

Dubbla tragedier

– om att låta en litterär slitning förvandla ett dramatiskt skrivande

Annika Nyman

Huvudhandledare: Sven Bjerstedt

Bihandledare: Maja Zade, Sofie Lebech

Institution: Teaterhögskolan i Malmö

75%-seminarium, 18 mars 2022

Opponent: Laura Luise Schultz

1 Innehållsförteckning	2
1 Innehållsförteckning	2
2 Bakgrund, syfte och frågeställningar	6
2.1 Bakgrund	6
2.1.1 Peter Szondi och dramats kris	10
2.1.2 Postdramatisk teater – ett kliv bort från den dramatiska texten	12
2.1.3 Ett nytt slags teatral litteraritet i ett nytt rum	16
2.1.4 Gertrude Stein och brottet mot dramats tid	17
2.1.5 Elfriede Jelinek och språkytorna	19
2.1.6 René Polleschs dramatik ?	22
2.1.7 Post-postdramatik ?	22
2.1.8 En svensk kontext ?	22
2.2 Syfte och frågeställningar	25
3 Forskningsöversikt	27
4 Forskningsmetod	27
5 Teori	30
5.1 Om utgångspunkten i text	31
5.1.1 Om det litterära och det verbala	33
5.1.2 Narrativitet genom Paul Ricoeur	32
5.1.2.1 En aktiv förståelse av narrativitet	36
5.1.2.2 Ett trefaldigt mimesis-begrepp	38
- <i>Mimesis₁</i>	39
- <i>Mimesis₂</i>	40
- <i>Mimesis₃</i>	42
5.1.3 Perception och temporalitet	46
5.2 En dramatisk kvalitet	49
5.2.1 Teoretiska ingångar till det dramatiska	51
5.2.1.1 Tredimensionalitet och temporalitet	56
5.2.2 Att läsa dramatik	59
5.2.2.1 Irina Malochevskajas handlingsanalys	60
- <i>Om omständigheter</i>	63
- <i>Om konflikt</i>	63
- <i>Om Malochevskajas cirklar</i>	64
- <i>Om mellanmänsklig, dramatisk handling</i>	65

5.2.2.2 Handlingsanalys av den första scenen i <i>Måsen</i>	67
- <i>Om relation</i>	69
- <i>Om konflikt</i>	70
- <i>Om viljor</i>	71
- <i>Om kausala kedjor av mellanmänsklig handling</i>	72
5.2.3 Att skriva dramatik	76
5.2.3.1 Dramatisk situering	76
5.2.3.2 Situering i <i>Kain, Abel, boys will be boys</i>	78
- <i>Om döden som omständighet</i>	80
- <i>Om en cirkulär tid</i>	80
- <i>Om aktiveringen av figurernas smärtpunkter</i>	81
- <i>Om de kausala kedjorna av mellanmänsklig handling</i>	82
- <i>Om att skriva ett krängande</i>	92
5.3 En litterär kvalitet	93
5.3.1 Att läsa	94
5.3.1.1. "Döden och flickan I" i Elfiredes Jelineks <i>Prinsessdramer</i> –	
<i>Döden och flickan I-V</i>	95
- <i>Om att läsa "Döden och flickan I"</i>	97
- <i>Om språkytor</i>	98
- <i>Om organisk nedbrytning av narrativa strukturer</i>	102
- <i>Om poetisk kausalitet</i>	104
- <i>Om en hyperlitterär aktivitet</i>	107
5.3.2 Text	109
5.3.3 Att skriva	115
- <i>Om skrivandet som rum</i>	112
- <i>Om att skriva sitt (mitt) inre rum</i>	115
5.4 Sammanfattning	117
6 Tre verk	119
6.1 Frågan om narrativitet	120
- <i>Om berättelsevärldar</i>	122
6.2 Sysslösa unga män med tillgång till vapen – konvergens mellan dramatiska strukturer och narrativa fragment	124
- <i>Om Trollhättannarrativet – startpunkten för Sysslösa unga män med tillgång till vapen</i>	125

-	<i>Om ett tänkande som cirklar likt en rovfågel</i>	126
-	<i>Narrativa fragment</i>	128
-	<i>Om textytorna i Sysslösa unga män med tillgång till vapen som narrativa fragment</i>	129
-	<i>Om att situera narrativa fragment dramatiskt</i>	132
-	<i>Om försvagandet av situerande element</i>	133
6.2.1	Sagan	134
-	<i>Om den ogästvänliga startpunkten</i>	135
-	<i>Om Anders Behring Breiviks Kierkegaardska språng</i>	135
-	<i>Om primalhjärnerädslan</i>	136
-	<i>Om kravet</i>	138
-	<i>Om trögheten</i>	130
-	<i>Om primalhjärnerädslan II</i>	141
-	<i>Om dramatikern, ödesgudinnan</i>	142
-	<i>Om att injicera skräck</i>	142
-	<i>Om att injicera framtid</i>	143
-	<i>Om att så split</i>	143
-	<i>Sagans slut, berättelsens början</i>	144
6.2.2	<i>Kausala kedjor i Sysslösa unga män med tillgång till vapen</i>	145
-	<i>Om skapandet av oheliga allianser</i>	160
6.2.3	Sammanfattning	160
-	<i>Om fluktuerande narrativitet</i>	160
-	<i>Om ett obskyrt dramatiskt narrativ</i>	162
-	<i>Om dramat som lek</i>	163
6.3	<i>Jag är Jago och en polyfon tendens</i>	164
6.3.1	Polyfoni och narrativitet	165
-	<i>Polyfoni förstått genom Mikhail Bakhtin</i>	166
-	<i>Polyfoni och dramatik</i>	171
6.3.2	<i>Jag är Jago som polyfon</i>	174
6.3.3	Dramatisk situering i <i>Jag är Jago</i>	179
-	<i>Om monolog</i>	179
-	<i>Om kausala kedjor</i>	182
-	<i>Om mötet med Othello</i>	187
-	<i>Om mötet med Jago</i>	190

- <i>Om mötet med Desdemona</i>	194
- <i>Om mötet med Michael Cassio</i>	205
6.3.4 Att skriva Jag är Jago som inre rum	
6.3.4.1 Att situera mig som dramatiker i ett kollaborativt arbete	
6.3.4.2 De litterära ytornas mimetiska potential – rytm och materialitet	
6.3.5 Sammanfattning	
7 Slutdiskussion	
8 Referenslista	215
9 Bilagor	
<i>Sysslösa unga män med tillgång till vapen</i>	
<i>Jag är Jago</i>	
<i>Läsanvisning till 75%-material</i>	
<i>Leviata – tillbaka till naturen!</i>	

2 Bakgrund, syfte och frågeställningar

Jag är dramatiker i den bemärkelsen att jag skriver dramatik, och jag är en klassiskt skolad dramatiker i den bemärkelsen att *det mellanmännsliga handlandet* är mitt grundläggande element. Jag har ett närmast oanständigt intresse för detta handlande, vilket i dramatiken pågår i realtid, för jag tycker om, har en fixering vid att, både i konsten och i livet, betrakta människornas handlande gentemot varandra. Där tycker jag människovarendets hela rationella-irrationella motsägelsefullhet uppenbarar sig. Det mellanmännsliga handlandet har uppenbarligen att göra med en medveten eller omedveten tilltro till att det är möjligt att påverka andra människor. Människor har dessutom tilltro till sin förmåga att kontrollera sitt eget handlande, inte minst med förnuftet. Men väl där, i stundens så kallade hetta, då det mellanmännsliga handlandet äger rum, tycks oanade krafter ta över. I det mellanmännsliga samspelet gror konflikter, och händelseförloppens oförutsägbara krängningar låter oss ana att en mängd saker är i spel samtidigt. Känslor och reaktioner, svåra att förutse, aktiveras och tar över. Betraktar man människor utifrån så verkar de inte sällan dumma och kontraproduktiva, men inuti sig själva tycks samma människor kunna bygga upp vilka logiker som helst för att försvara sitt handlande eller sin hållning. Också när deras handlande tycks uppenbart irrationellt så verkar de uppleva det som rationellt. Hela den klubbighet som det innebär att vara människa avslöjar sig. Man tror att man tänker objektivt, men står ofta på sin egen sida, korrumpad av sina egna intressen. Ett arv ska till exempel fördelas och två parter tror att de resonerar med analytisk distans kring ekonomi och juridik och kring rimlighet och rättvisa, men de tar helt olika saker i beaktande, och de kommer fram till två helt olika slutsatser. En människa är vansinnig på en annan och står färdig att kasta en hel rad sanningar i ansiktet på denna människa, om hur rätt den själv har, hur fel den andra har, kosta vad det kosta vill, etcetera, men denna andra människa sträcker ut handen och rör vid kinden på den första, och allting rämnar, ett bygge av argument och bevisning blir till stoft och en enorm mjukhet bryter igenom och allt är skratt och tårar och mjuk genans. Och sådär håller det på och fortsätter. Det är psykande egentligen, för det verkar ju inte ha någon stadga i sig och sannerligen ingen tydlighet. Men det är vackert också, för det är levande, och den rörlighet som finns i det är själva livets rörlighet.

När jag skriver dramatik så skriver jag ett sådant mellanmännsligt handlande. Det som uppstår är långa, kausala kedjor, där det ena leder till det andra; en lång räckta av

oförutsägbara konsekvenser. Men då jag skriver så skriver jag också *text*, för text är det enda som går att skriva. Svarta tecken på en vit yta som blir till ord och meningar. Och det knepiga är att bokstäverna, orden och meningarna inte är identiska med det mellanmännsliga handlandet. De föds som en konsekvens av det mellanmännsliga handlandet, men det är som att det finns någonting bakom eller under orden, som är det primära.

En ingång till att förstå detta *bakom* eller *under* är genom den brittiska regissören Katie Mitchell. I *The Director's Craft – A Handbook for the Theatre* (2009) skriver hon att:

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 skriver här utifrån en regissörs perspektiv. Citatet säger alltså ingenting om den dramatiska textens tillblivelseakt, utan syftar snarare till att beskriva ett förhållningssätt till (redan existerande) dramatisk text. Men det ger en bild av ett förhållningssätt till dramatisk text i det traditionella sammanhang som jag menar att jag verkar i. Det är i första hand inte fråga om en litterär analys – exempelvis i bemärkelsen att man frågar sig vilka metaforer som är verksamma i texten – som görs då regissör och skådespelare levandegör en dramatisk text på det här sättet. Utgångspunkten är snarare att människor är *handlande* och att uppgiften för regissör (och skådespelare) försöka förstå handlandet och vad som motiverar detta handlande.

En annan ingång till det dramatiska skrivandet är genom litteraturvetaren Peter Szondis *Det moderna dramats teori 1880–1950* (1972) i vilken han använder kategorin *absolut drama* för att visa att detta absoluta drama inte längre är tillräckligt i hans samtid. På samma gång som han visar på ett klassicistiskt ideal, så kommer han åt en inre logik hos det dramatiska:

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)

När jag påstår att jag är klassiskt skolad dramatiker är det som en variation på detta. Dramatiken har visserligen aldrig fordrat någon absolut renhet av mitt språk på det sättet att replikerna måste verka ”oskrivna” (och hur skulle en sådan renhet ens se ut?). Däremot är deras genesis hela tiden den dramatiska situationen, där föds de som (del av) handlande. Detta påverkar i högsta grad *vad* som går att skriva och i viss mån *hur* det går att skriva det. Szondi ger ett belysande exempel på en sådan sorts avgränsning:

[A]lla historiska spel blir ’odramatiska’. Att försöka framställa t. ex. ’Luther, reformatorn’ på scenen inbegriper historiska förhållanden. Om man skulle lyckas låta Luther fatta sitt beslut att reformera tron i en absolut dramatisk situation, skulle man ha åstadkommit dramat om reformationen. Men här dyker en annan svårighet upp: De objektiva förhållandena som motiverade beslutet skulle kräva en episk behandling. För dramat kan det bara motiveras av Luthers relationer till andra människor, men det skulle vara främmande för intentionerna med ett reformationsstycke. (14–15)

Det historiska dramat får problem därför att det dramatiska utgörs av mellanmännsliga handlingar, samtidigt som de historiska skeendena inte bara är avhängiga mellanmännsliga relationer, utan beror på en mängd saker som *inte* har med det dramatiska att göra.

Mitchells och Sondis exempel kombinerade ger en hint om vad den dramatiska texten är för något, och vad den *inte* är. För att hårdra det: Att skriva det som sägs inuti den dramatiska situationen är något annat än att beskriva något och låta denna beskrivning vara primär. På papperet kan det se snarlikt ut, men i det dramatiska är beskrivningen en del av något annat: A beskriver ett paradys för B för att locka med sig B (”det kommer att bli underbart”) eller för att straffa B (”det här som jag har kommer du aldrig att få”), eller A beskriver ett helvete för B för att avskräcka B (”gör vi så där kommer det att bli såhär”), eller A beskriver ett helvete för B för att ge B dåligt samvete för att B lämnade A i det där helvetet (”på grund av dig har jag det såhär”), och så vidare.

Att säga någonting, däremot, säga det utan ett förväntat svar, till en åhörare som lyssnar, eller att skriva något på ett papper, som en mängd läsare kan ta till sig, *är* att säga något. Det är sig självt nog. Utsagan framträder där, med sin semantik och sina effekter, sina suggestioner och stämningar. Det är en utsaga som primärt är en utsaga. Och det är här det som jag kallar *det litterära* kommer in i bilden.

Här finns också den *litterära slitning* jag är ute efter: I mitt skrivande finns inte bara de dramatiska kvaliteterna, här finns inte enbart fixeringen vid de mellanmännsliga handlingarna. Här finns också det som *texten* möjliggör. Det finns som ett ”litterärt” lager i texterna. Utsagor som vill pågå, påståenden, beskrivningar och så vidare.

Min önskan om att sysselsätta mig med det litterära skulle kunna beskrivas som en koncentrationsstörning. Jag skapar situationer och jag försöker ”slå fast” dramat. Dramats figurer börjar tala och detta är inte bara tal, det är handlande, det är invävt i en mellanmännslig tredimensionell kontext bortom talandet. Jag skriver tal, men talet är inte det primära, utan det primära är snarast *handlandet bakom talet*. Men då jag skriver tal finns orden och i orden finns en värld av associationer, av litterära möjligheter.

Pappret som jag skriver på, den vita stillastående ytan, textsidan, är förrädisk och förförisk, för en sådan yta skiljer sig uppenbarligen från ett scengolv. På scengolvet finns kropparna och där flyter tiden. Där blir dramats närvaro – eller frånvaro – brutalt påtaglig. Då dramatiken blir till som text går detta skoningslösa rum – inuti vilket allt blottas – att hålla på en armlängds avstånd. Då kan min stränghet i förhållande till de mellanmännsliga handlingarna försvagas och låta sig störas av viljan till en litterär utbredning på det vita pappret.

Mitt författarjag blir som ett introvert barn som hakar upp sig i sin egen värld, sugs in i ett varande bortom tid och rum (och kropp) och låter tankarna breda ut sig. Det är också där min fantasi tar fart, i tänkandet *om* någonting och i beskrivandet av detta för mig själv och andra. Pappret erbjuder plats för detta.

Alltså: slitningen. Det jag har att göra med i mitt skrivande är två rörelser. Den ena, det dramatiska, vill framåt. Handlandet vill uppnå det det vill uppnå, därefter är saken avhandlad. Det gäller till och med för någon som inte kan sluta be om bekräftelse eller någon som ältar, som kanske inte kan sluta tjata om hur rätt det var att den gjorde på det där sättet; det där gör den bara i en förhoppning om att till slut vara fullt övertygad (bara det att den har ett svart hål inom sig som aldrig blir tilltäppt hur mycket bekräftelse som än skottas in i det). Det är som att rörelsen vill avslutas; den strävar efter framtiden på samma dumma sätt som människor strävar efter framtiden, med den dumma tron att det går att ”komma fram” (och vara nöjd när man kommit fram).

Den andra rörelsen vill fortsätta. Den stryker över världens konturer, det är som att plocka svamp, när man plockar en får man syn på nästa och kan inte låta bli att röra sig dit. Och, när man tagit sig till den nya platsen, får man åter syn på den första platsen från en ny vinkel, och vill återvända, på ett nytt sätt. Det är ett slags ineffektivt kringtrampande och det skiljer sig

definitivt från att tillryggalägga en sträcka, som i ett joggingspår till exempel. Jag vill skriva någonting som är som detta kringtrampande, men detta låter sig bara knappt, då och då, med nöd och näppe, skrivas inuti dramat.

Så slits skrivandet, och verken själva, mellan de båda kvaliteterna. Två samtidigt viljor, två samtidigt rörelser.

2.1 Bakgrund

Att ämnesval och form hamnar i konflikt med varandra är inget nytt fenomen. Jag kommer här att ta avstamp just i vad Szondi menar har varit en kris som lett till att dramatiken har utvecklats. Jag kommer därefter fortsätta med en genomgång av det teaterteoretikern Hans-Thies Lehmann (2006) har kallat för *postdramatisk teater*, för att ge exempel på en ny slags litteraritet som uppstod på teatern under modernism och postmodernism, och exemplifiera framförallt med Gertrude Stein och Elfriede Jelinek. Dessa exempel kommer jag sedan att ta med mig till mitt syfte, där jag förklarar att jag vill använda erfarenheterna av en fristående litteraritet – vilken jag kallar *det litterära* – för att återföra den in i det jag kallar för *det dramatiska*, och att jag vill låta den litterära slitningen som uppstår bli produktiv inuti mitt konstnärliga skrivande.

2.1.1 Peter Szondi och dramats kris

Att brottas med ämnesval och form är knappast något nytt. Peter Szondi beskriver dels vad han menar är en dramats kris, dels vad denna kris inneburit för dramatikens utveckling. Han tar avstamp i Aristoteles *Om diktkonsten* och Hegels *Wissenschaft der Logik* – i vilken denne menar att ”Sanna konstverk är endast sådana, i vilka innehåll och form visar sig vara helt igenom identiska” (Szondi, 1972, s 8) – för att visa att ”det rena dramat” tolkats som en ahistorisk kategori, universell och för alltid gällande. Det är i denna anda som Goethe och Schiller söker ”bestämma vad som [är] episk och dramatisk diktning” i syfte att ”hindra ett felaktigt ämnesval” (Szondi, 1972, s 7). Med det synsättet är dramats renhet beroende av ämnesvalet; det går helt enkelt inte att skriva ett drama om vad som helst.

Samtidigt är det just hos Hegel som Szondi finner en dialektik mellan form och innehåll. Hegel menar nämligen att form och innehåll ”slår över i varandra, så att innehållet inte är något annat än formens omvandling till innehåll, och formen ingenting annat än innehållets omvandling till form”. (Szondi, 1972, s 8)

Denna dialektik behandlar Szondi som en ”produktiv utgångspunkt” för att visa att ”formen är något mer fast och bestående och samtidigt att den har sitt ursprung i innehållet, dvs. att

den är en utsaga” (s 9). Eftersom form är ”kondenserat innehåll” (s 9), så har formen en mer beständig karaktär, ett slags tröghet helt enkelt, och ”man [kan] ändå tänka sig att grundidén, det tematiska innehållet, kan bli något problematiskt inom en formell ram som tas som något självklart, och därmed uppstår en inre konflikt. Formen blir ifrågasatt av innehållet. Just en sådan inre motsägelse gör vid en viss tidpunkt en litterär form problematisk” (Szondi, 1972, s 9).

En slitning kan alltså uppstå mellan form och innehåll. Då världen och människornas livsvillkor förändras uppstår begär efter nya berättelser, samtidigt som de invanda formerna för berättande tar längre tid att förändra. Om ”den nya tidens drama” – det vill säga det moderna drama Szondi beskriver – säger Szondi (1972) att:

det uppstod under renässansen. När medeltidens världsbild fallit samman, hade människan blivit hänvisad till sig själv. Och denna människa var andligen djärv att bygga upp den verklighet som skulle definiera och spegla henne i dramat enbart på människornas inbördes relationer. Människan trädde in i dramat som medmänniska. Det verkningsfält som uppstår mellan människor, i deras relationer till varandra, hade blivit det väsentliga i tillvaron, frihet och bindning, vilja och beslut blev de viktigaste bestämningarna. Dramat satte in på den punkt där en människa fattade ett beslut. I och med att detta beslut angick omgivningen blev människans inre uppenbar och dramatisk aktualitet. Men beslutet att handla återverkade på människan, skapade en växelverkan, och därmed drogs omgivningen in i det dramatiska skeendet. Allt som låg hitom eller bortom denna akt måste därför stanna utanför dramat, antingen det kunde uttryckas eller inte, den slutna själen likaväl som varje idé som var skild från den handlande personen. Och i all synnerhet det som saknade uttryck, tingens värld, om den inte hade någon betydelse för människornas relationer. (s 12)

I en tid när människornas handlingar och relationer står i fokus så skärs alla element som bryter upp koncentrationen på dessa bort. Dramat – vilket Szondi (1972) skiljer från ”dramatik” som han använder ”i vidare bemärkelse för att beteckna allt som är skrivet för scenen” (s 10) – blir ”absolut” (s 13).

Dramats kris inträffar när det absoluta dramat inte längre härbärgerar de ämnen som tiden skriar efter. Och det är denna kris som leder till stilens förändring och en dramatik med episka inslag. Kort sagt: Nya tider begär nya teman, nya infallsvinklar på den mänskliga tillvaron.

2.1.2 Postdramatisk teater – ett kliv bort från den dramatiska texten

Inte bara världen och människans livsbetingelser förändrar begäret efter ny/annan konst och nya/andra former för denna konst. Ideologier, diskurser, trender, tillfälligheter och så vidare spelar in. Vad som dock kan slås fast är att begäret är rörligt. I *Postdramatic Theatre* (2006) gör Hans-Thies Lehmann ett försök att beskriva den moderna teater som utvecklats sedan 1960-talet, det vill säga där Szondis studier slutar. Han gör det genom att både 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)

Det närmast obestridda antagandet att den episka teatern är den dramatiska teaterns efterföljare har, menar han, fått till följd en "overpowering authority of Brecht", vilket i sin tur "has led to outright blocks in perception and overly hasty agreement about what matters in 'modern' theatre" (Lehmann, 2016, s 29).

[infoga något om Lehmanns återvändande till Brecht och påpeka att Brecht här blandas ihop med "manus" snarare än en tänkare vars tankar blivit produktiva för en mängd teater]

Lehmanns bok är inte oproblematiserad och har ifrågasatts för att vara alltför inkluderande och omfattande. "One could argue that Lehmann's theory particularly fits the proverb 'all covet, all loose'", menar Catherine Bouko i "Musicality of Postdramatic Theatre: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics" (2009, s 27). Hela åttiofyra exempel på postdramatiska konstnärer räknar hon till, 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 (Lehmann 105)" (s 27). Elinor Fuchs kritiserar i sin recension av *Postdramatic Theatre* Lehmann för att riskera att bli motsägelsefull i denna bredd (Fuchs, 2008, s 179) och hans sätt att huvudsakligen utelämna contextualisering av de verk konstnärer han använder sig av (s 179). Överhuvudtaget förhåller sig Fuchs skeptisk till begreppet postdramatisk som sådant, särskilt då Lehmann tycks sakna tydlighet:

What *is* this dramatic form that postdramatic theatre is upsetting? At times Lehmann

invokes a classical 'trinity' of 'drama, imitation, and action' for which Aristotle seems the referent (37). Elsewhere drama proper, 'pure' drama, appears to begin only after Shakespeare and the baroque (48). Still later, when he speaks of contemporary audiences' 'century old fixation with moving human fortunes,' drama appears to be the form assumed by 19th-century melodrama and realism (95). What is the 'postdramatic' post? Does it represent a millennial sea change, or is it simply a belated expression in theatre of antibourgeois impulses inaugurated by the classical avantgardes at the beginning of the 20th century? (Fuchs, 2008, s 181)

Kritiken är på många sätt berättigad och att ens hitta en enda definition av vad postdramatisk teater *är* tycks omöjligt. Detta innebär dock inte att begreppet är oanvändbart eller bör avfärdas. Dess spretighet är en oundviklig konsekvens av vad det försöker beskriva, nämligen ett spretigt teaterlandskap där en rörelse bort, eller *vidare*, från en viss tradition äger rum.

Vad jag är ute efter är inte att nå en fullständig definition gällande det postdramatiska. Snarare ser jag begreppet som insikten om en svårdefinierad kraft som kan fungera som ett sätt att vrida tänkandet angående vad teater kan vara. Det kan betraktas som ett uppvaknande från en tillfällig sömn, vilken inneburit att delar av teaterns uttrycksmöjligheter glömts bort. Det kan ses som förändrade produktionsförhållanden då förut aldrig skådade tekniska möjligheter anträt scengolvet och förändrat de intermediala förutsättningarna. Det kan ses som en hunger efter förändrade berättelser, och följaktligen förändrade sätt att berätta på, då människans livsbetingelser förändras. Det kan ses som en reaktion mot en institutionell tröghet. Och så vidare. Lehmanns utgångspunkt är att efter den utveckling av dramat som Szondi observerat, så har något nytt uppstått:

The mode of perception is shifting: a simultaneous and multi-perspectival form of perceiving is replacing the linear-successive. A more superficial yet simultaneously more comprehensive perception is taking the place of the centred, deeper one whose primary model was the reading of literary texts. (Lehmann, 2006, s 16)

Här är det dock viktigt att minnas att "post" ska inte förstås som ett fullständigt brott med den dramatiska teatern, något fullständigt skilt från den dramatiska traditionen:

'After' drama means that it lives on a structure – however weakened and exhausted – of the 'normal' theatre: as an expectation of large parts of the audience, as a foundation

for many of its means for representation, as a quasi automatically working norm of its drama-turgy. (Lehmann, 2006, s 27)

I det spretiga landskap som Lehmann (2006) målar upp är det omöjligt att säga att *detta men inte detta pågår*, men en rörelse inom det innebär att den litterära teaterns linearitet – vilken bygger narrativ i bemärkelsen att *först hände det, varpå det där hände, vilket fick till följd att...* – bryts upp, samtidigt som text inte längre med samma självklarhet betraktas som teaterföreställningens ”ursprung”. ”Freed from the authority of the drama, the postdramatic performance rejects the convention of illusion and reinforces the manifestation of a concrete experience” menar Bouko (2009, s 31). Detta hänger ihop med en misstro mot ”stora narrativ” och i förordet till *Postdramatic Theatre* kopplar Karen Jürs-Munby detta till en postmodern världsbild:

Despite the fact that Lehmann opts for the term 'postdramatic' instead of 'postmodern' to describe the new theatre, his theory of postdramatic theatre is of course resonating with many aspects of postmodernists 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. (Jürs-Munby, 2006, s 13)

Lehmann (2006) förklarar denna misstro 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 ligger i att det ”almost inevitably introduces teleology” och han ger exempel på hur denna insikt påverkat enskilda konstnärer genom att påpeka att ”Authors like Samuel Beckett and Heiner Müller avoided the dramatic form not least of all because its implied teleology of history” (s 39). Ännu tydligare blir detta hos Jürs-Munby:

The experiences of World War II, the Holocaust and Hiroshima [...] have fundamentally shaken the belief in this historical model, which explains why postwar practitioners such as Samuel Beckett, Tadeusz Kantor and Heiner Müller eschew the dramatic form in the wake of these events. (Lehmann, 13)

Istället alltså något som kontrasterar det enhetliga, i sig själv slutna dramat som enligt Lehmann finns beskrivet i *Om diktkonsten*: ”a structure that gives a logical (namely dramatic) order to the confusing chaos and plenitude of being.” (Lehmann, 2006, s 40) Den här rörelsen stannar inte hos författarna, utan går utöver författarna. Det som framträder är ett splittrat, mångfaldigt och disparat fält, både på mikro- och makronivå, vilket inte minst inspirerats av 1960-talets. Ett exempel på sådan inspiration är ett fokus på *händelsen som sådan* vilket Lehmann (2006) betonar:

Theatre is the site not only of 'heavy' bodies but also of real gathering, a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place. In contrast to other arts, which produce an object and/or are communicated through media, here the aesthetic act itself (the performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now. Theatre means the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that space in which the performing and the spectating take place. (s 17)

Här uteblir inte sällan representation och fiktion. Istället för något som uppträder som om det vore något annat, ges utrymme till det som *är*. Lehmann polemiserar mot det påstående han finner i *Om diktkonsten*, i vilken det föreställande (figurativa) värderas högre än elementen vilka bildar en föreställande syntes: ”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” (Lehmann, 2006, s 41) Detta är alltså vad Lehmann menar är ”[t]he priority of drawing (logos) over color (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 dess funktion ändras. Theresa Benér menar i *Postdramatisk teater* (2008) att ”Texten har inte samma bärande roll som i dramatisk teater, utan blir ett teatralt element, jämbördigt med ljud, film, ljus och scenerier.” Det är just när text förlorar sin bärande, eller dominanta, roll som den liksom kan bli till på nytt, inte längre underordnad, och satt att förverkliga, det dramatiska narrativet:

The principle of 'narration and figuration' and the order of a 'fable' (story) are disappearing in the contemporary 'no longer dramatic theatre text' (Poshmann). An

'autonomization of language' develops. Retaining the dramatic dimension to different degrees, Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz, Sarah Kane and Renée Pollesch, for example, have all produced texts in which language appears not as the speech of characters – if there still are definable characters at all – but as a autonomous theatricality. (18)

Erika Fischer-Lichte (2008) menar i *The Transformative Power of Performance – A new Aesthetics* att: "Performances since the 1960s have repeatedly disconnected individual theatrical tools from their larger contexts." (s 140) Texten blir en fristående, poetisk dimension bland andra fristående, poetiska dimensioner:

By regarding the theatre text as an independent poetic dimension and simultaneously considering the 'poetry' of the stage uncoupled from the text as an independent atmospheric of space and light, a new theatrical disposition becomes possible. In it, automatically unity of text and space is superseded by their separation and subsequently in turn by their free (liberated) combination, and eventually the free combinatoric of all theatrical signs. (Lehmann, 2006, s 59)

När teatern ruckar sig loss från en tradition där, för det första, den enskilda dramatiska texten föregår den enskilda teaterproduktionen, och, för det andra, det traditionella dramats ord springer ur det improvisatoriska, existentiella nuet, så uppstår ett nytt slags teatral litteraritet. Denna ses snarare som ett teatralt element än som en konsekvens av det dramatiska berättandes dominans.

2.1.3 Ett nytt slags teatral litteraritet i ett nytt rum

Detta sätt att betrakta det litteräras funktion får konsekvenser för teatertexters tillblivelseakt. I ett teaterlandskap där teater och dramatik inte längre är så hårt sammantvinnade att de är oskiljaktiga, är det inte säkert att textförfattare ens tar scenen i beaktande; det kan enligt Lehmann (2006) rent av vara en fördel att de *inte* gör det:

[O]ne has to realize the productive side in some twentieth-century and contemporary author's lack of consideration for the possibilities of the theatre: they write in such a way that the theatre for their texts largely still remains to be invented. The challenge to discover new potencies of the art of theatre has become an essential dimension of

writing for the theatre. Brecht's demand that authors should not 'supply' the theatre with their texts but instead change it has been realized far beyond his imagination. Heiner Müller could even declare that a theatre text was only good if it was unstageable for the theatre as it is. (s 50)

2.1.4 Gertrude Stein och brottet mot dramats tid

Hos Lehmann blir Gertrude Stein ett exempel på författare som rör sig mot något bortom det dramatiska, och uppenbarligen blir hennes texter betydande i den postdramatiska traditionen då Robert Wilson, den regissör Lehmann kanske går in på allra mest, gjort ett flertal uppsättningar med Steins texter.

Vintern 2016/2017 översatte jag, tillsammans med Paul Kraus, Gertrude Steins *Three Sisters Who Are Not Sisters* (1974) till svenska för regissören Gustav Englunds räkning; han skulle sätta upp den som sin examensföreställning på Stockholms dramatiska högskola. Paul är amerikan och litteraturvetare och har inriktat sig på Steins texter, mitt bidrag var att jag är svensk (och uppenbarligen behärskar svenska språket) och att jag skulle kunna fånga textens dramatiska kvaliteter. Jag borde redan ha vetat det – för jag har läst en hel del av Stein och har dessutom viss insikt i vad som har gjorts med Steins texter – men slogs ändå av det uppenbara: Att vara dramatiker gjorde varken från eller till i arbetet. Snarare krävdes känsla för (det verbala) språkets vändningar och vridningar, känsla för rytm och musikalitet och finurlighet för att fånga ordlekar, vilka ju ofta förlorar flera betydelsebärande lager, om de inte fullständigt imploderar, av att översättas alltför ordagrant. 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 utsägs:

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 G, 1974, s ?)

Eller som det blev i vår översättning:

Vi är två bröder som är bröder, vi har samma far och samma mor och eftersom de är vid full 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.

Kvaliteter går förlorade i översättningen, både på en semantisk, rytmisk och fonetisk nivå. Att översätta upplevdes som en kompromiss och ett försök att uppfinna för att försöka fånga något. Dock fanns ägde denna kompromiss aldrig rum på en dramatisk nivå; dramatiska kvaliteter var överhuvudtaget svåra att finna i dramat. Att jag fick lov att göra den här erfarenheten är kanske inte så konstigt med tanke på att Stein snarare leker med förväntningar på dramatiken och bryter med dem än att bejaka dem. Enligt Lehmann (2006) ska Stein ha blivit nervös av teaterns (underförstått knuten till *dramats*) tid:

When Gertrude Stein speaks of her idea of the 'Landscape Play', it appears as a reaction to her basic experience that theatre always made her terribly 'nervous' because it referred to a *different* time (future or past) and demanded constant effort on the side of the viewer contemplating it. Instead of following it with 'nervous' – we may as well translate this as 'dramatic' – tension, one ought to contemplate what was happening on stage as one would otherwise contemplate a park or a landscape. (s 62)

Det dramatiska tycks oavbrutet kliva på in i en framtid och det är just detta klivande framåt som Stein vill hejda. Istället ska ett landskap framträda, ett som en åskådare (en åhörare, en *besökare* kanske) kan kliva in i, bevandra och kontempera, och vilket uppenbarligen kan förnimmas från olika positioner och därmed framträda i olika ljus (tänk bara 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, klättrandes uppför det, och den tunnare luften där uppe ökar ansträngningen och mjölksyran gör de arbetande musklerna tröga). 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). Det är också i och med detta som hennes texter, föga förvånande, sätts i relation till kubismen, i och med vilken centralperspektivet utmanas, då samma objekt återbesöks igen och igen från olika håll (och i måleriet liksom i ett enda ögonblick).

Detta Steinska dröjande har verkligen med Steins *text* att göra och Lehmann (2006) beskriver det som 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. To a previously unheard of extent it emancipates the clause from the sentence, the word from the clause, the phonetic from the semantic potential and the sound from the cohesion of meaning. Just as in her texts the representation of reality recedes in favor of the play of words, in a 'Stein theatre' there will be no drama, not even a story; it will not be possible to differentiate protagonists and even roles and identifiable characters will be missing. (s 63)

I *Three Sisters Who Are Not Sisters* finns brottet och leken redan i titeln. Det är omöjligt 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 berättar den för oss att det här är ett drama som inte *alls* är ett drama. Det tycks handla om litterära grepp i den bemärkelsen att *orden inte springer ur handlingar*. De ruckade betydelserna består i ett lekande med klanger, repetitioner, ordlikheter, förskjutningar och så vidare, men om det förhåller sig till det sceniska handlandet så är det i bemärkelsen att det *bortser* från det. Påminner vi oss nu om Mitchells uppmaning till läsaren av dramatik att söka ”beyond the detail surface of the text” (Mitchell, 2009, s 62–63) så uppstår frågan om detta verkligen är giltigt i läsningen av den här typen av text. Snarare tycks det som att det som utspelar sig utspelar sig just *på denna yta*, det är i dessa detaljer som ”det händer.”

2.1.5 Elfriede Jelinek och språkytorna

På ett liknande sätt blir det omöjligt att söka på djupet, *under* ”the detail surface”, i Elfriede Jelineks dramatik. Jag kommer i mitt teorikapitel – närmare i avsnitt 5.3 *En litterär kvalitet* – att gå ännu närmre in på Jelineks dramatik för att exemplifiera både *vad* det jag kallar för *det litterära* har för kvaliteter, och varför denna typ av dramatik värjer sig mot det jag kallar *det dramatiska*. Jag kommer ändå att göra en kort genomgång här.

Den inledande repliken i *Prinsessdramer – Flickan och döden I – IV* (2013) rinner fram som ett vatten, och föder association efter association, liksom inuti sin egen värld:

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, min herre, ser ut som en som liknar min gestalt, men snarare är ogemytlig. Kanske på grund av

ansvaret ni bär. Det är säkert mycket arbetsamt att sikta det varande och att rikta det riktiga. Jag är snarare ansvarig för det lätta. Jag har länge haft framgång genom mitt utseende, så föll jag full av iver, på jakt efter mer än framgång, ner i min styvmors håll, hon som ingrepp [*sic*] från ett håll jag inte hade väntat mig och strax därpå förgiftad mig med frukt. Hon hade grävt en grop åt en annan och föll inte själv däri. Sen dess är jag sanningssökare, även i språkliga angelägenheter. Det verkar vara ohyggligt intressant för det stora flertalet, men för min berättelse har funnits i hundratals år, ingen aning vad som skulle vara så roligt eller upphetsande med den. Det är som om jag oavbrutet var tvungen att resa mig och falla av igen, av kvinnohand. Ett trevligt undantag, vilket döden inte är. 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 ?)

Orden pågår, väller fram, berättar om, associerar vidare och bildar en väv av semantik och musikalitet. Replikerna genom dramat fortsätter huvudsakligen på det sättet. I första delen förekommer även Jägaren och De sju dvärgarna. Alla talar och talar, med långa, snåriga repliker, och snarare än att tala *till* varandra tycks figurerna tala *inför* varandra, *uttala sig* och väva sig allt längre in i sig själva, och figurerna reagerar liksom bara knappt på varandra och kommer bara knappt med motaktioner.

Lehmann (2006) beskriver Jelineks texter som bestående av ”language surfaces (*Sprachflächen*)” (s 18):

[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' correspond 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)

Här finns alltså inte ett dramatiskt djup, och det sökande *under* ordens detaljerade yta som Mitchell uppmanar regissörer och skådespelare att undersöka finns inte här. När de Jelinekska ordmassorna kastas fram verkar det vara just den intima relationen mellan ord, handling och kropp som Jelinek verkar vilja bryta upp: I ”Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek” (2007) menar Gita Honegger att:

Jelinek, in her performance texts, has increasingly replaced traditional dialogue with what she calls "language planes." These are long passages not necessarily assigned to individual speakers, but made up of quotes from different literary sources interwoven with media-speak, commercials, local idioms, and Freudian slips played out in jazz-like riffs on punning, and gliding, tumbling chains of signifiers. It is the language that continues to produce the culture that produced (and continues to produce) the author in an ongoing process that she seeks to disrupt with her writing. Acutely aware of the many sources that "speak the I," Jelinek does away with conventional stage characters and focuses on the performance of language itself. The "I"s are submerged in the planes of language that speak them. Her performance texts, programmatically "antitheatre," map the virulent cultural legacy embedded in speech acts.' (287)

Snarare än att karaktärer handlar är det språkets egen performativitet som hamnar i fokus. I samma stund som människorna försöker göra något med hjälp av språket kommer de också att tas över av detta språk. Ännu tydligare exemplifierat är detta hos Christine Kiebuszinska som i "Elfriede Jelinek: Staging a Heideggerian Postmodern Debate" angående Jelineks *Totenauberg* menar att:

The dialogue in *Totenauberg* is essayistic in form, and, as a result, forces the spectator to deal with the properties of language that surface from the polyphonic monologues and language interfaces. While modern dramatic is subordinated to the primacy of character, for Jelinek, drama after Beckett can no longer revert to psychologically determined conflict or other such "realistic" interactions [...]. "Instead, one can only present characters as zombies, holders of constructed ideology, but not as fully developed individuals with joy or sorrow and that entire shmeat" [...]. (183–184)

Om Jelinek skriver i insikten eller åsikten att människor konstrueras av språk, så resulterar detta i att hon gör sitt bästa för att den förrädiska känslan av en naturlig relation mellan kropp, handlande och språk ska rubbas. Enligt Nationalencyklopedin är en zombie "en person som enligt voodoo frångått sin själ och vars själlösa kropp brukas". En tom kropp alltså, ett skal utan medvetande och vilja, som kan fyllas med vad som helst. Språket brukas inte av människorna; människorna brukas av språket. Människan blir värdjur för språk, för en parasit som tagit över så mycket att det numera är dess medvetande som styr. Människan

förlorar sin agens till fördel för språket, vars agens blottas. Det är i och med detta som tredimensionaliteten, vilken som Lehmann påpekat, försvinner, varpå en tvådimensionalitet framträder i dess ställe. Snövit står och babblar (utan att handla, som i dramatisk mellanmänsklig handling!) i skogen, ”jag kom att tänka på det här”, verkar hon säga, ”jag kom att tänka på det här och det här och det här”. Och naturligtvis är det inte bara semantiskt innehåll det är fråga om, utan det absolut särskilda sätt saker och ting sägs på, som föder en helt egen värld, en parallellvärld till den ”vanliga” världen. Hon och Jägaren beskrivs i manus som lika marionettdockor. Är det verkligen Snövit som talar? Det både verkar så och verkar inte så och det här är det kusliga i det hela, för om Snövit både talar och inte talar, vad blir hon då om inte en levande död, en behållare för... Vad det nu är som talar i henne, vem det nu är som talar. Talet självt, som fått denna ruskiga agens, denna egna vilja.

Det är som att Jelinek spränger situationen inifrån, att hennes språk är hennes sprängstoff och att det 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. Den yttre formen bär på mottagarens förväntningar och när dessa krossas, när ett sår eller en spricka framträder, så behöver denna sårighet kontrasteras mot den yta som spräckts för att kunna framträda. Dock är det inte bara själva sårigheten som är intressant. Något utspelar sig i och med denna sårighet, och det finns ett särskilt värde i att detta som utspelar sig sägs högt, påstås rätt ut i luften och in i varje åhörarens örongång, samtidigt som denna åhörare också är en åskådare, ett vittne till att kropp och röst hänger ihop. Det är alltså inte bara ett ”jag tänkte det här, och sedan det här” utan också ”nu står jag här och nu tänker jag såhär och jag tänker säga det rakt ut i världen”, det finns någonting närmast bisarrt i det där, något olämpligt, kanske desperat. Då utsagan sägs högt liksom banaliseras den samtidigt som den stärks, för det är något så trivialt och rörande med faktiska människor som faktiskt uttrycker sig. Jag blir förtjust och samtidigt jag vill vända bort ansiktet i skam.

2.1.6 [René Polleschs dramatik] ??

2.1.7 [Post–postdramatik] ??

2.1.8 *En svensk kontext*

Var mitt författarskap befinner sig på ett slags dramatisk–postdramatisk (–post–postdramatisk) skala kan jag i nuläget inte veta, och jag är inte säker på att det är av vikt. Vad som däremot är av vikt är att sätta mitt eget skrivande i relation till det teaterum som

genomsyras av de erfarenheter det postdramatiska tillståndet har fört med sig. Begrepp och benämningar är något som snarare kommer efteråt, från en position utanför konsten, i vilket fall inte innan den. Mitt rotande i och benämning av dem är snarare ett sätt att hitta ingångar i min praktik för att förstå vad jag gör, vad jag inte gör, vad jag ännu inte gör, vad jag skulle kunna göra, hur jag gör när jag gör något annorlunda. Uppenbarligen erbjuder det postdramatiska rummet möjligheter att kommunicera något annat än vad det dramatiska erbjuder plats för. I sin avhandling beskriver Kent Olofsson (2018) "focus of the materiality of the theatrical elements" (s 43) som ett utmärkande drag för postdramatisk teater och bland dessa teatrala element nämns bland annat "texts (dramatic, poetic, documentary texts that are performed live, pre-recorded or projected)" (s 43). Elementet förändras då det frigörs. Ordflöden separeras från det sceniska handlandet, semantiska betydelser fokuseras på eller så kan ordens auditiva kvaliteter hamna i centrum. "Postdramatic performances offer a basic structure that enables the actors not to be fully fictional characters. Their voice is defined as sound as well as being the vector of a dramatic discourse", menar Bouko (2009, s 31). Hur ser en samtida svensk kontext ut? Vad för slags teatrala texter förekommer, hur förhåller de sig till postdramatiska influenser?

[Här infogas ett ännu inte skrivet stycke där jag vill hävda att en svensk samtid tar avstamp i författare som Lars Norén och Kristina Lugn. Att en samtida trend är det berättari som jag upplever att en ung generation yrkesverksamma dramatiker, exempelvis Dimen Abdulla och Isabel Cruz Liljegren, arbetar med och poetiska texter som bearbetas för scenen, som i de uppsättningar Saga Gärde gör med Athena Farrokhzads texter, samt fokus på det dokumentära berättandet på scen som bland annat teatergruppen Lumor har ägnat sig åt.]

I Malmö har det postdramatiska i flera sammanhang varit uttalat och bland annat blir postdramatisk teater en utgångspunkt för Olofsson i hans forskningsprojekt, i vilket han söker efter ett intermedialt sätt att komponera musik till teater, "a work outside the traditionally linear way of making and a work with narrative structures in ways where musical composition could have a decisive role" (Olofsson, 2018, s 52). En av Olofssons viktigaste samarbetspartners har varit Teatr Weimar, och samtliga konstnärliga projekt i hans avhandling utförts tillsammans med dramatikern och författaren Jörgen Dahlqvist. "Is Teatr Weimar a postdramatic theatre?" frågar sig Olofsson (2018, s 37). Snarare än att komma till en slutsats låter han frågan förbli öppen:

The artistic work of Teatr Weimar certainly involves many of the characteristic traits of postdramatic theatre. However there are also elements that point in other directions: the narrative structures, traditional dramatic writing and acting, absent in much postdramatic theatre but often present in the work of Teatr Weimar as prominent elements in the performances. (Olofsson, 2018, s 40)

Om Dahlqvists texter menar han att:

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. (Olofsson, 2018, s 40)

Från mitt perspektiv skulle det också gå att göra ett helt motsatt påstående. Vid en första läsning kan Dahlqvists dramatik tyckas icke-traditionell, som att den handlar mer om språkliga vändningar och förvrängningar och upprepningar. De dramatiska situationerna kan vara svåra att få tag på, för även om språket kan vara drastiskt så är det inte sällan 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 (motsägelsefulla) kamp att ta sig ur detta stillastående.

Dramatikern och regissören Christina Ouzounidis har också varit verksam i Teatr Weimar under många år och tycks liksom Dahlqvist på en gång befinna sig i en dramatisk och en postdramatisk tradition. Hon disputerade på Teaterhögskolan i Malmö 2016 och intentionen. Med hennes forskningsprojekt beskriver hon i en debattartikel i Dagens Nyheter (2018) som att ”formulera replikens särskilda verksamhet”. En av hennes hjärtefrågor då hon skrev sin avhandling menar hon var ”en erfarenhet genom min egen skrivpraktik av den komplexa och svårförenliga kombinationen av litterära eller poetiska kvaliteter i en text som samtidigt skulle vara spelbar som vi kallar det när vi repeterar, talbar och skriven för att bli levande i skådespelarkroppar.”

De repliker Ouzounidis uppehåller sig vid springer liksom ur två situationer samtidigt. En dramatisk situation och en poetisk. Det poetiska, som jag förstår det, som ett underliggande driv – om än inte definierat av Ouzounidis, utan snarare framträdande i såväl hennes avhandling som hennes pjäser. Och det dramatiska ”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” (Ouzounidis, 2018, s 12). Men inte, som det kan misstänkas, handlandet som ett nödvändigt ont, så att poetisk text måste underordnas sceniska lagar, utan som en möjlig poetisk dimension. ”[L]itteraturen framträder också genom språkets handlande funktioner”, påpekar Ouzounidis i Dagens Nyheter.

Hos Ouzounidis är det som att den dramatiska texten på samma gång är en kombination av dramatik och poesi och ett och samma. Ord blir nödvändiga i den givna situationen, lyder under dennas lagar, men orden regerar också. Och denna dubbelhet stannar inte nödvändigtvis på papperet, utan synliggörs i hennes regi av sina egna texter. När hon exempelvis satte upp *Naturen, Vanorna, Tiden, Moralen* på Teatr Weimar i Malmö år 2009 så 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 henne, vilket ledde till att även relationen text/skådespelare. Den dramatiska texten framträdde som betvingande skådespelaren och den dramatiska textens dualitet lektes med. Å ena sidan lydde texten rummets och kropparnas principer, å andra sidan manifesterades den tryckta textens dominans och herravälde över skådespelarna.

Mitt projekt skiljer ut sig från Ouzounidis (avslutade) forskningsprojekt – som drar mer mot det specifikt poetiska – och Dahlqvists (ännu oavslutade) forskningsprojekt – som drar mer mot intermedialitet. Våra respektive dramatiska verk skiljer sig åt på betydande sätt. Men det likheter finns, framförallt inuti den tradition vi skriver i. Både Ouzounidis och Dahlqvist har fungerat som handledare för mig då jag gick min grundutbildning (och Dahlqvist även senare) och har varit betydelsefulla för min förståelse just av det mellanmänniska handlande som jag ser som grundstommen i mitt skrivande, och vad det får för konsekvenser för hur dramatik skrivs.

2.2 Syfte och frågeställningar

Mitt författande är dramatiskt i bemärkelsen att det uppehåller sig vid mellanmännisk handling i realtid. Jag återger inte handlande i bemärkelsen berättar om handlandet; snarare skapar jag fiktioner inuti vilka figurerna handlar.

Samtidigt finns en strävan mot någonting utöver detta. Det är fråga om en litterär utbredning som förmår någonting som det dramatiska inte förmår.

Tragedin människor emellan består kanske av att de inte når varandra, och att de i försöken att nå varandra inte sällan skadar varandra och bygger murar mot varandra; det där kan det dramatiska behandla. Men det ytterligare i mitt skrivande härbärgerar en ytterligare tragisk

dimension, för där kan det tragiska i människovärdet rotas på ett sätt som har med orden och beskrivningarna att göra. Det är en rörelse som genererar sig själv, som en röst som inte inte till någon särskild, utan bara för att den vill bli hörd, av lust eller av rädsla för att vara osynlig.

En replik i mitt manus *Kain, Abel, boys will be boys* från 2016 ser ut enligt följande:

Jag var liten och du höll mig. Du var flera år äldre och din muskelmassa hade redan fått en betydande styrka som när som helst kunde sätta sig över mig, och det gjorde den också, ändå visste jag att du aldrig skulle gå över min kropps gränser. Till syvende och sist upplevde jag din kropp som garanten för min överlevnad. Den fanns där med sin tyngd och sin värme och blodet som brusade i kapillärerna strax innanför huden och den var en vägg mellan alla världens hot om våld och min tunna benstomme. (s 12)

Det är inte det att repliken inte är handlande på ett mellanmänniskt plan. Abel, i ett försök att få Kain att erkänna sin inneboende våldsamhet, vädjar i den aktuella situationen till Kains storebroderliga kärlek i ett försök att mala ner hans motstånd. Men det är som att repliken är sprängfylld med ord och med beskrivningar. I det sceniska ögonblicket – det vill säga i en repsituation eller i en föreställning – kommer varje ord att ta tid i anspråk. Om den dramatiska handlingskedjan ska vara intakt så måste varje ord kunna realiseras som del av handling och försöka påverka den andre, och denna andre måste i varje ögonblick ha anledning att lyssna. Repliken är inte bara på bristningsgränsen när det kommer till ord och beskrivningar; sett från andra hållet bjuder den in till *ytterligare* beskrivningar. Orden skulle gärna förlora sig i beskrivningarna av barndomen, av broderskroppen som en garant för den egna överlevnaden, till och med förlora sig i blodets brusande i kapillärerna.

Alltså slitningen.

I mitt genomförande av detta forskningsprojekt är min intention att förstå denna slitning på ett djupare plan. Samtidigt vill jag göra slitningen produktiv i mitt konstnärliga skrivande. Snarare än att stävja slitningen så vill jag använda mig av den, göra den verksam för att förändra mitt skrivande. Detta har i nte minst med narrativitet att göra, för detta har under projektets gång visat sig fruktbart. En narrativ rörlighet i mina verk anas, vilket jag ämnar utforska vidare. Därmed borde också människans varande i tiden kunna förstås på ett för mina verk nytt sätt.

Forskningsprojektet har fyra frågor:

- Hur kan jag genom mitt konstnärliga skrivande fördjupa mitt sätt att förstå slitningen mellan det jag kallar *det dramatiska* och det jag kallar *det litterära*?
- Hur kan jag göra denna slitning produktiv inuti mitt dramatiska författande?
- Vilka konsekvenser får den produktiva slitningen för mina dramatiska verk?

3 Forskningsöversikt

5 Forskningsmetod

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 för att få fram resultat ur den?

Många år av dramatiskt skrivande har gett mig en erfarenhet av att konstnärliga projekt knappt låter sig riggas för att åstadkomma ”någonting särskilt”, som i att ge vissa svar eller bevisa någonting teoretiskt. Samtidigt har åren som både student och lärare på Teaterhögskolan i Malmö gett mig en tilltro till det teoretiska framförallt i bemärkelsen intellektualisering. Det är visserligen en ofta inte smärtfri process att intellektuellt medvetandegöra den kunskap som finns omedveten hos en själv, för att kunna granska den och förändra den, men i förlängningen ger det en möjlighet att göra just det, och dessutom att göra detta tillsammans med andra; att teoretisera är att skapa ett gemensamt språk kring någonting.

I mitt projekt har jag kommit fram till att forskningens process – likt varje konstnärlig skrivprocess – är nödgad att vara organisk. I detta inspireras jag av den sydafrikanske forskaren Mark Fleishman som i ”The difference of performance as research” (2012) menar att:

I would argue that the PaR 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 channelled, 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)

Fleishmans fokus ligger här på repetition som metod, men det jag framförallt inspireras av är beskrivningen startpunkten för projektet som en impuls, idé, intuition och aning. Till mig talar särskilt detta att ha en *aning* och det är denna som måste upp ur det inre mörkret, den måste greppas, både teoretiskt och praktiskt. Och liksom i de verkens tillblivelseakter så behöver min förståelse förändras under processens gång. I mitt forskande har min idé fått vara just en *idé* snarare än att jag har varit säker på precis vad som ska och hur detta ska genomföras. Under forskningsprojektets gång har jag gång på gång tyckt mig greppa dess innebörd, bara för att lika många gånger fått lov att modifiera min förståelse av det. Det är en process som liknar processerna då jag skriver mina dramatiska verk. Det är ett oscillerande mellan att greppa det man håller på med intellektuellt och att ”förlora sig” i materialet och låta det ta en med sig. Liksom då jag skriver dramatiskt har jag i det forskande också oscillerat mellan att greppa helheten och att befinna sig på en mycket lokal nivå som då jag skriver ett verk, försöker förstå en teori eller försöker förstå och 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 vad dilemmat innebar för mitt dramatiska skrivande och att det skulle gå att påverka det dramatiska skrivandet genom att förstå den bättre och utnyttja det dilemma som den innebar för det dramatiska.

Jag har haft flera metoder för förstå denna slitning. En ingång till denna förståelse har handlat om en *förankring i mina tidigare dramatiska verk*, och särskilt i *Kain, Abel, boys will be boys* (2016) som jag frekvent använder mig av i den här avhandlingstexten som exempel.

En andra metod för att förstå slitningen har varit *genom teori*. Jag har försökt dyka ned i frågan om vad *det dramatiska* och *det litterära* är. Teoretiska texter är naturligtvis en sådan ingång, men denna redan existerande teori har inte lästs isolerad. Snarare har den använts som en lins både för att förstå den egna praktiken, och för att förstå andra konstverk.

Att skriva konstnärligt har inte bara varit ett sätt att utmana det egna skrivandet och göra slitningen produktiv, utan har också varit ett sätt att förstå det jag redan gör.

Memos – korta anteckningar då jag tycker mig ha kommit på något eller hittat nya frågor under det konstnärliga skrivandets gång – och *teoretiskt skrivande jämsides med det konstnärliga* har varit ett sätt ytterligare fördjupa förståelsen av det jag redan sysslar med. Sådant skrivande tvingar en till att formulera sig och att formulera sig är att med intellektet greppa det som tidigare var dunkelt.

De verk som denna konstnärliga verk har resulterat i har dubbla funktioner. Dels har skrivandet av dem tjänat som ett sätt att förstå det jag redan gör, dels innebär de att jag drar det jag redan tidigare gjort till sin spets, så till den grad att jag menar att mitt skrivande delvis har förändrats. Det intellektuella greppandet av sådant som *det dramatiska*, *det litterära* och sedermera *det narrativa* har fått mig att rigga projekten på ett annorlunda – eller åtminstone mer *drastiskt* – sätt än tidigare.

Saker som jag inte tidigare sett i mina verk har uppstått – som det jag kallar för *ett flukturerande narrativ* i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* och det som jag kallar *polyfoni* i *Jag är Jago*. Nya teoretiska ingångar har krävts för att förklara detta. Det har kommit till genom den ovan nämnda *aningen* och denna aning har kunnat förstärkas och riktas genom det arbete jag gjort med att förstå slitningen, men snarare än att bestämma mig för att skriva exempelvis *ett polyfont verk* är detta något jag upptäckt under skrivandets gång.

En viss progression kan också ses mellan verken: då jag medvetandegjort vad jag sysslat mig i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* så förankras erfarenheten i mig på ett sätt som gjort att jag kunnat använda denna erfarenhet i de efterföljande processerna, och mitt sökandes riktning har stakats ut för mig på ett sätt som gradvis gjort det tydligare hur nya projekt kan riggas.

Slutligen sker inte mitt forskande i isolation. Till min hjälp har jag haft flera samarbetspartners och samtalspartners. Två kollaborativa skrivprocesser har ägt rum tillsammans med dramatiker och regissör Fredrik Haller, vilket resulterade i verket *37,2° – From Her to Eternity* som hade premiär på Teaterhögskolan år 2017 (och som jag inte skriver i om den här avhandlingen), och ett utkast till det ofärdiga manuset *Thérèse Raquin*. Trots dessa verks och processers relativa osynlighet i avhandlingen var såväl processerna som de kontinuerliga samtal Fredrik och jag förde av stor vikt för min förståelse av min praktik.

Arbetet med *Jag är Jago* var också det ett kollaborativt arbete 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, men kort kan nämnas

att vi både använde oss av en ny dramaturgi för min skrivprocess, och av systematiska samtal som spelades in och transkriberades. Detta skulle komma att ha stor inverkan på min skrivprocess och på min förståelse av den dramatiska texten.

5 Teori

I det här kapitlet vill jag reda ut viktiga begrepp inför min fortsatta analys. Jag tar utgångspunkt i frågan om vad *text* är för att, genom Walter J. Ong och Ruth Finnegan rucka på föreställningen om texten som det primära. Jag menar att *verbal konst* skulle kunna ses som det som *det dramatiska* och *det litterära* – de kvaliteter som jag menar skapar en slitning i mitt skrivande – är en del av. Vidare behandlar jag använder jag begreppet *narrativitet*, hämtat från Paul Ricoeur, som ett sätt att förstå en betydande del av vad verbal konst *förmår*, och förstår detta genom Ricoeurs trefaldiga mimesis-begrepp. Genom Wolfgang Iser utvecklar jag hur det som Ricoeur kallar för *mimesis*, har att göra med hur ett konstnärligt verk *realiserar* inuti en mottagare, och jag kopplar detta till mottagarens *perception*.

Därefter fördjupar jag min förståelse av *det dramatiska*. Jag tar utgångspunkt i Jackson G. Barrys påstående om det dramatiska som ”an image of Man’s interaction in time” (1973, s 10) och i Aristoteles och Paul Ricoeurs särskiljande mellan den episka och den dramatiska diktkonsten. Eftersom såväl Aristoteles som Ricoeur enligt min mening bortser i alltför hög grad från den sceniska verklighet som dramat skrivs för, så utvecklar jag mina resonemang kring scenens tredimensionella förutsättningar, tillsammans med temporalitet och kroppslighet, för att förklara vilken slags perception dramat skrivs för. Detta kopplar jag därefter till Ricoeurs mimesis-begrepp, vilket jag menar beskriver hur de *kausala kedjorna av mellanmännisklig handling* ter sig inuti det dramatiska.

Jag övergår därefter till en *läsning* av dramatik och använder mig av Irina Malochevskajas *handlingsanalys* för att göra en läsning av den första scenen i Anton Tjechovs *Måsen*. När jag därefter övergår till att göra en läsning av mitt eget dramatiska skrivande ger jag exempel ur den avslutande delen i *Kain, Abel, boys will be boys*.

Slutligen använder jag mig av Elfriede Jelineks *Prinsessdramer – Döden och flickan I – V* för att exemplifiera det jag kallar för *det litterära* och förtydligar hur detta skiljer sig från *det dramatiska*. Jag argumenterar för *poetisk kausalitet* och *organisk nedbrytning av narrativa strukturer* snarare än *kausala kedjor av mellanmännisklig handling* i ”Döden och flickan I”.

Detta menar jag är en *hyperlitterär aktivitet* och jag argumenterar för att en sådan aktivitet behöver texten och det vita pappret för att hålla ihop det.

Det hyperlitterära kopplar jag till Ongs begrepp *typografiska rum*, och genom Virginia Woolfs *Ett eget rum* förstår jag den typografiska rumsligheten som en avskild plats för litterär utbredning. Jag exemplifierar vilka konsekvenser en sådan rumslighet kan innebära för mitt eget skrivande då jag ger mig på att skriva fram en sådan rumslighet.

5.1 Utgångspunkten i text

Jag är manusförfattare. Mitt medium är text. Min fysiska aktivitet är nedpräntandet av svarta tecken på en vit yta. I de flesta sammanhang där mitt arbete möter andra människor, vid en första läsning av ett manus tillsammans med skådespelare exempelvis, eller när någon utomstående frågar om mitt arbete, eller på en premiär, så avhandlas texten. Människor säger saker som att ”det var en jättebra text”, ”jag hörde inte riktigt texten” eller ”skulle det gå att få läsa texten?” Och det är verkligen text jag arbetar med, text blir till. Jag menar att jag i det här forskningsprojektet syftar till att göra en litterär slitning produktiv inuti min dramatik, och det är i mina verk som manus – alltså i textform – som resultatet av detta kommer att synas.

I och med det här arbetet blir min relation till texten som sådan dubbel. Dels finns en rörelse *bort* från text. Jag är nödgad att bryta med en föreställning om att texten är det primära i mitt konstnärliga arbete. Texten, menar jag, är i det dramatiska skrivandet en praktikalitet. Det är en väg till någonting annat. *Det dramatiska* – vilket jag kommer att definiera utförligt i avsnitt 5.2 *En dramatisk kvalitet* – finns *bakom* eller *under* texten. Inte heller i det som jag kallar för *det litterära* – vilket jag behandlar i avsnitt 5.3 *En litterär kvalitet* – handlar nödvändigtvis primärt om *text*, utan leder (ofta) till någonting som realiseras som ljud och som tredimensionella världar i en läsares inre.

Samtidigt är texten av största vikt, för det är just genom att orden abstraheras till de svarta tecknen på den svarta ytan som en mängd litterära möjligheter uppenbarar sig, vilket jag ska argumentera för nedan.

Så vad är text? I *Muntlig och skriftlig kultur – teknologiseringen av ordet* (1990) menar Walter J. Ong att:

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 inte 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)

Beskrivningen bryter upp en invand föreställning om att orden verkligen finns på papperet. Däremot finns tecken som kan förverkligas som till ord. Och dessa ord låter, vare sig de klingar högt, som verkligt ljud som kan höras av flera personer samtidigt, eller som ljud som den tysta läsaren kan föreställa sig. I ”The How of Literature” (2006) menar Ruth Finnegan, helt i linje med Ongs påstående, att: ”even ‘silent’ reading is in a sense ‘performed’ by the reader and, especially for poetry and dialogue, experienced acoustically through our ‘inner ear’” (s 174).

Det som syns på papperet, bokstäver organiserade i grupper, är alltså enligt (1) inte ord, men däremot betydelsebärande tecken som (2) en tränad läsare kan förverkliga till ord som ljuder. Det går naturligtvis att invända mot Ongs synsätt. I vardagligt tal talar vi verkligen om orden på pappret, skärmen, skylten och så vidare. Vad Ongs resonemang i det här avseendet dessutom inte tar hänsyn till är att text inte *bara* är fråga om ord. Snarare består text av en mängd samband på flera nivåer, flerfaldigt meningsbärande lager sammanvävda till en komplex helhet. Dock är det en betydande del av textens verklighet, och att separera orden från de skrivna tecknen kan i sammanhanget vara behjälpligt för att hitta ett sätt att tänka kring dem. Om vi tänker oss att texten av läsaren måste slitas upp från papperet så innebär det att text måste bli till ljud för att kunna vara ord, varpå dess oundvikliga koppling till temporalitet framträder. Samtidigt har text en objektlik karaktär. Ong betonar att ord, i och med att de består av ljud, sträcker ut sig över tid: ”Det finns inget sätt att stoppa ljudet och ändå ha ljudet kvar. Jag kan stoppa en filmprojektor och hålla en bild kvar på duken. Om jag hejdar ljudets rörelse finns ingenting kvar, bara tystnad, inget ljud alls” (s 34). Också det påståendet går att invända mot. Ett stoppat ljud kan lika gärna stoppas till att bli en entonig klang som till att bli tystnad, men då har i och för sig ljudet som ord omöjliggjorts. Ongs poäng, att ordens ljudmässiga kvalitet gör dem efemära till sin natur, framgår ändå.

Ongs arbete syftar huvudsakligen till att beskriva den betydande skillnad som ett skifte från en (primärt) talspråklig kultur till en skriftspråklig kultur innebär för det mänskliga tänkandet. Det är i och med detta han betonar det särskilda i att skriftspråket förtingligar orden (förutsatt att vi går med på att ord kan existera nedskrivna på papper). I och med nedskrivandet separeras ord från sitt direkta samband med den som yttrar dem och från direktkontakten med

den kontext de yttras inuti. Istället för ljud och händelser förvandlas orden alltså till döda ting.

Det kan klinga negativt, men samtidigt, menar Ong, innebär det att text får andra, unika egenskaper:

Detta paradoxala faktum att texten till sin karaktär är död [...] är en garanti för dess beständighet och dess möjlighet att återupplivas i ett obegränsat antal levande sammanhang genom ett potentiellt obegränsat antal läsare. (97)

Detta, att text är bestående, att orden finns och finns kvar, utgör hela skillnaden från ett sammanhang där orden inte står någonstans att finna. De ord som försvann vid avstannandet, som inte gick att hålla kvar, fryses nu (nå, vägen till dem fryses) på en yta. Det går att återvända till dem, både i läsakten och i skrivakten. De är som att de i och med en konkretionshandling har abstraherats.

Som textförfattare upplever jag att jag sysslar med två dimensioner samtidigt. Å ena sidan med det levande sammanhang orden är tänkta att finnas i när det handlar om den scenisk framställningen, där de inte bara ljuder, men där de blir till en betydande del av mellanmänsklig handling. Å andra sidan med arbetar jag inuti en tradition av *skrivande* i bemärkelsen *nedpräntande av svarta tecken på den vita ytan*. Detta ger mig tillgång till en typografisk verklighet inuti vilken orden abstraheras till text. Jag ska nedan – i avsnitt 5.3 *Det litterära* – fördjupa mitt resonemang om hur denna typografiska verklighet har inneburit någonting särskilt för den litterära tradition som jag är en del av och som bland annat resulterat den särskilt litterära slags dramatik som Elfriede Jelineks dramatiska verk är ett betydande exempel på. Jag tänker mig att det finns en spänning mellan den typografiska ytan som plats och det levande sammanhanget – i mitt fall den sceniska framställningen – som verket är ämnat att uppföras i. Jag tänker mig att denna spänning kan innebära ett särskilt slags kreativt utrymme för författaren.

5.1.1 Om det litterära och det verbala

Är text en förutsättning för det litterära? Ruth Finnegan (2006) kritiserar det västerländska litteraturbegreppet, som hon anser vara allt för text-fixerat:

We have long accessed past literary enactments – across centuries, even millennia – through the medium of verbalized texts-on-a-written-surface. This is what exists, it

seems; here are the objects we can get our hands and eyes on. Non-verbalized and nonwriteable performance dimensions, ephemeral and elusive, could not be captured or directly transmitted from the past, and therefore [...] could be passed over as lacking any abiding graspable reality. (s 164)

Hon påminner oss om att det invanda sättet att tänka kring litteratur först och främst har med text att göra. Text har en objektlik karaktär, det är något som går att se och ta på, som går att beskriva, som inte försvinner. Och hon påpekar att flera dimensioner går förlorade i ett sådant sätt att tänka och att det innebär vissa förgivettaganden. Ett sådant förgivettagande som Finnegans exemplifierar med och osäkrar är huruvida text är något som nödvändigtvis föregår exempelvis dikt. Hon påpekar att dub-poeten Lillian Allen har uttryckt att det varit svårt att ”färdigställa” sin poesi inför en tryckt publicering av den, därför att hon i första hand framförde den oralt och att den därför ”fanns” i mångfaldiga och föränderliga varianter. Detta exempel bevisar inte att Lillian Allen aldrig skrivit något före första framförandet av dikten, men det bryter upp föreställningen om dikten som något stabilt som har en egentlig form i det skrivna, och påminner oss istället om Finnegans visar också att det finns en mängd litteratur där orden inte står i centrum, utan är en del av ett större sammanhang. Den semantiska delen av sånger till exempel som behöver framföras tillsammans med, eller som, musik.

Ong (1990) å sin sida argumenterar för att vi inte ska skilja litteratur från det skrivna:

Man skulle [...] kunna invända att även om termen ”litteratur” ursprungligen skapades för att beteckna skrivna verk, har den numera utvidgats till att omfatta sådana besläktade företeelser som t. ex. traditionellt muntligt berättande i kulturer opåverkade av skrift. Många ursprungligt specifika termer har genomgått en sådan generalisering. Men begrepp har en förmåga att för alltid bära med sig sin etymologi. De element av vilka en term ursprungligen byggts upp lever vanligtvis, sannolikt alltid, kvar i dess senare betydelser., kanske på ett diffust men ofta starkt och icke reducerbart sätt. (s 25)

I mitt projekt är detta perspektiv viktigt, då jag är ute efter just en skillnad och denna skillnad upplevs av mig som att jag försätter mig i olika lägen. Ett tar större hänsyn till det dramatiska sammanhang i vilket orden är menade att låta, ett annat ”mer” litterärt, därför att det tycks ha en starkare relation till den vita yta den moderna människan är så van vid att läsa från. Detta gör dock inte Finnegans perspektiv mindre användbart (och sanningen är att hon teoretiskt ligger mycket nära Ong). För även om skrivandet verkar påverka människans sätt

att tänka och (kanske i högsta grad) sätt att berätta, så går det att via Finnegan påminna sig om att det finns något innan text, snarare än att det är det som finns. Litteraturens hjärta, föreslår Finnegan (2006), finns i det verbala konstnärskapet snarare än i det skrivna ordet: [I] suggest that we should envisage it not as definable by reference to Western written genres, but as an umbrella notion that can embrace all those displayed forms and events in which verbal artistry in some way plays a significant part. (s 180)

Detta betyder inte att Finnegan (2006) bryter med texten eller polariserar den mot det orala eller det performativa. Snarare visar hon även på att det finns en mångfald i hur litteratur kan upplevas: "Written and oral forms can overlap and intermingle, and are related in manifold and variegated ways rather than existing as distinctive modes having hard-edged properties" (s 169). Det skrivna och det uttalade genljuder varannat, den tysta läsningen kan påverka lyssnandet till det orala framförandet och vice versa.

Men en alltför stark fixering vid det orala och vid orden är också vanskligt. Finnegan (2006) påminner oss: "[P]erformances may not be principally a matter of 'words' – or at any rate not just of words" (s 170). Det verbala konstnärskapet, litteraturen, kan alltså stå i centrum eller vara en del av någonting som går utöver det verbala.

Finnegan klipper alltså inte alls av länken mellan det verbala konstnärskapet, och texten. Däremot ruggar hon upp relationen, gör den porösare och lämnar utrymme för relationer snarare än en relation. I mitt forskningsprojekt är jag ute efter en specifik relation mellan det skrivna och det talade, men för att komma dit behöver jag ställa frågan om vad det verbala konstnärskapet gör? Texten, som har tyckts befinna sig i centrum ("jag skriver dramatisk text"), befinner sig plötsligt inte alls längre i centrum och jag kan inte klamra mig fast vid den som förklaring. Snarare är den (då den finns) ett medium för att kommunicera något. Vad är detta något? Vad innebär det att en dikt läses tyst eller framförs som tal? När någon lyssnar på en ljudbok? När ett drama utspelar sig på en scen?

Min intention är inte att ge ett svar på vad verbal konst i allmänhet är, för begreppet är, som vi sett, ett paraplybegrepp som sträcker sig över en mångfald. Orden kan stå i centrum eller vara en del av ett större sammanhang. Klangen hos ord kan bejakas, eller språkets materialitet kan utforskas. Ord kan användas för att handla eller för att återge handling. Orden pekar (oftast) bortom sig själva, och de ingår i komplexa sammanhang. Hos exempelvis Jelinek blir, som vi har sett, ordmassor inte bara ett sätt att semantiskt fånga något; kvantiteten, sättet de rasar på, omtagningarna och förvrängningarna blir något i sig, och inte bara i sig, utan de blir det i kombination med semantiska betydelser och en mängd ytterligare kvaliteter. I Marie Lindberg de Geers installation Jag tänker på mig själv i Wanås skulpturpark ljuder framförallt

ett enda ord som flerfaldigats via ett antal röster, mellan trädstammarna: ”Mamma.” Hela sammanhanget blir betydelsebärande, rösternas intima kvaliteter, skogen som besökaren befinner sig i, att den som ropar inte syns, och så vidare. Det är bara ett ord, men det har potential att öppna en värld av känslor, minnen och referenser. Få skulle kalla det för litteratur, men den verbala dimensionen av konstverket går knappast att bortse från; utan den är inte konstverket.

Bara dessa två exempel visar på en enorm vidd i vad verbal konst kan vara. Två dimensioner blir dock svåra att bortse från i nästan alla verbala sammanhang. Dels temporalitet, det att ord sträcker sig över tid. Dels semantik, att ord uppenbarligen har en innebörd, de talar om något. Ett svar, om än inte uttömmande, på vad det verbala förmår blir: Berätta något över tid. Och detta att berättandet sker över tid innebär att det kan berätta något om tid och om människans upplevelse av att finnas till inuti tiden, att pågå i en ständigt föränderlig tillvaro.

När jag strävar efter att dels definiera *det litterära* och dels *det dramatiska* så utgår jag från att dessa är *verbala konstarter* som förhåller sig till det skrivna på lite olika sätt. Det går därför inte att förutsätta att *texten* är den stabila punkten. När jag nu ställer frågan om vad *narrativitet* innebär så är det *ett* sätt att förstå vad som medieras *exempelvis* genom text.

5.1.2 Narrativitet genom Paul Ricoeur

Narrativitet har visat sig av högsta vikt för mitt forskningsprojekt. Dels går det att använda narrativitet för att förstå *det dramatiska* – vilket kommer att bli än tydligare i avsnitt 5.2 *En dramatisk kvalitet*. Dels har den litterära slitningens produktivitet möjliggjort en narrativ rörlighet inuti mina dramatiska verk.

När jag nu tar utgångspunkt i den franske filosofen Paul Ricoeurs *Time and Narrative* (1984) är det för att få en ingång till det narrativa som är hårt knuten till temporalitet, vilket senare (i avsnitt 5.2 *En dramatisk kvalitet*) ska visa sig vara en betydelsefull ingång till en förståelse för *det dramatiska*.

Ricoeur (1984) förstår narrativet, eller rättare sagt en *narrativ aktivitet*, som ett sätt för människan att förstå sin tillvaro inuti tiden. *Emplotment* – ett begrepp jag använder i den här texten utan att översätta det från engelska – blir till det poetiska, och med andra ord kreativa, svaret på en klyfta mellan å ena sidan Augustinus sätt att förstå all tid som ständigt närvarande i själen och å andra sidan Aristoteles sätt att beskriva en plot som handlingar

organiserade efter varandra, vilket antyder att det går att se på tid som separata enheter placerade efter varandra.

”What, then, is time?” frågar, enligt Ricoeur, Augustinus i *Bekännelser*. ”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 det är som att den inte står någonstans att finna. 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” (Ricoeur, 1984, s 20), men inte som tre isolerade enheter, utan snarare som ett trefaldigt nu, vars ”delar” är i ständig interaktion med varandra. Därmed introduceras också begreppet *distentio animi*, vilket innebär ett tänjbart medvetande (eller mer ordagrant en tänjbar *själ*) som sträcker sig framåt och bakåt i tiden. Tid blir alltså något inre och därmed något sammanhängande och helt. Detta löser dock inte tidsproblematiken, för fortfarande finns ju upplevelsen att de tre aspekterna av tid (dåtid, nutid, framtid) är olika. Ricoeur benämner Augustinus modell som en ”konkordant diskordans”; människans tidsuppfattning är fortfarande diskordant, men, i och med dess förflyttning in i den tänjbara själen, gjord enhetlig.

En annan tidsuppfattning antyder Aristoteles poetik, i vilken *mythos* (plot) komponeras genom organiserandet av *mimesis praxeos* – efterbildandet av handling – den ena efter den andra, och i vilken tiden harmoniseras då den har början, mitt och slut. Det är som om tiden bestod av ett antal nu-situationer, precis den sorters enheter som Augustinus slår sönder vår föreställning om. Ricoeur menar att det här istället är tal om en ”diskordant konkordans”. Konkordans därför att tiden är harmoniserad, men diskordant i och med den beskrivning av tragedin som Aristoteles ger, att dess uppgift är att väcka fruktan och medlidande hos åskådaren. Denna effekt uppnås genom att omslag (*peripetia*) och överraskning inträffar, varför det ju knappast är en erfarenhet av harmoni som förmedlas i den harmoniserade helheten, utan snarare en *erfarenhet* av disharmoni (Ricoeur, 1984, s 43–47).

Ricoeur menar att den konkordanta diskordansen hos Augustinus och den diskordanta konkordansen hos Aristoteles är varandras motpoler, och han pekar på en kulturell avgrund mellan de båda tänkarna:

Indeed, as has been said, Augustine’s paradoxes of the experience of time owe nothing to the activity of narrating a story. [...] And on his side, Aristotle’s analysis of plot

owes nothing to his theory of time, which is dealt with exclusively in his *Physics*. What is more, in his *Poetics*, the "logic" of emplotment discourages any consideration of time, even when it implies concepts such as beginning, middle, and end, or when it becomes involved in a discourse about the magnitude or the length of the plot. (s 52)

Det är dock just dessa tänkare Ricoeur ger sig uppdraget att länka samman med hypotesen

that 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)

Det är alltså just den diskordans som Augustinus beskriver som behöver den narrativa aktiviteten för att tiden ska kunna bli mänsklig, det vill säga greppbar för människan, och det är på det här sättet som narrativet blir ett poetiskt (i bemärkelsen skapande) svar på människans existerande över tid.

5.1.2.1 En aktiv förståelse av narrativitet

Ricoeur menar att det han är ute efter är "the mediation between time and narrative". När vi följer hans resonemang är det viktigt att hålla i åtanke att han har en *aktiv* förståelse av begreppen. Han är inte ute efter att beskriva *narrativet* eller *narrativ* i allmänhet, utan riktar snarare sitt fokus mot de figurativa processerna. Snarare än om en statisk struktur, en *plot*, talar han alltså i första hand om *emplotment*, vilket innebär att det är ett formaliserande snarare än en form han är ute efter. *Mimesis* – efterbildning, imitation eller representation – och *mythos* – plot – hämtar han således från Aristoteles och menar att båda begreppen "have to be taken as operations, not as structures". Jag kan bara förstå detta som ett sätt att hela tiden ta hänsyn till den mänskliga nödvändigheten av interpretation av all förnimmelse av världen, det att människans kognitiva förmåga gör världen greppbar genom ständig tolkning. I linje med detta presenteras vidare *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 would 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, and in this sense, the Aristotelian mimesis is the emblem of the shift [...] that, to use our vocabulary today, produces the "literariness" of the work of literature (Ricoeur, 1984, s 45).

Härmed händer något med läsningen av Aristoteles *Om diktkonsten*, vilken nog av många läsare kan uppfattas som stelbent och värderande. Snarare än ett godtyckligt regelverk för vad konst bör vara, blir i Ricoeurs läsning *Om diktkonsten* ett sätt att försöka nå de metafysiska lagarna för vad *berättande* (engelskans *narrating*) är för något och dess funktion för människans sätt att greppa sin upplevelse av att existera inuti tid.

5.1.2.2 Ett trefaldigt mimesis-begrepp

Att som Ricoeur förstå narrativitet utifrån Aristoteles poetik är att sätta handlandet i centrum för människans tillvaro i tiden; det är ju just *mimesis praxeos*, imitation (efterbildning, representation) av handling, som plot enligt Aristoteles består av. Då Ricoeur tolkar och utvidgar Aristoteles mimesis-begrepp så trefaldigar han det till *mimesis₁*, *mimesis₂* och *mimesis₃*, där det första förankras i den vardagliga verkligheten så som vi känner den, det andra i den transformation som får händelser och handlingar att bli till en helhet och det tredje i läsarens/åskådarens interpretation.

Mimesis₁

"[T]he composition of the plot is grounded in a preunderstanding of the world of action", menar Ricoeur (1984, s 54). Det förutsätts alltså att det finns en förförståelse om vad mänsklig handling är, och att denna förförståelse är vad den narrativa aktiviteten grundar sig i.

För det första finns meningsfulla strukturer att känna igen i det mänskliga handlandet. Ricoeur skiljer detta från fysisk aktivitet i allmänhet, genom att förankra det i ett "conceptual network" (s 55):

Actions imply goals, the anticipation of which is not confused with some foreseen or predicted result, but which commit the one on whom the action depends. Actions,

moreover, refer to motives, which explain why someone does or did something, in a way that we clearly distinguish from the way one physical event leads to another.

I och med detta är handlingar alltid kopplade till agenter och är dessutom mellanmännskliga aktiviteter:

[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. Finally, the outcome of an action may be a change in fortune toward happiness or misfortune. (Ricoeur, 1984, s 55)

För det andra äger mimesis₁ det Ricoeur kallar ”symbolic resources” (54) i och med att en handling ”is always already articulated by signs, rules, and norms. It is always already symbolically mediated” (s 57). Han specificerar ytterligare: ”[S]ymbolism is not in the mind, not a psychological operation destined to guide action, but a meaning incorporated into action and decipherable from it by other actors in the social interplay” (s 57). Symboliken finns alltså *hos* handlingarna och har en social funktion. Handlingar kommunicerar något, både gentemot dem de riktar sig mot och gentemot en tredje, utifrån betraktande, part.

Handlingarna är alltså möjliga att *avläsa* och hur de avläses beror på kontext: Gesten en höjd arm kan exempelvis, beroende på sammanhang, syfta till att hälsa på någon likaväl som att rösta eller kalla på en taxi (Ricoeur, 1984, s 58). Detta har oundvikligen att göra med normer (för hur skulle ett handlade med och gentemot andra människor vara möjligt utan, i alla fall ungefärliga, gemensamma referenspunkter för handlingarnas innebörd?) och med etik. När vi ser människor handla börjar vi också värdera dessa handlingar, och vi för över värderingen på de människor som utför handlingarna:

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. (Ricoeur, 1984, s 59)

Det tredje kännetecknande draget hos mimesis₁ är av en temporal karaktär. Handling bär på temporala strukturer som kräver *narration*. Ricoeur 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. (Ricoeur, 1984, s 60)

Vi 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. På detta sätt behöver alltså narrativet en förankring i den verkliga, eller vardagliga, världen. Där finns människornas gemensamma referenspunkter och det är dessa som gör att det överhuvudtaget går att tala om något. Vi tolkar det som att handlingar bär på en meningsbärande struktur, att de har ett inneboende symboliskt värde, och alltså betyder någonting, och att de är direkt kopplade till en temporalitet.

Mimesis₂

Det är med utgångspunkt i detta som *mimesis₂* blir verksamt, det är detta som medieras i den narrativa aktiviteten:

Mimesis₂ has an intermediary position because it has a mediating function. This mediating function derives from the dynamic character of the configuring 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. (Ricoeur, 1984, s 65)

I och med *emplotment* så händer någonting. En förvandling inträffar. Snarare än ett uppräknande av enskilda incidenter och händelser, så gör organiserandet av dessa att de bidrar till en begriplig helhet (Ricoeur, 1984, s 65). Narrativet, menar Ricoeur, har temporala kännetecken, vilka enligt honom Aristoteles inte tar i beaktning i *Om diktkonsten*, men som är underförstådda: "They are directly implied, however, in the constitutive dynamism of the narrative configuration" (Ricoeur, 1984, s 66). Då den narrativa aktiviteten (*emplotment*) just kännetecknas av att en helhet bildas, samtidigt som narrativet kan delas upp i enskilda

händelser som är kronologiska, kombineras just två temporala dimensioner inom den. Det är detta som Ricoeur menar både svarar på och speglar tidsproblematikens dilemma.

Konfigureringen består alltså av vad Ricoeur (1984) kallar ett "grasping together" (s 66) en mångfald av händelser till ett enda. Detta är vad Aristoteles poesis syftar till, ett förmedlande från *händelser* till en *berättelse*, varpå en *figur* extraheras från en succession av händelser. Detta gör 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 the "then, and then" a "and so forth." Finally, the episodes follow upon one another in accord with the irreversible order of time common to physical and human events. (Ricoeur, 1984, s 67)

Det är just genom denna aktivitet, där händelserna inte följer efter varandra, utan *föder* varandra, som helheten blir till. Kausalitet måste tas in i beräkningen, *en sak till följd av något som föregick den*. Följaktligen blir berättelsen något utöver det som berättas i den bemärkelse att summan av delarna är större än de enskilda delarna. En helhet bildas, där, så att säga, inte bara det som är närvarande är närvarande, men där, som hos Augustinus, även det som varit och förväntan på det som komma skall, är närvarande. Denna helhet, berättelsen, kan vi säga har en poäng eller tanke. (Ricoeur, 1984, s 67)

*Mimesis*₃

För att denna helhet ska bli till, och för att denna helhet 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 (även om han snarare talar om läsaren och lyssnare än om åskådaren):

[*M*]imesis₃ 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. (Ricoeur, 1984, s 71)

I och med detta betonar Ricoeur läsakten. Här fullbordas verket på två sätt, dels genom att det sätts i relation till den "yttre" världen, det vill säga den värld läsaren befinner sig i *utanför* verket, genom att det tolkas i relation till denna värld och exempelvis bedöms som

genrespecifikt (s 75), men också för att verket *aktualiserar* genom läsakten: ”[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 med hjälp av den *konkretionshandling* som den tyske litteraturvetaren Wolfgang Iser – som Ricoeur också hänvisar till i sina resonemang – i ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse” (1993). Iisers utgångspunkt är att litterära verk har en artistisk och en estetisk pol, där den artistiska består av själva texten, så som den är skriven av författaren, och den estetiska av det förverkligande som genomförs av läsaren (Iser, 1993, s 319). Ett litterärt verk är på så sätt inte fullbordat hos författaren, utan behöver läsaren för denna fullbordning. Iser (1993) påpekar att: ”Av denna polaritet följer att det litterära verket inte kan vara helt identiskt med texten, för texten får liv endast då den förverkligas” (s 319) Frågan är hur detta fullbordande, i Iisers fall hur *läsning*, går till. Texten erbjuder, menar han, mönster och ”schematiserade bilder” och det är dessa läsaren måste relatera till varandra för att sätta verket ”i rörelse” (Iser, 1992, s 320–321). Det är alltså en högst personlig respons på det lästa som utgör den estetiska upplevelsen av verket och läsningen får en oundvikligen 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 rum i sig själv. (Iser, 1993, s 321)

Det som händer är helt enkelt att läsaren blir 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). Återigen alltså: Summan är större än delarna. Och detta mervärde består i att de relateras till varandra, men inte bara i en följd. De litterära satserna är inte bara påståenden, utan ”indikationer på någonting som skall komma, och vars struktur förebådas av deras specifika innehåll.” (s 322) I läsakten skapas alltså en förväntan på framtiden och fantasier om vad denna framtid bär på, samtidigt som ”interaktionen mellan dessa korrelativ inte så mycket [blir] ett uppfyllande av förväntningen som en kontinuerlig modifikation av densamma.” (Iser, 1993, s 323) Dessa fantasier, vilka förändras under läsandets gång, är en del av

responsen på texten och blir till en del av det upplevda verket. Och det som berättas går ju inte framåt som på räls, utan bryter mot förväntningar och föder nya förväntningar, tycks svänga och bjuder på små och stora överraskningar. Alltså förändras, under läsandets gång, läsarens horisont, det läsaren tycker sig ana i fjärran. Men detta är inte den enda modifikation som som äger rum, för den nya information som tillkommer tvingar dessutom läsaren att omvärdera den information som den tidigare delgivits:

Vad helst vi har läst sjunker ner i vårt minne och förminskas. Det kan senare väckas till liv igen och ställas mot en annan bakgrund, med resultatet att läsaren förmår upptäcka hittills oförutsedda sammanhang. Minnet som väcks kan emellertid aldrig återta sin ursprungliga skepnad, för det skulle betyda att minne och varseblivning är identiska, vilket uppenbarligen inte är fallet. Den nya bakgrunden för fram i ljuset nya aspekter på det som vi förpassade till minnet; och omvänt kastar dessa i sin tur sitt ljus på den nya bakgrunden, och på så sätt uppstår mera sammansatta föreställningar. Då dessa interrelationer etableras mellan det förflutna, nuet och framtiden, bringar läsaren texten att verkligen avslöja sin potentiella mängd av samband. Dessa samband är resultatet av läsarens medvetande när det arbetar med textens råmaterial, även om det inte är texten själv – för den består bara av satser, påståenden, information etc. (Iser, 1993, s 323–324)

Det tidigare lästa måste hela tiden omvärderas därför att det i ljuset av de nya vändningarna som det berättade tagit får förändrad betydelse.

De två processerna är uppenbarligen inte åtskilda, utan vad det är tal om är snarast ”en aktiv sammanflätning av anticipation och retrospektion” (s 327). Det är via denna sammanflätning som jag menar vi ytterligare kan förstå den syntetiserande effekt som *mimesis*₂ innebär och som aktualiseras och fullbordas i och med *mimesis*₃. Det som blir till, levande och i ständig förändring såväl framåt som bakåt, som en organism i ständig metamorfos, påminner om livet självt, vars delar behöver integreras i en enda helhet (om än med det som Iser kallar ”latenta störningar”) för att kunna greppas.

Det kan tyckas paradoxalt att jag, efter en början där jag dels har luckrat upp förhållandet mellan verbal konst och text, nu hamnat i resonemang kring just text och läsande. Ricoeur glider längre och längre bort från dramat i sina resonemang, och Iser tycks vara bestämd i sitt skiljande mellan mediet text och audiovisuell media. I och med läsandet av en text så presenteras läsaren för en värld, menar han, men ”Denna värld rullas emellertid inte upp

framför läsarens ögon som en film.” (322) Han blir dessutom ännu mer ingående då han, för att förtydligande av hur läsarens fantasi aktiveras i och med de ”luckor” texten lämnar, använder film som kontrastering:

[D]en skrivna delen av texten ger oss kunskapen, men det är den oskrivna delen som ger oss möjlighet att utmåla ting. I själva verket är det så att utan dessa element av obestämdhet, textens luckor, skulle vi inte kunna använda vår fantasi.

Sanningen i denna observation visar sig i upplevelsen många människor har när de ser textens filmatisering av en roman. Medan de läser Tom Jones har de kanske aldrig haft en klar uppfattning om hur hjälten egentligen ser ut, men när de ser filmen kanske somliga säger ”så där hade jag inte föreställt mig honom”. Poängen här är att läsaren av Tom Jones har förmågan att visualisera hjälten för sig själv och därmed känner hans fantasi det oändliga antalet möjligheter. Men i det ögonblick dessa möjligheter är nedskurna till en fullständig och oföränderlig bild är fantasin satt ur spel och vi känner att vi på något sätt har blivit lurade. (Iser, 1993, s 328–329)

Frågan är dock om just den här typen av exempel inte blir något förenklade. Iakttagelsen tjänar absolut ett syfte för att förklara något om dilemmat i att överföra en berättelse från ett litterärt medium till film, men den tar inte alls i beaktande de nyss beskrivna anticipations- och retrospektionsprocesserna. Om det är i dessa som läsarens huvudsakliga kreativa engagemang ligger så blir frågan om hur realiseringen av narrativet äger rum (vilket i läsakten genomförs med hjälp av läsarens mentala förmågor) en fråga om genre. Tar vi Finnegans begrepp verbal konst i beaktande, samtidigt som vi påminner oss om att Ricoeur faktiskt tar avstamp i Aristoteles och snarare än att skriva om romankonst syftar till att förstå narrativ aktivitet, så kan vi förstå att anticipation och retrospektion snarare har med *de narrativa strukturernas temporalitet* än med *text och läsning* att göra. Också den som ser en film eller en teaterpjäs förutser händelseförloppet och skapar en eller flera föreställningar om vad som kommer hända. Och dessa föreställningar kommer att modifieras under betraktandets gång. Och det som hände i början av filmen eller pjäsen kommer att i ljuset av den nya information som presenteras att förstås på nya sätt. Narrativitet blir med det här sättet att förstå det inte till en fråga om *text* utan till en fråga om att *berätta om människans erfarenhet att finnas till över tid*.

Det narrativa berättandet berättar inte bara om erfarenhet över tid. Det tar också tid i anspråk. Det är dessutom i ständig rörelse, eftersom det är en metamorfos aktivitet; dels

därför att en förvandling sker från delar till en helhet som är större än dessa delar, dels därför att delarnas innebörd förvandlas under berättelsens gång.

5.1.3 Perception och temporalitet

Vad som kan berättas hänger i högsta grad ihop med *hur* det berättas, och detta har i sin tur med mottagarens *perception* att göra. Jag ska återkomma till denna perception både i avsnitt 5.2 *En dramatisk kvalitet* och i avsnitt 5.3 *En litterär kvalitet*. Kort sagt säger det sig nära nog sig självt, men får vid närmare eftertanke ganska stora konsekvenser: Att läsa någonting är inte samma sak som att se någonting utspela sig inför sig i ett tredimensionellt rum. Nu är det i och för sig så, går det att invända, att dramatiken inte *genast* utspelar sig framför ögonen på någon, i vart fall inte om den existerar i ett dramatiskt manus. Så är det naturligtvis, men just detta är också en av de särskilda sakerna med att vara dramatiken: att skriva text som skrivs för att realiseras i ett tredimensionellt rum, som mellanmännisklig handling. I avsnittet 5.2.2 *Att läsa dramatik* beskriver jag på ett mer utförligt sätt hur läsning av *det dramatiska* också sker i två led: först en läsning av texten som sedan *avläses* som mellanmännisklig handling.

Denna skillnad från oundvikliga konsekvenser för *hur* narrativ presenteras – vilka *komponentdelar* som, för att använda Isers benämning, presenteras för en mottagare och hur dessa komponentdelar organiseras – men också för *vad* som berättas.

Att narrativets temporala aspekter i högsta grad påverkas av mediet är blev tydligt då Fredrik Haller – regissör och dramatiker, som jag skrivit flera verk tillsammans med och som jag undervisar tillsammans med på dramatikerlinjen på Teaterhögskolan i Malmö – och jag arbetade med en dramatisk adaptation av Émila Zolas klassiska roman *Thérèse Raquin*. Manusets är ofärdigt och kommer kanske aldrig att färdigställas, men erfarenheten består.

Då någonting återges med ord – som i romanprosan – tas tid i anspråk på ett annat sätt än då det utspelar sig framför ögonen på en åskådare. Lyssnandet och läsandets tid går inte nödvändigtvis i takt med skeendena då någonting läses. Detaljer som enkelt hade kunnat förnimmas via ett audiovisuellt medium måste i (åter)berättandet antingen beskrivas eller utelämnas. Beskrivs sådant som bullret på gatan utanför (vilket enkelt bara skulle kunna pågå på en scen eller i en film) eller ljuset som faller in genom fönstret (vilket också det skulle kunna synas) så tar det läsarens tid i anspråk, och det kan uppenbarligen inte beskrivas *samtidigt* som något annat skrivs. I gengäld tyngs inte det (åter)berättande av de fysiska kropparna. Det begränsas inte av fysiska rum. Och det kan med lätthet svepa över stora tidsjok som ingenting. Berättandet med ord spänner lika elastiskt över tid som medvetandet

självt. Det påminner om det sätt som Augustinus förstår tiden som existerande inuti den tänjbara själen, och som Ricoeur (1984) beskrivit. Tid återges i otaliga tempusformer, och läsarens uppmärksamhet förflyttas friktionsfritt i tid och rum. Utan vidare skiftar språket mellan att beskriva förväntan, nu, minne, minnet av en förväntan och så vidare. Vid ett tillfälle i *Thérèse Raquin* beskrivs 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. (Zola, 2010, s 71)

Med lätthet placeras flera dagar i sträck in i samma mening, samtidigt som upplevelsen av vämjelse återges. Då Laurent väl hittar Camille zoomar liksom 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. (Zola, 2010, s 73)

Inte bara blir det intrikata sättet att beskriva tid uppenbart; här blir det också tydligt vad epiken förmår i och med berättandets position bortanför berättelsens tid. Hudens stickningar, det inres köld, på samma gång stillhet och rörelse, Laurents egen omedvetenhet och hur han präntar in något han som han (underförstått) ska komma att minnas. Dessutom finns döden manifesterad i dessa beskrivningar. Sådana möjligheter ger inte dramat. Finns beskrivningar Så föds dessa – för att följa Szondis resonemang – ur situation och i relation. Som när Madame Raquin i ett av Fredrik Hallers och mina utkast vägrar att hålla den begravning som hennes vän Michaud insisterat på, därför att hennes sons lik ännu inte har hittats:

POLISEN

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

Som jag ska fira ner tom 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 hackar sönder honom!

POLISEN

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 –

Vi hittade helt enkelt inget sätt att dramatisera Laurents sökande på bårhuset. Det passade inte in i det dramaturgiska bygget, och kunde oavsett inte återges med samma temporala finesse. Dessutom handlade romanens beskrivning så mycket om det som hände *inuti* Laurent på ett sätt som inte manade till mellanmänsklig handling.

Men vi ville fånga någonting av det som romanen förmedlade om liket, som det ruskiga i att det ligger i vatten under lång tid och blir förvridet. I passagen ovan har vi skrivit fram en konflikt mellan Michaud (polis och, i vår version, Madame Raquines älskare) och Madame Raquin. Michaud insisterar på att det är dags att avsluta Madame Raquines sorgear genom att anordna en begravning för det den son som kanske aldrig kommer att hittas, och hon gör motstånd.

Exemplet på hur narrativiteten drastiskt förändras i en adaptation, och hur det har med temporalitet att göra, ett ett första steg mot en förståelse av den distinktion mellan *det litterära* och *det dramatiska* som jag ämnar göra och som i mitt eget skrivande leder till det jag kallar för en *litterär slitning*. Det är ett viktigt exempel, men knappast uttömmande. För

det första sträcker sig narrativitet bortom temporalitet. *Det litterära* ger dessutom upphov till en mängd former av verbal konst i vilken det narrativa försvagats eller helt försvunnit.

Nedan kommer jag att först förtydliga vad det är jag menar med *det dramatiska* och sedan förtydliga vad det är jag menar med *det litterära*, i ett försök att förtydliga denna slitning.

5.2 En dramatisk kvalitet

Jag menar att det sliter i min dramatik. Inuti den finns inte en rörelse, utan två. Det är som att det finns två gravitationer och de arbetar inte nödvändigtvis åt samma håll. Det litterära vill breda ut sig. Och så får exempelvis repliker inuti *Jag är Jago* en litterär karaktär då Figuren X (som jag har valt att kalla den figur som håller monologen) drar iväg i en lång harang angående ett vuxet förhållningssätt som han har till världen:

inte som barnen 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, stoppar in dem i munnen och spottar 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 utbredning och sökande efter näring och vatten och bladens långsamma bildande av energi, som att det inte spelar någon roll, tid, uppbyggnad och all vävnad tuggas till ingenting (s 20 – 21)

Det är som att texten liksom vill förlora sig i beskrivningarna, den vill fortsätta följa med i just barnets destruktiva obryddhet om det bräckliga livet, och fortsätta in i det livet och dess fysiska förutsättningar i vattnet och solen och jorden och näringen. Som om det mellanmänniska handlandet inte vore akut. Som om inte det mellanmänniska handlandet av nödvändighet förflyttade sig framåt och framåt och inte hela tiden riskerade att försvagas av dessa utsvävningar.

Eller sett från det andra hållet. Dramatiken, detta mellanmänniska handlande, detta *tillspetsade* mellanmänniska handlande, det karvar i det litterära, betvingar det litterära, det låter inte sådana saker som en knopps fina vävnad och dess tillblivelseakt bara vara det de är! Och när figuren Z i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* börjar gå på om tystnad, så verkar platsen inte finnas för att orden riktigt ska få komma åt *tystnaden*. I själva verket tycks det som pågår inte ens handla om tystnaden, utan om någonting annat (som jag senare ska

beröra i avsnittet om 6.1 *Sysslösa unga män med tillgång till vapen*) som pågår mellan X, Y och Z:

Z

Jag *är* lugn, jag *är* det, helt jävla filbunke lugn.

X

Du är / inte –

Z

Jo, det är jag. Och tyst. För jag tror på tystnaden. Till skillnad från vissa här inne. Som *inte* tror på tystnaden, tomrummet, och hur det drar ihop sig, vidgar sig, vad det nu gör, avsaknaden av ljud, avsaknaden av förklaringar, hur informationen slutligen upphör, avstannar, hur synintrycken upphör, och dånet från tystnaden tar vid, vilket *jag* trodde var en självklar sak att tro på, men som *vissa* här / inne tydligen inte –

Y

Men hetsa inte *upp* dig! (s 5 – 6)

Dramatiken kan visserligen generera litterära ytor, men den skär också av dem, av nödvändighet. *Texten* slutar inte när den är färdig med att avhandla det den är på väg att avhandla. Snarare avbryts den därför att den inte längre är nödvändig som handling eller därför att en kontrahandling har nödvändiggjort någonting helt annat än den text som gärna skulle pågå ytterligare ett tag. Dramatiken tycks vara det som villkorar dessa litterära ytors liv. Varför är det av nödvändighet så? Vad *är* denna dramatiska kvalitet som både driver och begränsar mitt skrivande? Den som jag försöker skriva fram och som finns som en inneboende energi i de färdiga texterna?

Jag börjar i läsningen, det vill säga i sökandet i den dramatiska i texten. Inte därför att det nödvändigtvis är i *texten* som dramatiken nödvändigtvis så att säga *händer*. (Även om detta är ett gängse sätt att benämna dramatik, som någonting som skrivs. Och att vara dramatiker är verkligen att vara ett slags textförfattare.) Utan därför att text är vad jag sysslar med. Det dramatiska är vad jag i min skrivprocess är ute efter, och det dramatiska påverkar hela denna skrivprocess och är det som driver dessa texter. Det är i just texterna som ett ytterligare driv –

det litterära drivet – kommer in och börjar gräla med det dramatiska. Jag börjar mina processer i text; i tanken på text, i strävan efter den text som ska bli till. Det är *i text* jag försöker fånga det dramatiska, det är *skrivprocessen* och *den färdiga texten* som påverkas av och härbärgerar kvaliteten, till och med *uttrycker* den kvaliteten.

Vad består då denna kvalitet av? Vad *är* den? Det vore alltför grovt att hävda kvaliteten som någonting allmängiltigt och som en absolut sanning. Jag kan för det första inte ge exempel på alla potentiella dramatiska kvaliteter som en text (eller ett uppfört stycke) kan härbärgera. Jag har vidare ingen lust att avgränsa ”sann” dramatik från ”osann”; ett sådant projekt skulle vara fåfängt och till nytta för ingen. Men jag kan försöka förklara mitt specifika sätt att arbeta med *det dramatiska* som begrepp (för begreppet behövs av praktiska skäl, trots att dess gränser tycks porösa och en ständig osmos pågår).

Jag kommer här att göra det genom att gå från mer allmän teori till en för mig specifik förståelse av denna teori. Därefter kommer jag att använda förståelsen till att göra en handlingsanalys av den inledande scenen i Anton Tjechovs *Måsen*. Slutligen kommer jag att exemplifiera hur jag använder detta i mitt eget dramatiska skrivande genom att förklara hur jag jobbade med dramatisk situering i *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* och visa hur det mellanmännliga handlandet – drivet till sin spets – tedde sig i slutscenen i densamma.

5.2.1 Teoretiska ingångar till det dramatiska

I *Dramatic Structure: The Shaping of Experience* (1973) gör teoretikern och regissören Jackson G. Barry en ansats för att reda ut just det titeln utlovar: hur dramatisk struktur utformas för att fånga specifik mänsklig erfarenhet. Till skillnad från den talrika litteratur som utlovar insikt i hur en pjäs (eller ännu hellre en film) ska byggas dramaturgiskt för att effektivt dra in en åskådare i dramats spänning, så behandlar Barry den dramatiska strukturen som någonting som genereras som en organisk nödvändighet, snarare än som ett stelt bygge. Han utgår ofta från just skådespelarens arbete 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 livet som om det föddes fram från ögonblick till ögonblick. Också jag som dramatiker bygger mina texter precis så,

som att detta "moment to moment life" generas, även om mitt arbete av nödvändighet skiljer sig från skådespelarens (och regissörens) arbete, vilket jag ska behandla utförligare vid ett senare tillfälle.

Barry (1973) benämner dramat som "an image of Man's interaction in time" (s 10). Det kan tyckas generaliserande, men ska snarast ses som ett grundantagande för det dramatiska och säger egentligen väldigt lite om vilken *specifik* bild det är som ges. Barry (1973) poängterar att antaganden om livets och världens beskaffenhet kommer att resultera i olika sorters dramatik. Han exemplifierar genom att göra en grov uppdelning av hur människor förstått *erfarenhet av tid* 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)

Det här måste förstås som en ganska grov kategorisering. Inom varje tidsepok och kultur torde ju motsägelsefulla förståelser om tid existera (och inte alla erkänns av den eftervärld som i efterhand betraktar och benämner epokerna). Dessutom kan den ovanstående förståelsen dras till allt med subjektiva nivåer. Becket kanske har ett sätt att förstå tid, medan hans samtida kollega Tennessee Williams har ett annat, vilket ger i helt olika förhållningssätt till tid i deras dramatiska verk.

Grundantagandet kvarstår dock: det är just *interaktion över tid* som vi har att göra med när vi har att göra med dramatik (eller *det dramatiska* i min vokabulär). Detta kontakterande räcker emellertid inte för att göra en fullständig beskrivning av det dramatiska – en bild av mänsklig interaktion i tiden kan ju ges genom exempelvis en rent litterär beskrivning (eller genom dans, genom tecknade serier och så vidare).

Barry (1973) 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 mer utförlig bild av vad det är vi har att göra med. Dramat utgörs av *handlingar* som genom fysisk manifestation är *observerbara för en publik*. Beskrivningen är utmärkt i sin koncentrerade form, men jag skulle vilja vända på den: *Eftersom* ett drama utgörs av handlingar och händelser bildar det en bild av mänsklig interaktion över tid. *Eftersom* dessa handlingar avbildas med en tanke på att manifesteras fysiskt inför en publik så skapas bilden av mänsklig interaktion över tid på ett visst sätt. Den dramatiska kvaliteten är inte avhängig

en fysisk publik som agerar åskådare, men det är knappast en slump att just det sceniska mediet är starkt förknippat med det dramatiska.

Efter att Barry (1973) konstaterat att ”drama must be made actions or events” (s 10) så ringar han in någonting som är av yttersta vikt både för mitt dramatiska skrivande och då jag i den här avhandlingstexten försöker definiera en litterär slitning:

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 inte det att människor talar med varandra som gör någonting dramatiskt, det är så att säga inte *där* det händer. Hade det varit så enkelt att det var tal, eller repliker för den delen, som det var fråga om så hade min litterära slitning inte varit aktuell. I så fall hade ju detta tal ostört kunnat härbärgera vilka litterära yttringar som helst. Talet måste alltså vara någonting ytterligare än bara tal – och definitivt vara någonting ytterligare än ”bara” text: Det måste vara *den av mellanmänniskt handlande*. Med det menar jag att talet inte enbart kompletterar det fysiska handlandet (som det ofta talas om i teater), utan vara en möjlig manifestation av handlandet.

Inte helt olikt Barrys resonemang ter sig såväl Aristoteles som Paul Ricoeurs definitioner av det dramatiska, då båda dessa skiljer det dramatiska det från det *episka* berättandet. Då Aristoteles gör denna urskiljning för han det i första hand genom att följa diktarens aktivitet:

Man kan [...] efterbilda samma föremål och med samma medier *antingen* genom att omväxlande berätta och införa en dramatisk karaktär, såsom Homeros diktare, *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”. ”Berätta” ska här förstås som det som kallas för *diegesis* och som har just med återberättande att göra. ”Efterbildning” ska förstås som *mimesis praxeos*. Begreppen har genom den västerländska litteratur-, konst- och teaterhistorien tett sig instabila, men distinktionen Aristoteles gör är

relativt enkel. *Antingen* återberätta *eller* efterbilda. Det är dramatikern (eller ”diktaren”) som gör det. När Aristoteles skriver om det mimetiska gör han det inte utifrån teatern och inte utifrån exempelvis skådespelarkonsten, utan just utifrån *diktkonsten*, det är så att säga *där* det händer.

Ricoeur (1984) – som bygger sin narrativa teori just utifrån Aristoteles *mimesis praxeos* – gör en liknande distinktion, och inriktar sig också på författarens aktivitet:

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)

Ricoeurs enkla distinktion angående den skrivande aktiviteten sätter fingret på min egen personliga upplevelse av att lämna det ”episka” skrivandet till fördel för det dramatiska skrivandet. Då jag för många år sedan gav upp försöket att skriva prosa och istället började försöka skriva dramatiskt upplevde jag det som frustrerande, därför att mina främsta verktyg inte längre hjälpte mig. En mängd beskrivande, som den skönlitterära prosan inte bara möjliggjorde, men *utgjordes* av, fick lov att lämnas därhän. Kvar fanns bara de mellanmänniska handlingarna. *Allt* som skrevs var handlingar. Allt behövde förstås som handlingar och ingenting annat. Detta var en upplevelse av skillnad. Att skriva dramatik *till skillnad från* att skriva text som skrivs för att läsas. Att läsa dramatik *till skillnad från* att läsa en *text* som primärt är *text*. Upplevelsen att det *som sägs* i dramatiken *till skillnad från* det som sägs i den skönlitterära prosan kommer från en plats som inte är inuti *författaren*, utan kommer från en plats eller platser inuti en eller flera *figurer*. Jag var och är naturligtvis medveten om att författaren sällan ”talar som sig själv” i exempelvis noveller eller i romanprosa, och att berättarpositionen inuti den skönlitterära prosan kan variera. Jag var och är naturligtvis medveten om att flera fiktiva röster kan förekomma inuti den skönlitterära prosan. Jag var och är också medveten om att det knappast är så att de dramatiska figurerna skriver sina egna repliker, utan att allt härstammar från minst en författaren. Men sådan var och är upplevelsen. I den skönlitterära prosan har det med det beskrivande att göra, att detta alltid känns personligt, som (upp)funnet inuti en själv. I det dramatiska har det med att jag i första läget snarare känner det som att jag uppfinner figurernas viljor och handlingar än att jag uppfinner det de säger. (Och när jag talar om slitningen så är det just som att jag gör båda sakerna på samma gång, talar själv *och* att låta allt som sägs komma ur figurernas nödvändighet att handla.)

Det säger sig vid det här laget nästan självt men behöver ändå nämnas igen: Berättaren som berättar (den episka författaren) *berättar*. Orden och ordföljderna är sättet på vilket narrativet förmedlas. Så säger berättaren att det var en gång en flicka och en jägare och de möttes i en skogsdunge och... Dramatik som betar sig dramatiskt *berättas* inte på det sättet. Där står flickan och där möter flickan jägaren. Omgivningen nämns vid sidan av, i en scenanvisning som är just en *anvisning* om hur *det ska se ut* (och kanske låta) omkring dem då de (i och med iscensättningen) framträder som levande människor som hörs och ses av de så kallade åskådarna (som ju också är åhörare, men som jag hädanefter enbart kommer att kalla för åskådare enligt gängse benämning). (Och dessa anvisningar behöver inte följas, följs av tradition ofta inte.) Kanske sträcker sig scenanvisningarna till att beskriva flickans och jägarens fysiska rörelser, men det räcker inte hela vägen fram till dramatisk handling. Någoting måste hända *mellan* flickan och jägaren. Annars står de där som statyer i mötet med varandra. Eller, för den delen – vilket jag ska beskriva nedan i avsnitt 5.3 *En litterär kvalitet* – blir stående som Jelineks tovade dockor, utan varken egen mun eller rörelseförmåga, och med just *text* eller *röst* som ackompanjemang.

Såväl Aristoteles som Ricoeurs (1984) resonemang är ofullständiga. Ingen av dem bryr sig om att behandla *fiktiva berättare* i epiken. Till skillnad från Aristoteles tar Ricoeur heller inte hänsyn till att (till synes) dramatiska strukturer kan förekomma i epiken. Hårdrar man det kan man dessutom läsa att Ricoeur menar att de båda formerna förmår härbärgera *samma* slags narrativ, bara det att dessa narrativ blir till och sedermera finns på lite olika sätt.

Något förvånande utesluter Ricoeur (dessutom 1984) mer eller mindre allt annat än kedjor av mellanmänniskt handlande som delar i narrativet. Som om det som *återberättas* (i det episka narrativet) inte har sitt särskilda sätt att *säga* någonting om sådant som inte alls betar sig som det slags handlingar som är direkta konsekvenser av andra handlingar. Och som om denna prosa inte förmådde ha mycket större variationer i lokal tid och övergripande tid, exempelvis förmår beskriva återkommande mönster snarare än att tvångsmässigt förhålla sig till det levande nuet (så som jag ska argumentera för att dramatiken gör). Som om den därmed inte förmådde behandla sådant som ledan som pågår år ut och år in, som om den inte lätt och ledigt klarade att göra en avstickare för att krypa nära flodbottnens slam och inifrån kroppen själv beskriva sensationen då fotsulorna tränger ner i den sliskiga botten, och mängder av sådant som dramatiken inte har alls lika lätt för att nå. Som om dramatiken inte hade en särskild stränghet i hur den kräver att handling föder handling i nuets tid, i nuets rum.

Som om denna stränghet inte resulterade i de kedjor av mellanmänsklig handling som ständigt kräver svar i form av mothandlingar, och som om dessa kedjor inte vore lika obarmhärtigt förankrade i det levande nuet som de är oförutsägbara.

Jag förstår det som att detta har att göra med att såväl både Aristoteles som Ricoeur (1984) gör sig skyldiga till att förbise det som Barry (1973) sätter i centrum för dramatikens existens, nämligen det tredimensionella medium – scenrummet – som dramatik traditionellt skrivs för. Aristoteles nämner visserligen att diktaren bör ”utarbete gester och kroppsställningar” (s 50), men går inte in på någon diskussion om dettas vikt just för att efterbilda mellanmänsklig handling.

Kanske är efterbildandet av mänsklig handling underförstått så uppenbart för Aristoteles att det inte behöver förtydligas? Samtidigt finns någonting befriande i Aristoteles obryddhet kring det sceniska. Om det dramatiska har ett hjärta, så handlar det för Aristoteles inte nödvändigtvis om *tetatern* som plats för detta hjärta. Snarare verkar det som att vikten ligger vid det dramatikens potential att komma åt människans mest tragiska sidor. När Aristoteles menar att scenen inte behövs för att dramat ska äga rum, så förstår jag vad han menar. Aristoteles påpekar att tragedin – som han ju framförallt behandlar som dramatisk – ”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* (i modern tid kanske en tyst läsning dessutom kan räcka) för att dess ”dramatiska livlighet” (s 70) ska framträda. Det dramatiska kan både finnas och urskiljas utan att det äger rum i ett scenrum. Omvänt gäller ju – vilket jag tidigare varit inne på – att (teater)scenen inte i sig förvandlar det som uppförs där till *dramatiskt* (och krasst uttryckt så måste inte all text som skrivs för det sceniska teatertrummet vara dramatisk).

Vad som däremot behöver förtydligas är att den dramatiska kvaliteten knappast kan bli till utan tanken på en tredimensionalitet. Det är just denna tredimensionalitet, som liksom ligger latent i den dramatiska texten, som jag menar måste tas i beaktande för att komma åt vad den dramatiska kvaliteten är och vad det dramatiska förmår. Det som efterbildas, för att använda en aristotelisk terminologi, är så att säga någonting som hämtas från en tredimensionell värld, och därför blir också det scenrum som erbjuder denna slags tredimensionalitet inte av vikt för detta efterbildandes tillblivelseakt.

5.2.1.1 Tredimensionalitet och temporalitet

Denna tredimensionalitet räcker naturligtvis inte. Också de ovan nämnda statyerna och tovade dockorna är ju tredimensionella. Denna tredimensionalitet måste kombineras med en fjärde dimension: tiden. Rummet får alltså även en *temporalitet*.

Oavsett om det temporala tredimensionella rummet är *tänkt* (som i läsning av dramatik eller skrivande av dramatik) eller om det är *realiserat* exempelvis på en teaterscen, så är det enligt mig *där* det händer. Dramatiken *beter* sig som att den ägde rum i ett sådant rum. Där, i rummet där kropparna framträder med sin *faktiska* tyngd mot marken, med sin *faktiska* resning ovanför jorden, där hjärtats hastighet ökar av ansträngning och där rösterna klingar i samma stund som läpparna formas kring de ljud som formats av svalg och munhåla *och* där tiden obönhörligt går. Det dramatiska – den dramatiska kvalitet jag är ute efter – *skrivs* för att vara möjligt att *realisera* just där. Jag må påstå att jag är ute efter *text* i min konstnärliga process (för det är verkligen text som är mitt konstnärliga avtryck i världen) men denna text tänks alltid utifrån föreställningen om detta i tiden rörliga rum.

Jag har nämnt det tidigare: Ett delat luftrum (eller för all del, *känslan* av ett delat luftrum, eller något som är mycket likt ett delat luftrum, vilket kan erbjudas av filmmediet) mellan åskådaren och skådespelaren, innebär att hörsel och syn aktiveras samtidigt hos åskådaren. Åskådaren delar tid och luft med skådespelaren. Men åskådaren och skådespelaren är inte de enda som delar tid och luft med varandra. Är det flera skådespelare på scen så delar även *dessa* tid och luft med varandra.

Nej, scenrummet är inte det enda rum där dramatik kan utspela sig. Men om det är mellanmänniskt handlande vi är ute efter, så är det ofrånkomligt att just teaterscenen tycks lämpa sig ovanligt bra för dessa ändamål. Teaterscenen erbjuder en plats som liknar det slags plats där det mellanmänniska handlandet utspelar sig i den vardagliga världen, och som det dramatiska alltså efterbildar.

På scen hör och ser skådespelarna varandra. Åskådaren ser och hör skådespelarna, men 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 åskådarna för att resonera kring frågan om han ska eller inte 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. 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 stryka den andra över kinden, men denna andra drar sig undan

och... Den ena handlingen utlöser nästa. Det som inträffar är interaktion över tid. Kausala handlingskedjor uppstår. Sådant är självklarheter i det vardagliga livet, då människor möter varandra eller betraktar varandras möten. Tolkningarna av vad som händer och hur människor handlar går blixtnabbt. Inuti det levande nuet beter sig människorna oftare improvisatoriskt än beräknat.

Att avläsa sådana kausala handlingskedjor tycks självklart för exempelvis en film- eller teaterpublik. Det är därför det händer att man sitter framför sin tv-apparat och våndas då man tycker att någon borde handla annorlunda. Det är därför det händer att man frustrerad går hem frustrerad efter biobesöket och säger att ”Men jag fattar inte varför hon gjorde sådär!”

Att ta med det temporala tredimensionella mediet i beräkningen gör det alltså uppenbart att dramatiken inte bara är tal 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 det alltså inte vara tal om att det är *författarens ord* som *uttalas* och därmed utgör dramat. ”Att tala indirekt genom figurerna” måste förstås i en överförd bemärkelse; ett berättari kan äga rum utan att det sker som ett episkt återberättande. För i det temporala tredimensionella mediet, vilket den dramatiska texten alltså är avhängig, finns självklart kropparna. Dessa kroppar sträcker på sig, sjunker ihop, försöker dölja aversioner med leenden, springer, hukar hela vägen ner till golvet eller lägger sig ner på golvet och visar strupen. Där är rösterna inte bara uttalarare av ord. Röster morrar. Eller hojtar. Eller smeker sig fram, nästan viskande. Så brister en röst som alltför länge försökt smeka, 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... Allt sådant som för den som förnimmer det avslöjar det mellanmännliga handlandet.

Vilken är den mellanmännliga handlingens minsta enhet? Barry (1973) påpekar att en sådan minsta enhet inte finns: ”Actions are like the popular trick boxes each of 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).

Det som handlingarna, placerade efter varandra, ger upphov till, och som jag använder frekvent i denna avhandlingstexten, är *kausala kedjor av mellanmännlig handling*. Detta kan förstås genom det trefaldiga mimesis-begrepp som avhandlas ovan. *Mimesis*₁, som den koppling till det handlande så som vi förstår det också utanför fiktionen, *mimesis*₂ som den

helhet som blir till en organisk syntes då en handling föder nästa och *mimesis*₃ som den nödvändiga kopplingen till den mottagare som tolkar delarna och sammanhangen.

Det är just *mimesis*₃ som här kopplas till perception. Dramat skrivs för den sceniska verkligheten. När åskådaren ser och hör skådespelaren eller skådespelarna och ser och hör skådespelarna se och höra varandra aktiveras den narrativa aktivitet hos åskådaren som *mimesis*₃ innebär. Den anticipations- och retrospektionsprocess som har med *mimesis*₂ att göra, men som hör åskådaren, och alltså *mimesis*₃, till, äger rum som denna narrativa aktivitet. Alla tider är på så sätt närvarande i människans inre. Medvetandet sträcker sig fram och tillbaka i tiden, modifierar förståelsen av dåtid och framtid och och möjliggör för dem att vara i dialog med varandra. Att det mellanmänniska handlandet är intimt kopplat till denna narrativa aktivitet har genom Ricoeurs förtydliganden blivit uppenbart.

5.2.2 Att läsa dramatik

När jag säger att jag skriver dramatik så menar jag att jag skriver mellanmännisklig handling med tanke på att den ska realiseras på just det sättet som är beskrivet ovan. Men vägen dit går just via *text*. Att skriva dramatik är därför på sätt och vis att skriva en helt ”onaturlig” text, för det är text som inte beter sig som text oftast beter sig. Och att läsa dramatik är att läsa på ett ”onaturligt” sätt, för det är en läsning som på ett extremt sätt tvingar läsaren att avläsa någonting i texten som knappt verkar finnas där.

Jag kommer i det här avsnittet att ta vägen via läsningen av dramatik för att slutligen landa i det egna skrivandet. Att förklara vad det är jag måste specificera i mitt skrivande låter sig inte göras med mindre än att konkreta exempel – vilka kommer upplåta sig i läsningen – ges.

Den första frågan handlar om vad läsning ens är. *Läsning* används i den här texten i flera bemärkelser. Dels om det läsande som en läsare utför då den läser litteratur. Dels *avläsning* som i det avläsande av mellanmännisklig handling som samtidigt har med förnimmelse genom synorgan och hörselorgan att göra. Både åskådare och skådespelare avläser handlingar på ett sätt som liknar det vardagliga sättet att avläsa handlingar.

Att människor till vardags ständigt avläser varandras handlingar är ett antagande som utgår från övertygelsen att människan är en hypersocial varelse, ett flockdjur. Redan från att människan är mycket liten övar den på att tolka sina medmänniskor och förstå dessas handlingar. Även om olika människor uppfattar handlingar mycket olika (någon uppfattar en fråga som en fråga, någon annan uppfattar samma fråga som ett ifrågasättande, ytterligare någon som en direkt anklagelse...), så *tolkas* ändå handlingen närmast automatiskt. Skiljer sig

en annan människas handlande alltför mycket från det vi kan förstå upplever vi det som irrationellt eller bedömer oss själva som oförmögna att begripa det.

Läsandet av dramatik kan beskrivas som att aktivera mimesis₃ i dubbel bemärkelse. Först måste läsaren läsa texten som text och levandegöra den som ordföljder i sitt inre. Läsaren behöver förstå vad som sägs, vem som säger det, och ungefär hur det sägs. Därefter behöver detta avläsas som mellanmänsklig handling. Är det så ”enkelt” som att läsaren behöver få det att fungera som en film, som om spelades det upp i ett audiovisuellt medium, ett *tredimensionellt* medium? Nej, vill jag hävda. Det tredimensionella medium som teaterscenen utgör må vara en ovanligt väl lämpad plats för de mellanmänskliga handlingarna att bli synliga på, men det är inte enbart fantasin om denna tredimensionalitet som kommer att tillgängliggöra de mellanmänskliga handlingarna för en läsare

5.1.2.1 Irina Malochevskajas handlingsanalys

Att läsa dramatik, att läsa dramatik som *dramatisk*, är att läsa med ett visst sökande. Jag läser någonting som *skrivs för att realiseras som mellanmänsklig handling* i ett tredimensionellt rum. Jag söker efter *handlingskedjor* där mellanmänskliga handlingar får ständiga konsekvenser i tid och rum, där reaktionen på en handling föder en mothandling.

Handlingsanalys är ett sätt att benämna den här typen av läsning. Det är ett flitigt använt begrepp på Teaterhögskolan i Malmö, men används på olika sätt av olika personer. En del hävdar exempelvis bestämt att en handlingsanalys inte alls kan göras utan att den dramatiska texten prövas på ett scengolv. I mitt användande är handlingsanalysen dock framförallt ett verktyg för att komma åt det mellanmänskliga handlandet i en dramatisk text och göra en skiss över hur kausala kedjor ter sig på mikro- och makronivå. Det är ett verktyg jag använder både i min läsning av dramatik, i min undervisning och i mitt eget skrivande. Nedan kommer jag också att göra en handlingsanalys av den första scenen i Tjechovs *Måsen*.

Den ryska pedagogen Irina Malochevskajas *Regiskolen* (2002) är ger en bra teoretisk grund för en sådan handlingsanalys. Det är en bok som inte är skriven för dramatiker och inte med fokus på dramatisk text, utan snarare för pedagoger som ska utbilda skådespelare. Hennes teori bygge är dessutom förankrat i en tradition som utgår från Konstantin Stanislavskijs arbete och teorier, vilket oundvikligen binder teorin till vissa konstnärliga ideal. Jag menar dock att det går att bortse från dessa ideal och ändå använda sig av hennes begrepp och teorier. Verket är dessutom en värdefull tillgång för den dramatiska författaren, då det inte är

gott om litteratur som på ett sådant konkret sätt förhåller sig till de begrepp som ofta kan te sig abstrakta.

Begreppet *handlingsanalys* definierar Malochevskaja på följande vis:

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

Denna definition sätter fingret på just skillnaden i *läsning*. Fokuset är ett annat än då man ”enbart” läser *litterärt*. Samtidigt är det just *iscensättningen* och fokus på *teaterscenen* som skiljer Malochevskajas perspektiv från mitt eget. Liksom Aristoteles kräver jag inte av dramatiken att den uppförs på en scen för att vara dramatisk. Enligt mitt synsätt är dramatiken inte (enbart) litteratur ens då den skrivs.

När jag läser en dramatisk text, eller när jag läser en text *som dramatik*, så läser jag den som ett mysterium. Detta betyder att jag förutsätter att det finns någonting i texten som är dolt för mig och som jag likt en detektiv måste avslöja. Det som inte i första taget är synligt är *de mellanmännsliga handlingarna* och hur de genereras som svar på föregående handlingar, och hur de i sin tur genererar nya svarande handlingar. Detta mysteriums – dessa *mysteriers* – hemligheter kan uppdagas på flera olika sätt, och svaret är inte alltid exakt det samma. Möjligheterna till tolkning är oändliga, men *alla* tolkningar är ändå inte möjliga. Det är en läsning i linje med Isers syn på konstverket som bestående av en artistisk och en estetisk pol, och som fullbordas först hos mottagaren och följaktligen i oändliga variationer, (se 4.1.4.3).

Det är alltså inte helt färdiga svar som söks i den dramatiska texten, men ändå söks de som om de fanns där. Och när de hittas *finns* de verkligen, inte som universella sanningar, men som subjektiva upplevelser, möjliggjorda av det särskilda dramats ramverk.

Om den dramatiska texten härbärgerar en rad ännu olösta mysterier, så blir handlingsanalysen en metod för detektivarbete. Det är för detta detektivarbete som Malochevskaja erbjuder användbara verktyg.

Det jag söker efter är alltså de mellanmännsliga handlingarna. Malochevskaja skriver om dessa enbart som ”handling” och definierar en sådan som *”en enhetlig psykofysisk process for å nå 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 mycket noggrant och mycket specifikt,

men ter sig vid första anblicken i sig självt som ett mysterium. Vad menar Malochevskaja med ”psykofysisk”? Vad menar hon med ”omständigheter”, och vad innebär det att de är föreslagna? Faktum är att Malochevskaja i *Regiskolen* inte definierar exempelvis vad ”den lille sirkelen” är innan hon gör ett sådant här påstående. Snarare cirkulerar Malochevskajas text mot en definition av de begrepp hon redan använder sig av. Det tycks som att hon brottas med samma dilemma som jag själv stötte på då jag skulle komma att skriva den här texten: Begreppen är ihoptvinnade och beroende av varandra så till den grad att de bitvis växer samman och syftar på samma saker, beroende på vilket håll man ser något ifrån eller hur mycket man zoomar in på något. När man försöker förklara ett begrepp är man beroende av ett ännu odefinierat begrepp, som i sin tur inte kan förklaras utan att det första retts ut... Då jag definierar *mellanmänsklig handling* och förklarar vad *handlingsanalys* innebär kommer jag därför att, likt Malochevskaja, cirkulera kring begreppen, närmare och närmare en subjektiv förståelse via Malochevskajas användning av begreppen.

– Om omständigheter

Jag börjar i *omständigheter*. Att tala om omständigheter i allmänhet är vanskligt eftersom de är så många att alla inte kan tas med i beräkningen. 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 (och kan vara avgörande för att sätta igång handlingar, som vi längre ned ska se då jag tolkar hur det faktum att Masja och Medvedenko just passerar Konstantins nyligen uppbyggda teaterscen fungerar som en igångsättare för handlingskedjorna). Att befinna sig i ett kök innebär exempelvis någonting annat än att befinna sig på en restaurang. Vilket slags dag det är kan vara en annan omständighet. En persons bröllopsdag skiljer sig från en av alla de dagar då denna person sitter på jobbet och ingenting särskilt händer. Om det är minuterna innan det är dags att gå uppför altargången eller om det är en timme innan man ska göra det spelar roll. 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. Om det är 1700-tal och ens ungdomskärlek ska ut på de sju haven och... Och så vidare. Redan hur jag här exemplifierar antyder att det naturligtvis inte bara handlar om *plats* och *placering i tid*. Det handlar om allt från vilka personer som är närvarande, vilka personer som strax ska komma att vara närvarande, dessa personers specifika historier, vad som ska komma att hända till sådant som vilka ekonomiska möjligheter som finns eller inte finns.

Sådana omständigheter är inte (nödvändigtvis) av naturen givna, utan har oftast med konventioner att göra. Bara en sådan sak som hur vi värderar det nämnda bröllopet har att göra med konventioner kring hur vi värderar den romantiska (tvåsamma) kärleken, Gud, lagstiftning... ”*De foreslåtte omstendigheter*” skriver Malochevskaja (s 32) och syftar på att det är den dramatiska författaren som föreslår vissa omständigheter. Dessa är utvalda inte för att specificera situationen i detalj, utan för att driva fram just det aktuella dramat. En mängd omständigheter måste lämnas därhän, vara underförstådda eller utbytbara. Om alla omständigheter skulle tas i beaktande av skådespelare, regissör eller dramatiker, så skulle arbetet med dem aldrig ta slut.

– *Om konflikt*

Beträffande dessa omständigheter menar Malochevskaja att handlandet sker ”*i kamp med de foreslåtte omstendigheter*” (2002, s 32). I ordet *kamp* finns en nyckel; den pekar mot den dramatiska *konflikt* som förutsätts: ”Konflikt er den drivende kraften for scenisk handling”, påpekar Malochevskaja. I jakten på dramatisk handling förutsätts konflikt mellan de handlande (eller inuti den enda handlande på scen). *Omständigheter* är intimt sammankopplat med *konflikt*. Malochevskaja menar att

[d]et 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 till handling, og beveger og utvikler prosessen. (2002, s 32)

Vidare menar hon att omständigheterna måste skärpas ”i extrem grad” för att ”handlingen ska aktiviseres. I motsatt fall blir handlingen slapp” (2002, s 33). Ett sådant påstående kan tolkas som att det är fråga om en stel konstforms stela konventioner. Ser vi det istället som en metod för att få fatt på den mellanmänskliga handlingen, spetsa till den och överdriva den för att riktigt kunna urskilja den, så blir omständigheterna det som specificerar och driver på den konflikt som i sin tur får handlandet att inträffa. Att skärpa omständigheterna blir ett sätt att koncentrera konflikten, tvinga upp den på ytan, tvinga den att äga rum *här och nu*. Då undviks något som kan vara väl så intressant, men som kanske ofta kan uttryckas i ett annat medium: De konflikter som pågår genom hela liv utan att någonsin avslöja sig. Sådana som kan läcka

och förgifta samvaron för ett par eller ett par grannar under åratat, de kan trängas undan och sublimeras inuti en människa till något som för yttervärlden inte alls ser ut som en konflikt.

Konflikten ter sig ofta banal i mitt eget skrivande. *Omständigheterna* likaså. När jag som slutpjäs på masterutbildningen på Teaterhögskolan i Malmö skrev *Romeo och Juliet post scriptum* var konflikten mycket enkel. Juliet ville hinna med båten som skulle ta dem till en paradiso i Söderhavet. Romeo, skrämnd av sitt inre monster, ville ställa in planerna och ta med sig Julia hem till pappa. Exempel på drivande omständigheter var att båten till Söderhavet skulle avgå vid ett visst klockslag och att familjerna skulle kunna komma att infinna sig vid kryptan i soluppgången, upptäcka att deras barn inte var döda och ta dem ifrån varandra.

Konflikten är dock bara ett för mig som dramatiker sätt att, tillsammans med omständigheterna, ”stänga in” figurerna med varandra och tvinga dem att handla *nu*. Det är ett sätt att aktivera den *kamp* som pågår genom dramat, och som i sin tur tvingar fram de dramatiska handlingarna. När konflikten koncentreras så koncentreras också mellanmänskliga handlingarna.

– *Om Malochevskajas cirklar*

I Malochevskajas förklaring av handling skriver hon om ”*den lille sirkelen*” (2002, s 36). Hon ska senare förklara att hon använder sig av tre cirklar i sin analys. Dessa fungerer som tre nivåer som omständigheter existerar på:

De foreslåtte omstendigheter er en mengde slike hvis-er, som utvikler handlingen, setter den i bevegelse. Av samtlige omstendigheter i en menneskes liv gjør forfatteren et utvalg. For å ordne denne enorme mengden med omstendigheter og få satt dem i system kan det være nyttig og fordele dem innenfor tre sirkler: Omstendigheter i den lille sirkelen, som stimulerer og bestemmer kampens prosess i én hendelse; omstendigheter i den mellomstore sirkelen, som favner hele stykket, og som bestemmer utviklingen i skuespillerens/rollens gjennomgående handling; og omstendigheter i den store sirkelen, som ligger utenfor stykkets rammer, og som rommer i seg den overordnede oppgaven for skuespilleren/rollen. Alle omstendigheter kan hele tiden bevege seg fra én sirkel til en annen. Vi kan ikke bestemme logikken i den lille sirkelen hvis vi ikke kjenner omstendighetene i den mellomstore sirkelen og i den store sirkelen. Omstendigheter som befinner seg i én sirkel, skal kontrolleres med omstendighetene i en annen sirkel. (2002, s 34)

Senare ska Malochevskaja komma att diskutera den yttersta cirkeln, vilken tycks ha att göra med både författarens intention *och* regissörens och skådespelarnas subjektiva förståelse av densamma i sin egen samtid eller i enlighet med sina konstnärliga idéer och intentioner. (ref) I min läsning blir denna cirkel perifer, framförallt eftersom jag inte försöker beskriva ett uppsättningsarbete och inte läser dramatisk text med en särskild konstnärlig intention. Att däremot se omständigheter i två cirklar (vilkas storlek inte måste bestämmas och vilkas gränser, och till och med antal, kan vara flytande) hjälper till att beskriva *hur* jag läser en dramatisk text, och hur jag måste växla mellan att läsa på en lokal nivå och på en övergripande nivå för att komma åt de mellanmännsliga handlingarna. Då jag senare i det här kapitlet gör en analys av första scenen i *Måsen* kommer det att bli synligt hur jag exempelvis förstår Masjas vilja i denna första scen både i relation till den kärlek hon hyser till Konstantin pjäsen igenom *och* i relation till det faktum att hon i sista scenen har gift sig och fått barn med Medvedenko.

– *Om mellanmännslig, dramatisk handling*

Det är först efter att sådant som *drivande omständigheter* och *konflikt* definierats som det återigen går att närma sig begreppet *mellanmännslig* (eller *dramatisk*) handling. För i allmänhet kan nästan all handling sägas vara mellanmännslig, och nästan alla aktiviteter människor håller på med kan sägas vara handlingar. Att gå upp på en scen och läsa en text är en handling, att stänga in sig i en garderob i två timmar är en handling... Och så vidare. Men den *dramatiska* handlingen är inte bara mellanmännslig, utan mellanmännslig på ett visst sätt, som går att förstå genom det jag har beskrivit ovan.

Handlingarna är lokala, de äger rum i den lilla cirkeln, men vi får fatt i dem genom att tolka dem såväl i den lilla som i den större cirkeln. En handling är enligt Malochevskaja uppdelad i tre delar då den har:

- 1 et mål (for hva, eller hva vil jeg oppnå?);
- 2 en psykofysisk realisering (hva gjør jeg for å oppnå målet?);
- 3 tilpasninger (hvordan?) (ÅRTAL, s 33)

”Jag” syftar i dessa punkter på skådespelaren som försöker förstå sig själv som en roll. Men denna handlingens treenighet är till hjälp även bortom skådespelarens arbete.

Att alla handlingar har ett mål säger vid det här laget närmast sig självt. Varje dramatisk handling är *ett försök* och varje försök kommer att förändra situationen, oavsett om det är i önskad eller oönskad riktning sett ur den handlades perspektiv. Att handlingen är *psykofysisk* innebär helt enkelt att den både har en mental och en fysisk del och att dessa är oskiljaktiga. Att handlingen också måste få ett *hur* ger sig närmast också av sig självt, och det är i detta *hur*, denna *anpassning*, som den kanske framförallt uppvisar sig i sin särskildhet. Allt sådant är självklarheter för mig både då jag läser en text som dramatik och då jag skriver dramatik. Först då jag förstår vad en figur *vill* med det den gör (och i förlängningen säger, eller om den tiger) blir de möjliga handlingarna tillgängliga för mig. Jag behöver inte realisera *exakt* hur figuren handlar, varken intellektuellt eller fysiskt, men jag förstår det på ett eget psykofysiskt sätt. Det kan verka mystiskt, men är egentligen inte konstigare än att en spjutkastare förstår hur ett kast ska kännas i kroppen, utan att kunna förklara detta i detalj. *Hur* något görs är inte givet, men möjligheter uppenbarar sig i och med att jag förstår *vad* som görs. Därmed kan jag också göra val som är oväntade för mig själv, för då det som görs är tydligt måste jag inte följa min första impuls om hur detta görs, utan kan utforska andra möjligheter.

Viktigt att ta fasta på i Malochevskajas definition av handling är dennas temporala karaktär. Handlingen är ”en process. Den har med andre ord en begynnelse, en utveckling og en avslutning” (2002, s 32). Handlingen rör sig över tid tills de 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. (2002, 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 dramatiken: konflikten, omständigheterna, handlingarna. De presenteras som entiteter men står aldrig stilla utan är i ständig process. Den ena parten i en dramatisk konflikt vill det ena, den andra vill det andra. I mötet dem emellan uppstår en kedja av handlingar och mothandlingar. Så rör sig den dramatiska situationen framåt över tid. Inte som på en räls, mjukt framåt 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.

5.2.2.2 Handlingsanalys av den första scenen i Måsen

Jag har sagt att mitt arbete då jag skriver dramatik är som att försöka ta litterära metoder inspirerade av Elfriede Jelinek och föra tillbaka dem till de traditionellt dramatiska rum som Anton Tjechovs verk är exempel på. Innan jag ger mig på att mer i detalj exemplifiera hur jag skapar de bakomliggande förutsättningarna, bestående av exempelvis dramatisk konflikt och drivande omständigheter – och som jag kallar *dramatisk situering* – och som blir det som ”föder” dramat i min egen dramatiska text, kommer jag därför att göra en handlingsanalys av den första scenen i Tjechovs *Måsen*. Jag försöker förtydliga hur jag går från *litterär läsning* till *ett avläsande av dramatisk situation*. Det kommer då att bli tydligt hur jag ställer vissa frågor till materialet och på vilket sätt dessa ställs.

Jag läser den allra första scenen, den som utspelar sig mellan Masja och Medvedenko. Jag läser den som en allra första läsning. Och 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, varpå 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 första gången läser det så läser jag det ”som litteratur”. Jag läser det och låter mig drabbas på det sättet man drabbas av text. Medvetet och omedvetet tolkar jag texten. Jag förstår inte det hela som en särskilt tillspetsad situation. Snarare får jag en känsla av att det finns någonting dröjande över situationen. Där går de där två tjommarna och ältar sina sorgliga liv. Kanske pratar de förbi varandra. Kanske pågår detta 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.

Men att läsa *dramatik* är att vrida hela den läsande situationen till något annat än att läsa ”litteratur”. Det är ett annat slags ansträngning. För när jag läser dramatik så söker jag efter just det mellanmänniska handlandet. Jag försöker hitta handlingarna och *avläsa* handlingarna. Orden som sägs utgör inte *hela* det mänskliga handlandet (att vända bort huvudet är till exempel en handling som inte nödvändigtvis avslöjar sig varken i replik eller scenanvisning). Men orden som sägs är intimt förbundna med handlandet och framförallt är de allt jag som läsare har att hålla mig i. De är ledtrådar, ledljus. Vad som sägs och *hur* det sägs. I vilket sammanhang orden sägs, med vilken tajming, med vilken röstvolym och så vidare.

En konsekvens av att söka efter handlandet är att pjäsen inte kan läsas ”som en roman” i bemärkelsen *från början till slut* och det *en enda gång*. Jag läser den 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 vice versa.

– *Om relation*

Jag ställer en avgörande fråga om vilken relation figurerna har till varandra. Något slags minimum för att kunna ställa denna fråga är att ta reda på ungefär vilka personerna *är*. Det avslöjar sig i just denna pjäs på traditionellt vis i 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 ska jag förstå att Masja är olyckligt förälskad i Konstantin, systerson till godsägaren Sorin, vilket också måste tas i beaktande för att förstå scenen.

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 står ut med enbart för att hon är artig.

Den tolkningen är omöjlig att förkasta, men den ger väldigt lite dramatik, väldigt lite vilja för Masja förutom att antingen skaka av sig Medvedenko eller av någon nödvändighet (som i så fall ligger utanför deras relation) uthärda honom. Ingetdera skulle ge Masja incitament för att exempelvis försöka behålla en god relation till Medvedenko – vilket vi senare ska se att det går att tolka det som att hon gör.

En annan möjlig tolkning är att Medvedenko betyder en hel del för Masja. Kanske är han en riktigt god vän. *Antagligen* har Masja inte särskilt många vänner. Jag drar slutsatsen utifrån vad jag känner till om Masja, den tid hon lever i och den plats hon befinner sig på. Masja är dotter till föreståndaren på godset och dennes fru. Boende *på* det där godset. På flera ställen i pjäsen avslöjar det sig: Alla som vill in till staden eller vill bege sig till något annat gods behöver hästar eller får lov att vara beredda att gå en bra bit; Medvedenko själv har gått sex kilometer till fots. Sannolikt har Masja inte något större umgänge.

Kanske behöver Masja Medvedenko, och kanske är det just eftersom han går de där sex kilometerna till fots varje dag som hon gör det. Kanske älskar hon honom för att han gör det. Kanske är han hennes ende 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 – bara för att hålla hoppet uppe hos honom, så att hon inte blir utan friare. 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. I pjäsens fjärde akt – två år senare – är de två gifta, om än inte särskilt lyckliga. De har vid det laget ett litet barn som Medvedenko upprepade gånger under den kväll då akten utspelar sig ber Masja att följa med hem till. Masja däremot snäser åt Medvedenko och vägrar enträget att lämna godset. Men faktum kvarstår. *De är* vid det laget gifta. Vi har inte fått vara med när det hände, 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 rent av Konstantin som är far till barnet; vilket tvingat Masja att gifta sig med den ende som vill ha henne.)

– *Om konflikt*

Det finns fortfarande flera olika möjligheter att tolka relation, men jag tar ett beslut om att låta Masja ha någon form av starkt känslomässigt band till Medvedenko. Därefter närmar jag mig konflikten. Jag förutsätter att någonting avhandlas eller görs upp om. Det är

utgångspunkten ifall situationen är dramatisk. Konflikten kan vara minimal, eller den kan vara enorm. Allt, hela livet, kan stå på sin spets. Eller parterna kan vara oense om en ganska liten sak.

Utifrån pjäsens helhet ser jag att det finns en genomgående konflikt mellan dem.

Medvedenko vill att Masja ska älska honom. Masja vill... Vad vill hon? Att Medvedenko ska sluta älska henne, att han ska ge upp sin kärlek till henne?

Kanske vill hon snarare omförhandla deras sätt att vara tillsammans, i vart fall i den här första scenen. Hon vill ha kvar honom, men vill att han ska ge henne mer utrymme. Kanske är hennes vilja verkligen samma dag ut och dag in: Kanske vill hon behålla honom utan att behöva ge honom det han ständigt efterfrågar. Om det är så, så är detta antagligen en pågående förhandling dem emellan.

Men denna förhandling förutsätter att Medvedenko har en vilja som skiljer sig från Masjas. Det kan tyckas självklart: Medvedenko vill att Masja ska älska honom. Samtidigt är ett sådant konstaterande inte särskilt specifikt i *nuet*; Medvedenko vill ju ha Masjas kärlek pjäsen igenom (även om denna vilja har ändrat valör i slutet, då han eventuellt ännu mer önskar hennes kärlek åt deras gemensamma barn).

– Om viljor

Omständigheten att Medvedenko är förälskad i Masja kan alltså ses som placerad i den stora cirkeln. Hur kan detta kopplas till Medvedenkos situation *här och nu*, och kan en specifik vilja vaskas fram ur detta? Här är ett specifikt exempel på hur jag som läsare måste ta mig ut i *den stora cirkeln* och från den hämta information till *den lilla cirkeln*. En omständighet i den större cirkeln är Masjas stora kärlek till Konstantin. En omständighet i den mindre cirkeln är att Konstantin håller på och ska sätta upp sin pjäs, den har premiär om bara en kvart eller så. Och *precis* i det ögonblick som Medvedenkos inledande fråga ställs ("Varför är du alltid klädd i svart?") närmar sig Masja och Medvedenko scenbygget. Scenen *syns*. Masja börjar kanske – *antagligen* – vädra efter Konstantin, titta efter honom. Det är en slutsats jag återigen drar genom att tolka omständigheter i den större cirkeln; pjäsen igenom tycks Masja uppkopplad på Konstantin och ständigt sökande efter honom. Här befinner sig alltså Medvedenko *just nu*. Han 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* förälskelse Nina. Medvedenko vet att han och Masja kommer att se pjäsen tillsammans – eller så står han inför valet att se den tillsammans med henne. Är det en chans han står inför,

att Masja äntligen äntligen ska ge upp Konstantin? Eller går han där med ett stort illamående över Masjas *dumhet*, hennes inbitna *envishet*, att hon inte ens *då* kan släppa Konstantin? Vill han kanske att hon ska säga rent ut till honom att hon är förälskad i Konstantin?

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 erkänner sin kärlek till Konstantin. Kanske skulle ett erkännande kunna bli avgörande för Medvedenko, för i och med det skulle han kunna döda hennes hopp om att vinna Konstantin *eller* döda sitt eget hon om att vinna henne och slutligen acceptera sitt nederlag.

Allt jag gör här är spekulationer! Texten ligger fortfarande öppen med sina många tolkningsmöjligheter, och eftersom jag inte kommer att sätta upp den i ett regiarbete så kommer den alltjämt att behålla denna öppenhet. 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 gör att Medvedenko beslutar sig för att mer eller mindre ställa frågan till Masja rätt ut: Tänker du erkänna att du älskar Konstantin, eller tänker du det inte? Medvedenko *vill ha svar*. Masja försätts då i en akut situation, utifrån tesen att hon vill behålla Medvedenkos kärlek. Masja måste då döda denna fråga hos Medvedenko. Jag läser med denna utgångspunkt och jag försöker förstå vilka handlingar som inträffar figurerna emellan.

– *Om kausala kedjor av mellanmänsklig handling*

Jag har redan läst första scenen, och faktiskt hela pjäsen, och gör nu ett omtag på första scenen för att försöka förstå 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 för mina klasskamrater och mig att svart var konstnärernas färg vid den här tiden. (Det är kanske fortfarande, eller har nyss varit, 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 (*den* Konstantin, ja). Att ställa frågan blir då ett sätt att fråga Masja rakt ut om hon är kär i Konstantin eller inte.

MASJA

Jag sörjer mitt liv. Jag är olycklig.

Med den läsningen blir hennes svar visserligen sanningsenligt. Hon verkar verkligen sörja sitt liv. Men samtidigt blir svaret ett sätt att undvika Medvedenkos fråga, att vägra svara på den. Hon glider undan. (Och kanske är hon här ännu fokuserad på Konstantin, letar med blicken efter honom.)

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 vägrar acceptera. Han fortsätter. *Ansätter* henne (på det sättet han *kan* ansätta henne, så som hans begränsade universum tillåter; genom att tala om sig själv och bre ut sig om sin egen olycka). För varje mening ansätter han henne. Och om det är så att Masja söker Konstantin med blicken så använder kanske Medvedenko varje mening för att liksom nagla fast Masja.

De sätter sig.

MASJA

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

Masja sätter sig ner, varpå Medvedenko också tvingas sätta sig ner. Så väljer jag nu att läsa Tjechovs scenanvisning. Som att Masja sätter sig surt, demonstrativt. *Straffar* Medvedenko. Som att säga: ”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, eftersom jag vet att du avskyr när jag sitter och spanar efter honom. Och jag sätter hårt mot hårt och tänker absolut *vägra* att gå med på din världsbild, så kom inte här och ömka dig inför mig.”

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.

Och han *står på sig*. Han *fortsätter* med att ansätta henne, försöka picka hål på hennes försvar. Och här börjar någonting ytterligare komma in, medan irritationen växer. En anklagelse om att hon inte förstår hans prekära situation.

MASJA (*kastar en blick mot estraden*)

Föreställningen ska snart börja.

Det är nu ett kallt krig som pågår. Hon fortsätter *straffa* Medvedenko, och hon höjer dessutom insatsen då hon syftar mot Konstantins pjäs.

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?

Men Medvedenko viker inte undan, istället *straffar* han Masja tillbaka, kör in kniven i henne: Han påpekar Ninas och Konstantins kärlek 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 ser han kanske på henne att det biter 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

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 tar bladet från munnen, hon dödar allt hans hopp, säger rent ut till honom att hon inte älskar honom. Sätter in dödsstöten.

Men så efter dödsstöten, då hon har vunnit bataljen, stoppat Medvedenkos projekt och satt honom på plats, då är det som att hon mjuknar. Hon ser på honom att han sjunker ihop. Eller hon känner att han inombords sjunker ihop. Eller hon skäms över att ha sårat honom. Eller adrenalinet sjunker undan och hon hör sin egen hårdhet och lider med honom. Eller... Det finns fler möjligheter, men oavsett var impulsen uppstår: Hon räcker fram en fredspipa i form av sin snusdosa.

MEDVEDENKO

Nej tack.

Och Medvedenko surar. Gör sig oåtkomlig, vänder sig ifrån henne, svarar korthugget. Nu *straffar* han henne tillbaka och gör sig oåtkomlig.

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...

Och Masja går efter Medvedenko. Inte (nödvändigtvis) i fysisk bemärkelse, men hon börjar samtala vänligt med honom. Småpratar om oegentligheter som vädret. Försöker *mjuka upp* honom. Det är lätt att föreställa sig att det finns något smeksamt i hennes röst när hon säger åt honom hur han är, att han bara filosoferar eller talar om pengar.

När jag läser scenen på det här sättet så förändras förståelsen av den. Det som jag läste som någonting ganska dröjande, blir i en sådan här läsning en situation där figurerna gör livsavgörande val. Relationen är på väg att brista, kanske för alltid, vilket kommer att få betydande konsekvenser för dem båda två. Situationens allvar gör att de är beredda att såra

varandra på djupet, sticka in knivar i varandra, medvetna om att såren de åsamkar varandra kanske aldrig kommer att läka.

5.2.3 Att skriva dramatik

Nedan kommer jag att ge exempel på hur jag använder mig av situering i mitt eget skrivande. Jag kommer att ge exempel på hur jag använder mig av den typen av omständigheter som går att finna i exempelvis *Måsen*, även om dessa till stor del skiljer sig från den typen av omständigheter. Jag kommer också att försöka göra det tydligt hur de kausala handlingskedjorna föds fram organiskt i själva verket.

När jag skriver dramatik är det ju – självklart inte – ”bara” att skriva repliker. Det är inte heller ”bara” att skriva scener och ordna dessa i en dramaturgi, eller att uppfinna en dramaturgi som sedan fylls med scener. Vad det framförallt handlar om är att konstruera någonting som ”föder” fram det dramatiska, som tvingar figurerna att handla.

Det exempel jag kommer använda mig av är *Kain, Abel, boys will be boys* som jag skrev för två skådespelare och som regisserades av Gustav Englund, med Rasmus Luthander och Johan Stavring i rollerna, 2016. Verket i stort har ett potentiellt problem. Texttytorna tynger verkligen i situationen, lite för massiva för dramatikens ständiga rörelse framåt. Det jag har valt som exempel här är slutet, en del som enligt min uppfattning fungerade ganska bra.

5.2.3.1 Dramatisk situering

Ett begrepp som ständigt genomsyrar samtal jag deltar i om min egen och andras dramatik, inte minst då jag talar om dramatikens tillblivelseakt, är *dramatisk situation*. ”Vilken är situationen?” säger vi (mina kollegor, jag, mina studenter). När jag försöker beskriva vad vi menar får jag dock problem. De invanda begreppen lurar en. De brukas så vanemässigt att man slutar bry sig om att de är inexakta. *En situation*. Det finns någonting statistiskt över benämningen.

”[B]y situation is commonly meant something taking place at the present time” (Rynell, 2008, s 33) menar Erik Rynell i *Action reconsidered – Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. Han sätter begreppet i relation till *bakgrund* och *intention* (2008, s 33–34); det som händer *nu* är beroende såväl av *vad som har hänt* och av *de handlandes intentioner*. Rynell talar därför om BSI: ”Background, Situation and Intention” (2008, s 33). För Rynell, som tittar på dramat *utifrån* – och gör en analys av Strindbergs *Den starkare* (2008, s 49–55) – är detta angreppssätt funktionellt. Men då jag skriver om

skrivande hjälper denna definition mig inte hela vägen. Jag kan inte separera situationen vare sig från den bakgrund den beror av eller från de intentioner som dess figurer bär på. Sådant kan separeras om man i ett *utifrånperspektiv* eller i ett *efteråt*, men *inuti det levande nuet* tycks allt kunna aktualiseras på samma gång; *allt* spökar i nuet, *allt* färgar det och finns. Den trefaldiga tid i själen eller medvetandet som Ricoeur och Augustinus skriver om aktualiseras; allt finns på samma gång och betar sig samtidigt som att det *inte* finns på samma gång.

Jag talar med Henry Stiglund som refererar till Malochevskaja och menar att ”situationen är summan av de drivande omständigheterna” (REF). Tänker jag då på *allt* som omständigheter – vilket betyder att varken bakgrund eller intentioner, plats eller relation(er), klassbakgrund(er) eller könstillhörighet(er), och så vidare, kan räknas bort från omständigheterna – och vaskar fram de omständigheter som är *drivande*, det vill säga de som spelar roll för att aktivera handlingarna, så kommer jag närmare svaret på frågan om vad en dramatisk situation är. Fortfarande stämmer dock definitionen inte med upplevelsen av det jag håller på med.

Anledningen till att jag inte får det att stämma helt är nog att Stiglund talar utifrån skådespelarens perspektiv. En skådespelare möter ett material på ett liknande sätt som jag ovan mötte ett material då jag gjorde en läsning av *Måsen*. Dramatikerns papper är blankt och vitt tills dess att det fylls med någonting. Jag vill inte påstå att dramatikern skapar någonting ur ett intet (i slutändan kanske *konst* bara är ett sätt att organisera redan existerande material på ett så konstfärdigt sätt att någonting nytt tycks uppstå), men faktum kvarstår: den dramatiska situationen *finns inte*, snarare är den *i tillblivande*. Och i tillblivandet förändras den. Och när jag menar att den förändras så menar jag inte att den konstnärliga processen förändrar materialet allt eftersom (vilket ju är en självklarhet), utan att det jag kallar för dramatisk situation i sig själv också är en process, på samma sätt som Malochevskaja menar att de enskilda handlingarna är processer. Den rör sig, den kränger. Att skriva en dramatisk situation är att skriva någonting som är föränderligt och som inte alls är så stillastående som begreppet *situation* antyder.

Ett begrepp som Rynell använder sig av är *situering* (s). Rynells intention är inte att på något sätt värja sig från det i mina öron mer statiskt klingande begreppet *situation*. Snarare är *situering* bara ett sätt att komma åt samma sak, *situation*, från ett annat håll. Men i skrivprocessen, i den dramatiska skrivprocessen, i *min* dramatiska skrivprocess, blir *situering* långt mer användbart än *situation*. Detta är vad jag gör: Jag situerar. Vad och hur jag situerar

beror på vilket material jag arbetar med. Ibland kräver processerna ett uppfinnande av figurer (som när ett helt ”nytt” narrativ skapas). Ibland är figurerna givna (som när jag skriver *Kain*, *Abel*, *boys will be boys*). Ibland betonas figurerna extremt lite (som när jag skriver *Sysslösa unga män med tillgång till vapen*). Någon gång måste metafysiska, existentiella villkor uppfinnas, sådana som överhuvudtaget inte är aktuella i det som 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 utspelar sig här och nu framför de åskådare som befinner sig i samma tid och i samma luftrum (som när jag placerar figuren X som på en scen i *Jag är Jago*). Ofta konstrueras relationerna mellan figurerna på ett sådant sätt att de har starka band till varandra. Ofta införs temporala begränsningar (som båten som avgår i gryningen i *Romeo och Juliet post scriptum*, samtidigt som morgonens första solstrålar letar sig in genom kryptans dörrspringor och pickar hål på drömmarna).

Skrivprocessen är ett prövande av dessa omständigheter. Kedjorna av handling beror på dem, *genereras* av dem. Inte som en lag – att vissa omständigheter *alltid* leder till *vissa* handlingar, för om det ena valet kan göras så kan ofta ett motsatt val likaväl göras – men som *nödvändighet*. Figurerna är tvungna att handla, det är så de upplever det. Det är så *jag* upplever att de upplever det. Omständigheterna är skruvade tills den nödvändigheten uppstår.

Den dramatiska situeringen får i mitt skrivande konsekvenser på en mängd nivåer. Vilken typ av narrativ som uppstår är en sådan konsekvens. Händelseförloppens dramaturgi är en annan.

Jag kommer dels att ge exempel på *hur* jag situerade verket dramatiskt och vilken sorts konsekvenser detta gav i form av det slags *krängande handlingskedjor* som uppstod. Jag kommer inte att gå igenom *all* situering och inte heller *alla* konsekvenser; en sådan genomlysning av processen och av verket skulle bli alltför omfattande. Snarare än en analys av verket *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* och processen med den, är mitt ärende att exemplifiera med särskilt fokus på just den delen i mitt dramatiska skrivande där slitningen med de litterära kvaliteterna först blev påtaglig för mig, nämligen på lokal nivå. Där utspelar sig det mellanmännsliga handlandet, och där breder orden gärna ut sig som ytor.

5.2.3.2 *Situering i Kain, Abel, boys will be boys*

I just *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* tog jag utgångspunkt i Bibelns myt om Adam och Evas två förstfödda söner. Berättelsen fanns i mig sedan barndomen, trots att jag inte alls haft någon religiös uppfostran. Den satt på sätt och vis i djupet av mig, som en moralsaga om avundsjuka och en aggressivitet som går överstyr. Den fanns i mig som en varning om

förvisning för den som löper amok och ger efter för sina destruktiva impulser. I Bibeln är myten ganska kort:

Och Abel blev en fårherde, 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).

Berättelsen fortsätter ett litet tag till och läsaren informeras dels om att Gud förvisar Kain samtidigt som han lovar att hålla sin hand över honom. Vi får också veta att Kain bygger en stad och förökar sig.

I mitt arbete blev myten både någonting som är en del av den dramatiska situationen, och någonting som skapade konflikt då materialet gjorde motstånd mot att situeras dramatiskt. Jag fick ett slags figurer till skänks och jag fick vissa relationer såsom brödrskapet och brödernas förhållande till guden som också liknande relationen till en far och vars dubbelhet kunde utnyttjas. Jag fick veta någonting om dessa bröders sysselsättning. Vissa andra omständigheter gavs också: Avunden och vredesmodet den väcker. Jag slapp alltså att ”hitta på” figurer. Snarare lånade jag material från myten till mitt arbete med situationen, material som sedan utvecklades i enlighet med de inre lagar som jag så småningom stakade ut för verket. Och detta material blev till omständigheter (att Kain och Abel *är* bröder är en sådan omständighet, och att de utsätts för en till synes godtycklig orättvisa är en annan). Det mytiska räckte dock inte för att driva fram handlingskedjorna. Myten i sig är inte dramatisk, även om en dramatisk händelse, Kains dödande av brodern Abel, äger rum.

– *Om döden som omständighet*

Döden är ofrånkomlig i myten. Mitt tänkande kring myten tog hela tiden döden i beaktande. Men så som döden presenterades, som en konsekvens av Kains avund och vrede, så fick jag problem med den. Den verkade inte kunna bli en *drivande omständighet*. Dödandet är ju uppenbarligen en *handling*. Dödandet är en *konsekvens*. Döden är en *slutpunkt*. Ett drama mellan två personer kan omöjligen fortgå efter döden.

När jag skulle situera myten var detta mitt största bekymmer. Hur skulle jag göra döden verksam i dramat? För det var just dödandet som var grejen. Det var tragiken i det dödandet. Det var den där ångesten jag ville komma åt, den som jag kunde känna 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 mitt framför ögonen på en. Man betar sig som om man vore psykotisk. Innan man blir liksom psykotisk så tror man att man omöjligen ska kunna bli psykotisk. Man tror att man kan bete sig, man tycker att man borde vara förmögen till det. Man tittar på handlandet utifrån (kanske efteråt) och tycker att det är orimligt av en att inte kunna bete sig, och ändå: *I stundens hetta kan man inte bete sig*.

Detta ögonblick är helt kongenialt med min fixering vid den mellanmänskliga handlingen. Hur människan slits mellan – ja – förnuft och känsla. Hur det som tycks animaliskt inuti människan, det som kopplas till primalhjärnan, liksom blockerar det som tycks vara hela det civilisatoriska projektets garant: Människans tillgång till sitt förnuft. Människans förmåga att hindra de oreglerat vilda impulser som är avskurna från framtida konsekvenser, som inte kunde vara mer obekymrade om sina egna destruktiva krafter, som kräver tillfredsställelse av begären eller behoven *nu*.

– *Om en cirkulär tid*

Jag hittade ett sätt att göra döden, som inte kunde vara en drivande omständighet, till en drivande omständighet. Jag hittade ett sätt att placera döden mitt i *konflikten* mellan bröderna. När det uppenbarade sig för mig var det väldigt enkelt: Jag lät dem känna till sitt öde. Jag placerade dem i ett cirkulärt universum: Då Kain hade dödat Abel återföddes de igen – lite som i den där filmen *Groundhog Day (Måndag hela veckan)* med Bill Murray från 1993 – för att börja om. *Samtidigt* lät jag deras universum vara linjärt. Jag utgick från att de visste precis vad som hade lett fram till händelserna, den orättvisa bedömningen av deras offer och så vidare. Jag lät dem ha fantasier om framtiden (dystopisk, efter att Abel dött och Kain skulle komma att drivas iväg av Gud, vilket den bibliska myten resulterar i). Jag skapade också ett underliggande narrativ i förhållande till vissa ledtrådar jag tyckte mig se i myten. Det står ju

faktiskt svart på vitt att Kain ”talade med sin broder Abel”. Jag valde att läsa det som att han, innan han dödade Abel, faktiskt planerade en gemensam framtid tillsammans med Abel. Att Kain verkligen varit arg, men i första hand på guden/fadern och på den godtyckliga orättvisa denne utsatte Kain för. Jag bestämde att Kains vilja var att de *tillsammans* skulle göra uppror mot guden/fadern. Jag bestämde mig för en yttre händelse – inuti det linjära narrativet – som handlade om gudens/faderns förväntade ankomst. Jag bestämde mig för (och detta syns överhuvudtaget inte i verket) att guden/fadern skulle avkräva Kain en offentlig ursäkt för sin ilska. Och jag såg det som att Kains enda chans att undslippa denna förnedring var att få över Abel på sin sida, att de gemensamt skulle motsätta sig gudens/faderns krav. Vile Abel inte göra det så skulle Kain antingen vara tvungen att förnedra sig eller låta sig köras bort av guden/fadern.

Skulle nu den cirkulära rörelsen, *tidsloopen* bröderna är fångade i, inte varit en drivande omständighet så hade ploten ungefär sett ut enligt följande: Två bröder möts för att ta ett beslut kring sin gemensamma framtid. Den ene brodern vill göra uppror mot deras gud/fader, medan den andre vill att den första ska underkasta sig guden/fadern. Det slutar med att den förste brodern dödar den andre.

Men detta är inte ploten. Det är snarare deras gemensamma historia. De har varit där. Och det är nu den cirkulära tiden blir av största vikt: De har varit där *igen och igen*.

– Om aktiveringen av figurernas smärtpunkter

För mig, då jag skrev, blev det till bilden av de relationella konflikter människor hamnar i. De mörka spiraler som drar människor ner mot sina privata avgrunder, gör dem infantila, aktiveras. Det vill säga: De graviterar mot ett outvecklat stadium av sig själva. Rädslan gör att faktiska hjärnfunktioner, vilka tidigare varit integrerade med de mer primitiva delarna av hjärnan, stängs av. Att rörelsen är spiralformad – vilket en familjeterapeut kanske skulle beskriva den som – innebär att precis det. Rörelsen vrider sig cirkulärt, nedåt kring sin egen axel. Varje gång smärtpunkterna berörs ömmar de än värre, liksom ett blåmärke som smärtar värre för varje gång det träffas av en knytnäve, tills smärtan blir outhärdlig. Det människor gör mot varandra i en sådan konflikt ser ofta inte ut som en nedåtgående spiral. Snarare ser det ut som en spiral uppåt, en upptrappning till väpnad konflikt och så småningom fullskaligt krig. De skyddar sig med tänder och med klor och de attackerar, de går efter varandra med knivar och söker efter varandras svagaste punkter, de försöker punktera varandra. Eller de bemöter varandra – i alla fall den *ena* parten, för hade båda sysslat med det hade dramat

uteblivit – med isande kyla. De bygger murar, gör sig fullständigt oåtkomliga i sin frånvändhet. Vilket, naturligtvis, gör att den som vill bryta sig in går åt ännu hårdare.

Således, för att återgå till ploten: Två bröder försöker undkomma sitt gemensamma tragiska öde. Men svårigheterna dem emellan gör att deras kommunikationen havererar, varpå den ene brodern 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 rejält 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 förstå att han är våldsam. Han måste, likt en missbrukare, ta på sig det fullständiga ansvaret för sina 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 medge! Det gör för ont i honom, han kan inte bära sig själv om han ska bära hela den tyngden, han kommer att gå under. Han hittar ingen kärlek till sig själv i det där, ingen stolthet, bara massiv skam. Han blir *roten till det onda*. Rörelsen i honom blir månghövdad: Det är irrationell stolthet, det är övergivenhetsångest, det är rationell övertygelse om det fruktlösa i att se ett relationellt problem som ensidigt, det är skammen. Och så vidare. Alltså: Kain vill att Abel äga problemet *tillsammans* med honom, precis det problem, som Abel vill att Kain själv ska ta på sig ansvaret för.

– *Om de de kausala kedjorna av mellanmänsklig handling*

Handlingskedjorna går inte att förklara utan att det bakomliggande förklaras: Hela den situering som utgör verkets grundläggande, framtvingande princip. I *Kain, Abel, boys will be boys* skiljer sig typen av situering från situeringen av *Måsen*. Exempelvis har tiden förvrängts och mindre vikt läggs vid figurernas materiella förutsättningar. Jag har riggat situeringen för att komma åt någonting väldigt lokalt inuti figurerna, och särskilt i figuren Kains inre. Verket bygger till stor del på Kains tragiska försök att tränga undan sina våldsamma impulser. De är tragiska därför att de gör hans inre till en tryckkokare dömd att koka över. Jag kunde känna denna konflikt i mitt nervsystem; jag kan fortfarande känna den. (Och om Kain framstår som en aggressiv person i stora delar av pjäsen, så betyder inte det att denna tryckkokare inte är sann för honom själv och att han inte gör verkliga *allt* för att tygla sitt inre kaos, men

snarare att detta inre kaos är väldigt starkt, väldigt påträngande.) Jag kommer nu att gå in i dessa handlingskedjor och analysera dem så som jag analyserade första scenen i *Måsen*.

Precis på den punkt jag här går in i analysen, cirka fem sidor från slutet av manuset, orkar a (Kain) inte hålla emot. Han försöker slå håll på b (Abel) och anfaller b verbalt:

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 varenda värde tills allting är så utspädd 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!

Kain *angriper* den sida hos Abel som är just den han själv inte besitter: den pragmatiska sidan. Han anklagar Abel för att vara alldeles för följsam. Han vill spräcka Abel, 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 gör slut med Kain. Men han gör inte bara slut. Han *lämnar* inte Kain, utan han säger åt Kain att lämna honom:

b (Abel)

Gå härifrån.

Relationen har nått vägs ände, men Abel är fortfarande i behov av att upprätta sin egen värdighet. *Han* tänker stå kvar, *Kain* ska gå. Och Kain ändrar sig blixtnabbt:

a

Jag / menade inte —

Kain mjuknar alltså. Han försöker *beveka* Abel. Det går på en sekund, kanske ännu fortare. Kanske förstod han konsekvensen av det han nyss sa och gjorde redan innan Abel hann svara honom. Han försöker ta tillbaka det han sagt, mildra det.

Abel låter sig dock inte bevekas:

b

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

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

a

tyst

b

Jag vill inte se dig, försvinn!

a

tyst

b

FÖRSVINN SÄGER JAG!

a

tyst

b

Nu är det bra med det här. Jag vill inte längre. Det får vara slut.

Men Kains tystnad är ändå ett svar. Jag har två sätt att skriva ut (verbal) tystnad. *Tiger* är en mer upproriskt färgad tystnad eller vägrande eller tjurande. *Tyst* är däremot en lyssnande tystnad. Eller, som i det här fallet, en hukande tystnad. Den tystnad som skrivs ut som *tyst* svarar på ett annat sätt än den upproriska, envisa eller förvägrande tystnad som jag skriver ut som *tiger*. Jag tänker mig att det i det här specifika fallet, då Kain står *tyst*, är som att han står och hukar med ett hundhuvud. Väntande, fortsatt *bevekande* i sin avvaktande hållning. Och någonting händer verkligen, för Abel *vrålar* åt Kain att försvinna, men strax därefter antar Abel liksom en mer resonlig ton, vilket öppnar för Kains vädjande:

a

Snälla.

b

Jag sa nej. Jag vill inte ha mer med dig att göra. Aldrig.

Abel ger samma nekande svar, men det är inte *bara* ett nekande svar, eftersom han svarar. Han tiger inte, han kommunicerar med ord, vill trots allt bli förstådd. Kain sänker sig själv ytterligare, som den hund som trycker huvudet platt mot marken och krälar i stoftet för att åter få godkännande att få ingå i gemenskapen. Han försöker helt enkelt *blidka* Abel:

a

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

tiger

Nu tiger Abel. Det är ett slags bortvändhet, men någonting antyder att denna bortvändhet faktiskt öppnar för att Abel fortfarande är tillgänglig för ett slags förhandling. Abel är fortfarande på plats, Abel lyssnar fortfarande, Abel fortsätter att kommunicera sitt missnöje med Kain, konversationen är inte slut. Kanske försöker Abel bygga en mur mot Kain samtidigt som Kain talar. Kanske kämpar Abel för att inte låta sig påverkas (det betyder i så fall att han påverkas). Kanske lyssnar Abel, för att se om Kain kan komma med någonting som kan få honom att mjukna. Kanske straffar han Kain (med en, förmodligen omedveten, föreställning om att han återigen ska kunna komma till en överenskommelse med Kain när Kain är tillräckligt straffad).

Och Kain fortsätter försöka beveka:

a

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

tiger

a

Jag ska aldrig säga så mer.

b

tiger

a

Jag ska skärpa mig.

b

tiger

a

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

b

tiger

a

Snälla du. Snälla.

b

tiger

Abel tiger alltjämt, men någonting förändras – kanske i Abels hållning – som kommunicerar att Kain ännu inte tappat greppet om honom. Kain fortsätter försöka *blidka* Abel, men han vrider sina medel något och försöker skaffa sympatier för sig själv:

a

Jag är så rädd bara. Så himla himla rädd.

b

tiger

a

Jag är bara så himla rädd.

b

tiger

a

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

b

tiger

a

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

b

tiger

Och nu händer någonting, för plötsligt får Kain ett utbrott och blir anklagande, påtalar Abels skyldighet att hjälpa honom. Kanske är Abel på väg att bevekas, men det får vi aldrig veta, för Kain klarar inte av att fortsätta beveka Abel. Kanske är trycket i honom alltför stort. Han börjar på ett mer aggressivt sätt gå efter Abel. Abel tiger alltjämt, men någonting Abel gör vittnar för Kain om att han trappar upp hotet om att lämna Kain. Och detta fortsätter:

a

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

b

tiger

a

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

b

tiger

Och så *anfaller* Kain igen. Efter att ha tagit på sig hela skulden, bara några ögonblick tidigare, så dumpar han över alltihop på Abel:

a

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!

Anledningen till att han gör det ligger öppen. Antingen är det någonting som slår slint inuti Kain, 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. Kanske är det rent av inbillat från Kains sida, det att hotet ökar. Oavsett vad så fortsätter de båda på inslagen väg. Kain med att *anklaga/anfalla/försöka slå sig in* och Abel med sin frånvändhet.

b

tiger

a

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

b

tiger

a

Och sedan ska allt skyllas över 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 offera mig istället, gör det bara, gör det!

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

b

på väg att lämna

Skillnaden i Abels reaktion är att han ger upp relationen helt och hållet. Den är nu så död för honom att han slutar handla gentemot Kain. Han bryr sig inte om att upprätta någon värdighet. Han vill bara lämna sin bror.

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

a

Nej!

b

Flytta på dig.

a

i vägen

b

Flytta på dig säger jag!

Och Kain börjar göra två saker samtidigt. Han stänger in Abel *samtidigt* som han försöker återupprätta kontakten med Abel, lugna Abel, normalisera situationen dem emellan, samtidigt som han blockerar vägen för Abel, varpå denne börjar leta 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

Jag vill bara prata.

b

Bort!

a

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

b

undan

a

Om du bara lugnar ner dig så pratar vi.

b

undan

a

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

b

undan

a

Jag kommer inte göra någonting!

b

undan

a

Det fattar du väl att jag inte kommer göra någonting!

b

undan

a

Jag är inte farlig!

b

undan

a

Vad håller du på med, varför betar du dig på det där sättet?

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

b

Släpp förbi mig. Snälla.

a

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

b

undan

a

Jag är inte farlig!

b

undan

a

tar fast honom

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

b

tyst

a

Vad är det du inte fattar? Hur kan du inte fatta?

Och så till slut kan Abel inte komma undan. Han gör ett sista anfall, ett desperat försök att rädda sitt liv. Och det är precis det försöket som stjalper Kain över kanten:

b

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.

a

dödar honom

– *Om att skriva ett krängande*

Att någonting som är dramatiskt situerat är att *kränger*. Det är att skriva inuti en logik som, när situationen blir tillspetsad, förmår handlandet att desperat kasta sig fram och tillbaka.

I den sekvens jag exemplifierat med är *både* a och b handlande, och deras handlande är intimt kopplat till vartannat, liksom fött ur vartannat. Men jag kommer nedan att beskriva krängandet med fokus på a:s (Kains) handlande. Dels därför att det är lättare att hålla reda på ett perspektiv åt gången. Dels därför att det tycks som att det är just a, hans handlingar, som får skeendet att kränga.

Kains handlande kastar sig hit och dit. Kain kastar sig från den ena strategin till den andra. Det första Kain verkar göra är att *skapa avstånd* till Abel. Kain förolämpar Abel. Kain går på om hur urbotat värdelös Abel är (detta som svar på någonting som textsekvensen inte avslöjar). Därefter gör Kain otaliga försök att återigen komma nära Abel. Kain försöker på

olika sätt blidka honom, men övergår till att återigen anfalla. Det är diametralt motsatta tillvägagångssätt, och de leder inte gradvis över i varandra – snarare sker övergången från det ena till det andra blixtnabbt. Det är det jag menar med att kränga. Som en orm som vrider sig för att komma ur en jägares grepp, först åt ena hållet i sitt flykttförsök, sedan åt andra.

Det som uppstått är en kausal kedja. Men inte en kausal kedja som nödvändigtvis går att förutse. Handlande får ett svar (en konsekvens) och föder ytterligare en handling.

Kains handlande är *både* beroende på vad Abel gör och vad som pågår inuti Kain själv. Abel tiger. Kain vill ha ett svar, är desperat efter ett svar. Ju fler av Kains försök som möts av Abels tystnad desto större blir Kains desperation. Ju mer skuld Kain försöker lägga på sig själv desto större känsla av orättvisa upplever han inom sig, och han blir till en tryckkokare. Inuti honom växer behovet av att trycka till Abel. Kain påverkas inte bara av Abels handlande, men också av sitt eget handlande.

Ett djur som försöker kränga sig loss planerar inte hur det ska göra det. En människa kan försöka använda det som kallas *sunt förnuft*. Kain *vet* att Abel inte kommer att reagera bra på hans anklagelser. Men Kain *tappar det*. Som man säger. Tappar ”kontrollen”. Drabbas av det vi kanske kallar natur. Låter den delen av hjärnan vi kallar *primal* ta över. Övermannas av sin egen djuriskhet. Eller mänsklighet. (Det beror på vad man för tillfället lägger i begreppen.) Det är precis det ögonblicket jag är ute efter. Det är det jag kallar levande. Kains handlande är inte smart och beräknande; det är motsägelsefullt. Tragiskt i den bemärkelsen. Det är *där* den mänskliga sårigheten avslöjar sig, menar jag. Det är där den visar sig, människovarandets irrationella–rationella slitning. Sorgen i att det inte går att bete sig. Det *går* fan inte att bete sig. Det är skrämmande för den civiliserade människan. Det är skrämmande i hela den tillvaro vi byggt upp, hela det politiska system och den samhällskonstruktion som bygger på att människor förmår handla ansvarigt.

Jag skriver och jag *följer med* i krängandet. Jag hittar på det, skulle det gå att invända, vilket också är en sanning. Men när jag skriver kan jag inte planera förloppen. Jag är på plats *inuti* den kausala kedjan. Jag skriver handlingar och jag drabbas av de handlingarna, på ett sätt som jag inte helt kunnat förutse.

5.3 En litterär kvalitet

När jag nu övergår till att fördjupa vad jag menar med *det litterära* så är det inte *litteratur i allmänhet* jag menar. Litteratur är ett vittomfattande begrepp, och även dramatik ryms inom definitionens ramar. Med *det litterära* menar jag något mer specifikt, och jag kopplar det

samman med just *det som skrivs*, för just i det skrivna har den verbala konsten förmått betes sig på ett sätt som, menar jag, kräver att pappret finns där för att ”hålla den.”

Jag kommer här att identifiera *ett* slags litterär kvalitet genom att göra en läsning av ”Flickan och döden I”, det vill säga den första delen av Elfriede Jelineks *Prinsessdramer - Döden och flickan I – V* (2013), en dramatik så litterär att jag menar att den har lämnat just *det dramatiska* bakom sig. Jag kommer att argumentera för att dess styrka finns i just de litterära kvaliteterna som beror på att den kommer ur en tradition av tyst läsning och de format (boken, pappersarket, de svarta tecknen mot den ljusa bakgrunden) som den tysta läsningen präntat in i den moderna människan som en skenbar självklarhet. Jag menar vidare att denna litteraritet kräver en plats *inuti* läsaren för att realiseras som en egen värld, och att den därför har varit nödgad att lämna det *det dramatiska* därhän.

Jag kommer därefter definiera min subjektiva upplevelse av att läsa i bemärkelsen att ta till mig just litterära kvaliteterna via text. Genom detta kommer jag att förstå *text* i en litterär bemärkelse och hur detta ter sig i mitt eget (konstnärliga) skrivande. I och med detta kommer jag att koppla samman de jelinekska texttyperna med det *inre rum* som Ong (1990) skriver om. I jakt på den subjektiva upplevelsen av att *skriva* kommer jag dessutom att använda mig av Virginia Woolfs *Ett eget rum* (1958/2012) för att, genom att i en utvidgad bemärkelse använda Woolfs egna rum som en metafor för inre avskildhet och kringtrampande på okänd och/eller förbjuden mark, ge exempel på skrivandets framställning av en inre verklighet. Slutligen kommer jag att hänge mig åt ett eget, litterärt, inre rum.

5.3.1 Att läsa

När jag nu frågar mig vad läsande är, och strax ska vända mig till Jelineks dramatik som ett exempel på en dramatik som är intimt kopplat till just *läsandet* som aktivitet, uppstår den uppenbara frågan: Vad är då text och vad är läsande av text? Walter Benjamin skriver i ”On The Mimetic Faculty” (1999): ”‘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). Sedan urminnes tider har människan avläst sin omvärld, och det innan hon kunnat skriva: Människan har sett tecken bland inälvor och i stjärnorna, och hon har avläst danser.

Men att läsa *text* är någonting som går utöver den avläsande aktiviteten, vilket är nödvändigt att förstå i relation till mina resonemang om de olika kvaliteterna jag är ute efter – den *litterära* och den *dramatiska*. Text *läses* och läsaren måste realisera texten genom sina mentala förmågor enbart utifrån mötet med orden på pappret (eller, orden som klingar vi en uppläsning av texten). Handlingar, vilket jag menar är dramatikens grundläggande

fundament, *avläses*. Det handlar alltså, vilket jag exemplifierat ovan, om perception. Och sättet som något förmedlas på har att göra med mottagarens förmodade perception; om något skrivs för att läsas eller för att avläsas som handlingar påverkar alltså i förlängningen tillblivelseakten.

I detta avsnitt är jag specifikt ute efter *text, skriven text* och det *läsande av text* människor i allmänhet har för vana att ägna sig åt. Sådan text förmår någonting, den förmår uttrycka någonting särskilt och har gjort någonting med den moderna människans sätt att berätta. Den ger också ett specifikt visuellt intryck.

Denna text förutsätter en läsare. Det är läsaren som, för att tala förstå läsande genom Iser (1993), i läsningen realiserar texten till någonting utöver tecknen på pappret. Ong (1990) menar – vilket jag nämnt i avsnitt 5.1 – att text inte är ord. Det är först när läsaren sliter upp texten från papperet och realiserar dem som ljud inuti sig själv som de blir till ord, menar han. Resonemanget kan ifrågasättas. Min personliga upplevelse av att det är nödvändigt att i någon mån lyssna på de lästa orden inuti mitt eget huvud må delas av Ong, men en enkel fråga till vänner och bekanta avslöjar att upplevelser av andra, ljudlösa sätt att läsa är minst lika utbredda. Tas frågan upp till diskussion påpekar kritiska röster att ju även de som är döva från födseln kan lära sig att läsa, helt utan att någonsin ha haft erfarenheten av lyssnande. Ytterligare kritiska röster påpekar att flera skriftspråk, exempelvis kinesiska tecken, delvis fungerar på ett annat sätt än det latinska skriftspråket och innebär delvis symboliska funktioner som inte har med ljud att göra.

Resonemanget är ändå relevant för mig. Det är också ett resonemang som stämmer i det att varje bokstav i det latinska alfabetet faktiskt är uppenbarligen kopplat till ett eller flera ljud. Det hörande barn som lär sig läsa kommer att ljud. En skillnad mellan tecknen på papperet och ordens klanger synliggörs med detta exempel. I den sceniska situationen kommer dessutom orden att just uttalas, och i och med detta blir deras temporalitet tydlig. Det ena ljudet efter det andra. Så blir ljuden till ord och orden blir till meningar. Det tar tid.

När jag nu vänder mig till läsningen av ”Döden och flickan I” så finns dessa aspekter av verbalt språk med för att kunna säga någonting om hur text som tecken och som yta framförallt tycks vara någonting som hör till texten på pappret.

5.3.1.1 ”Döden och flickan I” i Elfride Jelineks Prinsessdramer – Döden och flickan I–V
Elfride Jelineks dramatik används, vilket jag tidigare nämnt, av Lehmann (2006) som ett exempel på en utveckling dramatikens tog i en rörelse som kallades postdramatisk. Skotten mot traditionell dramatik är dock knappast vattentäta. Jelineks produktion är inte heller

enhetlig och hon har skrivit verk som ter sig mer som klassiskt dramatisk än *Prinsessdramer – Döden och flickan I – V* som jag använder mig av här.

När jag nu gör en läsning av den första delen av *Prinsessdramer – Döden och flickan I – V* så är det för att specificera den litterära kvalitet jag är ute efter. Jag kommer att argumentera för varför detta litterära liksom kräver papperet som plats och varför jag uppfattar det som skrivet som för att *läsas* tyst eller högt, det vill säga realiseras tredimensionellt i en läsares eller åhörarens *inre*.

Jelinek tilldelades Nobelpriset i litteratur år 2004, vilket fick litteraturvetaren, författaren, kritikern och översättaren Knut Ahnlund att meddela att han ville lämna Svenska Akademien. I en debattartikel i *Svenska Dagbladet* (2005, 10 oktober) skrev han att ”Jelineks dramatik har av entusiaster betecknats som ’uppkastningar av ord’, den är så pass gummiartad att den fått utgöra ett råunderlag för teatrar”. Inte nog med att texten består av kräkningar, den bär alltså heller inte 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 texter som egensinniga och hänsynslösa mot teatertraditionen. Däremot utgår Engdahl snarast från att detta är en av de stora kvaliteterna med Jelineks texter:

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

Då genrerna destabiliseras och tynar bort baskar det mot förändring. Förändring av en stelnad konvention på teatrarna, kan man tänka sig att Engdahl menar.

Vad är problemet för Ahnlund? Och varför är det just *uppkastningar* han använder som beskrivning? Engdahl menar att texterna är ’texter som ska talas’, en beskrivning som ter sig väldigt mycket mer sofistikerad, men som kanske inte är så långt från de uppkastningar som gör Ahnlund så arg, förutsatt att man läser Jelineks dramatik som befriad från just det *dramatiska*. Engdahl menar att det Jelineks texter är befriade från är *rollernas* tyranni, men är det just *rollerna* som inte längre utövar sitt inflytande? Dessutom är det enligt Engdahl

teatern som ska revolutioneras, hur ska det förstås? Är det kanske just bandet mellan teatern och det *dramatiska* som luckras upp i och med Jelineks ordmassor?

Att läsa dramatik, läsa dramatik sceniskt, läsa den som mellanmännisklig handling, *avläsa* den dramatiska handlingen bortom texten, är alltså en särskild aktivitet. När jag läser dramatik läser jag varje ord som handlande, som del av en dramatisk handling. All mänsklig aktivitet (exempelvis att skriva en text, att läsa upp en text, eller att läsa en text tyst) kan förstås som handlande, men *dramatisk* handling innebär att en kausal kedja av mellanmänniskliga handlingar uppstår. I det dramatiska är figurerna involverade i konflikter som är relationella; de försöker åstadkomma någonting med varandra, och fokus ligger på handlandet. Alla handlingar sådana relationella handlingar kan beskrivas med verb som antyder detta. Den dramatiskt handlande försöker till exempel blidka eller straffa eller provocera.

När jag nu ger mig i kast med att göra en läsning av *Döden och flickan I* ska det som uppenbarar sig och med denna läsning förstås i kontrast till den här typen av handlande. Jelineks figurer ter sig befriade från intention gentemot varandra, och följaktligen uppstår snarare det som Lehmann (2006) beskriver som ”juxtaposed ‘language surfaces’ [...] in place of dialogue” (s 18). Det är alltså inte längre fråga om mellanmänniskligt handlande *mellan* figurerna, eftersom dessa har en svag eller obefintlig vilja till att vara i relation med varandra. Då återstår dessa ytor (av språk, ord eller text, beroende på vilket håll man ser det ifrån) och dessa måste förstås som ett slags *litterära* ytor.

– Om att läsa ”*Döden och flickan I*”

Jag läser den första sidan av *Döden och flickan I* och stöter på en liten inledande scenanvisning:

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)

Jelineks utgångspunkt blir tydlig. I scenanvisningen – som ingen regissör eller skådespelare är tvingad att ta hänsyn till i ett uppsättningsarbete, men som är en uppenbar ledtråd till hur författaren föreställer sig den fysiska realiseringen av sitt verk – försvagar Jelinek allt som har med mänskligt liv att göra. Det är ett slags bortomkroppslig markering. Figurerna är inte gjorda av kött och blod, utan är snarast konturer av kroppar. De är dockor som på ett inte helt

övertygande sätt påstår sig vara kroppar; snarare än att vara finurliga marionetter med rörliga leder så är dessa marionetter tillverkade av trögt yllematerial och uppstoppade till väldigt lite rörelsefrihet. De är dessutom separerade från de röster som omnämns som ”lätt förvridna” och kommande från en plats utanför scenen.

Jelinek tycks med dessa anvisningar värja sig från allt som antyder ”dramatik”: Rösterna *talat* med varandra *i lugn och ro*. (Om det sedan verkligen ska förstås som att de talar *med* varandra eller kanske snarare *mot* varandra är en fråga som jag noterar, men lämnar därhän.) Talet är verkligen, som Engdahl påpekat, det primära. Talet är ett *talande* som i framsägande av ord och meningar. Inget akut försök från något håll att åstadkomma någonting med den andra äger rum. Snövit försöker exempelvis inte blidka Jägaren som siktar på henne med sitt gevär, vilket skulle vara en akut handling som många dramatiker intuitivt skulle utnyttja för att göra scenen levande. Jägaren tycks heller inte överväga att låta bli att döda Snövit. Kanske är det detta som Engdahl menar med att rollerna är befriade från ”rollernas tyranni.” Snövit och Jägaren tyngs inte av den sortens besvärande mänsklighet som naglar fast språket (det vill säga det verbala språket, *orden*) vid det levande nuet. De är inte desperata efter varandras omsorg, de söker inte kärlek från varandra, de drabbas inte av skam eller ett skriande samvete. De samtalar alltså, i lugn och ro, medan de möts, medan Snövit siktas på av Jägarens vapen, och medan Snövit ligger död och Jägaren faktiskt fortsätter konversationen.

– Om språkytor

Om Jelineks dramatik inte kan läsas som det jag benämner som *det dramatiska*, om varje replik inte är möjlig att realisera som *mellanmänsklig handling* i en dramatisk bemärkelse, vad utgörs den då av?

Jelineks dramatik beskrivs ofta med det tyska begreppet *Sprachfläche* (på svenska *språkyta*). I Karen Jürs-Munbys ”The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek’s *Sprachflächen*” (2009) beskrivs dessa språkytor som ”surfaces or planes of language”. *Språk* likställs här underförstått med *verbalt språk*, det vill säga *ord*. Med detta synsätt har ju de icke-verbala dimensionerna av språk räknats bort, sådant som ett gutturalt skri, en hand som lägger ett tryck på en hästs flank för att be hästen att flytta på sig, eller en blick som söker en annan blick i sökande efter bekräftelse.

Också Hans-Thies Lehmann (2006) använder sig av denna beskrivning och uppehåller sig vid ett slags denna yta:

[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 three-dimensional space, what is being 'staged' is the picture's plane-ness, its two-dimensional reality, and the reality of colour as an autonomous quality. (s 18)

Det mimetiska förstår Lehmann här som grund för en illusorisk aktivitet, vilken i sin tur har med ett tredimensionellt djup att göra. Detta torde ha att göra med det som Ahnlund (2005) kallar för uppkastningar; att det som iscensätts är *verbalt språk*. Det djup, den tredimensionalitet, som Jelinek lämnar därhän är ett dramatiskt djup, och det är det som Lehmann (2006) tolkar just som "directed against the 'depth' of speaking figures". Jag har tidigare nämnt att jag inte är överens med Lehmann om fokus just på *karaktärerna* (eller *figurerna*, som jag föredrar att kalla dem. Jag har visserligen noterat den bortomkroppsliga markeringen i "Döden och flickan I" som betydelsefull för steget bort från det dramatiska, men detta handlar snarare om att de kroppsliga möjligheterna till mellanmänsklig handling försvinner. Ställs Lehmanns påstående mot det tidigare använda citatet av Katie Mitchell (2009) så blir kontrasten än tydligare:

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 skriver, från ett regiperspektiv, precis om den *yta* som orden utgör. Det är en detaljrik yta, men regissör (och skådespelare) måste i sitt analytiska arbete försöka komma in *under* orden för att se de intentioner som motiverar orden. Sådant gör den sig icke besvär med som sätter upp "Döden och flickan I" i *Prinsessdramer*. Istället blir just "the detail surface" grejen. Men upplevelsen av att läsa eller lyssna på en uppläsning denna detaljerade yta är väl inte enbart upplevelsen av att befinna sig på plan mark?

En *textyta* kan breda ut sig på papperet. Yta tar plats. Ytan ligger utbredd med sina gränser intakta mot omvärlden. Detta är den visuella upplevelsen av yta. Ett slags yta kan också uppstå som ljud, men den litterära upplevelsen av exempelvis "Döden och flickan I" innebär

uppenbarligen något ytterligare än en upplevelse av just yta. Denna detaljerade yta ger i och läsakten upphov till föreställningen om en tredimensionell värld, vilket också är det vanliga i texter som inte antingen består av fullständigt abstrakta resonemang eller den sortens poesi som förmår skära loss ordens materialitet eller klanger från de betydelser som vanligtvis läses in i de,. Redan den inledande scenanvisningen i ”Döden och flickan I” ger bilden av någonting tredimensionellt. De tovade, marionettliknande figurerna har kroppar och instinktivt förstår jag som läsare det som att dessa kroppar har volym och tyngd. Genast utgår jag från att de befinner sig i ett luftrum, att de fysiska lagar de lyder är ungefär desamma som i min egen värld. Och så vidare.

Även om det är svårt – om inte omöjligt – att skapa mening i Jelineks text med hjälp av den metod som Mitchell (2009) föreslår, nämligen att identifiera figurernas intentioner genom att söka figurernas motivationer under ”the surface detail of the words” (s 62) så innebär det inte att inget djup finns att finna hos Jelinek. Det ligger dock närmare till hands att tänka detta djup som något som skapas inuti läsaren med hjälp av läsarens mentala resurser, än som någonting som finns ”undertill”.

Jag läser de första meningarna i den första repliken i ”Döden och flickan I”: ”Nu har jag gått i evigheter genom skogens krökar och vindlingar, och vad hittar jag inte? Dvärgar!” (s ?) Redan här finns tredimensionaliteten med som en förutsättning i läsningen. Uppenbarligen måste läsaren förutsätta att jaget har en kropp. Och denna kropp, tillhörande jaget, *går*. Att röra sig, att använda sina extremiteter för att röra sig framåt genom världen – läsaren vet vad det är och känner det som en företeelse som utspelar sig i en tredimensionell värld. Att *gå* finns med få undantag som en erfarenhet hos läsaren. Fötternas och benens muskulära aktiviteter, det att torson hålls upprätt, känslan av att gå med lätthet eller att släpa sig fram... Fenomenet finns också som någonting läsaren är van vid att betrakta hos andra. Exemplet är banalt, men just därför blir det också tydligt hur till synes naturligt det är att skapa mening i en läsning just genom att använda sig av sin erfarenhet av världen som tredimensionell.

Jag fortsätter med den närläsningen av texten. Strax efter att jaget dykt upp så placeras det i en skog. *Skogar* kan se olika ut, men består vanligtvis av sådant träd, sly, marker täckta med berr, lövförna och så vidare. Exakt hur denna skog ser ut går inte att avgöra enbart utifrån texten. Snarare kommer skogen att realiseras på olika sätt av olika läsare och förmodligen på ett ganska inexakt sätt. Många ser kanske ungefär den europeiska skog som Disney valt som spelplats i den tecknade filmen från 1937 framför sig, eller realiserar skogen vagt som ett

konglomerat av disneyskogen och andra erfarenheter av skog, hämtade från verklighet och fiktion om vartannat.

Marie-Laure Ryan (1980) menar i sin artikel "Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure" att varje läsare använder den faktiska världen som en utgångspunkt för att realisera fiktion. Utan upplevelse av att finnas till i en värld som föregår fiktionen så går det inte att föreställa sig det fiktiva. Också det som inte finns på riktigt förstås med utgångspunkt i den faktiska världen.

Dock, vill jag hävda, så går det ju inte att bortse från att även upplevelser av fiktion blir till referenspunkter i förståelsen av annan fiktion. Disneyskogen som jag upplevde då jag som barn såg Snövit hade såväl monstruösa som parkliknande inslag vilka jag aldrig hade upplevt i den skog jag ofta besökte med mina föräldrar, men vilka jag torde ha lagt till i mitt register för vad skogighet kan innebära. Diskussionen är dock stor och komplicerad och jag avser inte att gå in i den. Istället nöjer jag mig med att konstatera att upplevelsen av att finnas till i en tredimensionell värld (och, för den delen, inuti tiden) finns hos varje läsare som en utgångspunkt för hur det går att realisera en litterär text inom sig.

Jag fortsätter läsa 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, min herre, ser ut som en som liknar min gestalt, men snarare är ogemytlig. Kanske på grund av ansvaret ni bär. Det är säkert mycket arbetsamt att sikta det varande och att rikta det riktiga. Jag är snarare ansvarig för det lätta. Jag har länge haft framgång genom mitt utseende, så föll jag full av iver, på jakt efter än mer framgång, ner i min styvmors håll, hon som ingrepp [*sic*] från ett håll 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 sanningssökare, även i språkliga angelägenheter. Det verkar vara ohyggligt intressant för det stora flertalet, för min berättelse har funnits i hundratals år, ingen aning vad som skulle vara så roligt eller upphetsande med den. Det är som om jag oavbrutet var tvungen att resa mig och falla igen, av kvinnohand. Ett trevligt undantag, vilket döden inte är. 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]

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 någonting om deras själsliga egenskaper. Snövit gör en association till Jägarens utseende och 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 adresserar sitt ärende: Att hitta sanningen. Snövit kopplar sanning till språk. Snövit...

Sådär går det på. Uppkastningar, menar alltså Ahnlund. En uppkastning är en, om inte alltid ofrivillig så i alla fall okontrollerad, rörelse. Kroppen häver sig, pressar samman sig på ett närmast överkligt sätt och trycker ur sig maginnehållet genom munnen. Urskilningslöst. *Allt* som finns däri ska upp, det nyss druckna vattnet, de halvsmälta tomaterna och den tunna sörjan som stinker och bara vagt påminner om frukostfilen och som ter sig som om hämtades den nerifrån tarmarna. Det som en gång var komponerade maträtter kan möjligen urskiljas i sörjan, men allt är deformerat, förvridet, och monstruöst.

Om Snövits ord är uppkastningar så förstår jag det delvis som att det beror på att orden just inte är sammanbundna med en dramatisk situation och knappt ens med figurerna själva, dels med det estetiska intryck de ger. Dessa till synes osorterade påståenden tycks vräka eller välla fram, liksom okontrollerat. Det är mycket svårt att förstå dessa ord som nödvändiga för figurerna själva. Snarare tycks de kasta upp ett något som de själva inte är medvetna om. Som om figurerna vore medier. Orakel med förbundna ögon som upplåter sig som kärll och basuner åt ännu okända utsagor. Dessa orakel påstår förvisso saker om sig själva, *som om* de bestod av sammanhängande jag, men det är som att de har tillgång till för mycket information. Snövit känner exempelvis redan till det narrativ hon tillhör. *Samtidigt* som hon verkar vara blind. Jägaren säger rakt ut till henne att hon är byte. Och han siktar på henne med sitt gevär. Hon talar själv om döden. Men hon försöker inte skydda sitt liv. Antingen förstår hon inte att hon siktas på med gevär (på sidan X frågar hon Jägaren om det är en ficklampa han riktar mot henne), eller så ska texten helt enkelt inte läsas utifrån föreställningen om att det är Snövit som talar och att Snövits prioriteringar liknar de egna mänskliga prioriteringarna som vi är vana att förstå dem (som att prio ett för väldigt många människor verkar vara att överleva). Viktigare än denna överlevnad är alltså uppkastandet.

Vad är det då som kastas upp och varifrån kommer det?

– *Om organisk nedbrytning av narrativa strukturer*

Det narrativ som denna första del utgörs av tycks svagt, närmast obefintligt, trots att det tycks innehålla avgörande händelser: Snövit möter jägaren i skogen. De talar (till eller mot

varandra). Han siktar så småningom på henne med sitt vapen. Han dödar henne. Han fortsätter tala med henne en stund efter att han dödat henne och påpekar att han tänker lämna henne där, vilket skiljer sig från hans vanliga förfarande med de djur han fällt. Dvärgarna anländer, konstaterar att hon har hållit sin karta uppochnar, och tar henne med sig. Det finns alltså flera händelser som inträffar efter varandra, men de tycks sakna det som Ricoeur (1984) beskriver som *narrativ aktivitet*. Det ena *leder* inte precis till det andra. Det som kan tyckas som en kausalitet (jägaren får syn på ett bytesdjur–smyger sig inpå det–siktat–lyckas fälla det) existerar inte som en kausalitet i bemärkelsen *det ena som en konsekvens av det förra*. Snarare är situationen – liksom teatersituationen själv – riggad och liksom onaturlig. Ändå *känner* jag som läsare att här finns en berättelse. Texten *berättar*.

Ett betydande sätt som denna berättelse berättar på är genom att liksom liksom parasitera på redan befintliga narrativa strukturer. Jag som läsare bär redan berättelsen om Snövit inom mig. Jag känner till skogen, dvärgarna, styvmodern, äpplet och prinsen som dyker upp på slutet (även om ingen prins dyker upp i ”Döden och flickan I”). Jag känner till också Jägaren, men från ett annat narrativ. Jägaren är den som i sagan om Rödluvan räddar Rödluvan då hon ätit upp av Vargen. Det är sådana narrativ, hämtade från sagans värld, som genomgår en nedbrytningsprocess under Jelineks penna. Sagorna förvandlas. Snövit berättar att sagan om henne funnits i hundratals år. De uråldriga bilderna blandas med samtidsmarkörer såsom köpcentrum och billyktor.

Det är i och med det litterära som denna uppblandning och förvridning inträffar. Jägaren från den ena sagan stövlar in i sagan om Snövit, anländer alltför tidigt, ersätter prinsen, och istället för att rädda Rödluvan och hennes mormor ur vargens gap, så blir han till det rovdjur som förgör Snövit. På så sätt blir inneboende aspekter av sagorna framvaskade i ljuset: Snövit avslöjas exempelvis som det bytesdjur hon hela tiden varit. Och i en brutal akt placeras Snövit också i samtiden, varför kvinnan i allmänhet visas upp som en produkt av urgamla berättelser som bara förvrids till det yttre. Texten har liksom tvingat de gamla och nya sagorna att blotta

Det är en nedbrytningsprocess, men ska som sådan inte förstås som enbart destruktiv – vilket ordvalet kanske antyder. Den 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, förvrids det redan kända till

något monstruöst, avslöjar det, förstärker det, och sticker hål på det. Det liknar hur skalbaggar griper sig an ett fågellik och liksom utvidgar det samtidigt som de konsumerar det och bryter ner det. De tuggar i sig det färska köttet samtidigt som det ruttnar, och i och med skalbaggarnas intåg så kommer intåget av miljarder bakterier. Fågelliket vidgas, fylls av gas, det börjar lukta, förvrids i sina proportioner och blir påtagligt för alla i sin sin närhet. Det är detta jag menar med överdrifter och avslöjande. Då Jelineks texter mal ner de gamla narrativen och blandar dem med det samtida, så är det också som att de koncentreras, blir överdimensionerade och avslöjar det som ligger och lurar i botten av dem.

Det kan tyckas som att litteraturen rör sig bort från det narrativa, men den gör bara det *i relation*, men gör den inte det i så fall i relation till den tradition den gör uppror mot. Det uppbrutna, dekonstruerade narrativet i *Prinsessdramer* tycks ha ett slags dubbelbindning till sina föregångare, som exempelvis den disneyfierade sagan om Snövit. Jelineks text kan förstås som ett sätt att försöka destruera denna typ av berättelser, men är helt beroende av denna föregångare för sin existens.

Jelineks *Prinsessdramer* tycks således utgöra en litterär ytterlighet. *Prinsessdramer* levererar inte historien om den specifika flickan och den specifika döden. Snarare berättas *berättelsen om berättelsen* om flickan och döden. Dessutom berättas berättelsen om teatern. Som att Jelinek säger: ”Titta här, här i denna stela miljö brukar vi sätta oss för att betrakta konstlade människor spela konstlad teater, låt oss överdriva det så att det riktigt syns!” Men hon berättar inte bara berättelsen *om* berättelsen. I och med berättandet griper hon in i den, överdriver, river ner, avslöjar, kommer med påståenden och bråkar med den.

Och hur berättar Jelinek dessa berättelser? Berättelsen är inte kausal i den gängse bemärkelsen. Men finns ändå inte kausalitet? Är det inte så att någonting i läsningen av just texten som får mig som läsare att känna att *det ena leder till det andra*?

– *Om poetisk kausalitet*

På jakt efter denna 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!

Texten konstaterar att Snövit är vilse. *Texten* säger det *som om* det var Snövit som sa det. Och jag, läsaren, känner som sagt både Snövit och dvärgarna. Jag känner den disneyfierade versionen så väl att det är löjligt. Jag köper Snövit och dvärgarna rakt av. Jag ser dem. Jag ser skogen. *Här börjar vi*, tycks texten säga ur (fast bredvid) Snövits ditsydda mun. *Detta är utgångspunkten: Vi är vilse. Livet, verkligheten, vad det nu är, är en snårskog i vilket man söker, dessutom efter många, men de finns inte att finna!* Så har texten förklarat sitt dilemma, sitt ärende för mig som läsare.

Jag fortsätter min läsning:

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

Om man är vilse måste man söka efter vägen. Texten verkar söka. Ett rastlöst och irrande sökande. Den söker inte i skogen (vilket Snövit påstår sig göra), men snarare i språket och det *med hjälp av språket*. Den söker i tingen, 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 deras olikhet gentemot henne. Och så vidare mot Jägaren. Det är en poetisk association via ordens klang i kombination med deras innebörd (gestalt – gemyt – ogemytlig), samtidigt som det är som att det är en blick som försöker borra sig igenom världen och verkligheten, som om den sökte efter någonting bakom den yttersta ytan. Denna rastlösa blick kan inte bli tillfreds genom att söka på en enda plats. Den söker hela tiden 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 detta är en uppkastning så är den alltså logisk enligt sina egna, inre lagar. Den bygger sin egen poetiska logik. Ett sätt att förstå det Jelinek gör är att förstå det som att hon sysslar med en *poetisk precision*. Begreppet lånar jag från Lars Hallnäs som i sin artikel ”The design research text and the poetics of foundational definitions” (2010) 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)

Hallnäs (2010) använder *poetisk precision* alltså som ett slags konstnärlig exakthet som förekommer i all slags text och som hjälper oss att komma närmare det som beskrivs. Vidare förklarar han det som en dualitet som författaren (eller konstnären) förfinar och leker med:

One way to understand the notion of poetic precision is that of refinement of the relation between expression of forms and form of expressions. Exactness and precision is then all about refinement of formal dualities.

We can draw a circle in many different ways. In all these cases we express a form, i.e. the circle as an abstract geometric form. But there is also a way in which we do this in each case (the forms of concrete expressions). Refining and playing with this duality is what poetic precision is all about. (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. Hallnäs (2010) exemplifierar genom att ställa olika beskrivningar av en cirkel mot varandra. 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) Därefter går Hallnäs vidare till *Krakel Spektakel* (1984) i vilken cirkeln beskrivs beskrivs som "A cat, chasing its own tail, but without cat and without tail." (s 113) Euklides beskrivning är teoretiskt korrekt, medan Hellsings beskrivning ger en upplevelse av fart och närmast frustrerande oändlighet. Även om det skulle gå att argumentera för en poesi även inuti citatet från *Elementa* (vilken kanske berör rationalitetstro och ett visst förhållande till språk) så skulle nog de flesta läsare ha närmre till att uppfatta en poetisk precision i Hellsings beskrivning av cirkeln. I och med denna beskrivning händer dessutom någonting. Inte bara sker ett slags återupptäckt av cirkelns rundgång; något nytt uppstår och i och med sättet som cirkeln uttrycks på.

Jelineks poetiska precision i "Flickan och döden 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 att fuska i mitt hantverk, är att hon uppenbarligen tror på alla svarens fullständiga innehav och på möjligheten att med hjälp av förnuftet 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. (REF)

Det är denna typ av förunderliga påståenden om världen som Jelinek förmår göra. Hon ger en bild av det förnuftsvidriga i att med hjälp av förnuftet betvinga förnuftet. Det fåfänga i att tro på den absoluta sanningen i något påstående alls. Det löjeväckande i att inbilla sig att sanningen är Sanningen, att denna Sanning finns att finna utanför människan snarare än i henne. Oavsett vad jag eller någon läsare tycker om textens påståenden – och oberoende om påståendena är Jelineks eller fiktionens egna – så framstår påståendet med en poetisk tydlighet för den noggranne läsaren. Dessutom liksom vrider Jelinek på det gängse sättet att använda språk när hon ger bilden av köpcentret.

Detta köpcenter främmandegörs och besjålas. Det är köpcentrumet *självt* som *kallar sig* köpcentrum. Det hela får en bisarr komik över sig. Bilden av ett köpcentrum – kanske den mest opoetiska platsen, eller företeelsen i hela världen – blir plötsligt poetisk *och* komisk på samma gång. Köpcentret blir löjeväckande. Det framhärdar att det minsann visst är ett köpcentrum även på natten, trots att det minsann inte alls borde ha rätten att kalla sig köpcentrum eftersom det alltså *per definition* inte är ett köpcentrum under de tidpunkter då det är stängt och alltså ingen köpaktivitet alls pågår där! Det är en anal och Köpcentret som företeelse skiner vid det här laget med ett nytt ljus. För mig som läsare har köpcentret återinförts som något främmande. Det var tidigare invariant; nu ser jag det i hela sin bisarra skapelse och jag liksom undrar: hur är det möjligt att en sådan företeelse kan *finnas*? Vad är det för en kultur jag lever i, där dessa köpcentra framstår som något, ja, rationellt? Det är med en säregen poetisk precision som Jelinek kan åstadkomma en sådan effekt.

– Om en hyperlitterär aktivitet

Jag tänker på Jelineks dramatik som hyperlitterär. Med det menar jag att den är litterär på ett sätt som tagit sig till en nivå av litteraritet som går utöver det vanliga. Jag menar att har fixerat sig vid orden själva, vid orden som det som bygger världen och vid orden som strategi för att dekonstruera världen. Den använder sig alltså inte bara av ord för att mediera ett narrativ, utan låter dessa ord sysselsätta sig med ord, med berättelser, med språk och diskurser.

Mängder av ord framkastas av Jelinek. Dessa ord existerar liksom bortom de icke-verbala aspekterna av mänsklig kommunikation. Om Jelineks dramatik kommunicerar så är det *inte* genom att ta hänsyn till det som kommunicerar bortom ord. Det är *inte* kommunikation som i att lägga en hand på hästens flank för att avkräva den förflyttning. Det är *inte* att söka ögonkontakt för att få bekräftelse på att det man nyss sade inte var pinsamt. Och så vidare. Språket är ord. Språket genererar sig självt, beror på sig självt, sätter upp sitt eget regelsystem. Orden är det som söker i världen, det som söker upp världen, det som tar sig in genom världen, det som konsumerar värld och bygger värld. Och den värld språket söker i är byggd av språk. Språket kan alltså inte agera som om det självt vore oskyldigt. Språket måste hela tiden avslöja sig självt, avslöja sig självt *med* sig självt. Därför måste det vrängas och vridas till abnorma figurer.

När jag så påstår att Jelineks dramatik drar mot det litterära – det hyperlitterära! – är det detta jag menar. I det tredimensionella rummet – det faktiska scenrummet – och mellan kropparna råder stiltje. Tiden sträcks ut med orden, ordens klanger och deras inneboende temporalitet som framträder då de talas. Det är *i orden* det händer. Det myllrar av liv i Jelineks dramatik, men det är *orden* som genererar detta liv. Det orden väcker i mig, som om jag vore en *läsare* eller möjligen en *åhörare till uppläst text*.

När Jägaren uppkastar följande harang är det alltså jag som inuti mig själv, som läsare eller åhörare, måste realisera bilderna tredimensionellt inuti mig själv:

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: för den måste det ju vara som om den blev bländad av busstrålkastare när plötsligt en kvinna som ni står framför den, och som 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 ser det ut egentligen! Ta hellre min hatt som förebild, en sån borde ni och dem ni letar efter bära! Och de vackra knorrhanefjädrarna på toppen, häftigt, eller hur? Snälla, aldrig såna där toppiga mössor! Och att vara så liten sen då och 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 uppträda som sju personer plötsligt, när man knappt vill låta den gå förbi som en enda. Trots att man då

äntligen skulle ha det bakom sig och kunna berätta sagor igen? Det är ju just därför den har blivit så skygg, eftersom alla sliter och drar i den. (s)

Att läsa texten innebär i någon mån att använda sina mentala förmågor för att göra sig en bild av den Sanning som söks. Med det menar jag att det som är tillgängligt för mig som läsare är orden på pappret, varför jag skapar bilden av Sanningen *inuti mig själv*. Denna sanning som kan bländas av en kvinnas skönhet – ytterligare en bild som jag måste väcka inuti mig själv. Liksom bilden av sanningen som strax byter skepnad och mångfaldigas till ett gäng dvärgar. Och så dessa dvärgars mössor... Allt det här har med det litterära att göra. Förstår man det genom Ong (1990) så sliter jag som läsare upp orden från pappret och levandegör klanger och bilder inuti mig själv. Därefter gör jag alltså själv kropp och värld av alla dessa ord. Alternativt får jag det läst för mig, kanske talat från en scen, och gör då samma (omedvetna) arbete som om jag läste tyst (om än med mindre chans att hinna med att förverkliga alla bilder och associationer inuti mig, eftersom jag inte har möjligheten att läsa om det som skrivs.)

Och det är ju inte *bara* bilderna, den poetiska precisionen, det att det invanda (köpcentret etcetera) liksom vrids ut och in och tvingas blotta det fula tryne det försöker dölja för yttre ögon. Det är *också* som att det bland dessa bilder och associationer anas en dialog med en filosofisk diskurs. Frågan om Sanningen har stötts och blötts i århundraden, och nu uppenbarar den sig alltså på nytt i denna myllrande värld som på samma gång befiner 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 inte har känsla för det moderiktiga? Lagren i Jelineks text är mångfaldiga. Texten krumbuktar och vrider sig, den skojar och grälar. Och alltjämt, alltså, som *text*. Leken pågår, och den pågår i och med texten som läses.

5.3.2 Text

Att denna text är *text* är inte oviktigt i sammanhanget. Att det är fråga om en typ av berättande som tar det ljusa pappersarket till hjälp – oavsett om den därifrån ska läsas tyst eller högt – är inte oviktigt.

Jag har ovan argumenterat för att det som i Jelineks texter ofta benämns som *språkytor* har en effekt på läsaren som inte alls håller sig på ytan, utan som tvärtom realiserar som ett slags tredimensionalitet i läsarens inre. Gör inte detta att den typografiska ytan som texten utgör –

vilken i Jelineks fall förvisso gör ett massivt intryck på många som läser henne – blir sekundär? I vissa bemärkelser, men det finns en annan sida av det. Textytan som sådan har betydelse. Muntligt berättande föregick ju berättandet i skrift och just övergången till en (primärt) skriftlig kultur har haft betydande påverkan på sättet att berätta. Jag menar att praktikerna läsande och skrivande har slagit upp ett utrymme för en mängd litterära experiment. Detta har med det *typografiska rummet* att göra. Begreppet förekommer hos Ong (1990) som beskriver en *typografisk rumslighet* som uppstod i och med boktryckarkonstens intåg i samhället, vilket inneburit att den visuella ytan fått allt större betydelse. Ong visar hur den typografiska gör 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 den blanka ytan som är menad att skriva på, och som avgränsar texten, och håller den på plats bortom de levande sammanhangen, också till en kreativ plats för mig som dramatiker, vilket jag strax ska återkomma till. Det är en plats som med sin tillgänglighet och avskildhet lockar till just sådana litterära utsvävningar som jag menar sliter i min dramatik.

Det är inte långsökt att tänka sig att den typ av litteratur som exempelvis Jelineks litteratur utgör har vuxit fram i en starkt (kanske på gott och ont urartad) skriftlig kultur. I en sådan kultur har vi som befinner oss i den vant oss vid skrivande och läsande så till den grad att formaten – sådant som de svarta tecknen tryckta på det vita arken och boken omgiven av hårda pärmar – har spillt över på de tekniska hjälpmedel som ersätter papperet. Datorer, ipads, mobilskärmar härmar pappersarket med sin grafiska design. Det som en gång betytt en minimering av bläckanvändandet – just det att mörka tecken placeras ut på det ljusa (ofta vita) pappersarket i tidningar och i böcker – tar årtionden för exempelvis nättidningar att vända till sin motsats. Ljusa tecken på en mörk yta sparar både på energiåtgång och på det mänskliga ögat, men är så ovant att det är svårt att tänka sig något annat.

Jag tänker mig att vår vana vid formaten är så stark att det har blivit det som inte sällan får agera som det som ”håller ihop” exempelvis litteraturen. Det litterära måste inte bestå av exempelvis narrativa berättelser som inom sin egen organiska logik av nödvändighet har början, mitt och slut. Snarare kan boksidor fyllas med litterära experiment som tar sig bortom det narrativa. En mängd litterära experiment kan genomförts med hjälp av bokformatet. 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, skrivet längs med detta veck och alltså på tvärs med den

vågräta linje ord brukar skrivas längs med, gömmer sig ett och annat ord. Dessutom påhittade ord. De får letas upp av läsaren. Det är svårt att föreställa sig ett sådant konstverk bortom boken som artefakt och den utbredda vanan vid att läsa böcker. Förväntningarna som mottagarna har på böcker tas liksom med i beräkningen då den här typen av konstverk görs. Det är inte omöjligt att tänka sig *två* sådana böcker, men det tycks ändå absurt att två olika sådana böcker skulle ges ut vare sig av samma eller av två olika författare. Om de litterära genrerna bleknar bort under Jelineks hand, vilket Engdahl (2004) alltså har hävdad, så bleknar de konstnärliga genrerna bort i Pär Thörns händer.

Under 2019 och in på 2020-talet rasade en debatt om ljudboken i Sverige. Formatet har tagit över, menar vissa. Det säljer bra och plötsligt ombeds författare sälja in sina böcker för just det formatet. En känsla av att kulturen delvis ”återgår” till en muntlig tradition inträffar (en tanke som i och med de upprörda röster som oroar sig över ungas läsande inte verkar alltför långsökt). Jag tänker inte gå in närmare på debatten här, men det som slår mig är att när romanberättandet byter medium och blir till ljud snarare än text så kringskärs möjligheterna till de slags experiment och överskridande aktiviteter bokformatet tillåter (även om ljudboksformatet mycket väl skulle kunna erbjuda andra slags experiment och överskridanden). Hur ska till exempel Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* (2006) kunna bli till ljudbok utan att inskränkas på det mest brutala sätt? Blandat med en till synes rätt traditionell prosa finns exempelvis hela uppslag bestående av ord som flyger fritt och glest över sidorna. Dessa ord bildar svärmar snarare än ordföljder. Det är ord som umgås eller sammanträffar snarare än samarbetar med varandra i meningsbyggnader. Inte bara klangen och bilderna dessa ord väcker hos läsaren, men den visuella bilden som skapar en förvirring hos läsaren, en känsla av desorientering, av kaos. Och för att ta det ett steg längre: Hur skulle den här typen av bok ens kunna bli till om fantasin om pappret och de visuella former pappret möjliggör inte fanns där som fantasi?

5.3.3 Att skriva

När jag nu går från läsande till skrivande så gör jag det utifrån en högst personlig upplevelse av att utnyttja det som det jag kallar litterärt. Detta litterära kräver att det realiseras i en läsares eller åhörars inre, med hjälp av denna läsares eller åhörars mentala resurser. Om en tredimensionalitet uppstår så gör den det *via* orden och är alltså inte direkt tillgänglig via syn och hörsel (vilket ju är fallet för den åskådare som besöker en teater eller en biosalong).

Den typografiska ytan – det typografiska rummet – är exceptionell som plats för skrivande på en mycket mer grundläggande nivå. Som plats är den typografiska ytan exceptionell. Inte bara är den bara förlåtande mot de litterära utsvävningar som *det dramatiska* med svårighet härbärgerar – exempelvis sådan poetisk kausalitet som jag menar att Jelineks dramatik består av och som har med *orden* snarare än *de mellanmänniska handlingarna* att göra; den till och med uppmuntrar sådana utsvävningar. En mängd möjligheter uppstår i och med det berättande som kan äga rum i och med de typografiska ytorna. Frigjort från den fysiska världen kan det uppehålla sig vid beskrivningar, med ord kan analogier, metaforer och liknelser skapas, och med retorik kan det komma med påståenden om än det ena och än det och än det andra. Den typografiska ytan ”håller” texten. Den blir till ett rum, en lekplats, där litterära utsvävningar kan göras utan att hänsyn måste tas till det levande nu som äger rum i en fysisk värld, och texten slipper finnas inför det öra och öga som blixtnabbt genomskådar mellanmännisklig handling.

Att de typografiska ytorna innebär en mängd möjligheter är inte konstigt. Ong (1990) menar att orden, i och med den (primärt) skriftliga traditionens inträde, förflyttas ”från den ljudets värld, där de ursprungligen hade ingått i ett levande, aktivt sammanhang” för att ”slutgiltigt förvisa[s] [till] den visuella ytan” (s 169). Ongs påstående kan låta negativt. Man får intrycket av att orden fråntagits sin naturliga, levande plats och förvisats till en abstrakt hemlöshet, men som jag visat har den visuella ytan varit en produktiv plats för litteraturen. Exempelvis har narrativa strukturer kunnat försvagas. Det är som att formatet självt ”håller ihop” det litterära verket. I Jelineks fall blir det till en dekonstruktion som är ett jäsande. Det ena följer på det andra, men med omtagningar, korrigeringar, manipulerande. Texten vrängs. För att den *kan* vrängas. Den måste inte hållas ihop exempelvis av ett narrativ och av den mycket tydliga strukturen ”jo det var så här att – det började med – och sedan så hände ju detta – och då...” Texten *finns* nämligen kvar på papperet. Det utsagda är fastlåst på detta papper. Därför utgör det vita papperet en alldeles särskild arena för lek med det redan utsagda.

– Om skrivandet som rum

Det vita papperet – inskrivet i mig som en självklar lyx av den kultur jag lever i – är förföriskt. Det vita papperet är ett rum i sig självt. Där kan öar av text uppkomma, som existerar som marker att traska runt på. Det är en plats som i skrivögonblicket är avskuren från alla andra platser, därför att platsen i skrivögonblicket är hemliga och inte får några konsekvenser utanför sig själva. De är platser som samtidigt, i sin avskildhet, är potentiellt

intimt förbundna med alla andra, vardagliga och fiktiva, platser. Världarna utanför kan tänkas på, beträdas, beskrivas, och de kan blandas, manipuleras, ruckas, raseras och återuppstå i nya skepnader.

Men pappret är inte bara ett rum för skrivandet. Skrivandet är i sig rumsligt; det manar fram nya rum, bygger dem med ord. Med att skriva rum så menar jag här det definitivt bortom de dramatiska rummen. Jag menar skriva litterärt och jag menar texttytor. Jag menar att skriva och att skriva utifrån en tradition där *läsningen* (tyst läsning eller högläsning) finns som den underförstådda vägen till realisering av texten. Att skriva för någonting som skrivs för att läsas – tyst eller högt – är att skriva med en tillit till att läsaren eller åhöraren kommer att (liksom i all läsning) använda orden för att skapa en förnimmelse av händelser, bilder, resonemang och så vidare inuti sig själv. Det någonting annat än att skriva ord som används som mellanmännisklig handling exempelvis på en teaterscen.

När jag skriver rum – *litterära* rum – så menar jag att jag att jag förmår breda ut texten som en tanke. Genom text tänker jag kring världen, det vill säga den värld som härbärgerar en mångfald av världar. Det är också detta som sliter i det dramatiska, eftersom det gärna kräver sin egen tid, bortom det mellanmänniskliga.

Ett exempel på att använda skrivandet för att tänka fram världen, förvandla den, och att förhålla sig till skrivande som rum är Virginia 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, men det tycks mig omöjligt att inte läsa denna titel i överförd bemärkelse. För även om Woolf skriver inifrån 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, nämligen en inkomst på femhundra pund om året, ett begränsande av antalet barn som ska födas och fostras (två–tre stycken, inte *tretton!*), samt en stängd dörr att befinna sig bakom bortanför familjens vardagsrum – så är det någonting i hur Woolfs text agerar som bjuder in till att läsa om skrivandet som kringvandrande i det egna rummet. *Och* som skapande av nya rum.

Här förstår jag alltså inte det egna rummet i den praktiska bemärkelse, som ett faktiskt rum för den faktiska författaren att sitta och skriva i. Utan att det vita papprets avskildhet gör det möjligt att, med hjälp av de svarta tecknen som placeras där, bygga en subjektiv variant av världen och kontrollera denna värld, till och med förvränga den värld man själv skrivit fram.

Ett exempel på detta är ett förvandlingsnummer som Woolf gör i och med sin text. Tidigt i boken benämner Woolf (1929) en plats som *faktiskt* är förbjuden för henne som kvinna:

Det var så det kom sig att jag mycket hastigt gick 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)

Texten argumenterar inte för någonting annat än att detta är en verklig erfarenhet. Den påstår visserligen inte att det som händer i den här 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 bör man nog som läsare förstå det som att händelsen är sannolik inuti sin kontext.

Men just i och med texten så blir Woolfs position liksom dubbel i förhållande till händelsen. Woolf är ett påstått offer för en situation, men samtidigt är Woolf författaren. Dessutom en författare som är ”närvarande” i texten. Platsen och händelsen görs tillgänglig för Woolf i och med skrivandet. Skrivandet *intar* platsen. Skrivandet *skapar* platsen, *dominerar* den, *skapar* och *dominerar* händelserna i den, *tolkar* denna plats, dessa händelser. *Beträder* den, *beskriver* den. Platsen och händelsen finns bara därför att Woolf skriver dem, de är helt avhängiga Woolfs skrivakt för att alls kunna finnas. På sidan 92 utnyttjar dessutom Woolf sitt skrivande till för att förändra sin (inomtextliga) position i relation till platsen och till händelserna som äger rum där:

Jag vägrar 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)

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. Hon gör det samtidigt som hon är väl medveten om att hon enbart *påstår* att hon gör det. Hon lämnar naturligtvis aldrig fiktionen. (Hur skulle hon kunna göra det utan att

lämna sin text?) Denna text har – vilket också står utskrivet svart på vitt – med hennes tankes frihet att göra. Den förändrar alltså inte de vardagliga villkoren för människan Woolf. Samtidigt: Att hon skriver innebär att hon äger allt. Tanken, rörelsen, den förbjudna marken, vaktmästaren.

Jag läser således Woolfs feministiska klassiker bortom dess status som feministisk klassiker. Jag läser den bortom världen. På det sättet som jag här läser den, läser jag den *som skrivande*. I det här avseendet är det för mig ointressant om den 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* agerar. 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 framhärdat med att slå upp sitt eget utrymme, 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, och i det här avsnittet kommer jag att göra just det, för att ge ett exempel på hur jag frambringar värld med ord och den ter sig.

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 de regntunga molnen. Jag sitter vid mitt grå skrivbord i det ohälsosamma ljuset från lysrören och i datorns blå sken. Där börjar jag skapa det inre rummet. 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. Jag ser att andra ser mig bryta mot förbudet, om jag bryter mot det.

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 som har värmt den sedan morgonen och som får de senaste dagarnas regn att ånga ur jorden, upp genom vegetationen. Jag sätter mig ner och struntar i att vätan tränger igenom tyget i mina byxor.

Det går en häst på det här gräset, på den här offentliga gräsmattan, och utan staket runt sig. Det är en liten, fet ponny, som också den är solvarm. Den luktar av svett och läder och växtfibrer som krossats mellan dess tänder. Det är en dov, grön lukt som luktar barndom. Ponnyns mule är febril, den rynkar sin överläpp för att låta tänderna tränga så långt ner till gräsrötterna som det är möjligt. 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 tillåter mig inte. Jag påminner mig om att just den gesten väcker ett nedärvt minne i hästen som handlar om 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 mårgen 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 monstruösa hjärna som hela tiden påminner dem om aporin att leva och samtidigt vara medveten om sin egen dödlighet. Det står de inte ut med. Det kan de inte ta hand om. 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 deras händer som kärlek. De inbillar sig att denna kärlek är villkorslös. I själva verket är ponnyhästarna 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. Skräcken ska vråla rakt ut i nervsystemet. Den ska 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 drunknande. Hon greppar tag i vem som helst i sin närhet och drar ner denne i djupet i förhoppning om att rädda sig själv.

Nu skrev jag fram ett inre rum. Jag skrev fram en gräsmatta. Jag vandrade iväg på denna gräsmatta, jag befolkade den med ett kreatur, jag njöt av detta kreatur och sedan skickade jag det till slakt. Jag tog ställning mot hållandet av husdjur på ett rätt onyanserat och brutalt sätt. Jag försökte sätta dit människan. Jag försökte tränga in människan i ett smärtsamt hörn. Jag agerade oförsonligt. Jag gjorde det för att jag kunde. Jag skapade detta rum, detta *föränderliga* rum, och dessa händelser, i avskildhet. Jag utnyttjade papperets tystnad och dess avskildhet till att utöva grymhet.

Grymheten i sig är inte nödvändigtvis kopplat till det jag kallar det litterära; grymhet kan jag lika gärna utöva genom det jag kallar det dramatiska. Men med det litteräras hjälp kan jag vandra runt i aspekter av grymheten på ett sätt som det dramatiska inte lika självklart tillåter. Jag kan vandra in i kroppen på cellulär nivå. Jag kan beskriva människans umgänge med sina husdjur som parasitär och därmed skapa en koppling mellan människan och de inälvsmaskar, fästingar och älgloss som livnär sig av djurens kroppar. Jag kan, genom texten, tänka mig ett mörker som någonting som kan stråla. Allt det där kan naturligtvis användas också i det dramatiska, men det kräver det verbala, för sättet som jag här undersöker världen och skapar värld och vandrar runt i aspekter av allt detta har med ordens beskrivande kraft att göra. Allt det som uppstår – tiden, rummet som är ute i fria luften, lukterna, förmimmelsen av väta, fantasin om hästhudens värme – *allt* det tillgängliggörs för den som *läser* via orden, och för den som skriver (jag) via orden.

Min poetiska precision och min litteraritet är inte desamma som Jelineks poetiska precision och litteraritet. Men texten tar plats i tid (och på papperet) på ett sätt som på något sätt påminner om den jelinekska textens platstagande. På ett liknande sätt krävs *orden* för att skapa värld.

Det jag kallar texttytor, det jag kallar inre rum, har att göra med hur värld och tänkande tillgängliggörs för mig *genom text*. *Texten* är ett sätt att söka varandets konturer och följa dessa konturer. *Text* formulerar argument och motargument. *Text* beskriver, skapar och ruckar.

Därmed behöver texten breda ut sig. Därmed blir texten någonting avskuret, inåtvänt, grubblande. Som att dagdrömma. Som att förlora situationen *här och nu* i den fysiska världen, till förmån för något som pågår någon annanstans.

5.4 Sammanfattning

Med mitt sätt att se det är *text* en praktikalitet, som förmår förmedla olika varianter av *verbal konst*, det vill säga konst som är starkt knuten till *ord*. Men detta medium, texten, är (liksom

andra medier) inte neutralt, utan är också produktivt för *hur* det som berättas berättas, och således *vad* som kan berättas.

Det dramatiska och *det litterära* är två kvaliteter inom den verbala konsten. De kan båda användas för *narrativitet* som jag inledningsvis förstår genom Paul Ricoeur (1984) och som i denna förståelse är avhängig *temporalitet* då det förmår berätta om människans erfarenhet av att finnas till *inuti tiden* och *över tid*. Så människan greppa sitt liv som bestående av *kausala kedjor* av händelser och handlingar som beror av varandra (det ena föder det andra); och så kan människan hålla ihop förståelsen av sig själv som en enda trots att både dess kropp, dess levnadsförhållanden, relationer, värderingar och så vidare förändras genom livet.

De *kausala kedjorna av mellanmännisklig handling* beskriver jag som utmärkande för dramatiken och som hårt knutna till det trefaldiga mimesis-begrepp som hos Ricoeur (1984) blir till *mimesis₁* – en förståelse av handlande som hämtas från det vardagliga livet – *mimesis₂* – den konfigurerings som innebär att en helhet bildas – och *mimesis₃* – den nödvändiga förverkligandet inom en mottagare som kan förstå genom det som Wolfgang Iser (1993) menar är en *realisering* av det konstnärliga verket av en mottagare. Detta har oundvikligen med *perception* att göra, vilket också kan förstås som en ingång till skillnaden mellan *det dramatiska* och *det litterära*. Det dramatiska skrivs för att realiseras i ett tredimensionellt medium och med hjälp av kroppar framför den mottagare som benämns som *åskådare*. Det litterära skrivs snarare för att realiseras i en läsares (eller åhörars) inre, det är *där* en tredimensionalitet uppstår.

Centralt för min förståelse av *det dramatiska* är alltså *kausala kedjor av mellanmännisklig handling*, det är dessa som finns bakom eller under det som blir till *dramatisk* text på ett papper. Jag har närmast mig detta genom *läsning* av den *dramatiska texten* och särskilt genom Irina Malochevskajas (2002) *handlingsanalys*. Viktigt i denna blir *relation*, *konflikt*, *omständigheter* och i slutändan *dramatisk situering*, begrepp som alla är viktiga för att förstå vad det är jag gör när jag *skriver* dramatik.

I min förståelse av *det litterära* går jag delvis bortom den till temporaliteten hårt knutna *narrativiteten*. Jag förstår litterära kvaliteter som inuti den läsare (eller åhörare) som tar del av dem är förmögna att ge upphov till *tredimensionella bilder av* eller *föreställningar om händelseförlopp*. Jag förstår också det litterära som någonting som förmår leka med (det verbala) språket självt, breda ut beskrivningar och förvränga dem, och på så sätt framkalla både nedbrytning av sig självt, samtidigt som det producerar nya bilder och resonemang.

Denna förmåga hos det litterära förstår jag just genom praktikaliteterna *papper* och *text*. Papperet blir till det som håller texten, det blir till ett *rum* i vilket orden kan stannas, och texten blir till ett sätt att bygga nya rum.

Vad händer då jag försöker sammanföra den litterära kvaliteten med den dramatiska? Hur skapas tid och plats för det litteräras utbredningar, och kan textytorna i sig själva bli till mellanmänsklig handling? Kan spänningsfält mellan det ena och andra utnyttjas och vilka effekter får det?

6 Tre verk

Den litterära slitningen har genom den här avhandlingen beskrivits som ett dilemma. Den framställs som någonting som komplicerar mitt arbete. Samtidigt beskrivs den som en kraft. Redan från början har den inneburit någonting av vikt för mina dramatiska verk. I *Kain*, *Abel*, *boys will be boys* liksom berättas någonting ytterligare, utöver den mellanmännliga handlingen. Detta ytterligare är placerat i ett litterärt skikt och beror på *textens* förmåga att framställa och härbärgera bilder och resonemang.

I och med det här avhandlingsarbetet har jag strävat efter att göra denna litterära slitning produktiv. För min konstnärliga praktik har detta inneburit att två parallella rörelser har aktiverats.

Dels har jag, genom att samtidigt utöva den konstnärliga praktiken *och* genom att använda teoretiska texter som en lins för att förstå densamma, fördjupat min förståelse för de två gravitationerna – den dramatiska och den litterära – inom denna konstnärliga praktik. Jag har kunnat ställa frågan om vad *det litterära* förmår och vad *det dramatiska* förmår. Jag har utökat mig förståelse för sättet som de hamnar i konflikt med varandra. Dels har jag utnyttjat denna konflikt för att utmana mitt skrivande. Hur kan denna slitning göras produktiv? Kan jag förmå slitningen att förändra skrivandet och låta nya sätt att berätta uppstå?

Så småningom har mina konstnärliga projekt kunnat riggas på ett sådant sätt att slitningen aktiveras på tre delvis olika sätt i tre olika verk, vilket både fått konsekvenser för de olika tillblivelseakterna och för de färdiga verken.

Gemensamt för de tre verken – *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*, *Jag är Jago* (och *Leviata – tillbaka till naturen!*) – är att de alla förhåller sig till *narrativitet*, både på sina egna, särskilda sätt och på sätt som bitvis liknar varandra. Denna *narrativitet* ska förstås i

plural för vart och ett av verken. Det förekommer på flera nivåer och på flera sätt. I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* uppstår exempelvis det jag kallar *narrativa fragment*, vilket i sin tur har att göra med *litterära texttytor*. Sättet dessa narrativa fragments uppstår och används på är intimt sammantvinnat med det övergripande dramatiska narrativet och de särskilda omständigheter jag skapat för att detta narrativ skulle födas fram som mellanmännisklig handling i kausala kedjor. I *Jag är Jago* frambringas snarare ett dramatiskt narrativ som innebär möten med en redan existerande berättelsevärld (begreppet är översatt från Marie-Laure Ryans *Storyworld* vilket jag ska komma att förklara nedan). Dessa möten sker med ett egensinnigt användande av andra, redan existerande berättelsevärldar. Här beskrivs en narrativ kringvandring som *samtidigt* är cirklande och utgörs av en kausal kedja, och jag förklarar hur en polyfoni inspirerad av Michail Bakhtin på så sätt kunnat uppstå. I *Leviata – tillbaka till naturen!* tar jag utgångspunkt i en litterär narrativitet och **[verket är inte skrivet ännu, varför jag avvaktar med den här beskrivningen]**

Ett slags mångfaldig narrativitet uppstår alltså genom de olika verken, och detta är vad jag fokuserar på i beskrivningarna och analyserna av de tre verken. *Narrativitet* är ett begrepp jag har återkommit till i den här avhandlingstexten. Samtidigt har jag flaggat för att ytterligare definitioner krävs för att specificera precis *vad* mitt arbete i de olika verken innebär.

6.1 Frågan om narrativitet

Ett första klargörande angående narrativitet handlar om det narrativas relation till *text*. Att min förståelse av narrativitet inte är bunden till text kan, efter min genomgång av det jag kallar *det dramatiska*, tyckas givet. Men för att förvirring kring det jag kallar *texttytor* inte ska uppstå behöver det dock slås fast igen.

I en samtida diskurs graviterar förståelsen av narrativitet inte sällan mot det textbundna. 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.

Men – vilket också uppslagsverkets förklaring antyder – all text är inte narrativ, och allt berättande är inte text. När jag använder mig av begreppet *narrativitet* är det inte *text* jag

syftar på, utan *berättande*. Och detta berättande har en särskild betoning på den kausalitet som blir tydlig genom Paul Ricoeurs (1984) definition av *mimesis*₁, *mimesis*₂ och *mimesis*₃. Det är fråga om *handlingar* och *händelser* – vilka ju i sig kräver en temporalitet – och att dessa handlingar och händelser *beror på varandra i kausala kedjor*. Den läsare, åhörare eller åskådare som tillgodogör sig narrativet måste förstå helheten inte bara som summan av de olika delarna, utan måste förstå dessa delars relation till varandra och skapa en meningsfull och sammanhängande helhet som berättar något *i sig*. Summan blir på så sätt större än delarna. Så blir också tillvaron över tid också greppbar för människan, både genom de fiktiva berättelserna och genom berättelserna om människornas faktiska liv (även om människornas tillvaro får antas vara långt mer brokig och full av meningslösa återvändsgränder än de skapade narrativen).

Snarare än *berättande genom text* är det kausalitet jag sätter i centrum för min förståelse av narrativitet. Så blir det också självklart att det narrativa har sin hemvist i såväl dramatik som exempelvis i sådant som skönlitteratur, dataspel och tecknade serierutor.

Men för att förstå de egna texttyterna som narrativa fragment så räcker inte Ricoeurs temporala iakttagelser. Den temporala aspekten är hos Ricoeur väl utvecklad, men andra aspekter av det narrativa hamnar 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 säga någonting om. Kanske hur kylan omsluter kroppen, tar sig in i kroppen och strålar in den badande personens benmärg. Kanske beskrivs rädslan eller upprymdheten hos personen strax innan dyket. Klippans eller bryggans höjd kanske anges. Den eventuella osäkerheten kring om djupet är tillräckligt kommer att berätta någonting om handlingen att dyka. Och så vidare. Kanske – *antagligen* – är sådana beskrivningar kopplade till handlandet/händelsen. Vattnets iskyla ger handlingen – att dyka – en valör och säger alltså någonting om vad för sorts handling/händelse 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. Inte sällan förmår dessutom ett berättande återge händelser och handlingar genom beskrivningar av något helt annat. Tristessen i att behöva sitta sysslolös i ett väntrum, exempelvis, kan ju återges utan att någonting annat än rumsliga detaljer som lysrörsljus, intetsägande damtidningar, en brummande fläkt, en steril lukt och så vidare beskrivs. Handlingen att lämna sitt gamla liv bakom sig och kasta sig ut i ett okänt äventyr berättas kanske i en film genom att tittaren får se två personer i en öppen cabriolet

som kör rakt ut i öknens solnedgång. Den tredimensionella aspekten är inte oviktig hos Ricoeur (1984), men hamnar lätt i bakgrunden.

Något som dock närmast saknas helt hos Ricoeur, men som är av desto större vikt för min del, är alla de beskrivningar som inte har en uppenbar koppling till den narrativa progressionen. Vattnet som den ovan nämnda personen dök ner i har kanske en yta som beskrivs som spegelblank. Kanske avger den synlig ånga i morgonsolen. Kanske är dyket en handling som inte är direkt avgörande i ett större berättande, utan som försiggår mer i den narrativa periferin. Allt som omtalas explicit i en text (eller syns i en film, representeras på en teaterscen, och så vidare) kan inte inordnas strikt i handlingskedjor och händelser som beror på varandra och föder varandra. De tycks ändå berätta saker av vikt för sin mottagare. Denna sistnämnda aspekt är av högsta vikt för mina kommande analyser. Jag har ett särskilt fokus på de narrativa strukturer som går utöver de dramatiska strukturerna i mitt skrivandet, men undersökandet är inte främst riktat på temporala strukturer inom dessa delar av mitt skrivande, utan hur det är som att *ytterligare världar* uppstår och hur dessa ytterligare världar samspelar med dramatikens temporalitet.

– Om berättelsevärldar

Ett sätt att utvidga den narrativa aktiviteten till att vidgas utöver dess temporala aspekt är att förstå narrativitet genom begreppet *storyworld* (hädanefter *berättelsevärld* i min översättning) som Marie-Laure Ryan presenterar i *Storyworlds across media* (Ryan & Thon 2014). Dessa berättelsevärldar, påpekar Ryan, skiljer sig från hur litteraturkritiker och -läsare ofta benämner *värld* i direkt relation till författaren. Till exempel kan författarens historiska kontext åsyftas när man talar om ”Marcel Prousts värld”; viss tematik eller vissa bilder inuti ett konstnärskap vara det som menas när man talar om ”Ingmar Bergmans värld”; eller författarens ideologi och/eller världsåskådning syftas på när man talar om ”Friedrich Hölderlins värld” (s 32). Snarare tillhör den berättelsevärld som Ryan beskriver den enskilda, unika berättelsen. ”[E]very story has its own storyworld,” påpekar Ryan (s 32). Citatet är något förenklande, eftersom världar också kan alterneras och varieras – vilket Ryan bland annat behandlar i *Possible worlds* – men poängen är här inte att utreda en berättelses möjligheter till variation och pluralitet, utan att just belysa det faktum att en berättelse onekligen bygger egen värld, som inte är *samma* som den världen som exempelvis författare och läsare befinner sig i.

Vidare argumenterat Ryan för att berättelsevärldar inte heller är synonymt med ”textvärldar”, eftersom inte alla texter innebär att *världar* uppstår (s 32). Exempelvis kan

filosofiska texter innehålla enbart abstrakta resonemang som visserligen riktar sig mot en värld, men i sig inte skapar värld. Omvänt kan gälla att texter beskriver världar, så som exempelvis resehandböcker gör, men utan att ha något ”narrative content” (s 32–33). Detta narrativa innehåll innebär att texter (eller motsvarande) innehåller en representation av ”events that unfold in time and create changes within their world” (s 33). Begreppet kopplas till Michail Bakhtins *kronotop*, och innebär att tid och rum inte kan separeras (s 33). *Värld* i den här bemärkelsen kan alltså inte ses som en statisk behållare inuti vilken narrativet utspelar sig, utan är någonting som förändras i och med det narrativa.

Här blir således den temporalitet som Ricoeur (1984) uppehåller sig vid åter aktualiserad och avgörande för den narrativa aktiviteten. Men om Ricoeurs förtjänst är att gå djupt in i frågan om denna temporalitet, så är Ryans (2014) förtjänst att hon synliggör att tiden är ovillkorligt sammantvinnad med rummet och med andra avgörande beståndsdelar, och – naturligtvis – att hon kommer med produktiva förslag på hur narrativitet bygger världar förankrade i föreställningen om fysiska världar.

Ryan (2014) listar ett antal komponenter – av vilka inte alla är lika nödvändiga – som berättelsevärldar är ihopsatta av.

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. Ryan påpekar att rummet inte måste finnas explicit beskrivet i exempelvis en text, men ofta ändå förutsätts. Hon exemplifierar med E. M. Forsters minimala berättelse ”The king died, then the queen died of grief.” Ingen fysisk plats omnämns, men Ryan menar att den ändå bär på en spatialitet, eftersom kungen och drottningen (antagligen) antas ha fysiska kroppar som antas befinna sig någonstans (s 35). *Fysiska lagar* sätter gränser för vilka händelser som kan äga rum inuti den aktuella världen och kan förändras beroende på genre. I många berättelsevärldar är de fysiska lagarna identiska med de fysiska lagarna i den faktiska värld som läsaren/åhöraren/åskådaren befinner sig i, men i vissa sagor kan exempelvis djur tala eller varelser byta skepnad (s 35). *Sociala regler och värderingar* anser Ryan visserligen inte vara nödvändiga komponenter, men hon påpekar att detta är en kraftfull källa till narrativitet då ”social rules are opportunities for transgressions and, consequently, a source of conflict” (s 35–36). *Händelser* är oundvikligen nödvändiga för berättelsevärldarnas existens. Ryan påpekar att såväl bakgrundshistoria som ”afterstory” kan innefattas av denna definition (s 36). *Mentala händelser* är det sista kriteriet som Ryan sätter upp. Dessa definieras som karaktärernas reaktioner på upplevda eller faktiska förhållanden (s 36). Detta

sista kriterium blir särskilt intressant med tanke på den dramatiska kvalitet jag är ute efter. ”In the case of actions, these mental events are the motivations of the agents,” menar Ryan (s 36). Därmed bortser Ryan visserligen från den önskan om en framtid som varje handlande figur i det dramatiska bär på – dramatikens ständigt rörliga nu innefattar *både* reaktioner på det som nyss hänt *och* på denna framtidsvision – men Ryans påstående innebär ändå någonting av stor betydelse. De mentala händelserna kan alltså mycket väl vara implicita, snarare än beskrivna, i det aktuella verket. Den läsare/åhörare/åskådare möter verket förstår handlingar som beroende av mentala händelser.

I de analyser av de tre verken som nu följer kommer jag återkomma till Ryans komponenter i det hon kallar *berättelsevärld*. Jag kommer också bitvis att få anledning att ytterligare exemplifiera utifrån Ryans teoribildning för att beskriva de komplexa relationerna mellan olika narrativa nivåer inuti de tre verken.

6.2 Syslolösa unga män med tillgång till vapen – konvergens mellan dramatiska strukturer och narrativa fragment

Syslolösa unga män med tillgång hade urpremiär på Göteborgs Stadsteater i januari 2020 i Gustav Englunds regi. I verket breder textmassorna onekligen ut sig. För den som läser är mängden text uppenbar. Replikerna är ofta repliker, och för den som söker det dramatiska i texten kanske inte omedelbart hittar det. I verket förekommer tre vagt definierade figurer som tycks tala och fortsätta tala. Någonting tycks hända, men exakt *vad* är det som händer? *På vilket sätt* händer det? Jag kommer i det här avsnittet att hävda att två saker samtidigt. Dels pågår ett *drama* mellan tre män, dramatiskt situerat och bestående av kausala kedjor av mellanmännisklig handling. Dels pågår en fluktuerande narrativitet. Ytterligare narrativa bredds ut eller skymtar förbi. Nedan kommer jag kalla dessa för *narrativa fragment* och förklara varför jag definierar dem som fragment av berättelsevärldar.

Frågan som uppstår är hur dessa två saker – det dramatiska och de narrativa fragmenten – hänger ihop? Barry (1973) har, som vi har sett, definierat dramatik som ”a picture of man’s interaction in time” (s 10) och ytterligare kopplat denna bild till *strävan*. Vilken interaktion över tid ger *Syslolösa unga män med tillgång till vapen* en bild av, i dramatisk bemärkelse? Vilka strävanden driver figurerna? Vad har dessa med de narrativa fragmenten att göra? Hur blir de narrativa fragmenten nödvändiga för de kausala kedjorna?

När jag nedan förklarar vad jag menar med *fluktuerande narrativitet* och hur denna i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* ger upphov till *narrativa fragment*, så kommer jag argumentera för att detta springer ur en reaktion på upplevelsen av ett *stelnat narrativ* i ett offentligt rum. Jag kommer att ta hjälp av Ryans (2014) *berättelsevärldar* för att förklara hur det som utgör detta fluktuerande berättande kan ses som *narrativa fragment* som förekommer på en litterär nivå, och alltså genom det som ser ut som litterära texttyper i själva manuset. Därefter kommer jag försöka redogöra för hur jag situerade dessa narrativa fragment dramatiskt, det vill säga hur jag aktiverade dem *som mellanmännisklig handling* inuti *kausala kedjor*. Genom ett delvis fiktionaliserat narrativ förklarar jag hur jag gradvis utformade den dramatiska situationen på ett sådant sätt att dessa narrativa fragment blev till delar i det slags kausala kedja som Barry (1973) kallar för ”moment to moment life” (s 8) och i som förlängningen alltså utgör det han benämner som ”an image of man’s interaction in time” (s 10).

– *Om Trollhättannarrativet – startpunkten för* *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* 2015 letade Gustav Englund och jag efter ett tema, en idé som skulle säljas in till Göteborgs Stadsteater. Vi hade samarbetat tidigare då Englund satte upp min *Kain, Abel, boys will be boys* i Stockholm och i Malmö för teater mutation (2016) och ännu längre tillbaka gjort *Vikten av noggrann handhygien för att undvika smittspridning på sommarläger* (2012) på Dramalabbet i Stockholm. Den senare hade löst utgått från Anders Behring Breiviks massaker på Utøya.

När vi nu sökte efter ett tema hade vi inte specifikt föreställt oss ännu ett verk med utgångspunkt i terroristattacker utan hade en vag föreställning om att vi ville arbeta med hjältar. Vi samtalade om maskulinitet, våld, objektifiering av och begär efter den maskulina kropp som vittnar om våldsamhet. Vi uttalade vår lust att fortsätta rotandet i det mytiska som vi hade hållit på med i *Kain, Abel, boys will be boys*. I den vevan inträffade en skolattack i Trollhättan.

När jag läste om skolattacken i Trollhättan fann jag att det, trots det uppenbart obehagliga, fanns någonting rörande med narrativet. En ung man hade iklätt sig ”en hemmagjord uniform bestående av en svartmålad tysk arméhjälm av modell andra världskriget, en lång svart slängkappa, ansiktsmask samt svarta kängor” (Wikipedia, 2021). Därefter hade han gått in på en skola i Trollhättan och anfallit ett antal elever och anställda med svärd. I slutändan var dödsoffren tre, förutom förövaren själv, som blivit skjuten i hjärtat av poliserna. Förövaren

hade varit beredd på att dö, för egen eller någon annans hand; medierna rapporterade om ett avskedsbrev som hade hittats vid husrannsakan. Det rapporterade också om att han gjort sig fin inför dådet. Han var nyklippt. Han hade nya kängor på sig. Han bar svärd.

Ett par elever hade intet ont anande brett om att få ta en seflie med honom. Han hade alltså klätt ut sig till mördare så till den grad att han inte kunde passera som mördare. En lärare avbröt situationen och sa åt honom att lämna skolan. Han högg ner läraren som senare skulle komma att avlida av sina skador. Det var någonting i den absurda blandningen mellan lek och verklig brutalitet som väckte mitt intresse.

I media beskrivs dock framförallt de vanliga sakerna: Förövaren var en ensamvarg. Han var deprimerad. Han hade nyligen fått avslag då han sökte arbete på det företag där han för tillfället gjorde praktik. Han hade gjort internetsökningar om självmord. Han tittade på nazistfilmer. I sitt avskedsbrev skyllde han dådet ”på invandringen och på samhället” (Wikipedia, 2021).

Berättelsen, narrativet, började likna alla andra narrativ om liknande situationer. Det var den tragiska berättelsen om att befinna sig utanför gemenskapen, en berättelse som bar på påståendet om samhället och dess normalitet som sund. Det var berättelsen om att vara misslyckad, arg, att tappa det, att manipuleras in i farliga gemenskaper, att ha farliga – *extrema* – åsikter. Allt det där var säkert sant och kanske till och med viktigt. Men det kändes stelt. Det var den sortens narrativ som människor skjuter ifrån sig genom att konstatera att de *inte kan förstå* en sådan människa. Andra, alternativa berättelser började ta fart hos mig.

– *Om ett tänkande som cirklar likt en rovfågel*

Det var alltså inte berättelsen om den ensamma gärningsmannen som intresserade mig. Jag ville inte förklara en gärning med gärningsmannens ensamhet, hans sjukdom, samhällets sjukdom, den eskalerande högerextremismen, hans känsla av misslyckande och så vidare. Jag intresserade mig inte heller nämnvärt för just denna, om än absurda, specifika och faktiskt rörande berättelsen. Jag sökte mig in i terrorattentatet från ett annat håll; från *flera* andra 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 samhälleliga konventioner. Tro som en verkligt transcendental 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 då tänkte jag på ormen i paradiset, som föder människans medvetande om sig sig själv, och som på sätt och vis därmed föder vanvettet hos människan. Jag tänkte vidare på Prometheus som stjal elden från gudarna och ger den åt människan, och 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 det djävulska i att levern ständigt återbildas. Jag tänkte på ljuset, som det intellektuella medvetandet, och på det som en förbannelse som människan bär på och som gör den förmögen att överskrida sig själv på de mest bisarra sätt. Sedan tänkte jag på Lucifer, ljusbringare, morgonstjärna, och upprorsmakare; sedermera bortkastad och fallen.

Jag tänkte vidare på offer. Jag tänkte på offer i relation till tro. Jag tänkte på terrorattentatet som ett slags offer. Någonting som inte görs av lust och njutning, som tvärtom gör trots den massiva olusten. Jag ville förstå våldet inte bara som sadistisk lust, utan också som motsatsen. Ett offer som görs av en tvingande nödvändighet. Jag fick frågan en gång under processens gång om huruvida det var viktigt att det var barn som skulle dödas i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*. 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 (det barn som omnämns i verket omnämns just som ett specifikt barn, till skillnad från ett barn i allmänhet), var för mig bilden av det som instinktivt måste skyddas. Bilden av deras död var bilden av den absoluta sorgen. Och då tänkte jag på den bibliska myten om Abraham som av Gud ombeds offra sin förstfödde, ende och länge efterlängtrade son, och som hindras av samma Gud i sista stund, utan att en enda gång tvekat att fullfölja offret. Jag tänkte att det skulle ha varit möjligt att tänka på Abraham som en bisarr patriark, men jag tyckte den bilden var ointressant. Istället tänkte jag på Abraham som bilden av den troende som förstår 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 utbölningar i ett (i övrigt ganska sunt) samhälles utkanter. Jag tänkte på viljan till makt. Jag tänkte på attraktionen som den (potentiellt) våldsamma kroppen utstrålar. Jag tänkte på amerikanska vapenlagar. Och så vidare.

Mitt tänkande var som en rovfågel som med blicken ständigt sökande efter byte red på de vindar som erbjöds. Det cirkulerade. Det följde impulser, tog sig till nya platser och lät dessa platser leda till ytterligare nya platser.

– *Om narrativa fragment*

Det var detta rovfågelstänkande som gjorde den fluktuerande narrativiteten nödvändig, och det skulle så småningom resultera i de *texttytor* som jag menar härbärgerar det som jag ska komma att kalla för *narrativa fragment*.

I det färdiga verket förekommer sådana narrativa fragment i olika skepnader. Ett exempel är just 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 utan inse att han i varje ögonblick måste vara beredd att lämna tillbaka honom till därifrån han kom, och *därför* är det inte med glädje, och sannerligen inte lust, som han genomlider den gränslösa sorg, skam och de gränslösa samvetskval han genomlider, utan av fucking nödvändighet, eftersom han förstår att det han upplever som faderskärlek, viljan att skydda sin son från allt, alla, sig själv också, inte är någonting annat än en mycket låg instinkt, nämligen egoism, känsla av äganderätt, och Abraham förstår att det inte inte alls är sonen han mördar när han mördar honom, utan sig själv, därför att helvetet på jorden ändå är att – (s 44)

Ett annat exempel är när en bild av ett barn som ska dödas vid en skolskjutning målas upp:

Och det är som att skära upp sig själv inifrån, det är det mest onaturliga, för det är inte ens ett barn, det är det här barnet, med sin särskilda uppsyn, med alla de specifika detaljer som tillhör de barnet, så som det tolkar omvärlden och omvärldens sociala koder och därför har valt den där fåniga tofsen mitt på huvudet och den här Hello Kitty-väska. (s 59)

Ytterligare ett exempel är när en fantasi om Nya Zeeland frammanas:

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 42)

Dessa texttytor frambringar och härbärgerar 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 mellanmännisklig handling, det vill säga *some dramatisk kvalitet* tillhör de en enda sammanhängande kausal kedja, men som *litterär text* har de inte behövt axla tyngden av att hålla ihop det övergripande narrativet. Där har de snarare kunnat utgöra just ett slags (rovfågels)cirklande tänkande inuti vilket versioner och aspekter kan myllra eller flockas snarare än att generera varandra till en enda narrativ helhet.

– *Om textytorna i Sysslolösa unga män med tillgång till vapen som narrativa fragment*
Ett dubbelt berättande pågår inuti min dramatik. Å ena sidan de kausala kedjor som det dramatiska utgörs av, å andra sidan ett berättande på en litterär nivå. I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* blir detta berättande en reaktion just på ett officiellt narrativ som jag upplever som stelnat i ett kollektivt medvetande. *Därför* blir också de alternativa narrativen av vikt. De utgör motreaktionen. *Därför* är det inte i första hand exempelvis poetiska aspekter av de litterära textytorna jag fokuserar på här. *Därför* är det heller inte tillräckligt att behandla dem enbart som just *litterära texttytor*.

Dessa ytors fragmentariska natur har med deras beteenden att göra. Narrativiteten på den litterära nivån fluktuerar. Den kastar sig mellan olika berättelser och berättar sällan dessa berättelser till det slut som anas. De litterära ytorna betar sig som skärvor av någonting större. De ger sken av att vara små delar av större (möjliga) narrativ.

Jag argumenterar ovan för att Ricoeurs (1984) definition av den narrativa aktiviteten inte räcker för mitt resonemang. Betonandet av temporala det temporala – vilket visat sig fruktbart fruktbart för att beskriva strängheten i de kausala kedjor som det dramatiska utgör – räcker inte för att beskriva den ytterligare narrativitet jag befattar mig med då jag låter den litterära slitningen aktiveras inuti mitt dramatiska skrivande. Istället vänder jag mig till Ryans (2014) begrepp berättelsevärld för att förtydliga det jag gör i skrivandet.

Nedan kommer jag att ge ett par exempel ur *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* för att visa dels på deras potential som berättelsevärldar, och dels att ytterligare förtydliga vad det är som får mig att benämna dem som fragmentariska. Det kan tyckas gå i klinch med Ryans påstående om att varje berättelse har sin egen berättelsevärld (s 32). Är inte exemplen nedan just delar av en berättelse och därmed en del av denna berättelses värld? Både och, menar jag, på samma sätt som alla berättelser som finns inuti den faktiska världen – den som exempelvis jag befinner mig i – är delar av den här världen, vilket ju inte hindrar dem för att *också* ha sin egen värld. Berättelser kan härbärgera andra berättelser. Och poängen med hela detta avsnitt är att visa att det som uppstår både är någonting som är disparat och flukturerande, *och* sammanhängande och enhetligt.

Utdraget från sidan 44 (och nyss återgivet på s 128) refererar alltså till myten om Abraham, som enligt Gamla testamentet är beredd att offra sin enda och efterlängtrade son, därför att guden, som lovat den gamle Abraham att få en talrik avkomma, bett honom att göra det. Uppfyller citatet kriterierna för att utgöra en berättelsevärld enligt Ryans definition? Jag gör en genomgång av de komponenter som Ryan (2014) menar att en berättelsevärld består av.

Existenser finns uppenbarligen i denna värld. *Miljön* är inte explicit beskriven, men ingenting talar för att den fysiska världen skulle skilja sig från berget i landet Moria dit Abraham enligt den bibliska myten går med sin son för att offra honom. *Fysiska lagar* är underförstådda är i och med skeendet. *Sociala och regler och värderingar* är inte explicita, men utan att de är underförstådda i berättelsevärlden (som exempelvis den uppenbara värderingen att utgångspunkten är att det är dåligt att döda sitt barn) så blir textens moraliska påstående meningslöst. Uppenbarligen finns här även en central *händelse* – offrandet eller det tänkta offrandet av sonen – även om texten liksom cirkulerar kring och ältar förhållningssätt till händelsen snarare än låter händelsen hända. En *mental händelse* är också på plats; det är just denna som liksom knådas genom texten. Sorgen, skammen och de gränslösa samvetskvalen 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 som något heroiskt som måste uthärdas eftersom brännoffret, enligt berättandets logik, självklart har ett gott syfte.

Hur förhåller sig då denna litterära textyta till Bibelns myt? Relationen mellan den bibliska myten och är stark, men det som återges *är* inte myten utan snarare en *variation* eller en *reaktion* på den. Figurerna i min text är på många sätt snarlika Bibelns figurer, och skeendet

som avhandlas är verkligen identiskt med Bibelns skeende, men i det ovanstående fragmentet tillskrivs Abraham en mängd känslor och en gudstro som fungerar på ett visst sätt, och som Bibeln aldrig nämner. Bibelns berättelsevärld kommer att upplevas av olika läsare; några kommer anse Abraham vara en kallsinnig psykopat, kanske en symbol för ett sjukt patriarkalt system, andra kommer att ömka honom och tillskriva honom både faderskärlek och gränslös sorg. I fragmentet ovan har han dock redan tolkats som en kärleksfull far och fylld av gränslös sorg. Vidare tillskrivs Abraham i fragmentet ovan en närmast filosofisk hållning till guden och till gudens vilja – ja, till existensen som sådan. Framförallt är det en text som mer än någonting *refererar* till Bibeln. Den påstår sig inte för att ”berätta berättelsen” på samma sätt som Bibeln (sannerligen) påstår sig ”berätta berättelsen”. Snarare ältas värderingar av situationen.

Jag kallar det ändå fragment, för det är underförstått att berättelsevärlden sträcker sig bortom det som berättas. Den insatte läsaren (eller åskådaren/åhöraren) kommer att just i det här fallet förstå vilken myt det handlar om. Fragmentets värld må vara en variation på Bibelns berättelsevärld, men kommer antagligen ändå att förstås som en del av ett större händelseförlopp (Abrahams försök att få en avkomma – gudens tal till honom – Isaks födelse – gudens krav på offret och så vidare) som till det yttre är snarlikt Bibelns berättelse. Fragmentet pekar mot något ytterligare, bortom sig självt, ger sken av att vara del av någonting större, någonting som läsaren (åskådaren/åhöraren) bara får lov att besöka eller bevittna helt flyktigt.

Kanske än mer fragmentarisk – och ett fragment av *vad?* – ter sig kanske exemplet den frammanade fantasin om Nya Zeeland (ovan återgivet på s 129). Någon narrativ förlaga är inte självklart tillgänglig som i exemplet med den bibliska myten, och den centrala händelsen är inte lika självklar.

Jag går återigen igenom fragmentets potential som berättelsevärld genom att koppla det till Ryans (2014) komponentdelar. *Existenser* finns uppenbarligen även i denna berättelsevärld, och *den fysiska platsen* är påtaglig och rikt beskriven. *Fysiska lagar* kan antas finnas i denna värld på samma sätt som de finns i den faktiska värld som författare, läsare och åskådare/åhörare befinner sig i och *sociala regler och värderingar* kan anas, vilket benämmandet av platsen som civiliserad hjälper till med (även om just ”civilisation” är ett begrepp som kan användas i både positiv och negativ bemärkelse). Knepigare blir frågan om *händelser* och *mentala händelser*. Någonting händer eller har hänt. Så berättas historien. Men *vad* har hänt? Ingenting utöver det ondskefulla i denna händelse anges. Det värderas av

någon, kanske av de förmodade invånarna på platsen, kanske av den som berättar, men denna värdering hinner inte påverka någons handlande innan berättelsevärlden slutar att vara berättande. Och till skillnad från i det fragment som behandlade Abrahams offerande av sonen, så pekar inte denna berättelse mot någon *annan* berättelse. Läsaren/åskådaren/åhöraren ges inte med samma självklarhet tillgång till en större, redan existerande (om än *alternativ* som i fallet med Abraham-fragmentet) berättelsevärld. Det finns dock en övertygelse i hur det som påstås i fragmentet påstås. Någoting *har* hänt, det är ondskefullt, och platsens oskuldsfullhet framhävs. En gängse medialogik är inte långt borta och faktum är att det nyligen, då jag skrev det, hade inträffat en attack på en moské i nyzeeländska Christchurch. En känsla av någoting bortom fragmentet självt suggereras fram. Det pekar mot ett möjligt narrativ, men utgör i sig, fragmentariskt som det är, bara en skärva av detta större.

Genom att dessa narrativa fragment liksom framhärddar i att bre ut sig i verket blir de till uttryck för just det cirklande tänkande som jag var ute efter då jag skrev verket. Med *framhärddar* menar jag att dessa narrativa fragment tar plats på ett visst sätt. Att människor i det mänskliga samspelet och i samtal av olika slag kommer med beskrivningar av fiktiva och faktiska händelser och världar bortom den värld och den händelse de för tillfället befinner sig i är ju ingenting ovanligt, men i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* är det som att dessa beskrivningar blir till handlingar. Fragmenten blir till det som figurerna (till stor del) använder sig av för att påverka varandra och situationen de befinner sig i. Detta har med den dramatiska situeringen att göra, hur fragmenten nödvändiggörs som delar i en kausalkedja av mellanmänskligt handlande.

– Om att situera narrativa fragment dramatiskt

Hur går denna dramatiska situering till? Barry (1973) har, som vi har sett, definierat dramatik som ”a picture of man’s interaction in time” (s 10) och ytterligare kopplat denna bild till *strävan*. Frågan som uppstår är vilken interaktion över tid som *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* ger en bild av, eller sett från dramatikers håll, (och alltså tillblivelseaktens) håll: Vilka omständigheter valdes för att det dramatiska skulle bli till? Hur specificerades den dramatiska situeringen?

Det cirklande tänkandet som var min utgångspunkt innebar ett dilemma. Många idéer och infallsvinklar fanns på temat, och samtidigt fanns väldigt lite som sa någoting om den dramatiska situeringen.

Jag hade bestämt figureernas antal till tre. Jag hade en vag bild om en maktkamp och en bild av det slags dynamik som jag upplever kan uppstå mellan tre figurer och som skiljer sig från den dynamik som exempelvis kan uppstå mellan två figurer. Jag tänkte att jag var ute efter någonting som liknade en fluktuerande mobbingsituation där nya allianser ständigt upprättades. Jag tänkte en del på männen, ungdomen, känslan av (o)dödlighet, våldet. Gustav och jag talade om det närmast pornografiska begäret 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 narrativ. Så snart jag uppfann ett narrativ som kunde ”fungera” så skars möjligheterna till det cirklande tänkandet bort, mängderna av infallsvinklar försvann.

Detta var mitt dilemma. Materialet – den material jag ännu inte hade, men som var det som jag gick igång på – 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. Peter Szondi skriver om hur nya ämnesval i nya tider lett till dramats kris. Samtidig var det här temat var dramatiskt, *är* dramatiskt, och bär på en mängd dramatisk potential. Det var mitt tänkande som inte var dramatiskt. Det var mitt angreppssätt.

– *Om försvagandet av situerande element*

I min analys av första scenen i *Måsen* – i avsnitt 5.2.2.2 *Handlingsanalys av den första scenen i Måsen* – blev det tydligt att väl utvecklade figurer och dessas position i världen hjälpte till med situeringen. Jag gjorde antaganden om vad som drev Masja bland annat utifrån hennes sociala position och det att hon befinner sig på ett gods en bra bit ifrån det slags sällskapsliv som exempelvis en stad skulle erbjuda. Underförstått drog jag slutsatser utifrån att hon är kvinna och den ungefärliga kunskap jag har om kvinnors möjligheter och begränsningar i den inuti dramat rådande kulturen. Jag använde mig av hennes starka attraktion till Konstantin och av möjligheten att Medvedenko var hennes ende beundrare. Vidare använde jag mig av temporala förutsättningar i min analys av *Måsen*. Arkadina hade *nyss* anlant till godset och *nu* hade Konstantin bestämt sig för att sätta upp pjäsen. *Nu* skulle dessutom pjäsen helt strax sättas upp. Masja och Medvedenko skulle så att säga gå på teaterpremiär, och alla möjliga människor cirkulerade kring platsen (bland annat Konstantin, som ju Masjas uppmärksamhet ständigt dras mot).

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. Och varje gång upptäckte jag min tillgång till det cirklande tänkandet minskades. Ingenting av de konkreta och för *dramat* fruktbara omständigheterna gav en direkt nödvändighet av de litterära ytorna. 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 att fluktuera på den andra, den litterära, nivån.

Det resulterade i att jag släppte tanken på att göra dessa figurer till ”människor”. Istället tecknade 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 skiljde sig vid det här laget inte från varandra. Bara skillnad – *konflikt* för att använda ett mer gängse dramatiskt vokabulär – kan driva fram de kausala 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 verkligen en saga i klassisk bemärkelse. Den har en början, mitt och ett slut. Och den slutar lyckligt, trots den väg fylld av kamp och illavarslande tecken som beskrivs.

Jag menar att det är fråga om en saga därför att också denna är resultatet av en narrativ aktivitet. Irrvägar under processens gång har delvis sorterats bort, för mitt syfte är inte att återge verkligheten ”så som den var” med alla vardagliga detaljer. Feltänkta tankar och strategier uppkommer av en mängd anledningar som är ointressanta i sammanhanget. Prestationsångest, stress, en dålig natts sömn... Allt sådant har sin plats i sina egna narrativ, men här bryr jag mig inte om att nämna sådant som prokrastinering och upprepade försök av ungefär samma slag. Snarare intresserar jag mig för de val som måste göras för att få till en organisk helhet – kausala handlingskedjor – som till stor del *utgörs av* de narrativa fragmenten. Svårigheter och motstånd som presenteras är utvalda i relation till materialets dilemma.

Processen med *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 så att varje steg blev trögt. För att hitta fram var jag tvungen att transformera mitt tänkande. Först då blev det enkelt. Och när enkelheten inträdde är sagan slut.

– *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, alla mina (och Gustavs) idéer. Allt jag har sagt om den, all text jag har sålt in den med till teatern, alla samtal, alla intressepunkter, alla fixeringar, all lust och olust. Och jag har en titel. Jag har den här mycket långa titeln som jag snappade upp från ett debattprogram en gång, tror jag. Det var Ebba Witt-Brattström som sade någonting om vilka 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 så 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 titeln oemotståndlig. Jag står, sitter, ligger i min säng eller min soffa, alltså här och jag har den här jättelånga titeln som en gång kändes genial, men nu känns mer som ett fängelse bara och jag letar efter ett problem och jag försöker säga något, jag menar åt de här mycket vaga männen, och jag säger

– *Om Anders Behring Breiviks Kirkegaardska 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 skrek 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.

Och detta är alltså efter åren av förberedelse. Jag menar hur han år efter år tränade sig mentalt *och* fysiskt för att sedan kunna göra det han gör. Och vid något tillfälle är han färdig, och det gyllene tillfället, tillfället när de där ungdomarna samlas på den där ön (en ö, herregud, denna avgränsade landyta, därefter bara havet, 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 logiken 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 där tusen rösterna. De vrålar. För det är naturvidrigt det han gör. Det är den intuitiva sanningen som lever i honom. Det är i strid med allt.

Och då måste han hoppa.

Förnuftet finns inte längre att hålla sig i. Förnuftet är utslaget av motstånd. Kvar finns bara det rena valet. Att ta språnget in i det okända.

Och jag säger: Är inte det 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 ens går att veta om guden 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 till 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.

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 åhör det.

Och de 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 sättet jag kan förstå det på. 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 aldrig heller aldrig behövt övervinna en sådan rädsla, eller jag menar: Jag har ingen sådan rädsla, för jag har ingen sådan övertygelse, inget sådan 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 som inuti sig själv är lika stor som vilken hund som helst och som har ett lika stort motstånd. Och den skulle bara kubba och kubba, kubba allt vad den hade åt andra hållet bort över ängar och genom skog, kanske skulle den bli överkörd på kuppen, för den skulle kunna ränna över en landsväg med sitt idiotiska tunnelseende, som ju 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. 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 lilla 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 Brevik

Och jag håller tillbaka min suck, säger bara

– *Om kravet*

Nej. Men jag vill att ni tar språnget.

Och de tittar på mig.

Och jag säger

Inte exakt *det* språnget, men ett sådant språng. Ett motsvarande språng.

Är ni med mig?

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 på 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 ju 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 skrärade 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 så jävla rädd för, äter sig själv till döds exempelvis, gasar ihjäl det lilla jävla lebensraum man har kvar, exempelvis det, 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 trögheten*

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 stötestenen! 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 den 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 detta det normala, 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, som jag håller)

för det är så enkelt att förstå: Ni vänder er helt enkelt mot varandra!

Men det är stiltje.

Fast det är inte riktigt stiltje.

Det är tröghet.

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

Vill ni inte vara med på det? Jag vet att jag sa *VILL INTE*, men den här icke-viljan, den som ni håller på med, 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 inte ni prata med mig? Varför kan inte ni 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.

Jag fattar, den här näven här, som är min, som jag försöker tvinga ner i käften på er för att dra upp utsagorna ur er, den gör er förlamade av rädsla. Det är inte bara det att jag tänker driva dem 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. Detta är det ynkliga mänskliga villkor ni slavar under. 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 objekt 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 den, 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. Som en silkestråd i mina grova händer. 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 härbärgerar hela det rysliga kretslopp som människor i allmänhet inte längre ids kännas 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 meningslöshet, men själva är ni ju inte särskilt sugna på att förvandlas till maskbajs och annat organiskt avfall.

Och följaktligen säger jag inte

– *Om att injicera skräck*

Jag vet nog hur jag ska aktivera er rädsla.

För hade jag sagt det, så hade jag gläntat på dörren till mitt tänkande. Och hade jag gläntat på dörren till mitt tänkande så hade jag gläntat på min mänsklighet. Och hade jag gläntat på dörren till min mänsklighet så hade de förlorat anledningen att vara så hiskeligt rädda för mig, 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 då konstruerar jag den dramatiska situationen genom att stänga in dessa stackare till män mellan två rädslor:

Rädslan för att dö.

Och rädslan för att dö.

Den första rädslan för att dö: Döden som i *döden* som i ”som i det våldsamma slutet då hjärnan rinner ut efter upprepat våld mot skallbenet och likstelheten inträder”. Rädslan för att bli den som väljs ut för att utföra dådet. Den som måste dö och döda.

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: Rädslan för att stötas bort om de 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 ingenting annat än medhåll är möjligt, men den vill *ändå* inte höra på det den är tvungen att hålla med om, i vart fall inte två gånger.

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 allt det där som människor är av. Jag ser dem mer så som det nattliga rovdjuret fladdermus ser sina byten som värme som skimrar i mörker. Eller *känns* i mörkret. Jag känner dem. Jag känner deras rädsla förvandlas till paranoia. Jag förstår att de blivit rädda för varandra. De var sammansvurna mot mig och nu har jag splittrat dem. De är fiender som behöver alliera sig med en annan fiende 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 stirrar på mig. Nej. De stirrar på varandra.

För nu är luften full av elektricitet.

Själva luftrummet är ett minfält.

Att tala är potentiellt farligt.

Att inte tala är potentiellt ännu farligare.

Att säga någonting om rädslan är livsfarligt.

Att ens nämna dådet, det slutgiltiga dådet, är farligt. 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. Jag tittar jag 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 de stirrar på varandra.

Jag skriver inte precis de stirrar på varandra. Jag tänker de stirrar på varandra. Jag tänker inte stirrar, jag tänker uppmärksamheten, riktad, spänt, av nödvändighet, flyktberedda rådjur, stillheten, anspänningen i bakpartiets muskler, de uppspärrade näsborrarna, ögonens rörelser, de fina 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 klarar knappt att hålla käften längre. Han känner det som ett hot, att sitta där. Tystnaden 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 något som 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; man kan inte längre hållbara 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?

Och här kliver jag ur sagan för att titta på de *kausala kedjor av mellanmänsklig handling* som uppstår.

6.2.2 *Kausala kedjor i* Sysslösa unga män med tillgång till vapen

Den första repliken är alltså denna fråga som X ställer: ”Vad sa du?” En sådan replik tycks vara en uppriktigt ställd fråga som frågar just det som den utger sig för att fråga. Men liksom Masjas påstående om att hon går klädd i svart därför att hon är olycklig inte kan förstås enbart som information om att anledningen till att hon går klädd i svart beror på att hon är olycklig (se avsnitt 5.2.2.2) så behöver den första repliken i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* förstås som handlande på ett mer specifikt sätt. Situationen *just nu* måste avläsas för att svaret på frågan om vilket slags handling det är fråga om.

Det jag har målat upp bilden av är en enorm anspänning. En situation inuti vilken livet självt står på spel för var och en av de inblandade figurerna. Det figurerna vet är att en av dem ska dömas till att dö och döda. Det de inte vet är hur det ska gå till. Dessutom är det troligt att det är livsfarligt att benämna det som måste avhandlas.

När jag skriver så tänker jag mig det som att X inte kan ”hålla sig” sig längre. Han kan inte längre uthärda den osäkerhet som stillheten innebär, han bara *måste* säga någonting. Så blir det inte i Gustav Engdahls regi. I den är X utvald till den som ska offras eller offra sig. Att ställa frågan blir till att rädda sitt eget skinn. Båda alternativen fungerar, för båda alternativen bygger på Xs vilja att överleva. I Engdahls version har det akuta på ett föredömligt sätt placerats som en fysisk förutsättning i det faktiska rummet, men jag kommer hädanefter hålla mig till den tankegång jag hade då jag skrev manus. Alltså: X *kan inte hålla käften* utan bara *måste få någonting att hända*. Och detta, som han gör, är en chansning.

Och så kommer svaret:

Z

tiger

Det är alltså tystnad som blir svaret, men väldigt detaljerad nivå avslöjar sig någonting. Z är den som tiger. Antingen för att X vänt sig specifikt till Z, eller för att Z så att säga kliver fram med sin tystnad. För denna tystnaden är oavsett ett *svar*. Det är alltså inte bara en tystnad utan en aktiv tystnad som säger ”jag tänker minsann inte svara dig.”

X har gjort ett drag. Blixtnabbt måste Z välja att tolka det som ett anfall eller en inbjudan. Z tolkar det som det förra, som att X försöker lägga en snara runt Zs hals: ”*Han hotar mig!*” Det där tänker han inte acceptera. ”*Han försöker få mig att tala.*” Det tänker Z *inte* göra. Varpå X alltså blir nödgad att stå på sig:

X

Du? Vad sa du?

X fortsätter alltså. För – så känner X det – det går inte att backa nu. Det är för farligt. Han står där med den risk han tagit och nu behöver han driva igenom det han föresatt sig att driva igenom. Han ska få ur Z någonting. X blir obstinat. Det blir Z också, på sitt tigande vis. 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. Om det är en maktkamp så är Zs tal en eftergift, eller ett byte av strategi. Någonting gör att Z inte längre förmår hålla tystnaden mot X. Kanske är det redan från början obehagligt för Z att hålla denna tystnad. Kanske är det upprepningen, Xs tjt, som tippar honom över gränsen. Kanske är det någonting i *hur* X tjatar som nöter ner Zs motståndskraft. Kanske är det någonting annat. Från pappret, där replikerna nu befinner sig och där de skrevs, hörs inte rösternas melodier och lägen och hur de förvrängs. Det syns inte heller om X står två meter eller två millimeter från Zs ansikte. Om X snabbt eller långsamt minskar avståndet från två meter till två millimeter. Om X grimaserar. Om X *slickar* in de sista orden i Zs öra.

Det som däremot syns, som verkligen står utskrivet, är hur X kommer med en utsaga om vad som har hänt: ”Jag stod här och du stod / där och så –” X tar sig alltså friheten att definiera deras gemensamma narrativ. För den som läser verket i sin helhet går det att ana att någonting är i görningen när någon av figurerna just tar sig sådana narrativa friheter, det verkar vara ett sätt att skaffa sig – eller försöka skaffa sig – makt över situationen, varpå de andra riskerar att bli sårbara. Detta kan vara en ingång till att förstå varför Z svarar.

X fortsätter på samma spår:

X

Jag stod här och / du –

Z

Nej, det gjorde jag inte.

X

Det gjorde du väl?

Z

tiger

Men kanske försvagar det Z att börja försvara sig. Z försöker återgå till tystnaden. Han återgår till att tija. Då ändrar X strategi:

X

Gjorde du inte det? Gjorde han inte det?

X börjar tala *om* Z, och det enda rimliga är att tänka sig 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!

X

Jo.

Tills Z åter hittar styrkan att tiga:

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

Men Z lyckas liksom bärga sig. X greppar efter ett nytt medel för att få Z att tala.

X

Hetsa inte upp dig nu.

Han går till direkt anfall mot Z, som återigen svarar:

Z

Va?

Återigen blir det fruktbart att läsa en replik som någonting annat än ”bokstavlig”. Att X påstår att Z hetsar upp sig måste inte betyda att Z faktiskt hetsar upp sig. Snarare kan det ses som ett sätt att *provocera* Z. Initialt fungerar det för att få Z att tala och X fortsätter:

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 gör precis motsatsen till det han påstår sig göra. Han ber inte Z om att lugna ner sig, snarare retar han upp Z. Det fungerar, men det gör också att Z går till ett utstuderat och potentiellt farligt anfall, när han påtalar tystnaden.

För att förstå hotet som det innebär att nämna tystnaden så måste denna tystnad förstås i sin kontext. Ett sätt 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 som utspelar sig förs till mycket stor del består av *ord*, av *resonemang*. Det talas och det talas, små narrativ hittas på, ord vrängs på och vrids, i en timme eller kanske en och en halv. När detta talande upphör så kommer det som kampen som utspelar sig vara avgjord. Då kommer en att vara utvald, korad eller *dömd* till att dö och dödas. Vid det laget kommer orden inte 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 verkligen träder in i tystnaden och antar rollen som den utvalde bödeln tillika det utvalda offerlammet så menar han (något pladdrigt, som 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. Nu. Nu.” (s 73) Tystnaden är alltså döden, och döden är än så länge tabubelagd. Att benämna tystnaden är alltså att närma sig tabubelagd mark. Detta är vad Z gör när han, bara en kort bit in i pjäsen, benämner tystnaden: Höjer insatsen rejält. För nu ska X sättas på plats *till varje pris*. Och det fungerar. Plötsligt är det Z som håller i rodret. X svarar:

X

Jag tror på tystnaden.

X försvarar sig, och har alltså hamnat på defensiven. ”Nu är han rädd, X,” tänker (eller upplever) kanske Z, och ”Nu ska jag jaga in den lilla jävla kaninen i ett hörn, nu ska jag få honom att pissa på sig av rädsla, nu ska jag tvinga honom att bekänna färg” (även om jag tror att det är mer intuitivt än uttänkt. Z fortsätter gå på X:

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.

Om Z försöker få X att bekänna eller avslöja sin rädsla, så misslyckas han. X plockar upp handsken. *X står pall* och tänker inte backa. Det blir till ett chicken-race där frågan är vem som ska vika sig först. Då höjer Z insatsen:

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 öppna eld, för när Z säger det där så menar han ”ta tillfället i akt” och menar att nu är det den tiden på dagen som det som

ska göras måste göras. Z vet det och han vet att X vet det. Om att påtala tystnaden var att påtala dö och dödas så är att frågan om att fånga dagen närmast som att direkt ställa frågan till X om han är beredd att dö och dödas helt strax, eller om han inte är det?

Då griper Y in:

Y

Men hetsa inte *upp* dig!

Av någon anledning står Y – trots den situation han befinner sig i och trots att offrandet av X skulle innebära att han själv slapp offras – inte ut med det som håller på att hända. Han avbryter skeendet och räddar alltså X. Han gör det genom att tvinga Z börja försvara sig igen:

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.

På samma gång som Y börjar gå på och provocera Z, så sträcker Y också ut en hand mot X. Och X tar den:

X

Jag ber dig. Vi ber dig.

Y

Du kan väl sätta dig ner?

Och i och med detta börjar Y och X tillsammans gå på Z om att han ska sätta sig 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.

Vad betyder detta tjat om att Z ska sätta sig på stolen? Då jag skrev det så tänkte jag det ungefär som vuxna som, i numerärt överläge, försöker få ett barn eller en tonåring att sätta sig ner så att de "kan prata allvar". Jag skrev det på det sättet, men med en tvist. En liten detalj något senare avslöjar något. En scenanvisning meddelar att Z "reser sig". Det anges dock

aldrig att han sätter sig. Jag har utgått från att han redan sitter ner när Y och X börjar gå på honom. Alltså försöker de inte få honom att sätta sig. De psykar honom. Kanske försöker de få honom att bryta ihop.

Återigen gör Z ett utfall, och med samma medel som tidigare, men riktar sig nu mot Z:

Z

Om tystnaden?

Y

Nu får du väl –

Z

Varför inte det nu då?

Y

tiger

Z

Inte tystnaden, inte meningslösheten?

Y

tiger

Men medlet fungerar inte längre på samma sätt. Det är som att Ys inträde i konflikten har försvagat Z. Då är det som att Z kastar sig framåt på ett nytt sätt. Ny strategi alltså:

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 tar nu själv sig friheten att skriva om berättelsen. Istället för att göra motstånd så går han med i det de säger. Det är, tänker jag mig, som att rubba allting lite grann, en första knuff för att få sina motståndare ur balans.

Y

Upprörd?

Xs och Ys projekt har avbrutits. Behovet att återigen orientera sig har uppstått hos Y, vilket Z utnyttjar, genom att *gå på*:

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 ångar på. Z arbetar som en kulspruta, väller fram som ett vatten:

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?

Och när Z gjort detta, drivit på utan att lämna luft för varken X eller Y, när han kollrat bort dem, när han har kastat fram dessa påståenden (som handlar om vadå, om tro, om vad det är

att tro? Är det verkligen *det* de handlar om?), så är det som att Z har raserat hela det bygge som X och Y har åstadkommit. Han har liksom nollställt hela skiten.

När han uttalar den sista meningen ”Är han som jag?” är han förvirrande för X och Y, och Y liksom tvingas fråga:

Y

Han?

Y syftar mot X, som om försökte han plocka upp Zs (mycket oklara) boll och skapa en allians tillsammans med Z.

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.

Och då är det som att X nappar nästan genast och allierar sig med Z:

X

Jag vet inte.

Nu har allianserna förändrats. Och varken X eller Z ska visa sig sentimentala eller långsinta. Utan att i ett ögonblick fundera över den benhårda strid på liv och död som nyss pågick mellan dem börjar de liksom väva ihop sig. De pratar med en röst mot Y, samtidigt som de synkoniserar sig med varandra:

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.

– *Om skapandet av oheliga allianser*

Och det fortsätter på det här sättet. Dramat genereras utifrån den logik som går ut på att förhandla maktpositionerna i rummet och skapa allianser, och på så sätt föder det fram sig självt, handling för handling, i en lång kausal kedja. Det rör sig långsamt mot sin abjekta kärna, på samma gång fränstötande och attraherande. Det vandrar i cirklar kring denna kärna som den där katten som cirkulerar kring den brännheta gröten, snävare och snävare inpå det som bränns.

Detta är ett spel med oheliga allianser. När som helst kan vem som helst kastas åt vargarna. Fasta spelregler finns inte, utan modifieras och kastas om under tidens gång. Ingenting verkligt tycks finnas ens inuti fiktionen, bara detta: Nödvändigheten att ta makten över situationen. Nödvändigheten att härska och söndra. Rädslan. Och hoppet.

Det är en pendelrörelse mellan att hetta upp situationen och kyla ner den, mellan att utmana gränsen och backa tillbaka från den.

6.2.3 Sammanfattning

Det var i det här landskapet – den här *världen*; den här *berättelsevärlden* – som de narrativa fragmenten blev nödvändiga för X, Y och Z att ta till. Det hade med det särskilda sättet att rigga situationen att göra. Vissa situerande element *försvagades* för att andra skulle *förstärkas*.

– *Om fluktuerande narrativitet*

Jag var dels ute efter ett cirklande tänkande, och dels ute efter valet att dö eller döda då jag skrev *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*. Jag förstod att jag inte var förmögen att dramatisera *valet*, utan gjorde istället en konstruktion som byggde på *motstånd* mot det redan fattade beslutet.

Jag situerade X, Y och Z minimalt som *figurer*, gav dem så lite bakgrundshistoria och personliga egenskaper som möjligt och situerade dem minimalt i tid och rum. 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 uppfinna själva, även om jag skrev med utgångspunkt i att de hade en deadline.

Den typen av val är vanskliga, eftersom de riskerar att göra situeringen ospecifik. Men i gengäld specificerade jag en mängd andra saker. Jag triggade mina tre figurers dödsrädsla rejält. Kanske gjorde jag dem därmed i någon mån till proto-människor med få egenskaper utöver överlevnadsinstinkten. Ett sätt att se det är att jag försvagade vissa situerande element till fördel för andra. Dessutom lämnade jag plats åt narrativa element som inte nödvändigtvis har med det dramatiska att göra. Den primala djuriskheten hos figurerna kombinerade jag med dess absoluta motsats. Jag gav dem ett överdrivet utvecklat språk och en viss intellektuell förmåga utöver det vanliga. Jag gav dem ett rikt narrativt material att ösa ur. Som om det fanns det en reservoar inuti dem själva, fylld av möjliga berättelser. Denna narrativitet blev deras verktyg, deras tillhygge och vapen. Narrativiteten blev till deras handlingar. Den blev till det *sätt* som de handlade på. Den blev till deras överlevnadsstrategi.

Det viktigaste i min dramatiska situering var *dödsrädsla* och nödvändigheten av att *dölja dödsrädslan*. På så sätt gjorde jag mina figurer uppfinningsrika. Istället för att avhandla det de var tvungna att avhandla, så var de tvungna att hitta på andra sätt att komma på varandra. Detta sättet blev till stor del genom de narrativa fragmenten.

Användningen av narrativitet – och nödvändigheten att bryta upp varandras narrativ – blev för dem helt nödvändiga. Sett inifrån den dramatiska logiken finns således de narrativa fragmenten inte där som exempelvis ett sätt för att exempelvis berätta *om männen* eller för att dem att *sälja in* idéer om framtiden till varandra. Snarare blir just de narrativa fragmenten till medel för männen atts ansätta varandra, osäkra situationen, provocera varandra, bygga allianser och be om förlåtelse.

Ett diegetiskt berättande – de narrativa fragmenten, de litterära texttytorna – började utgöra delar i en kausal mellanmännisklig kedja. Där berättade de inte bara – på den dramatiska nivån – om de mellanmänniskliga handlingar som de utgjorde (delvis eller helt och hållet). De blev

också sina egna berättelser, på en litterär nivå. Där utspelade sig om barnet med sin Hello Kitty-väska och den ohyggliga mängden blod som ryms inuti det barnet. Där utspelade sig berättelsen om mannen som påstår sig ha valt sin position i samhällets utkant. Berättelsen om den utstötta mannen som är alltför våldsbejakande. Berättelsen om människorna som tappat kontakten med sin dödlighet och därför måste få den kastad i ansiktet. Berättelsen om fadern som inser att han är nödgad att offra sin älskade son. Berättelsen om terroristen och mördaren som hjälte. Och så vidare. Men på en dramatisk nivå: Berättelsen om att försöka rädda sitt skinn, om döds skräcken, om rädslan för att dö och döda, om benägenheten att kasta sina vänner ut i kylan.

– *Om ett obskyrt dramatiskt narrativ*

I inledningen till det här avsnittet skrev jag om Barrys (1973) påstående om att dramatik som ”a picture of man’s interaction in time” (s 10). Frågan som avslutningsvis uppstår är om den dramatiska berättelsen i *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* blir tydlig? Utan att ge mig in i spekulationer om vad en publik upplever, så svarar jag att jag inte tror det. Barry skriver om det meningsskapande i dramatik är att följa någons strävan över tid:

[P]opular interest is often drawn to the story which answers the query, ”How did he make out?” In other words, from the mass of events we are involved with, we abstract the history of a striving: a man sets his mind on a goal, strives for it, and attains or loses it (s 29).

I *Sysslösa unga män med tillgång till vapen* har en sådan strävan och frågan om hur det ska gå för var och en av figurerna varit nödvändig att göras explicit för mig som författare. Var och en av figurerna bär på varin variant av strävan att rädda sitt eget skinn. Jag förutsätter att den också blivit det för regissör och skådespelare i repetitionsarbetet. Men frågan är om denna strävan tett sig tämligen obskyr för en läsare/åskådare/åhörare? Jag gör ett antagande baserat enbart på mina egna upplevelser. Det som presenteras är inte ett narrativ à la Tjechov, som mäterligt lyckas väva in figurernas bakgrundshistorier i de repliker som i högsta grad är dramatiskt *handlande*. Tvärtom är det som att figurerna X, Y och Z inte bara döljer sin strävan för varandra, utan också för publiken.

Det dramatiska narrativets funktion har dock aldrig varit att *explicit berätta berättelsen om rädslan för döden hos terrorister*. Det finns snarare för att ge liv åt figurerna. En viktig referenspunkt för mig i skrivandet var Jörgens Dahlgqvists *Stairway to heaven av Led*

Zeppelin av Jörgen Dahlgqvist som sattes upp av Teatr Weimar i den lilla lokal de hade på S:t Gertrudsgatan i Malmö (2009). Skådespelarna Rafael Pettersson och Linda Ritzén verkade bara komma med banaliteter gentemot varandra i en knapp timme, men stämningen var kompakt. Någonting stod på spel på liv och död. Vad som stod på spel (själva livet, enligt dramatiker/regissör och skådespelare) och det narrativ som höll ihop det hela var ointressant för åskådarna. Intressant var maktspelet som pågick. Att jag kunde se på de tre att de hela tiden var på sin vakt, hela tiden gjorde utfall mot varandra, psykade varandra, charmade varandra, och så vidare. En sådan spänning sökte jag också då jag skrev *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen*. När den sattes upp på Göteborgs Stadsteater fanns tillfällena då texten bredde ut sig som en tung matta, alldeles för lång (kändes det som), trögflytande, oengagerad och oengagerande. Vid andra tillfällen flöt texten ihop med handlandet fullständigt. Emil Ljungestig som X stod och petade en rasande Ashkan Ghods, som Y på axeln, samtidigt som han med förlöjligande röst lät orden synka med varje pet:

Är du en sådan som vill att verkligheten ska uppenbara sig eller är du en sådan som *inte* vill att verkligheten ska uppenbara sig? (s 32)

Meningens onödigt omständliga uppbyggnad blev meningsskapande. Ögonblicket blev olidligt utdraget. En särskild komik uppstod.

– *Om dramat som lek*

Hur de världar som uppstår i och med de narrativa fragmenten förhåller sig till figurernas faktiska värld är lika enkelt och komplicerat som i den faktiska värld jag själv befinner mig i. Om jag på en middagsbjudning bjuder mina gäster att leka ”Maffia” tillsammans med så betyder inte det att vi under lekens gång glömmer bort att vi befinner oss på en middagsbjudning i mitt hem. Vi glömmer inte bort våra respektive partners trots att vi i leken låtsas vara tillsammans med någon annan, vilket land vi befinner oss i eller vilka yrken vi har. Men att introducera leken innebär likväl att en fiktiv berättelsevärld introduceras – eller för att vara mer exakt, att en *startpunkt* för en fiktiv berättelsevärld introduceras. Tillsammans kommer vi ju att skapa denna värld, och progressionen i den kommer att bero på hur leken utvecklas. Såväl tur som skicklighet, plötsliga infall, deltagarnas lust till irrelevanta utvecklingar eller iskall beräkning, och så vidare, kommer att avgöra om mysteriet avgörs snabbt eller långsamt, om maffian besegras och avrättas efter bara ett par omgångar eller om maffian lyckas lura samhället att mörda sina egna tills ingen av dem återstår. På min

middagsbjudning kommer det att vara relativt riskfritt att gå in i och ut ur fiktionen, men görs det för ofta eller på ett dumt sätt kommer lekdeltagarna att få det tråkigt. Bryts reglerna medvetet kommer leken så småningom att bli meningslös. (Gadamer [ÅR] uttrycker sig krasst kring saken, den som bryter mot spelreglerna är en ”spoilsport”.) **REF**

I *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* fungerar alla narrativa fragment på ett liknande sätt i förhållande till den faktiska värld männen befinner sig inuti. De förhåller sig mer eller mindre fritt till den *faktiska* värld X, Y och Z befinner sig i. Ibland är de helt och hållet fiktiva, ibland fiktiva på ett aggressivt påstående sätt, ibland en variant av någonting som i en framtid skulle kunna utgöra deras faktiska värld (som i fallet barnet med tofs och Hello Kitty-väska). Inte sällan i *Sysslolösa unga män med tillgång till vapen* använder sig X, Y och Z av alternativa narrativ för att börja kontrollera situationen. De använder således narrativitet som *dramatisk handling*. Men till skillnad från leken på middagsbjudningen tycks livet självt, det faktiska livet, i figureernas faktiska värld, stå på spel. Den som väljer att vara en ”spoilsport” finns riskerar att vara långt mer än en glädjedödare, men det gäller å andra sidan även för den som väljer att spela med.

6.3 Jag är Jago och en polyfon tendens

Det finns flera sätt att benämna *Jag är Jago*.

Jag är Jago är en monolog. Det är skriven för att framföras av en enda skådespelare och precis så framfördes den också av Henry Stiglund på premiären hösten 2019.

Jag är Jago är också text. Den består till stora delar av den sortens texttytor som talar *som litteratur*. Långa beskrivningar av världar och tillstånd breder ut sig, som om vore de obrydda om den dramatiska tid som obönhörligt tickar på mot framtiden.

Jag är Jago är också ett slags vandring mellan olika fiktiva lager och olika fiktiva figurer. Den är en komposition i vilken disparata perspektiv tar plats, vilket ger upphov till det som jag i den här texten ska kalla för en *polyfon* kvalitet.

Jag är Jago är resultatet av en särskild process, där skådespelare Henry Stiglund, regissör Jörgen Dahlqvist och jag själv lade upp arbetet på ett visst sätt, och där det gemensamma arbetet och de många samtalen under processen i högsta grad påverkade det skrivna materialet

I den här texten kommer jag att fokusera på den kvalitet i verket som jag kallar polyfon. Jag kommer att ta utgångspunkt i Michail Bakhtins begrepp *polyfoni* som exemplifieras i

Problems of Dostoevsky's poetics (utgiven första gången 1929, med tillägg 1963 och översatt till engelska 1984 av Caryl Emerson).

Inledningsvis kommer jag att göra en genomgång av detta begrepp och även beröra *det dialogiska* som det polyfona hos Bakhtin måste förstås som intimt sammankopplat med. Jag kommer att diskutera det polyfona i relation till Paul Ricoeurs (1984) *mimesis*₂ för att förtydliga vilka konsekvenser det polyfona har, eller kan ha, för narrativitet sedd ur ett temporalt perspektiv. Därefter kommer jag att visa att Bakhtin *inte* ser dramatik som en möjlig plats för det polyfona och det dialogiska, och jag kommer föreslå Marie-Laure Ryans sätt att i *Possible Worlds* (2012/2013) förstå *konflikt* som en narrativ motor, som ett sätt att förstå Bakhtins logik.

När jag övergår till att argumentera för att *Jag är Jago* härbärgerar en polyfon kvalitet kommer jag att använda de från Shakespeares *Othello* "inlånade" figurernas röster och perspektiv som ett tydligt exempel på detta. Dessa figurer ska förstås som ett slags pseudo-figurer, skapade av ett hopkok av Shakespeares figurer, fantasier om dessa figurer och fantasier som stjälpas över på dessa figurer. För enkelhetens skull har jag ändå valt att i den här texten kalla dem för *Othello*-figurerna.

Efter att ha argumenterat för dessa figurers röster och perspektiv som tillförande *Jag är Jago* en polyfon kvalitet kommer jag att göra en utredning av hur verket ändå är *dramatiskt*. Jag kommer att försöka genomlysa den dramatiska situationen och ge exempel på de *kausala kedjor av mellanmänsklig handling* som uppstår i och med denna dramatiska situation. Vidare kommer jag visa hur även *Othello*-figurernas röster och perspektiv blir till delar av en sådan kausal kedja.

Efter att jag har gjort en utredning av dessa nivåer kommer jag att beskriva hur den särskilda arbetsprocessen – ett kollaborativt samarbete mellan skådespelare Henry Stiglund, regissör Jörgen Dahlqvist och mig själv som dramatiker – bröt upp den gängse tidslinjen mitt skrivande brukar följa, vilket fick konsekvenser för vilka val som kunde göras och för hur texten skulle komma att utformas med drastiskt skilda perspektiv och drastiska vändpunkter. Till sist kommer jag att beskriva hur denna arbetsprocess innebar en delvis ny förståelse av skriven replik i termer av rytm och materialitet.

6.3.1 Polyfoni och narrativitet

Jag är Jago är en monolog. Den är på sätt och vis uppbyggd på samma sätt som många av de monologer jag har skrivit är uppbyggda: Figuren X – så har jag valt att kalla figuren i *Jag är Jago* – har ett enda dilemma, och det vänds och vrids på då Figuren X försöker komma fram

till hur han ska handla. Men någonting skiljer ut *Jag är Jago* från de andra monologer jag har skrivit som fungerar på det här sättet. Det är inte bara fråga om vändandet och vridandet på ett dilemma. En rad möten med ett antal fiktiva figurer från Shakespeares pjäs *Othello* tycks också äga rum. En rad möten som verkar *påstå* att de är möten med figurer från *Othello*, men som i själva verket är möten med figurer som är ett slags egensinniga varianter av figurerna från *Othello*. Figurer som svävar iväg in i andra världar, som kommenterar samtida diskurser och bygger ut fiktionen från *Othello* på det sätt de har lust med.

Dessa möten gör någonting med Figuren Xs inre argumentation. Argumentationen blir inte bara till en argumentation, utan börjar snarare te sig som en vandring mellan en rad perspektiv eller sätt att finnas till på. Det är inte längre fråga om tanken som säger ”å ena sidan, å andra sidan”; istället uppstår det ena rummet eller utrymmet efter det andra. Det är inte bara fråga om tes och antites som blir till syntes, utan snarare tes-tes-tes-tes i en räkka som avslutas snarare av insikten om att dilemmat omöjligt kan lösas, eller av utmattningen, eller av den bittra insikten om meningslösheten i att försöka lösa det.

– *Polyfoni förstådd genom Michail Bakhtin*

Det *polyfona* är ett begrepp som Bakhtin (1984) framförallt använder för att beskriva ett fenomen som enligt honom uppstår i Fjodor Dostojevskijs romaner. Kärnan i detta begrepp handlar om ett slags mångfald av disparata röster som Bakhtin alltså menar att Dostojevskij tillåter existera sida vid sida. Det *polyfona* ska förstås som kopplat till det som Bakhtin kallar för det *dialogiska*. Begreppen som vid första anblick kan tyckas självklara – *polyfoni* och *dialog* – är hos Bakhtin inte självklart greppbara. Bakhtins användning av dem tvingar begreppen att sträcka sig bortom de gängse förståelserna av dem, som om användningen av dem koncentrerats med en viss stränghet. Samtidigt är tillämpningen av begreppen i de exempel som Bakhtin ger inte renodlade; det finns inget sätt att fullständigt avgränsa dessa fenomen som ständigt ter sig relativa. På samma sätt är det i min tillämpning av begreppet *polyfoni* på *Jag är Jago* inte möjligt att argumentera för att det som genomförs är en *fullständig* *polyfoni*, eller ens hävda att detta vore önskvärt. Snarare ska det *polyfona* här ses som en tendens eller en ansats.

Vad menar då Bakhtin med *det polyfona* och *det dialogiska*? I introduktionen till *Mikhail Bakhtin* (1984) menar Katerina Clark och Michael Holquist att:

Dialogue is understood not merely in the obvious sense of two people conversing. Such an everyday occurrence provides an opening into the further reaches of dialogic possibility, much as in Saint Augustine or Heidegger a "vulgar" conception of time must be the beginning of an attempt to grasp time's deeper meanings. Dialogue is more comprehensively conceived as the extensive set of conditions that are immediately modeled in any actual exchange between two persons but are not exhausted in such an exchange. Ultimately, dialogue means communication between simultaneous differences. (s 9)

Dialog i den här bemärkelsen går utöver det gängse sättet att använda begreppet i vardagligt tal. Snarare är det fråga om dialog som uppstår mellan alla de komponenter som ständigt står i relation till varandra. Det är dialog i en utvidgad bemärkelse, ett slags "samtal" som uppstår när skillnader existerar i en samtidighet. I slutändan är det fråga om kommunikation mellan *simultana olikheter*, menar Clark och Holquist. Att dessa olikheter finns och finns simultant – både *inuti* enskilda verk och *mellan* olika verk – betyder att de står i relation till varandra och börjar tala med varandra, men utan att föra det slags dialektiska samtal som söker sig mot ett svar. Snarare än en önskan om att olika perspektiv ska smältas samman till ett gemensamt perspektiv, finns alltså en idé om perspektivens samtidiga existens som tillåter dem att berika världen och varandra med sin skillnad. När sådana simultana olikheter kan breda ut sig inuti ett och samma verk så är verket polyfont.

I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) använder alltså Bakhtin begreppet polyfoni för att beskriva ett fenomen som uppstår i Dostojevskijs romaner. Han menar att:

Any acquaintance with the voluminous literature on Dostoevsky leaves the impression that one is not dealing with a *single* author-artist who wrote novels and stories, but with a number of philosophical statements by *several* author-thinkers – Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, the Grand Inquisitor, and others. (s 5–6)

Vid en första anblick kan detta påstående te sig svårt att köpa. Varför skulle Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin med flera framstå som författare-tänkare därför att de förekommer med sina olika tankar, ideologier och så vidare i Dostojevskijs romaner? Är inte det normala att just olika karaktärer förekommer i romanprosan och där bär på sina egna idéer?

Motargumentet finns i det som Bakhtin menar är Dostojevskijs särskilda förhållningssätt till sina romanfigurer:

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, 1984)

Prometheus är guden som i grekisk mytologi ger elden åt människorna, vilket upprör Zeus som inte önskar sig fria undersåtar som tänker själva, utan vill ha dem som underlydande. Ett sådant enväldigt förhållande mellan författare och romanfigurer ser Bakhtin som dominerande i samtida litteratur. Författarna gör sina karaktärer till objekt, redo att användas för deras egna, och för *berättelsens*, syften. Bakhtin kallar den sortens litteratur *monolog*. Inte monolog som att den skulle behandla bara en enda karaktär och dennes perspektiv, men som i att *författaren* ger sitt monologiska perspektiv, sin monologiska berättelse, och agerar som det slags gud som önskar sig slavar. Hos Dostojevskij, argumenterar han, uppstår snarare:

A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality on consciousnesses, with equal rights and each with his own world, combine but are not merged in the unity of the event. (s 6–7)

En kombination av röster och medvetanden, menar alltså Bakhtin, snarare än en sammansmältning av dem. Existenserna – inklusive deras röster och medvetanden – har inte anpassats för att utgöra vissa funktioner i enhetliga berättelser, utan breder ut sig med agendor som mycket väl kan skilja sig från författarens agenda. Som jag förstår denna utbredning så kan det handla om exempelvis idéer eller filosofiska hållningar som ges utrymme i verket trots att sådana exempelvis inte fungerar som stärkande för en viss idé från författaren eller en enda enhetlig berättelse. Karaktärerna existerar mer i sin egen rätt, de har rättigheter, och deras världar och världsbilder är fullständiga. Detta går att förstå som ett slags jämlikhet mellan författare och karaktär:

A character's word about himself and his world is just as fully weighted as the author's word usually is; it is not subordinated to the character's objectified image as merely one of his characteristics, nor does it serve as a mouthpiece for the author's voice. It possesses extraordinary independence in the structure of the work; it sounds, as it were, *alongside* the author's word and in a special way combines both with it and with the full and equally valid voices of other characters. (7)

Karaktärernas röster tar plats på sina egna villkor. Deras världar och verkligheter är deras, och på samma sätt som en röst som motsäger författaren inte enbart blir till en funktion i det större narrativet, så blir en medhållande röst inte ett språkrör för författarens röst.

Vad får detta för konsekvenser för det narrativa? Om Bakhtins *polyfoni* jämförs med Ricoeurs (1984) *mimesis*₂ uppenbarar sig en möjlig konsekvens för det narrativa som torde vara avgörande. Ricoeur har visserligen en betydande tonvikt mot det temporala, vilket skulle kunna ses som någonting annat än det Bakhtin är ute efter. Jag menar ändå att detta i högsta grad har med vartannat att göra. I avsnitt argumenterar jag för att de temporala aspekterna av det narrativa oundvikligen är intimt kopplade till allt annat som den aktuella berättelsevärlden – ett begrepp hämtat från Ryan, 2014 – består av, exempelvis av sådant som berättelsevärldens invånare och normer inuti berättelsevärlden. Dessutom bör den *utbredning* Bakhtin talar om ha konsekvenser för just de temporala aspekterna.

Mimesis₂ är enligt Ricoeur en medierande aktivitet. *Emplotment* innebär att kausala kedjor uppstår. Det är alltså inte bara fråga om *handlingar efter varandra* utan om *handlingar till följd av varandra*. Summan blir större än delarna, för när handlingar kombineras i kausala kedjor så föds bindningar mellan dessa handlingar i komplexa sammanhang. En begriplig helhet bildas, och vi kan, menar Ricoeur (1984) säga att denna helhet har *en poäng* eller *en tanke* (s 67).

Vad händer då med mimesis₂ när det polyfona antrar romanen? För om mimesis₂ just innebär att *en enda helhet* bildas och att vi kan säga att berättelsen *har en poäng* eller *en tanke*, är detta då inte precis det som Bakhtin menar är en monologisk tendens, och är det inte det han menar att Dostojevskij går bortom? Förutsätter inte upplevelsen av att en sammanhållande helhet bildas – oavsett om detta tolkas som någonting som har med författarintention eller narrativitet delvis bortom författaren – just den överordnade princip, just den enväldiga och gudalika princip som mimesis₂ innebär, och som genom författarens särskilda kompositionsteknik förvandlar narrativets delar till någonting som inte finns i sig

själva, utan som bygger någonting större, någonting enhetligt, som berättar *en enda sak*? Detta enhetliga, som summeras som större än delarna, har att göra med 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)

Att Bakhtin menar att Dostojevskij förstod världen rumsligt snarare än temporalt har med detta att göra. De kausala kedjorna av händelser och handlingar som uppstår i och med den narrativa aktiviteten ger en bild av en ständig progression, framåtrörelse genom rummet. Den Dostojevskas rumsligheten är en annan. Där samexisterar mänskliga medvetanden, världsbilder och ideologier – de *simultana olikheter* som Clark och Holquist (1984) nämner – utan att nödvändigtvis aktivt interagera och bli till en motor för händelseförloppets utveckling.

Den som har läst Dostojevskij vill kanske invända. Romanerna är inte händeslösa. Ibland är de till och med ”dramatiska”. Tragiken är kompakt när **[mot slutet av Onda andar när han den där får sin fru tillbaka och hon föder ett barn som inte hans och han blir så lycklig och han sedan blir dödad]**. Det narrativa i Ricoeurs (1984) bemärkelse verkar sannerligen uppfyllt. **[exemplifiera här med att förtydliga den kausala kedjan]**

Snarare än att se det polyfona i just Dostojevskijs romaner som fullständigt uppfyllt, bör det ses som en ansats eller en tendens. Det narrativa har inte tillåtit att fullständigt falla sönder, snarare har det polyfona getts utrymme i högre eller lägre grad i olika verk.

Ett ingång till att förstå denna variation är att koppla till Dostojevskijs sätt att avsluta sina romaner. Att en berättelse har ett *slut* kan te sig som ett banalt påstående, men just den struktur som utgörs av en inledande början, en mitt inuti vilken händelserna leder till ett slags progression, och en avslutning som denna progression upplöses i, hör i högsta grad till det narrativa. Detta är vad narrativets temporala utveckling, detta *det ena till följd av det föregående*, leder till: ett enda slut, i vilken läsaren, åhöraren eller åskådaren får ta del av berättelsens upplösning. Just detta med romanernas slut hos Dostojevskij berör Bakhtin:

almost all of Dostoevsky's novels have a *conventionally literary, conventionally monologic* ending (especially characteristic in this respect is *Crime and Punishment*).

In essence only *The Brothers Karamazov* has a completely polyphonic ending, but precisely for that reason, from the ordinary (that is, the monologic) point of view, the novel remained uncompleted. (s 39)

Att *Brott och straff* har ett konventionellt slut är föga förvånande. Oavsett dialogiska tendenser i romanen så går det att följa Raskolnikovs resa från att med förnuftets hjälp försvara brottets bana till att hänge sig åt en gudstro som går bortom förnuftets förmåga och enbart kan förstås genom sanningens – trons – påverkan på själva livet. Att *Bröderna Karamazov* inte kan få en sådan upplösning verkar ha att göra med **[kom med ett konkret exempel på romanens uppbyggnad]**. Att säga att *Brott och straff* är en monologisk roman och *Bröderna Karamazov* är en polyfon roman låter sig dock inte göras. Såväl polyfona som monologiska tendenser tycks finnas i båda romanerna och konflikten mellan det polyfona och de narrativa strukturerna förblir olöst – och kanske är denna konflikt inte är önskvärd att lösa, vare sig för Dostojevskij själv eller för Bakhtin.

– Polyfoni och dramatik

Vad händer då med det polyfona och det dialogiska i dramatiken? Är inte figurers åtskilda perspektiv just det som får dialog att uppstå i det dramatiska? Bakhtin avvisar tanken på att det polyfona skulle rymmas i dramatiken:

The rejoinders in a dramatic dialogue do not rip apart the represented world, do not make it multi-leveled; on the contrary, if they are to be authentically dramatic, these rejoinders necessitate the outmost monolithic unity of that world. In drama the world must be made from a single piece. Any weakening of this monolithic quality leads to a weakening of the dramatic effect. (s 17)

Bakhtin argumenterar alltså för det dramatiska kräver en värld med monolitisk enhetlighet, och denna kan inte försvagas med mindre än att den dramatiska effekten uteblir. Exakt vad Bakhtin menar med den dramatiska effekten är inte uppenbart. Han kopplar det samman med ”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)

Vad menar Bakhtin med värld och varför menar han att världen i exempelvis Dostojevskijs romaner inte måste vara sammanhängande? Är det exempelvis inte Moskvas gator som både Raskolnikov och Sonja vandrar på? Med det sättet att se på "värld" som koncept räknas enbart det mest påtagliga, sådant som exempelvis platsens fysiska förutsättningar, in i detta koncept. Sett inifrån romanen själv går det att förstå Raskolnikovs värld som, i alla fall inledningsvis, till stor del bestående av en filosofisk/ideologisk hållning som innebär att det är rimligt att begå brott och till och med att mörda. I Sonjas värld är en sådan logik omöjlig, på grund av att denna värld till stor del utgörs av hennes gudstro och av den moral som följer av denna tro. De världar som slits itu är helt enkelt inte fullständigt disparata, men deras tendens är att breda ut sig sida vid sida snarare än att ingå i ett försök att smälta samman. Exemplet haltar, eftersom det just är *Brott och straff* som ovan angetts som ett exempel med ett monologiskt slut. Raskolnikovs värld smälter samman med Sonjas; romanens tanke eller poäng uppenbarar sig, och det polyfona upphör.

[infoga ett exempel från bröderna Karamazov]

Bakhtins resonemang är inte helgjutna när det börjar handla om det dramatiska. Ett sätt för mig att förstå det är dock att det är just *konflikt* – ett begrepp som finns centralt i det som jag benämner som *det dramatiska* – som paradoxalt nog är det som hindrar världen inuti dramat att slitas sönder. Konflikt innebär med det här sättet att se det som en ofrånkomlig vilja att utplåna eller överbrygga skillnad, oavsett om målbilden är att underkasta sig en motståndare, kanske utplåna den, eller om det är genom att vinna över sin älskade till sitt eget paradiset.

Marie-Laure Ryan argumenterar i *Possible Worlds* (2012/2013) för en förståelse av konflikt som en motor för det narrativa. Inspirerad av Umberto Ecos sätt att benämna narrativ text som "a machine for producing possible worlds" (avsnitt 3.2.1) ger hon bilden av narrativ fiktion som skapande ett komplext system av möjliga världar, både sett från en plats utanför fiktionen (det vill säga från en läsares eller författares håll), och sett från en eller flera platser inuti fiktionen, nämligen från de fiktiva figurenas synvinkel. Det inomfiktiva sättet som narrativ fiktion skapar världar på har att göra med att varje figur inuti denna fiktion befinner sig i ett eget universum som är utformat beroende på hur denne uppfattar den faktiska världen befinner sig i (en uppfattning som läsaren inte alls behöver dela, och som övriga karaktärer inte behöver dela). I vart och ett av dessa universum ingår det föreställningar om

hur *andra* karaktärer uppfattar världen ”in an endless mirroring process that would lead to endless recession if it weren't for the limitations of the human mind” (avsnitt 3.2.1).

Bland de mångfaldiga, möjliga världarna som fiktionen ger upphov till finns också världar som figurerna önskar sig, och deras upplevda förpliktelser:

The private universes of characters also include model worlds, such as desires (W-world) and obligations (O-world), which capture how the characters would like the actual world to be: active goals and plans, which capture projected courses of actions leading to the fulfillment of the model worlds, and fantasy worlds such as dreams, hallucinations, and stories within stories which embed, recursively, new modal systems. (avsnitt 3.2.1)

Det är i och med dessa ”W-worlds” och ”O-worlds” som konflikt uppstår, och därmed den rörelse som oundvikligen inträffar i och med det narrativa:

A narrative, however, cannot be reduced to a static snapshot of a certain state of a modal system. 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 påpekar att konflikt exempelvis kan pågå mellan olika karaktärer, men också inuti den karaktär vars ”W-world” och ”O-world” är icke-kompatibla. Den narrativa rörelsen benämner hon som ”the movement of individual worlds within the global narrative universe.” (Ryan, 2012/2013 avsnitt 3.2.1) Frågan är dock om det inte går att ta förståelsen av denna rörelse ett steg längre. I mötet mellan Raskolnikov och Sonja finns ett personligt engagemang, en vilja till ett gemensamt liv, en gemensam framtid. I slutet har deras respektive världar inte bara flyttats närmare varandra, utan faktiskt förändrats. Detta sätt att se det innebär att konflikt sätter igång rörelser som modifierar karaktärernas världar. Raskolnikovs möte med Sonja innebär exempelvis att hans religiositet utvecklas och att hans idéer om världen förändras – alltså *har* hans värld förändrats. Den ideologiska och idémässiga förändringen hänger ihop

med Raskolnikovs *förälskelse* i Sonja. Den mänskliga önskan om närhet kan inte separeras från varken religion eller filosofiska idéer.

Det dramatiska är absolut avhängigt sådana konflikter, rörelser, förändringar. Oavsett om slutet är lyckligt eller olyckligt, om konflikten har förenat parterna eller krossat relationen, så har parterna *mötts* och de har förflyttats av varandra och av de insikter de gjort om världen. Oidipus sticker ut sina ögon i förtvivlan över det han sett, Hedda Gabler finner sig fångad i en rävsax och tar sitt liv, familjerna Montague och Capulet lägger sina stridigheter åt sidan efter att ha drabbats av de älskandes död. Världarna i dramatiken må ha potential att blotta sin sårighet, men slits inte sönder, differentieras inte, utan blir till hela universum.

6.3.2 Jag är Jago som polyfon

Flera figurer kommer till tals i *Jag är Jago*. Detta i sig räcker inte för att argumentera för att en polyfon kvalitet finns i verket – flera figurers närvaro är ju synnerligen vanligt i ett dramatiskt verk *utan* att en polyfon tendens uppstår. Men dessa figurer, menar jag, kommer till tals på ett visst *sätt*. Det finns en viss ”hårdhet” över sättet som deras tal breder ut sig på. Och så som jag benämner det – som att *komma till tals* – ger en hint om vad det är fråga om, för jag brukar argumentera för att det som sägs i dramatiken – det som i manus framträder som repliker – visserligen är *talade ord* men primärt måste förstås som (del av) *mellanmänsklig handling*. På så sätt blir utsagan inte det primära, utan *vad någon försöker göra med utsagan*. I *Jag är Jago* hamnar dock just *utsagorna* i förgrunden. Figurerna liksom låter sina röster breda ut sig som förklaringar.

De tre figurer som framförallt kommer till tals är inlånade från *Othello* (och dessutom modifierade) och är Jago, Desdemona och Michael Cassio.

”Så här ser min logik ut, och i den värld jag existerar är den rimlig!” hävdar Jago när han liksom håller en monolog:

Det är inte förtal

[...]

Det jag gjorde gör är inte fulspel

[...]

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 (s 21)

Desdemona å sin sida verkar först försvara sig mot idén om att hennes beteende kan tolkas som ett uppror mot patriarkatet:

Det här är inte trots
[...]
Det är det inte
eller det kanske det är
[...]
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 (s 24)

För att sedan argumentera för sin sak genom att ge exempel på sin egen pappas förträfflighet:

Min far är inte det slags 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 (etc) (s 24)

Något senare håller hon ett brandtal gentemot föreställningen om att en civilisatoriskt söndrande överträdelse som önskvärd:

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, förruttelse, styngflugelarver, underjordiska 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 skälvande sekunderna menar jag, jag föredrar att
låta adrenalinet skölja genom mig och sedan stillna och därefter fortsätter jag gärna i
den här civilisationen (s 28 – 29)

Därefter kastar hon in ett försvar för tystnadskultur i största allmänhet.

Mot slutet kommer även Michael Cassio till tals. Även han håller ett slags försvarstal när han
påbörjar den monolog som börjar med raderna:

Vad trodde du
trodde du att jag tänkte stå här och stå för den kung jag verkligen är? (s 32)

Denna monolog går mer eller mindre ut på att förklara att han är mycket väl medveten om att
det är fult, det sättet som han skaffar sig eller upprätthåller sin makt på, men att han minsann
inte tänker skämmas för det. Som att han säger: ”Det här är min logik, och den tänker jag stå
upp för. Jag vill ha makt, det tänker jag inte skämmas för, och då är det på det här och det här
sättet det fungerar.”

Vad är det då med dessa figurers röster som gör att jag menar att de har en viss ”hårdhet”?

I sig själva är rösterna uppenbarligen inte befriade från dramatisk situation – även om
denna situation inte är uppenbar – och de är följaktligen inte bortom dramatiskt *handlande*.

Ovan benämner jag dem framförallt som försvarstal, av lite olika kaliber. Jag försvarar sitt ruttna handlande som rimligt därför att världen han befinner sig i är genomrutten. Desdemona försvarar sina bevekelsegrunder och sig själv och sina relationer som komplexa och bortom könsstereotyper och ideologier, och hon förvägrar någon annan rätten att definiera hennes handlande. Michael Cassio avfärdar all kritik mot sitt omoraliska handlande genom helt enkelt bara tala om att han inte tänker skämmas för det han gör och att det dessutom är ett framgångsrikt koncept.

Att försvara sig är att handla. Då jag skriver dessa figurers röster skriver jag dem också utifrån den utgångspunkten. Jag föreställer mig dessa figurer som plötsligt ifrågasatt och dessutom ifrågasatta *inför* en publik. Det är inte figurer som helt och hållet stämmer med dem som förekommer i *Othello* – snarare ett slags hybrider mellan Shakespeares figurer och Figuren Xs fantasier om dessa – men inte desto mindre vill de existera i fred inuti ursprungspjäsen *Othello*. När de plockas fram i ljuset, som om Figuren X plötsligt lyst på dem med en ficklampa, och dessutom belyses på ett ofördelaktigt sätt eller ett sätt som inte helt stämmer med deras egen uppfattning om dem själva, så uppstår också behovet av att bli lyssnade på – med intresse, förståelse, ömhet eller respekt.

Samtidigt finns alltså någonting *odramatiskt* i dessa rösters uppenbarelse. Detta odramatiska menar jag har att göra med deras förhållande till Figuren X. För vad är det Figuren X gör när han möter – eller *aktiverar*, eller *lyser upp* – figurerna från *Othello*, ur ett dramatiskt perspektiv? Ett sätt att besvara frågan är att börja i vad han *inte* gör. Figuren X möter *inte* figurerna från *Othello* samma sätt som exempelvis Medvedenko möter Masja i *Måsen*.

Då jag gjorde en handlingsanalys av scenen mellan Masja och Medvedenko (avsnitt 5.2.2.2) så försökte jag förstå Masjas och Medvedenkos relation och frågade mig vad de ville varandra. Medvedenkos kärlek till Masja bedömde jag som uppenbar, men Masjas inställning till Medvedeko var mer svåråtkomlig. Ville Masja någonting alls med Medvedenko, eller önskade hon snarast att bli lämnad ifred? Det vore visserligen en vilja, men det är i så fall en vilja som inte inbegrep någon framtid tillsammans med Medvedenko. Ju större behov figurerna har av varandra, argumenterade jag, desto starkare dramatisk konflikt uppstår. Jag vaskade fram Masjas beroende av Medvedeko och läste scenen utifrån den förutsättningen. När Masja då sårat Medvedenko alltför mycket uppstod ett behov från hennes sida att reparera relationen – därav det erbjudna snuset och det smeksamma tilltalet. Därmed blev också svängningarna i scenen större. Masja och Medvedenko påverkade varandra och förflyttade varandra.

I *Jag är Jago* verkar något sådant ömsesidigt utbyte inte finnas på samma sätt. 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 där lyssnar jag inte heller 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 21)

Figuren X påstår att han tilltalar Jago. Figuren X påstår att han inte tänker lyssna på Jago. Sedan antingen övermannas Figuren X av Jago eller ger frivilligt utrymme åt Jago. Och då öser Jago på med sin version. Det är inte fråga om ett dramatiskt möte mellan Figuren X och Jago. Snarare behandlas Jago som om han vore ett kärl med sin värld eller världsbild slutet inom sig, och denna bild är orubblig i förhållande till Figuren X. Visserligen är Jago inte opåverkad av Figuren X – man kan tänka sig att han är provocerad av dennes beskrivning av honom själv som klåpare och så vidare – men det finns ingenting som tyder på att Figuren X är av vikt för honom och ännu mindre outhärlig för honom, så som Medvedenko trots allt är outhärlig för Masja i *Måsen*. Överhuvudtaget finns det ingenting Jago vill *ha* från Figuren X. Den som Jago vill ha någonting från är publiken. Den ovan nämnda hårdheten består just i detta. Detsamma gäller för samtliga *Othello*-figurer. De försvarar sig, och när de gör det kommer de med *sina perspektiv*. De låter dessa perspektiv *breda ut sig*. De *bara måste* meddela att *det ligger till så här och så här och så här*. Visst är de försvarande (vilket gör att

det de säger aktiveras som dramatisk handling), men dessa försvar presenterar liksom utsnitt ut figurernas liv. Det de *säger* om dessa liv och om sina existenser hamnar i förgrunden.

Om *Jag är Jago* har polyfona kvaliteter – vilket jag menar att verket har – så har det med utbredningen och hårdheten att göra. Olika figurer har inte integrerats i en dramatisk värld – eller i en dramatisk konflikt på jakt efter en gemensam värld. Snarare är det som att besök görs i olika världar, om än världar som är intimt kopplade till varandra.

6.3.3 Dramatisk situering i *Jag är Jago*

Och detta då inuti ett verk som jag kallar *dramatiskt*. Hur hänger det ihop? Vad gör verket dramatiskt? Jag har argumenterat för att *kausala kedjor av mellanmännisklig handling* uppstår i och med den dramatiska situeringen. Hur fungerar de utbredda perspektiven, med sin hårdhet, inuti sådana kedjor?

– *Om monolog*

Först och främst måste någonting sägas om *Jag är Jago* som monolog, för det är en monolog det är fråga om. Precis som då jag skriver ett verk för två eller fler skådespelare är grundprincipen då jag skriver monolog att varje handling föder nästa handling; på så sätt utgörs den kausala kedjan av en räkka handlingar som betar sig som *konsekvenser* av de föregående handlingarna. Men denna räkka av konsekvenser ser något annorlunda ut eftersom *konflikten* snarare är placerad först och främst inuti den aktuella figuren. Då jag skriver monolog utgår jag från ett *dilemma*. Figuren står inför en konflikt inom sig själv, två motstridiga viljor eller nödvändigheter som inte går att kombinera.

Ett tydligt exempel från den klassiska dramatiken på ett sådant dilemma är monogen som Shakespeares Hamlet håller då han frågar sig om det är riktigt att ta sitt liv eller inte:

Att vara eller icke vara, det är frågan
Är det modigt att tåla
ett vidrigt ödes hugg och pilar,
eller att ta till vapen mot ett hav av plågor
och dräpa dem beslutsamt?

Att få dö – att sova, inte mer,
och tro att sömnen gör slut på hjärtats värk,

de slag och stötar som köttet fått till arvedel –
det vore ett slut, en nåd att stilla bedja om.

Att dö, att sova...sova, kanske drömma
– ja, det är stötestenen!
Vilka drömmar ger dödens sömn
när vi har kastat av oss all jäkt
och kapat livets ankartross?

Den tanken hejdar oss, och det är den
som gör eländighetens liv så långt.
Vem ska tåla världens gisseldrag,
tyrannens övergrepp, den stoltes fräckhet,
föraktad kärleks pina och lagens tröghet?
Den tanken hejdar oss, och det är den
som gör eländighetens liv så långt. (s)

Och så vidare. Ett slags argumentation uppstår. Först argumenterar Hamlet för rätten att ta sitt eget liv. Då han lyckats med sin argumentation kommer tvivlet. Han får så att säga kalla fötter och börjar fråga vilka drömmar som dödens sömn egentligen erbjuder? Är det inte rimligtvis så att det finns en anledning till att människor uthärdar livets alla lidanden istället för att falla ner i en behaglig sömn? Är det inte rimligt att tänka sig att det finns goda skäl att frukta dessa drömmar?

Jag kallar det för en *kausal* kedja trots att en monolog inte kräver samma strikthet som det mellanmännsliga handlandet mellan två personer kräver. Dels kan tankar dyka upp i monologen vilka inte orsakas av den förra tanken, dels finns ett större utrymme för sidospår och utvecklingar. Det kausala är ändå ett sätt för mig att metodiskt läsa monolog och skriva den. Jag förstår Hamlets vändning *som en konsekvens* på att han tankemässigt tagit sig till punkten där nästa steg blir att göra slag i saken och ta sitt liv.

Det inte svårt att föreställa sig en sådan tankekedja inuti sig själv. Om jag exempelvis står redo att hoppa från en trampolin så står ju jag (med min irrationella rädsla för att hoppa ner i vatten) sliten mellan önskan att hoppa och rädslan för att göra det. ”Jag *tänker* hoppa!” säger jag till mig. ”Men jag kommer att dö!” är tanken som jag tänker när jag känner motståndet

suga i magen. ”Vilka dumheter, ett småbarn skulle kunna göra det!” är den tredje tanken. Och så vidare.

Det som skiljer den inre argumentationen mot den som föregår på ett teaterscen är att i det senare fallet är en publik närvarande. För Hamlet har publiken potential att bli en tyst partner att testa sina argument mot.

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. För att säga vad och i vilken situation? Jag utgick från ett slags *kulturell vantrivsel* och jag gjorde om denna vantrivsel – som ju är en känsla och ett tillstånd och därmed odramatisk – till någonting som aktualiserades i och med en specifik händelse.

Figuren X ska in på scen och spela den förhatlige Jago. Han har en gång lovats rollen som Othello, men har blivit fråntagen denna på grund av sin hudfärg. Han känner det som en orättvisa han inte kan uthärda, och dras mot viljan att söndra. Och denna chans att söndra har han *nu*. *Nu* ska han in på scen framför teaterpubliken. *Nu* kan han ”ta bladet från munnen”. *Nu* kan han säga dem ett ”sanningens ord”.

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, att han ska ha korrupperats av sina egna låga begär. Han är rädd att förlora allt om han säger det han vill säga.

Det kan tyckas paradoxalt. ”Jag säger ingenting,” påstår Figuren X inledningsvis. Därefter följer trettiofyra sidors – eller på scen en knapp timmes – *prat*. Figuren X säger det ena och det andra och det tredje och en mängd saker. Dessutom ofta med vad som kan tyckas som en våghalsig fräckhet. Först i slutet verkar han landa på ungefär samma plats som han var på när han började. ”Jag säger *ingenting*,” konstaterar han. Därefter påbörjar han Jagos första replik i *Othello* och väljer alltså att spela den roll han fått sig tilldelad. Sådana paradoxer är dock ständigt närvarande i det dramatiska, och för mig finns det en poäng i att arbeta med just detta slags paradoxer. Den inre upplevelsen av det egna handlandet och det yttre skenet av någon annans handlande betar sig inte sällan som motsatser. Tvekan om att säga någonting kan resultera i pladdrighet, rädsla yttrar sig som aggressivitet och så vidare.

Ett dilemma, alltså, som i sin utgångspunkt liknar Hamlets dilemma (även om att frågan om att ta sitt liv eller ta bladet från munnen kan antas vara frågor av olika kaliber). *Jag är Jago*

skiljer sig dock från Hamlets monolog i sin konstruktion (och inte bara stilmässigt). Om Hamlet behöver publiken att framkasta sina argument mot, så är relationen till publiken tagen ett steg längre i *Jag är Jago*. Visst finns den där som en mottagare av argument, men publikens påverkan på Figuren X tar honom bortom resonerandet. Figuren X behöver publikens erkännande, bekräftelse, till och med kärlek. Han behöver bli godkänd och accepterad av publiken. Alltså försöker han charma den, förföra den och få dess förlåtelse när han gått för långt åt ena eller andra hållet. Publiken kan få honom att skämmas och den kan trigga känslan av övergivenhet hos honom; den kan göra honom så rasande att han ger sig på den eller vänder den ryggen.

Utöver publiken finns dessutom en mängd andra relationer för Figuren X att ta hänsyn till. *Othello*-figurerna vägrar visserligen att befinna sig i någon verklig relation till Figuren X, men från *hans* sätt att se det så är relationerna möjliga. De är önskvärda eller oönskade, och att de är nära till hands påverkar honom och hans handlande. Dessutom finns de vagt definierade ”de”. Dessa är de vita rollsättare som nämns på sidan två eller så syftar ”de” på de är det normativa samhället i stort.

– *Om kausala kedjor*

Ett mischmasch av riktningar och relationer uppstår. Att skriva kausala mellanmänniska kedjor blir i den här sortens komposition också ett mischmasch av *hur* handlingar föds och av *vilka sorts* handlingar som föds. Argumenterande logik blandas med handlingar riktade mot exempelvis publik eller någon av *Othello*-figurerna och födda som en direkt reaktion på något de gjort. Inte sällan försiggår dessa saker *samtidigt* – exempelvis en argumentation från Figuren Xs sida om att allt är förljuget *samtidigt* som han i vredesmod skjuter publiken ifrån sig. Dessutom finns en nödvändighet för Figuren X av att förklara situationen för publiken och informera dem om fakta de inte känner till. Så tar de kausala kedjorna fart på följande vis från början:

Jag säger ingenting

Jag bara sitter där och jag säger verkligen/

Och jag rör inte en min

Jag förstår

säger jag kanske (s 2)

”Det här är omständigheterna. Detta är den prekära situation jag befinner mig i,” förklarar Figuren X för publiken. ”Det här tragiken, och den sorgliga, tysta figur jag är.” Och 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 2)

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 2)

Och övergår till att försöka charma dem med sin kvickhet och sina drastiska jämförelser:

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 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 urbotat 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 3–4)

Och i och med detta är det som att Figuren X försöker göra publiken till sina allierade. Och samtidigt som han charmar och förför dem så argumenterar han för sin sak. Men så är det som att han eldar upp sig. I och med sin argumentation drabbas han av den orättvisa han anser sig utsatt för. ”De” blir i monologen allt oftare till ”ni”; han blir förbannad, börjar mer och mer rikta sig mot ”dem” och upptäcker deras massiva motvilja gentemot honom. Han ser sig genom deras blickar, tar deras ord i sin mun:

Du behöver inte hetsa upp dig
säger de (s 4)

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 jävla genuscertifiering och sin jävla
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 4)

Och han kopplar detta svar på tal till det att han faktiskt *inte* ger dem svar på tal, varpå han retoriskt börjar argumentera för att det inte kan vara riktigt:

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 4)

Och så börjar han, med hjälp av publiken, resonera kring valet att ta bladet från munnen, eller inte göra det. Som om testade han valets rimlighet med hjälp av publiken:

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 här

ni ser ju själva

Har ni sett någonting så omodernt i hela ert liv (s 4 – 5)

På detta sätt ter sig den kausala handlingskedjan genom *Jag är Jago*. Den glider i riktningar fokus, och associerar mellan bilder och situationer, men produceras samtidigt i *en enda räkna* till *en enda helhet*, driven av *ett enda dilemma*.

Hur passar då mötena med figurerna från *Othello* in i denna kausala kedja? Hur uppstår behovet av dessa röster, vad beror de på och vilka konsekvenser får de?

De odramatiska mötena som delar i en kausal, mellanmännisklig handlingskedja

Jag har beskrivit dessa möten närmast som icke-möten. Jag har beskrivit det som händer är att *Othello*-figurernas egna, nästan fristående monologer uppstår. Jag har menat att dessa monologer liksom aktiveras av Figuren X, snarare än att verkliga dramatiska konflikter utspelar sig mellan honom och *Othello*-figurerna. Jag har också beskrivit *Othello*-figurernas monologer som försvarstal, men av lite olika kaliber.

Vad väcker nödvändigheten för Figuren X att levandegöra dessa figurer? Ett sätt att se det – vilket också blev produktivt i mitt skrivande – var att förstå figurerna från *Othello* som möjliga argument. De blev till ett sätt att driva just ”å-ena-sidan-å-andra-sidan”. *Samtidigt* blev *Othello*-figurerna möjliga allierade eller fiender. Deras existens blev någonting att lägga argument och tyckanden mot, som för att testa sina känslors, sin inställnings eller sitt agerandes rimlighet. I detta uppstod känslomässiga, mellanmänniskliga konsekvenser för Figuren X; han kunde bli hånad, bortvisad, sårad, förnedrad och så vidare.

– *Om mötet med Othello*

Ett ännu inte nämnt möte äger rum med *Othello* själv. Här hålls ingen monolog från *Othellos* håll – varför jag inte använt det som exempel ovan – men också detta är ett sätt för Figuren X att med hjälp av en annan figur gå emot sig själv.

På sidan 6 är Figuren X på väg att gå över styr och vrålar ”SÅ BARA FÖR ATT JAG INTE ÄR/”, varpå han avbryter sig själv med ett ”Fy farao”. Han skäms inför publiken, vilket driver honom att försöka förstå sin egen position som privilegierad (s 7). Han påtalar visserligen det hopplösa i att inte kunna avsäga sina privilegier, men fortsätter på spåret att erkänna dessa privilegier. Och det är som att han upptäcker någonting i och med det

resonemang han för. På sidan 8 börjar han driva linjen att det är synd om Othello därför att denne är rasifierad och därmed utsatt:

Jag skulle bara gå till honom och visa 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 (s 8–9)

För Figuren X blir detta till ett sätt att försöka ta sig till en acceptans av hur han själv upplever sig behandlad. Om det är *synd* om Othello (och alltså alla andra svarta) så kan Figuren X uthärda den upplevda orättvisan. Detta innebär dessutom att Figuren Xs värdighet är intakt. Han kommer fortfarande att vara den som definierar den Andre. Hans egen blick och definitioner kommer att gälla. Vägen känns framkomlig. Han är i stånd att tycka synd om den Andre och kan därmed behålla sin position som överordnad. Detta är ingenting han uttalar, men man kan ana att det är just den upplevelsen som driver honom.

Svaret från Othello kommer som en besvikelse:

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? (s 9)

Därefter följer en lång kamp från Figuren Xs håll att försöka få Othello att känna sig som ett offer. Figuren X argumenterar för att Othello är exotifierad och sexualiserad och tar en scen ur Lars von Triers *Nymphomaniac* till hjälp i sin argumentation (s 9–11). Det biter inte på Othello:

Kan du tänka dig något mer sinnessjukt?

Och han svarar

att han *kan* tänka sig något som är mer sinnessjukt (s 11)

Då argumenterar Figuren X uppretat för att det är osolidariskt av förtryckta gentemot andra förtryckta att inte erkänna sig som förtryckta. (s 11–12) Han kommer in på ett långt snårigt resonemang om att det är osympatiskt av den förtryckte att ta förtryckarens språk i sin egen mun och på så sätt avväpna det (s 11–13) och kommer slutligen fram till att Othello inte har något problem, eftersom han i själva verket är vit (s 14). Vilket problem finns kvar?

Inget problem

Bara livets orättvisa i allmänhet

vilken vissa i det förflutna fick uthärda med brutalitet och fortfarande lider i 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 (s 15)

Figuren X har nu gått hela vägen runt i sitt resonemang. Om Othello är vit så är Othello privilegierad. Othello behöver inte Figurens Xs sympatier, för Othello har inget problem. Då blir orättvisan återigen svåruthärdlig för Figuren X, som måste fortsätta söka efter ett svar på sitt dilemma.

– *Om mötet med Jago*

I mötet med Jago breder Jagos röst ut sig, än mer självständig än Othellos röst. Den kommer till tals på sidan 21, men redan på sidan 19 börjar Figuren X tala om Jago:

Jag förnekas något
precis som han
han som inte är jag, Jago, som är underlydande till han krigsherren
något som var utlovat åt mig 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 i princip redan var utlovat till honom
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 (s 19)

Jago blir till någon att förstå orättvisa genom och det liksom uppstår en attraktion till Jago, samtidigt som Figuren X uppenbarligen försöker värja sig mot lusten att gå in i Jagos destruktivitet. Ju mer han värjer sig desto mer attraheras han, och han övermannas av känslan av orättvisa. Detta får honom att, med hjälp av språket, ta sig bort från känslan, som om han försökte jaga bort den otäcka upplevelsen ur kroppen:

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
Vad är det för jävla sätt
att utspela sig i min kropp på det där viset
FAN OCKSÅ (19–20)

Kampen får motsatt effekt, den misslyckas och frustrationen eskalerar till ett vrål. Men – när vrålet väl har kommit så verkar Figuren X hitta ett fäste i någonting som lugnar ner honom. Han tar vuxenhet och rationalitet till hjälp för att få styr på sig själv:

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, stoppar in dem i munnen och spottar 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 utbredning och sökande

efter näring och vatten och bladens långsamma bildande av energi, som att det inte

spelar någon roll, tid, uppbyggnad och all vävnad tuggas till ingenting

bara för det där skriket ska få äga rum

för det är så skönt när det äger rum (s 19–20)

Återigen får hans försök att värja sig med hjälp av språket motsatt effekt på honom. Samtidigt som han skjuter det barnliga ifrån sig med hjälp av beskrivningar av barnets söndrande kraft, drabbas han av lusten till detta söndrande. Han börjar gravitera mot Jago:

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 (s 20)

Figuren X kan inte låta bli att ställa frågan.

Och Jago svarar, samtidigt som Figuren X hävdar att han inte tänker lyssna:

Det är inte förtal
säger han
försöker han kanske säga
men det örat tänker jag inte lyssna på
Det där lyssnar jag inte heller 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 21)

Och det är som att Jagos logik sprider sig som ett gift inuti Figuren X, och denna låter sig förgiftas på ett liknande sätt som Othello låter sig förgiftas i den faktiska *Othello*. Utifrån sitt eget sätt att se det försvarar sig Jago inför den publik som plötsligt är där och tittar på honom – och som nyss har hört honom kallas för klåpare. Samtidigt suger Figuren X i sig i detta försvarstal och låter det påverka honom. Jago fortsätter allt mer ostört och börjar bygga sina argument med hjälp av Desdemona, som enligt honom 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 22)

Och det är som att Jago, medvetet eller omedvetet, kommer åt Figuren Xs svagaste punkt,
vilken handlar om att först bli bortvald, bara för att inse att besvikelsen, raseriet och avunden
detta väcker gör honom till en osexig tönt. Figuren X Jago drabbas, varpå han avbryter Jago:

Men bry dig
säger jag (s 22)

Därmed försöker han återupprätta sin värdighet genom att en gång för alla skjuta bort Jago
från sig. Men giftet fortsätter verka i honom, och han drabbas av en avsky mot Desdemona
och börjar rättfärdiga detsamma:

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 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 (s 22)

– *Om mötet med Desdemona*

Mötet med Jago leder alltså till att mötet med Desdemona initieras. Figuren X går in i *Othello* och ifrågasätter Desdemona. Hans kritik mot henne går i linje med hans projekt i den mån man förstår det som grundat i den ilska hållningen ”allt är skit, allt är förljuget och falskt!” Dessutom retar hennes präktighet honom kanske därför att hon *till skillnad från honom själv* är präktig. *Till skillnad från honom själv* 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 livhanke
varför inte det nu då? (s 16)

Ganska snart stöter han på en ny fråga. Han kommer fram till att det finns idé (hos Desdemona eller som en mer allmän samtida idé) som går ut på att våldsoffer inte ska behöva anpassa sitt beteende för att skydda sig från våldsvarkare. 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 okränkbara livhanke
det är *sjukt* att någon skulle kunna få för sig att ta för sig av din okränkbara kropp
Och därför är det 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 livhanke
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
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 23)

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 lite 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 Figuren X det där om ”pin kiv”, och det är ett uttryck som påminner honom om sig själv och sin 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 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 23 – 24)

Det är alltså 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 24)

Jag har påstått att Desdemona håller en monolog *gentemot publiken*. Det är mot den hon argumenterar för att bryta ned föreställningen om henne som en uppstudsigt flicka i kamp med patriarkatet. Men vattentäta skott finns inte mellan henne och Figuren X. Hon hör vad han säger. Hon märker vad hon målas upp som. Han har kallat henne präktig, ifrågasatt hennes handlande och hittat en positiv förståelse av henne enbart utifrån sina egna behov. Desdemona skyddar sig själv och sitt liv. Det är inte präglat av något så futtigt som trots, och det definieras inte av uppror mot patriarkatet. Hon vägrar gå med på att underordna sin personliga livsberättelse ett stelt narrativ som handlar om patriarker som onda och kvinnor som ständiga offer för dessa patriarker. Hennes liv är hennes. I förlängningen blir hennes plats i dramat *Othello* hennes, liksom hennes val och bevekelsegrunder i pjäsen *Othello* är hennes. 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 det slags 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 24–25)

Där avbryter Figuren X henne. Han är avvisad och irriterad, och försöker undergräva hennes argumentation:

Varför trotsade du honom i så fall
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 (s 26)

Som om Figuren X frågade en fråga, men det är ett anfall, en attack. Figuren X låter inte Desdemona komma till tals, utan gör istället ner henne inför publiken:

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 (s 26)

Och han börjar, fortfarande utan att låta henne komma till tals, komma med påståenden om hennes begär och bevekelsegrunder, som för att ytterligare göra ner henne:

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 (s 26–27)

Till slut sätter han in dödsstöten genom att påminna publiken om att hon faktiskt inte finns. Så är hans värdighet återupprättad – och han är alltjämt ensam när han fortsätter monologen utan henne.

Men efter en liten stund – han har drivit ett kort resonemang om att njuta av kriget och närheten till våldet – så återvänder han till henne. Han *kan* inte släppa tanken på att hon, liksom honom själv, dras mot det destruktiva.

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
dånnet
som är som svalka
äntligen
efter all den här tiden i den här 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? (27–28)

Tonfallet har förändrats. Han är mer förförisk då han riktar sig direkt mot Desdemona. Han leker med bilden av hennes mjukhet i kontrast mot Othellos potentiella brutalitet, och han nuddar vid gränsen till det tabubelagda hos henne. Han landar i slutsatsen om att hon bär på en dödslängtan, men så kommer hans invändning mot sig själv, *som om* den kom från henne:

Men det *handlar* inte om det
Vad *handlar* det om då
Det *handlar* om överträdelsen som sådan (s 28)

Viljan till överträdelse gör henne mer lik honom själv; han väljer att ta fäste i den. Det måste, trots hennes tidigare invändningar, vara så att hon, liksom han själv, är begränsad. Och det, till skillnad från honom själv, av kvinnorollen. Han börjar återigen driva den linjen:

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? (s 28)

Och återigen vägrar Desdemona att se sig som offer för patriarkatet. Det gör honom mer och mer frustrerad, och gör hans försök allt aggressivare och allt mer taktlöst formulerade:

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? (s 28–29)

Figuren X försöker med allt han kan att tränga igenom till Desdemona och skapa en gemenskap mellan dem. Men Desdemona håller på sin rätt. Om Figuren X alls förmår påverka henne, så är det i snarast motsatt riktning:

Men hon är av en helt annan åsikt
Hon är av åsikten att det är själva begränsningen som är handlingsutrymmet
att själva handlingsutrymmet befinner sig i de två skälvande sekunder
som 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, underjordiska rizhom, 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 skälvande 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, för bara dårar har överträtt livet in i döden och jag säger inte att det inte är charmigt med en och annan helig dåre här och var som kastar sanningen som en spya rakt i ansiktet på folk/ (s 29–30)

Alltjämt håller Desdemona sin monolog ut mot publiken, men väl medveten om att Figuren X hör vad hon säger. Då hon i slutet av utsagan går på om heliga dårar, så får Figuren X återigen nog och avbryter henne:

Vet ni vad, jag bryr mig inte (s 30)

Han är kränkt, sårad och övergiven. När Desdemona överger honom vänder han i sin tur sig bort från Desdemona, och den här gången kommer han inte att återvända till henne. Strax därpå vänder han sig bort från allt och alla, även den publik han hittills tolkat som sina bundsförvanter:

Om hon vill se om sitt eget hus så låt henne göra det och om deras 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 sig om när ni tror att ni bryr sig 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 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? (s 30)

– *Om mötet med Michael Cassio*

Och det är i och med detta som Michael Cassio aktiveras:

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 (s 30–31)

Situationen har omförhandlats, konstaterar Figuren X. Han själv är på väg att förlora allt. Och liksom Jago i *Othello* håller han på att bli omsprungen av någon annan, av en Michael Cassio, en ”snickesnackare”, en ”stekare”. Det vill säga: Någon som *inte* har det i sig som Figuren X har i sig, nämligen ”fixeringen / att allt ska blottas” (s 24). Michael Cassio verkar tvärtom i det fördolda, och där tillgodoser han sina egna intressen, och han lyder sannerligen inte under något tvång att komma dragandes med den där ”antisociala sanningen” som Figuren X är ”besatt av att komma dragandes med alltid” (s 2). Till skillnad från Figuren X är Michael Cassio en social varelse, som säger de rätta sakerna och inte lägger alltför stor tankemöda på om hans påståenden är hederliga.

Figuren X bestämmer sig trots allt för att ta kampen och gör en sista ansträngning för att hugga ner Michael Cassio och avslöja hans snickesnackande som en bluff:

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?
I så fall 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
anatomisk 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? (s 31)

Och när Figuren X tycker sig ha kört ner Michael Cassio i skorna, så byter han riktning och
börjar göra ner Michael Cassio *inför* publiken:

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 snickesnackandet
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 (s 31–32)

Men det är som att när Figuren X gör det, så lämnar han en lucka obevakad. Och Michael
Cassio ser sin chans och tar den:

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 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 pekats ut som problemet
låter min hudfärg och mitt kön pekats på
och
som det så fint heter
problematiseras
så är jag oproblematisk
Fy satan så lyckat
Varför skulle jag sitta kvar där av egen fri vilja
när jag kan kliva ner?
Jag tänker som sagt 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 (s 32–33)

Michael Cassios monolog har jag tidigare beskrivit som ett försvarstal, vilket den ”i sig själv” också är. Michael Cassio försvarar sin osympatiska position genom att vägra skämmas för den och genom att förklara varför den är smart. Men i den kausala kedjan får den en funktion som *övertagande*. Inte heller Michael Cassio talar (eller handlar) direkt *mot* Figuren X, men Michael Cassio är precis som de andra väl medveten om Figuren Xs närvaro. Och liksom övriga figurer vägrar Michael Cassio att definieras av Figuren X. Definiera sig tänker han göra själv. Om Figuren X nyss försökte avslöja Michael Cassio som både låg och inkonsekvent så biter detta inte. Michael Cassio *står* nämligen för dessa inkonsekvenser och fulheter. Således regerar Michael Cassio inte bara världen, utan också Figuren Xs egen monolog.

Figuren Xs reaktion på Michael Cassios övertagande av scenen blir att han åter tar kommandot genom att förpassa även Michael Cassio till ett slags fiktion:

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
(s 33)

Men han är besegrad, inte minst av Michael Cassios logik. Han inser att hans position är hopplös. Han är ensam och kommer att förbli ensam. Han vill slåss för någonting, men förstår att kampen inte bara är omöjlig att vinna, men också kontraproduktiv. Framförallt inser han att hans främsta vapen, de *ord* han slagits med och försökt rädda sig med, är verkningslösa, och ännu värre: De kommer att leda honom rakt ner i fördärvet

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 prismat 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 blodhundsregel och dregla och vittra blod och dregla
Men makten är min
Jag säger *ingenting* (s 33–34)

Men hans handlande i denna sista passage är paradoxalt, och denna paradox stärker det hopplösa i hans situation. Med hjälp av *ord* konstaterar han att orden inte tjänar honom som de ska. Han fortsätter alltså handla en liten stund till men hjälp av orden. Med hjälp av ord förkastar han orden, förklarar han orden svekfulla, och avsäger sig dem. Men hjälp av ord återtar han – skenbart eller inte skenbart – makten över sitt liv. Han går in i Michael Cassios logik och lär sig – tillfälligt eller inte tillfälligt – att hålla käften om det som inte kommer att hjälpa honom. Han återupprättar sig värdighet och sedan tystnar han och accepterar rollen som Jago:

Guds död, ni vill ju icke höra på mig
Om någonsin jag drömt om något dylikt
Så avsky mig (s 34)

Nedan följer en grov skiss på ännu inte infogde stycken:

[6.3.4 Att skriva Jag är Jago som inre rum]

[6.3.4.1 Att situera mig som dramatiker i ett kollaborativt arbete]

[6.3.4.2 De litterära ytornas mimetiska potential – rytm och materialitet]

[6.3.5 Sammanfattning]

7 Referenslista

- Ahnlund, K. (2005, 10 oktober). ”Efter Jelinek är priset ödelagt”. Svenska Dagbladet. Hämtad från <http://www.svd.se>.
- Barry, J.G. (1970). *Dramatic Structure - the shaping of experience*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Benjamin, W. (1999). *Selected writings. Vol. 2, 1927-1934*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Bibeln
- 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.
- Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kiebuszinska, C. (2008). Elfriede Jelinek: Staging a Heideggerian Postmodern Debate. I D. K. Jernigan (red.), *Drama and the Postmodern – Assessing the limits of Metatheatre* (s184–206). New York: Cambria Press.
- Engdahl, H. (2004, 10 december). ”Tal till Elfriede Jelinek”. Hämtat från <http://www.svenskatal.se>
- Finnegan, R. (2006). ”The How of Literature”. *Oral Tradition*, 20(2), 164–187.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance – A new Aesthetics*. (Övers. S. I. Jain.) London: Routledge.
- Fleishman, M. The difference of performance as research. *Theatre Research International*. Vol. 37 (1). 28-37.
- Fuchs, E. (2008) Postdramatic Theater (review). *TDR: The Drama Review*, 52(2) 178–183.
- Hallnäs, L. (2010). ”The design research text and the poetics of foundational definitions”, *Artmonitor*, 8, s 109 – 117
- Honegger G. (2007). Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31(1), 285–306.
- Iser, W. (1993). Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse. I Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red:er), *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktionism*. (2a uppl.) (s 319–341). Lund: Studentlitteratur.
- Haller, F, och Nyman, A. (2019). *Thérèse Raquin*. Opublicerat material.
- Iser, Wolfgang, "Läsprocessen - en fenomenologisk betraktelse", *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktionism D. 1.*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund 1993), s. 319-341

- Jelinek, E. (2013) *Prinsessdramer – Döden och flickan I–V*. (Övers. M. Lindman.) Umeå: Atrium.
- Jürs-Munby, K. (2006). Introduction. I Lehmann, H-T. *Postdramatic Theatre*, s. 1–15. Oxon: Routledge. Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Övers. K. Jürs-Munby.) Oxon: Routledge.
- Jürs-Munby, K. (2009). ”The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's *Sprachflächen*”, *Performance Research*, 14:1, 46-56, DOI: [10.1080/13528160903113197](https://doi.org/10.1080/13528160903113197)
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Malochevskaja, I. (2002). *Regiskolen*. Oslo: Tell Forlag.
- Mitchell, K. (2009). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. London: Routledge.
- Narrativ. I NE.se Hämtad från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/narrativ>
- Nyman, A. (2016). *Kain, Abel, boys will be boys*. Opublicerat material.
- Nyman, A. (2019). *Jag är Jago*. 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*. Lund: Lunds Universitet/Kungl. Musikhögskolan
- Ong, W. J. (1990). *Muntlig och skriftlig kultur – teknologiseringen av ordet*. (Övers. L. Fyhr, G. D. Hansson, Lilian Perme.) (3. uppl.). Gråbo: Anthropos.
- Ouzounidis, C. (2018, 6 aug). Riv gränsen mellan dramatik och annan litteratur. Dagens Nyheter. Hämtad från <http://www.dn.se>.
- Ouzounidis, C. (2016). *Tvivel: Replikernas poetik*. Göteborg: Glänta Produktion.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative, Vol I*. (Övers. Kathleen McLaughlin, David Pellauer.) Chicago: The University Chicago Press.
- Ryan, M-L. (1980). Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. *Poetics*, 9(4), 403–422. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(80\)90030-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(80)90030-3)
- Ryan, Marie-Laure: "Possible Worlds". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>

- Ryan, M-L. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. I Ryan och Thon (Red.), *Storyworlds across media* (s 25–49). Lincoln och London: University of Nebraska Press.
- Rynell, E. (2008). *Action reconsidered: cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. Diss. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Stein, G. (1974). *Three Sisters Who are Not Sisters*. New York: Boosey and Hawkes.
- Stridsberg, S. (2006). *Drömfakulteten: tillägg till sexualteorin*. Stockholm: Bonnier.
- Szondi, P. (1972). *Det moderna dramats teori 1880–1950*. (Övers. K. Derkert.) Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Skolattacken i Trollhättan. På wikipedia.se. Hämtad från https://sv.wikipedia.org/wiki/Skolattacken_i_Trollh%C3%A4ttan
- Thörn, P. (2012). *Dräl*. Malmö: Storno.
- Tjechov, A. (1986). *Ivanov; Måsen; Morbror Vanja; Tre systrar; Körsbärsträdgården; Skogsspöket*. Stockholm: AWE/Geber.
- Shakespeare, W. (År) *Hamlet*. Ort: Förlag.
- Woolf, V. (2015). *Ett eget rum*. ([Ny utg.]). Stockholm: Modernista
- Zola, E. (2010). *Thérèse Raquin*. (Övers. Göte Bjurman.) Stockholm: Klassikerförlaget Steniq.
- Zombie. I NE.se. Hämtad från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/zombie>