – hittar jag på det här  
nu – jag minns det som att de pratar med varandra på ett annat språk,  
men är ni sinnessjuka, så gör man väl för fan inte, *prata med varandra på  
ett språk som hon inte förstår*, vad pratar ni om, säg vad ni pratar om, i  
*den situationen*, så gör man väl för fan, men de gör det och det *intensi-  
fierar hela jävla upplevelsen*  
Och det där gör de med dig  
*måste jag faktiskt tala om för honom*  
Den där fantasin nära-döden-upplevelsen och kåtheten, brutaliteten  
hänsynslösheten styrkan din *kroppstemperatur*  
projicerar de på/ Kan du tänka dig något mer absurt  
de inbillar sig att din *kroppstemperatur* är lite högre  
att ditt skinn är lite varmare  
*att din lukt är lite mustigare än andra mäns lukt*  
Kan du tänka dig något mer sinnessjukt?  
Och han svarar  
att han *kan* tänka sig något som är mer sinnessjukt  
Och jag vet inte vad jag ska säga  
Vad ska jag säga?  
Jag vet inte vad jag ska säga  
Så ohyggligt  
En förtryckt som inte ens inser att han är/  
Kanske inte förtryckt  
Mindre bemedlad  
Inte mindre bemedlad  
Förtryckt, nej  
Utsatt för strukturell

Jag är inte säker på hur strukturell den är  
Utsatt helt enkelt  
Och som vägrar erkänna sin utsatthet?  
Som inte ens förstår sin egen utsatthet, det har han ingen rätt till  
Låtsas som att/  
Han behöver inte ens låtsas  
för han känner sig inte  
Så när människor kommer med olika  
Vad de nu kommer med  
Benämningar som inte är så trevliga  
Så *bryr* inte han sig, ursäkta?  
Det rinner inte ens av honom  
för han har inte upparbetat en hårdhet  
eftersom han inte upplever det som att det finns något att stålsätta sig  
mot  
Tillmälena kan inte leta sig in i honom  
för han hör inte ens att tillmälena är tillmälen!  
Bara som en naturlig, *möjligtvis* tjugig, bekräftelse på hans annanhet  
som för honom inte alls är en *annanhet*  
utan bara en annanhet  
det vill säga skillnad  
det vill säga helt jävla neutral skillnad  
*och han har inga problem med den skillnaden!*  
Han känner sig inte stigmatiserad  
Han upplever inget förtryck  
Nej men det är förfärligt  
Det är osolidariskt mot alla andra mindre bemedlade  
Inte mindre bemedlade  
Förtryckta  
Inte förtryckta

Utsatta för strukturell/  
Att då inte erkänna att det förtryck som förekommer faktiskt före-  
kommer  
utan bara stå där och stå  
och säga något väldigt osolidariskt i stil med att det där ordet och det  
där ordet samt det där jättefula ordet tar jag inte alls illa upp över  
Tvärtom välkomnar jag det och det ordet samt det där jättefula ordet  
Nu tar jag det ordet själv i mun  
och tar med andra ord maktens språk i mun  
och förvandlar därmed maktens språk  
på det fullständiga och brutala sätt bara en kärlekshandling kan  
förvandla någonting  
det vill säga till oigenkännlighet  
Det är ju vedervärdigt  
Jag menar, det är inte rätt  
Jag menar det är orättvist  
det vill säga mot honom själv  
Det är ju inte utan ansträngning, det är det jag menar  
att behöva avvärja sina fiender  
exempelvis genom listiga språkliga strategier  
Trycka sin fiendes språk som är fiendens vapen rakt in i sin egen mage  
som ett spjut och säga titta det här spjutet kan inte döda mig  
och skriva det på sin egen hud  
och på sina läppar  
och äga det  
Varför ska man behöva göra den ansträngningen  
jag undrar verkligen  
när det inte var en själv som började?  
Varför ska man behöva överskrida sig själv  
och acceptera existensens inte bara grundläggande

men också brutala  
orättvisa?  
Det där ska han behöva inte acceptera  
Och så gör han det *i alla fall*  
Han accepterar det inte ens  
han bara är så jävla *förnöjd*  
*Måste* du vara så jävla *förnöjd*, du ska inte vara förnöjd, du är förtryckt,  
och det är din jävla skyldighet att/ MEN SLUTA VARA SÅ SATANS  
JÄVLA FÖRNÖJD!  
Ta det här med Desdemona till exempel  
så vit så att hon är blå för ådrorna skiner igenom  
Jag ser vad ni tänker i era små hjärnor nu  
men det är inte alls det jag menar  
Jag menar prägling, jag menar vanans makt  
som inte har med någonting alls att göra utom just vanans makt  
Det är ingenting kontroversiellt med vanan  
Vanan är överhuvudtaget ingenting  
förutom vana  
Men det betyder inte att vi kan underskatta den, eller hur?  
Vi kan inte underskatta uppväxtmiljön  
och det första begärsobjektet modern  
och att begäret efter modern för att undvika oidipala feltramp sublimeras  
till begäret efter en annan kvinna  
Men inte ser den kvinnan ut som Desdemona?  
Så vit så att hon är blå för ådrorna skiner igenom  
Det är sant att det kan vara så  
att hon har vissa drag som påminner honom om hans mor  
den där förmågan att uppbåda intresse för hans eviga berättelser om  
sig själv  
Vem, förutom en mor, orkar med att lyssna på det där tjetet timme ut

och timme in?  
Men på det stora hela så finns det ju  
Och det må vara hänt att vanan är väldigt banal  
osmaklig rent av i sitt sätt att fixera sig vid yttre attribut  
men om den gör det då  
vanan  
vad den nu är för något  
Hon då  
tänker ni  
Men hon är av en annan sort  
Hon är en av alla de där som har gått igång på hans annanhet  
Hennes tillvaro förhöjs av hans närvaro  
medan hans bara  
Eller så har jag fel  
Om vanan om allting  
Han kanske har vant om  
det var ju ännu mer kompetent av honom  
Nu umgås han med sina vita kompisar  
Nu sitter han där och äter middag med dem  
Och nu tittar han på dem  
Och nu tittar han också på dem  
Nu är hans ögon helt vita  
för nu har han ställt om dem till vita  
Vad är problemet isåfall?  
Han är vit  
och jag är vit  
och han rantar runt med sin vita fru  
och med sina vita vänner  
på sin vit-kodade arbetsplats  
och han känner sig inte kränkt

som att hans rättigheter privilegier eller hans människovärde har tagits ifrån honom  
och han har en viss skillnad, men han bryr sig verkligen inte  
BERÄTTA FÖR MIG VAD SOM ÄR PROBLEMET  
Inget problem  
Bara livets orättvisa i allmänhet  
vars brutalitet somliga i det förflutna fick uthärda och fortfarande lider av sviterna efter  
och andra nu straffas för av ingen anledning alls  
förutom att *någon* måste straffas för den  
eftersom det är en samhällelig ceremoni att straffa sina syndabockar  
ibland onödigt hårt  
Sådär är det bara  
Det finns en uppdämd aggression som behöver levas ut, det finns en sorgprocess över varats absurditet som måste få pågå  
Vad trodde du?  
Att varje kamp för rättvisa skulle bära på sin egen utopi?  
Kolla här  
det här är revolten  
Och det här är revoltens psykodynamik  
Och när gränsen en gång är nådd  
och slaven reser sig  
och börjar kräva rättvisa  
så kommer den inte nöja sig med rättvisa  
för där nere på botten av alltings jävlighet  
har slaven samlat på sig det här raseriet  
och nu vill den ha hämnd, inte rättvisa  
inte öga för öga  
den vill sticka ut alla era ögon  
den vill sticka ur era barns ögon

och förblinda er i generationer  
nu vill slaven härska och vara härskare och vara oregerlig och vara orimlig och orättvis  
Alla dessa år under orättvisan, nu vill *jag* vara orättvis, det tänker jag unna mig!  
Säger han inte  
Ingen säger någonting  
för i den här tiden i den här diskursen är det verkligen inte populärt att säga saker  
Jag sitter alltså bara där och tänker  
det är något som inte stämmer här  
För om detta är det oundvikliga tillståndet  
om detta verkligen är revoltens hämndens rättvisans, inte vet jag, psykodynamik  
vem är då jag att ömka över sakernas tillstånd  
ömka mig själv bara för att det synes mig  
det gör det verkligen, det synes mig verkligen, det *kan* jag inte förneka  
att detta går ut över mig *personligen*  
denna nya orättvisa  
eller vad det nu är  
detta oundvikliga  
denna revoltens motståndets psykodyna/  
*Jag* var inte med och skapade förtrycket från första början  
*jag* hade *aldrig*  
Eller det kanske jag hade  
det kan jag omöjligt veta  
men om jag hade det så hade jag inte gjort det som något annat än som del i min egen hopplösa mänsklighet  
och som jag har förstått det så kan en sådan hopplös mänsklighet drabba vem som helst

och det gör den också  
eftersom nittiotre procent av människorna  
*glöm* nu inte det här  
inte kan tänka självständigt  
och det synes mig verkligen som om denna hopplösa mänsklighet som  
i det förflutna drabbade betydande delar av populationen  
*den går nu ut över mig personligen*  
i bemärkelsen  
*Jag betalar priset för vad helt andra, hopplösa människor gjorde!*  
Och det känns inte renhårigt  
Det är inte det att jag inte kan uthärda en orättvisa  
*men det här känns inte renhårigt*  
och varför inte det nu då?  
För att hela den där revolt- kamp- rättviseapparaten vad den nu är  
för något den gör anspråk på, jo, ni vet det där präktiga anspråket på  
fullständig rättvisa och den är petnoga med sin rättvisa, men bara åt  
ena hållet synes det mig, det synes det mig verkligen, som att rättvisa  
liksom bara är nödvändig åt ena hållet och inte åt andra, *och det tycker*  
*jag är orättvist!*  
Varför hetsar jag upp mig på det här sättet  
och blir fixerad vid millimeterrättvisa  
Vad är man för en människa om man kräver millimeterrättvisa  
Som ett kinkigt barn  
som fått lov att dominera kulturen till den grad att GB-glass marknads-  
för sina förpackningar med linjal på? *Det är inte värdigt*  
Men detta påverkar hela mitt liv  
vill jag skrika  
Som om det vore något att försvara  
jag sitter ju här  
inklusive det heltäckande behovet av näringsämnen

inklusive grundläggande förutsättningarna sjukvård etcetera  
*inklusive* faciliteterna nöjena, vi behöver inte gå in på allt det där  
Men känslan av att sträva  
säger jag  
Till vem då  
inte till någon  
Känslan av att sträva  
av att förbättra sin situation  
Detta att få leva i illusionen om att framtiden är dräktig med något  
bättre  
trots att vi uppenbarligen bara går en väg det vill säga den mot döden  
Det här är vad ni tar ifrån mig:  
Rätten att inte låtsas om min egen dödlighet  
Varför ska just *jag* behöva tampas med min egen dödlighet?  
Om jag ber om karriärsmöjligheter så är inte det därför att jag tror att  
karriär i sig är så jävla /  
Förresten inte bara karriärsmöjligheter  
kamp  
mot någon annan  
inte bara mot mig själv  
För att karriärsmöjligheterna skymmer utsikten mot döden  
Det är så satans deprimerande att vara sin egen fiende  
*och* alla andras  
Det är bara sådana som jag som kan vara det  
rovhajarna, högst i näringskedjan  
så vedervärdigt att behöva befinna sig i det tillståndet  
Eller för den delen intellektuell och eller kreativ frihet  
Jag talar nu inte om den obegränsade rymd av oinskränkta möjligheter  
att göra vad som helst överhuvudtaget  
utan om att slippa undan den där jävla paralyseringen som den här

krav-förbuds-maskinen försätter mig i  
Jag ska berätta för er vad den maskinen är för något  
Ett anorektiskt jävla tillstånd  
av försakelse  
Och jag vet inte om ni vet det  
men försakelse är piss-tråkigt  
Försakelse blir bara uthärdligt som offer  
Men om offer ska vara offer  
så krävs gudar att offra till  
Om det så är själva känslan av liv som är den där gudomen  
Om det i alla fall är samhällsprojektet, tilltron till att *någonting* gott ska  
Men jag har inga gudar!  
Jag är fast i den nihilistiska gudlösheten  
*Ja, fortfarande!*  
Och det  
mina vänner  
är *förfärligt!*  
Och jag talar nu inte om gudlösheten i allmänhet så som vi föreställer  
oss gudlösheten men om den *verkliga jävla gudlösheten*, trolösheten  
gentemot *allt*, OM JAG I ALLA FALL FICK LOV ATT TRO PÅ RÄTT-  
VISAN SOM ALLA ANDRA, MEN RÄTTVISAN MÅSTE VARA  
RÄTTVIS, ANNARS GÅR DET INTE ATT TRO PÅ DEN OCH NU  
ÄR DET JU INTE DET DEN ÄR, SÅ JAG BARA STÅR HÄR *UTAN*  
GUD OCH *MED* MIN DÖDLIGHET OCH JAG *LIDER*, DET NI SER  
HÄR ÄR LIDANDE!  
Jag förnekas något  
precis som han  
Han som inte är jag, Jago, som är underlydande till han krigsherren  
Något som jag hade blivit lovad eller som jag kände det som att jag  
stod på tur till

Eventuellt har också något tagits från mig  
exempelvis min värdighet  
på samma sätt som hans  
Han som inte är jag som är underlydande till han/  
värdighet togs ifrån honom eller kan misstänkas berövats honom då  
när han  
krigsherren  
inte bara lät bli att ge det till honom som han i princip redan hade blivit  
lovad  
men antagligen också doppade  
Förlåt mig det här uttrycket, men vad ska jag göra? Säg åt mig vad jag  
ska göra så gör jag det!  
veken i hans fru  
Men bara för det är det inte rätt och riktigt att varken jag eller han som  
inte är jag agerar på känslan av orättvisa  
Det här som du känner här  
den här känslan  
vad man ska kalla den  
fysiska förnimmelsen  
som breder ut sig här  
fel  
som drar sig samman här, drar samman allt här  
muskulerna, muskelapparaten  
skelettapparaten  
vad det nu heter  
bindväven etcetera  
och strupmuskulaturen  
särskilt strupmuskulaturen  
särskilt bröstmuskulaturen  
och den lilla men talrika muskulaturen mellan revbenen

vilken jävla muskulatur det nu är fråga om som pressar blodet  
Blodet?

Vad *fan* håller blodet på med nu då?

Vad har blodet ens med det här att göra?

Jag trodde blodet bara var en neutral vätska

som skulle bära runt på sina komponenter

hemo-syre-molekylerna och plättarna och den där tredje vita

vad det nu är för beståndsdelar det/

Nej då ska blodet hålla på och förändra position

jaha

Pressa på, dra sig tillbaka, svika läpparna

och allt annat som det sviker när det rinner

Till vilken kroppsdel då, var ska det *finnas* någonstans, *fötterna*?

Det var väl själve/

Och så tyngden här inne som jag känner

Inte känner

Som utspelar sig här i min kropp

Vad är det för jävla sätt

att utspela sig i min kropp på det där viset

FAN OCKSÅ

Jag är en vuxen människa.

Säger jag till mig själv.

Och vad skiljer den vuxna människan från barnet?

Svar: Den vuxna människan uthärdar

och låter inte allting rinna ur kroppen

tårvätska, urin, slem etcetera

Den vuxna människan

söndrar inte heller allt, det vill säga det som står i dess väg

bara för sin känsloutlevelsens skull

Det som skiljer den vuxna människan från djuret jag menar barnet

är dess förmåga att se konsekvenserna av sina handlingar  
av sina *potentiella* handlingar

och således välja handlingarna eller välja bort dem, inte som barnet

som rycker åt sig blomknoppar inte ens på grund av aggression, utan

bara lust, och skiter fullständigt i att tid är lagrad i de där knopparna,

stoppas in dem i munnen och spottas ut dem igen, som om deras fina

vävnad inte långsamt bildats ur vatten och jord och tid och sol och

blivit till genom dagarna och nätterna, genom rötternas sakta utbred-

ning och sökande efter näring och vatten och bladens långsamma

bildande av energi, som att det inte spelar någon roll, tid, uppbygg-

nad och all vävnad tuggas till ingenting

bara för det där skriket ska få äga rum

för det är så skönt när det äger rum

Alternativt alltså den där knipsluga hämnden

som han ägnar sig åt

Jag menar han den underlydande, han som inte är/

Vad har han att säga till sitt försvar?

Fy farao säger jag bara

Jag vet vad han har att säga

ingen-jävla-ting

Jag säger det till honom

Du har ingen-jävla-ting att säga till ditt försvar

och det tänker jag inte låta dig göra heller

Jag tänker inte låta dig breda ut dig med din tomhet

och ditt försvar för dina lögnar och ditt förtal

Det är inte förtal

säger han

Försöker han kanske säga

Men det örat tänker jag inte lyssna på

Det jag gjorde gör är inte fulspel



Det där lyssnar jag inte heller på  
Eller det kanske är fulspel  
men vilket spel ska jag spela  
när allt runt omkring mig är fulspel?  
Hon till exempel  
Jag såg henne  
Jag såg med egna ögon hur hon stod där och slickade Michael Cassio  
på handen  
Michael Cassio, ja  
av alla människor  
Och jag såg hur hon njöt av det  
Titta  
titta på mig nu  
Det här kan du inte få  
Men du kan få tro att du kan få det, en liten stund bara  
för att jag njuter av att se ditt begär och din desperation när det inte  
uppfylls  
Och du kan inte säga någonting om det  
för den här leken är det min rätt att leka *utan* att du blir sårad  
För känner du dig sårad så är du en tönt  
för det finns nämligen inget mer osexigt än en man som känner sig  
sårad av en kvinnas nycker  
Om inte det är fulspel  
Men bry dig  
säger jag  
För min del är det väl skit samma om hon står där och slickar  
Men det är någonting  
och det här är inte bara inbillning  
med den där kombinationen  
av hennes våta tunga

och den där *präktigheten*  
Hon är så satans jävla präktig  
När hon dör sen, senare  
*Måste* hon dö på det där präktiga sättet?  
Jag står inte ut med att hon dör på det där präktiga sättet  
bedyrandes sin trofasthet på knä  
efter att ha bäddat med brölloplakanen  
För guds skull människa  
gör någonting  
*Res* på dig!  
Ta ansvar!  
Om inte för någonting annat  
så i alla fall för din egen livhank  
Varför inte det nu då?  
För det ska inte du behöva göra  
För det är sjukt att någon skulle kunna få för sig att kränka din okränkbara  
livhank  
Det är *sjukt* att någon skulle kunna få för sig att ta för sig av din okränkbara  
kropp  
Och därför är det är sannerligen ingen som kan avkräva *dig* ett ansvar  
för att se till att någon inte begagnar sig av den oförrätten  
Vem ska då tilldelas ansvaret för hennes livhank  
rättssystemet?  
Är det verkligen *rättssystemet*  
som ska tilldelas det ansvaret?  
Ett abstrakt system  
inte bara godtyckligt och korrupt  
men också med ytterst begränsade befogenheter  
eftersom det uppenbarligen bara kan agera i efterhand  
Då är hon ju redan död!

Då har ju hennes kropp redan stelnat och kallnat och blivit mjuk igen  
Den som brukade vara så rörlig  
och ta sig fram för egen maskin  
Då är hon redan dödad!  
Dessutom dödad av någon som skiter i rättssystemet  
Brydde du dig inte alls om den risken när du  
Och nu pratar jag inte om när hon stod där och slickade  
nu menar jag från första jävla början  
När du gav dig iväg och gifte dig med den där/  
Varför då  
på pin kiv?  
För du känner det här begäret till det förbjudna?  
För du är intelligent nog att genomskåda alla tabun?  
Inte alla tabun  
Det vore vedervärdigt om alla tabun kunde genomskådas alltid  
Och den stackars samhällsorganismen, som det stapplande djur det är,  
imploderade under genomskådandets tyngd  
Men det här tabut har du dömt ut som irrationellt  
Och det stör dig så vansinnigt att du inte *kan* låta det vara  
Och bara för den sakens skull vill du söndra, det vill säga gifta dig med  
honom  
så att det ska tvingas stiga fram i ljuset  
Och ljuset ska blotta dess ohyggliga proportioner  
Och ljuset ska bränna sönder det  
Och jag förstår det  
säger jag  
för jag är likadan  
Jag får också den där fixeringen  
att allt ska blottas  
Jag vill hela tiden

Det här är inte trots  
säger hon  
Nähä?  
Det är det inte  
Eller det kanske det är  
säger hon  
Men jag önskade mig inte trotset  
det är det jag menar  
Jag har inte den där nervösa aktiviteten i mig  
Kolla vad trotsig jag är  
vilken stygg flicka jag är  
Den där uppstudsigheten mot Fadern  
som är så populär nuförtiden  
eller om det var en tio-tjugo år sedan den var populär  
Min far är inte den sortens far  
Min far höll mig när jag var liten  
Jag menar *höll* mig när jag var liten  
Jag menar talade med mig innan jag var född  
Jag menar talade med mig genom min mors bukhinnor  
Jag menar tryckte sina händer genom hennes kropp in mot min kropp  
Och när jag kom ut  
och min mor dog i barnsäng  
så fanns följaktligen inget modersbröst att lägga mig mot  
och därför la han min slemmiga kropp mot sitt eget bröst  
och det var hans hjärtrytm  
den där sortens rytm som blir till  
hos ett mycket härdat hjärta  
som har vuxit sig tjockt  
och segt  
av alla timmar till häst

och alla timmar till havs  
tunga vapen och tunga sysslor  
som måste utföras tills de utförts  
oavsett om man orkar eller inte  
för man är i strid eller i storm  
Den sortens hjärtrytm som alltjämt fortgår  
medan ett barn dras ut med tång  
och en hustru förlorar alldeles för mycket blod  
Skulle jag då vilja/  
Och genererar den värme  
och svaga elektricitet  
som är den obegripliga känslan av liv  
som barnkroppen genast känner  
och som får den att vilja fortsätta leva  
och som får den att sova  
Köra ner handen genom hans strupe  
och dra upp hans hjärta genom strupen  
och kasta det på marken  
och hoppa på det  
på grund av lusten att trotsa?  
Jag *känner* ingen sådan lust  
Allt jag vet om moral  
om lojalitet  
Vad det nu heter  
Moral eller lojalitet  
eller kärlek  
eller sorg  
vet jag i relation till honom  
Varför trotsade du honom isåfall?  
säger jag

Varför smög du iväg som en tjuv om natten  
och gifte dig med den där  
krigaren, fältherren?  
Du vet precis vem jag menar  
Och då kommer hon med det där dravlet om kärlek  
Kom, snälla, inte med det där trötta dravlet  
säger jag  
Det är väl inte en jävel  
som tror på det där ofattbart trötta dravlet  
som handlar om att han visade dig världen  
berättade bla bla bla  
Och du fylldes av fruktan och medlidande  
Eller vad det nu var för lidande du fylldes av  
varpå du glömde bort hans annanhet bla bla bla  
Du glömde inte bort hans annanhet  
Tvärtom  
Det här har vi ju redan talat om  
Du älskar hans annanhet  
Hans ytliga annanhet påminner dig om hans faktiska annanhet  
Det att han dödar  
Säger du att det inte är sant?  
Att hans krigarkropp  
inte påminner dig om död?  
Säger du att denna förnimmelse av död  
inte alls är en förnimmelse  
och att den ohyggliga styrka som antyds  
död, döda  
inte skapar ett sug långt ner i ditt mellangärde  
och den där aggressiviteten som antyds/  
Och hon ser äcklad ut

Eller hon hade sett äcklad ut  
om det var henne jag talade med  
Men här skulle jag vilja stå på mig  
faktiskt  
för ska vi nu låta kriget rasa  
så är det vår förbannade skyldighet att åtminstone njuta av det  
för den här tröga jävla skiten som pågår här  
Byråkratin etcetera  
hålla borta sönderfallet  
Fy fan vad tråkig det är  
Vad är det för liv?  
Det där är inte liv  
Det där är icke-liv  
Det där  
Jag vet inte  
Upprätthållandet  
men av vad?  
Det är ju tunnare än vatten  
Det är ju ingenting  
Det kan inte bara vara jag som känner det  
Är det då sinnessjukt att ibland  
bara någon gång då och då  
här inne  
och utan att röra en min så att ingen någonsin behöver få veta något  
fantisera om en urblåsning?  
Va?  
Och njuta av tanken på honom som krigsmaskin  
och bärare av det urskiljningslösa våldet  
som går över markerna och jämnar markerna med marken?  
Och lättnaden i det

dånet  
som är som svalka  
Äntligen  
efter all den här tiden i den tryckande hettan  
Och kvar finns bara sorg  
och fasa  
och allting rinner  
Och sedan lägger du ditt huvud mot hans varma skinn  
Och det är helt sjukt att all den sorgen  
all den döden  
finns i den värmen  
och han lägger sina händer över ditt huvud  
Och de där händerna som ligger helt mjukt över ditt hår  
skulle kunna döda dig  
Nu tänker du också en mycket ful tanke  
du tänker att den mauretanska solen  
har bränt bort hans samvete  
Hur kan du tänka en sådan tanke?  
Du tänker den i alla fall  
Du får inte tänka den  
och bara för den sakens skull kan du inte sluta tänka den  
Att han inte bara skulle kunna ta ditt löjliga huvud mellan sina händer  
och vrida av den där löjliga vita nacken  
Han skulle kunna göra det och behålla muskulaturens avslappning  
som att han var sjavig nästan, slarvig  
Han dödar och han ser slarvig ut när han gör det  
Vill du dö  
är det därför du är med honom?  
Men det *handlar* inte om det  
Vad *handlar* det om då

Det *handlar* om överträdelsen som sådan  
Jag förstår  
Det här är ett uppror från din sida  
Det handlar om den där kvinnofällan du sitter fast i  
Och hon säger  
Vilken kvinnofälla?  
Den där kvinnofällan som du sitter fast i  
det att du är kvinna  
Kvinnofällan att vara kvinna  
Och hon säger: Va?  
Kvinnofällan kvinnan  
för guds skull  
Den vanliga kvinnofällan som innebär att man är tvungen att vara  
kvinna  
Den vanliga kvinnofällan  
ditt begränsade utrymme  
Är inte det där utrymmet som är ditt som är så litet att det knappt  
räknas som utrymme hemskt begränsat?  
Är inte du följaktligen väldigt stympad som människa?  
Ungefär som en missbildad växt  
Du vet en sådan där växt  
Vet du inte en sådan där växt bakom en glasruta  
som blir liksom missbildad?  
Vet du verkligen inte vad jag pratar om?  
Men hon är av en helt annan åsikt  
Hon är av åsikten att det är själva begränsningen som är handlings-  
utrymmet  
Att själva handlingsutrymmet finns i de två skälvande sekunder  
då hon, helt i enlighet med god sed, kysser hans hand  
Och då – under just dessa två sekunder – när hon trycker in sin

tungspets mellan hans långfinger och hans ringfinger så lägger hon  
sitt hela liv i hans, ja, händer  
gör hon sig beroende av hans välvilja, skapar hon ett tyst förbund  
mellan dem  
Hon säger att hon inte vill ha frihet  
Hon säger att frihet är ett helt vulgariserat begrepp  
förstått i sin banalaste bemärkelse  
som om det inte alltid stod i relation till något  
som om det vore per definition positivt laddat  
Ta till exempel det här med de vilda djuren  
Du vet den där fantasin om de vilda djuren  
till exempel mamma Bambi, åh så fri hon är, åh så härligt hon har  
det, den fantasin, så lycklig hon är, det är inte klokt egentligen, man  
skulle vilja äta upp henne så lycklig är hon mamma Bambi, och visst,  
jag förnekar inte att det skulle inskränka hennes frihet, men tänk så  
lycklig och alldeles fri hon är när hon skuttar över ängen och hennes  
lilla kid, glömmer ni inte harpest nu? Är det enda jag har att säga. Och  
viltolyckor. Glömmer ni nu inte själva skogen, jag menar inte *den*  
skogen, jag menar *skogen*, förruttnelse, styngflugelarver, underjor-  
diska rhizom, dödgrävarskalbagge, kroppar som jäser i solen fulla  
av gas och hur det pyser ur dem när man petar på dem med den  
där pinnen man har med sig som något slags vandringspinne, jag  
föredrar att komma i kontakt med det där bara undantagsvis och  
bara undantagsvis leva ut dödslängtan thanatos, i de där två skäl-  
vande sekunderna menar jag, jag föredrar att låta adrenalinet skölja  
genom mig och sedan stillna och därefter fortsätter jag gärna i den  
här civilisationen  
säger hon  
Om det nu är en tystnadskultur vi har så låt det vara det då, bara dårar  
vill bryta sönder tystnadskulturen, och jag säger inte att det inte är

charmigt med en och annan helig dåre här och var som kastar sanningen som en spyra rakt i ansiktet på folk/  
Vet ni vad, jag bryr mig inte  
Om hon vill se om sitt eget hus så låt henne göra det  
och om de rättrådigas bevekelsegrunder för att bli pappa-feminister eller pappa-antirasister är helt och hållet egoistiska så skiter jag i det, för det gör dem inte annorlunda från nästan någon i hela världen, jag känner er sanna strävan, jag vet vad det är som ni bryr er om det vill säga den enda saken ni bryr er om när ni tror att ni bryr er om ideologi eller etik eller ekologi eller vad det nu är ni tror att ni bryr er om är att följa efter de andra hundarna och nosa dem upp i analen  
Era satans ideologier är bara ett socialt kitt  
Ingen säger någonting  
Varför säger ingen någonting?  
Varför säger ni ingenting?  
Har jag till slut gjort mig omöjlig  
sitter jag här oberörbar och pinsam på något slags stol här i utkanten av allt för ingen har hjärta att köra iväg mig?  
Och vem valsar in  
redo att ta min plats  
Vem är det som valsar in där med sin mustasch och sin ännu oslickade hand?  
Förlåt, men han är ju lika vit som jag  
säger jag inte  
för det vore sannerligen lågt av mig att åberopa en annan människas hudfärg på det där sättet  
En jävla stekare  
En vanlig jävla svenne som är en stekare som är en jävla snickesnackare  
Jag vet inte Michael Cassio  
om du har varit i krig någon gång?

Har du stått jämte din häst  
jag undrar bara  
När den har fallit  
och benet är knäckt så att benpipan tränger ut genom skinnet och den skriker, har du hört en häst skrika, gallskrika nerifrån sina tarmars djup?  
Samma häst, ja, som bar dig hit  
som trotsade sin rädsla för slagfältets dån  
som bemästrade sin instinkt att springa  
Hur fan går det till när ett djur som är så mycket muskler och så mycket flyktinstinkt och så lite hjärna bestämmer sig för att stanna i det där dånet  
all den där skenande döden  
bara för att dens ryttare/ Hur fan går det till att *inte* tillbe det djuret?  
Och stått där bredvid honom med kniven i hand?  
Isåfall hoppas jag att du visste var du skulle punktera strupen för att träffa aortan  
Det går nämligen att göra den generaliseringen på djuret häst, att den har en viss anatomi som det går att veta någonting om så att det går att veta var man bäst punkterar halspulsådern  
hur mycket du än vill tala om våldsamheten i språkets generaliseringar och perceptionens enfaldighet  
Vad ska du göra nu då?  
Ska du komma dragande med språk nu igen  
samt din humanism förvriden till post-humanism post-antropocentrisk/  
Hästens agens?  
Är det vad du tänker hävda  
för att slippa agera slaktare?  
Hästen vill väl för fan inte dö  
det är väl för fan dödsskräcken som den ligger där och gormar om!

Du måste ändå ha ihjäl den  
förstår du inte det  
tänker du låtsas som att du *inte* måste ha ihjäl den?  
Tänker du låtsas som att du i det ögonblicket  
inte alls är världens navel  
att ditt perspektiv inte är det sanna perspektivet  
att din förbannade skyldighet inte är att agera gud  
och skära av den satans krakens känslor och dina egna  
och handla, ska du komma dragandes med din ambivalens?  
Han skaffar sig makt med den där satans ambivalensen.  
Han och hans ambivalens är maktfullkomlig  
Det är ett entreprenörskap han sysslar med, allt det där snicke-  
snackandet  
bryta upp perceptionen, plana hierarkier, nytänk  
Det är bara vanlig reifiering, det vill säga vill säga vanligt säljsnack  
Och så säljer han in sig själv som monark förklädd till icke-monark  
Vad trodde du  
trodde du att jag tänkte stå här och stå för den kung jag verkligen är?  
säger han  
Jag regerar världen  
har du inte märkt att det är jag som/ Vem är det som kör?  
Det är ju *jag* som kör  
Bara det att jag har satt upp det här hologrammet här inne i husvagnen  
så att det ser ut som att jag sitter här och äter precis som alla andra och  
det är ännu värre, för det ser ut som att jag är en fjant som *försöker* äta,  
men på något sätt tar den här slapstick-humorn all mat ifrån mig, det  
ser ju för roligt ut! Och så ofarligt, jätteofarligt när jag sitter där lång om  
nosen och de där fladdriga små öronen och fumlar efter den föda som  
undflyr mig, är inte det här helt lysande?  
Och så länge jag avstår min regim

som jag låtsas att jag avstår  
och låter min regim vara den icke-repressiva  
och min strategi vara den inkluderande strategin  
och välkomnar all kritik  
och låter mig pekars ut som problemet  
låter min hudfärg och mitt kön pekars på  
och  
som det så fint heter  
*problematiserars*  
så är jag oproblematiserad  
Fy satan så lyckat  
Varför skulle jag sitta kvar där av egen fri vilja  
när jag kan kliva ner?  
Jag tänker inte stå där  
och stå för den kung jag är  
Det vet man ju de gör med en stadigt stående kung  
revolutionärerna  
Skär av honom huvudet  
eller kuken för den delen  
Det där säger han till mig i mina drömmar  
det vill säga när ingen hör, så listigt  
och vid ett tillfälle som alla kan hävda är utan betydelse  
Och sedan sträcker han fram handen för att låta den bli slickad  
Och vad kan jag säga?  
Hädanefter säger jag ingenting  
Vad skulle det vara bra för  
Hålla på och vränga ord  
*Ord* leder mig bara i fördärvet, och min själva ansats att använda orden  
är redan misstänkliggjord, det jag säger är inte det jag säger, det jag  
menar är inte det jag menar och jag talar, jag kastar min röst, mina ord

ut i den avgrund som finns mellan mig och människorna men där finns bara mörker, detta porösa mörker som verkar absorbera allt jag säger, och kristaller, små otäcka kristaller som reflekterar mina ord som om de var ljus, fast det är mörker, och gör dem till ett prisma, sådana var de inte när jag hade dem här hos mig och varför är det inte en enda nyans i det där prisma som liknar den ursprungliga nyansen så som den var menad, och så fort jag öppnar munnen så bygger jag en härva  
Och detta är det enda  
Jag väver ett garn  
ett sådant där kattstrypargarn som man lockar in katter i så att de trasslar in sig och stryper sig själva  
åt mig själv med alla de här orden  
Och ni njuter av det  
jag vet att ni njuter av det  
Nu får han andnöd  
strax  
får han det  
tänker ni  
Och gissa vad som händer då?  
Men jag är inget djur  
När rädslan knyter sig som rep kring mina ömtåliga hasor så lättar jag inte på bakdelen  
försöker jag inte sparka mig loss  
Jag bemästrar skräcken raseriet  
Jag vet vad ni vill att jag ska säga  
Glöm det  
Ni kan sitta där med ert blodhundsdregel och dregla och vittra blod och dregla  
Men makten är min  
Jag säger *ingenting*

”Guds död, ni vill ju icke höra på mig  
Om någonsin jag drömt om något dylikt  
Så avsky mig”



