



LUND UNIVERSITY

Omförhandlingar

Kropp, replik, etik

Fransson, Petra

2018

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Fransson, P. (2018). *Omförhandlingar: Kropp, replik, etik*. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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



OMFÖRHANDLINGAR

Kropp, replik, etik

Petra Fransson



LUNDS
UNIVERSITET



OMFÖRHANDLINGAR

Kropp, replik, etik

Petra Fransson

DOKTORSAVHANDLING I TEATER
VID KONSTNÄRLIGA FAKULTETEN
LUNDS UNIVERSITET

Till Else



OMFÖRHANDLINGAR

Kropp, replik, etik

Doktorsavhandling i Teater vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet

© 2018 Petra Fransson

Foto:

Per-Anders Jörgensen: omslaget, s. 11, 76, 80, 277, 316

Johan Tholson: s. 22–23, 66–67, 69–72, 75, 92–93

Michel Thomas: s. 96–97, 99–100, 102–106, 109–110, 112, 128–129, 220–221

Klara G: s. 2–3, 132–133, 150–164, 183–185, 248–249

Petra Fransson: s. 68, 73–74, 77–79, 98, 101, 104, 107–108, 111, 134–149

Grafisk form: Linda Oskfred

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet

Lund 2018

ISBN: 978-91-7753-546-1 (elektronisk pdf)

Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts, no 20.

ISSN: 1653-8617

INNEHÅLL

INLEDNING	13
BOK I: <i>Omförhandlingar</i>	22
ATT KONKRETISERA POESI	25
ROSAMUNDE	65
Christina Ouzounidis: Rosamunde, inför / Pausens potentialitet	83
VÄGGEN	95
Annika Nyman: Att kontra en vägg	115
WINTERREISE	131
Hanna Hallgren: Vinterresan	167
BOK II: <i>Kropp, replik, etik</i>	184
VILLKOR	187
En politisk kropp i ett politiskt rum	191
Ett eget rum: moralisk auktoritet	200
Realism – dialektik – feminism	208
Feministisk hållning: tvetydig etik	214

KROPP, REPLIK – SITUATION	223
Kroppen, repliken	226
Nedstigning	237
Monologen	242
 KROPP, REPLIK – METOD	 251
Rosamunde, igen och igen...	
– det är viktigt att ni förstår det här	253
 ETIK – DET MÖJLIGA	 279
1. Att välja den kritiska hållningen framför den bekräftande	286
2. Att läsa texten poetiskt	290
3. Att arbeta dekonstruktivt	296
4. Att omförhandla	299
5. Att sätta mig själv på spel när jag spelar	307
 ÖVRIG KONSTNÄRLIG PRODUKTION	 319
 LITTERATUR	 321
 TACK	 329



INLEDNING

Inget av det som följer är egentligen mitt. Endast tanken som försöker hålla ihop det och valet att överhuvudtaget uttala det, i den mån tanken och valet kan vara en människas. Meningar och stycken som är kursivt markerade är ur Elfriede Jelineks dramatiska texter Rosamunde, Väggen och Winterreise.

Men kroppen, är den min?

Jag var fortfarande ett barn och ansvaret över mitt liv gav mig andnöd. Jag sökte i orden och slets. Att mäta verkligheten med det möjliga är att förtvivla och hoppas tills kroppen ger efter och rinner ut i små vattenpölar.

Tyvärr har vatten trängt in i min kropp. Trots att jag bara ville blöta mina bilder lite.¹

Jag ville blöta bilderna, låta verserna lösa upp konturerna för att kunna rita nya. Jag hade en fantasi om att bli tydlig. Sedan blev verserna till fraser, fraserna till repliker. Samma ansvar, samma förtvivlan, samma hopp, samma vatten. Jag försöker att inte fantisera om tydlighet, jag tränar mig i osäkerhet.

Hur kan kroppar omförhandlas genom den dramatiska repliken?

Jag ställer frågan i tre uppsättningar av dramatiska texter av Elfriede Jelinek: *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise*.² Det är relationen mellan kroppen och språket som står på spel. Mer precist; mellan

-
1. Elfriede Jelinek, "Döden och flickan III: Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, övers. Magnus Lindman, Atrium, Umeå 2013 [2001–2002], s. 45.
 2. Elfriede Jelinek, "Döden och flickan III: Rosamunde" och "Döden och flickan V: Väggen" ur *Prinsessdramer*, övers. Magnus Lindman, Atrium, Umeå 2013 [2001–2002], och *Winterreise*, övers. Maria Tellander, Nordiska International Performing Rights Agency 2011.

den skådespelande kroppen och den poetiska dramatiska repliken. Arbetet bygger på möjligheten i den relationen och önskar problematisera uppfattningar om kropp och text som dikotomier.

Jag kan bara spela. Det finns ingen annan plats. Men den finns. Jag måste tro på den. Och det gör jag. Jag tror på kroppen och repliken, på ögonblicket när de överskrider sig själva genom varandra. Jag vill att det ögonblicket ska vara allt. Varför skriver jag då dessa texter? Det ser ut som ett försök till kommunikation, och det är det i ärlighetens namn också. Men, som vi påstod i *Heterofil*:³

Jag tror inte på kommunikation. Jag tror på arbete, inte på kommunikation.

Jag tror inte på att beskriva eller förklara, jag tror på att handla. Jag tror på att tänka. Jag tror på att känna. Att skriva är att tänka och känna. Det har många före mig påpekat – som ett sätt att värja sig mot föreställningen om att innehållet redan finns där och att nedtecknandets syfte är att kommunicera och dokumentera. Att repetera och spela är på samma sätt att tänka och känna. Tanken och känslan föregår inte arbetet. Jag vet inte vad som ska gestaltas innan jag går in i gestaltungsprocessen, i undersökningen av vad som är möjligt att tänka, känna, förstå och förnimma. Det är en undersökning som fortsätter till sista spelögonblicket. Spelögonblicket. Om det går att tala om artefakt i en skådespelande praktik skulle det vara spelögonblicket, om det går att avgränsa något som skådespelarens är det spelögonblicket – texten är dramatikers, iscensätt-

3. Christina Ouzounidis, *Heterofil* i antologin *Lögner*, Modernista, Stockholm 2013, s. 200. Urpremiär 2008 på Teatr Weimar i regi av Ouzounidis med Pia Örjansdotter, Sandra Huldt och mig själv i rollerna.

ningen regissörens men spelögonblicket är skådespelarens. Måste vara det. En skådespelares frihet och ansvar har en plats: spelögonblicket. Dessa texter syftar till spelögonblicket. Jag tänker på mitt skrivande som en del av gestaltungsarbetet, en praktik genom vilken jag vidgar rummet för tanken och därmed kroppen. Eller för kroppen och därmed tanken. Så blir skrivandet ett etiskt spörsmål, en fråga om ansvar, en fråga om att inse vad jag kan och *bör* göra och om att förstå den nödvändiga diskrepansen mellan dessa. Det jag skriver är artikulationer av sådant som jag bör göra till kött när jag spelar. På så sätt hoppas jag kunna uttrycka något som har med min praktik att göra, snarare än förklara den. Jag skriver med intentionen att handla på samma sätt som när jag spelar. Dessa texter syftar alltså inte till en eller annan teoretisk diskurs. Jag skriver inte för att teoretisera, jag skriver inte för att förklara, jag skriver inte för att dokumentera – jag skriver för att kunna spela.

När jag skriver använder jag genomgående andras språk. Jag är skådespelare, inte författare. När jag spelar är varje stavelse som kommer ur min mun formulerad av någon annan. Min kropp är så full av andras språk att jag inte längre vet om jag har något eget. Den är full av Simone de Beauvoirs språk, av Hannah Arendts och Virginia Woolfs, av Judith Butlers, Gayatri Chakravorty Spivaks och Sarah Ahmeds, av Ingeborg Bachmanns, Marlen Hausofers och Sylvia Plaths. Den är full av mina handledares och lärares språk, av mina kollegors och vänners. Framförallt är den fylld av dramatikers språk. Av Christina Ouzounidis och mest av allas: Elfriede Jelineks. Jag behöver inget eget språk. Jag har kroppen och möjligheten till omförhandling; att omförhandla språket och kroppen

genom varandra.⁴ Det gör jag lika mycket i dessa texter som när jag spelar. Spivak framhåller hur det att föredra att använda ett språk bortanför sitt eget när man diskuterar någonting komplicerat är att göra en dimension av texten som läsaren vanligtvis inte har tillgång till, tillgänglig för henne. Spivak refererar till Jacques Derrida som säger: ”Jag bör uttrycka mig på ett språk som inte är mitt eget därför att det är mer rättvist.”⁵ En sådan tanke rör sig bort från romantiska, patriarkala och koloniala föreställningar om genialitet, autencitet och konsoliderad subjektivitet mot en etik där förveklighandet av jaget endast kan ske genom den andre. Att tala någon annans språk är att sträcka sig, att överskrida det egna. Jag påminner mig om det. Såväl ur ett vetenskapligt som gestaltande perspektiv går det att ha synpunkter på textpartier som i så stor utsträckning som i texterna som följer är ett slags parafras, men förutom att det fungerar i analogi med skådespelandet (såväl som med Elfriede Jelineks dramatik!), tänker jag att det bär på en etisk och omförhandlande potential. I den mån det är möjligt försöker jag härleda språket till den det hör hemma hos. Vid rena citat (som det ovan av Derrida) är källan otvetydig, men när den andres språk smyger sig in förskjutet i mina meningar (som i meningen om/av Spivak) är det svårt att vara fullständigt genomskinlig. I den mån jag själv kan spåra språket finns källan alltid angiven i sammanhanget. Vid de tillfällen när mitt medvetande inte kan urskilja språken från varandra hoppas jag att jag, med Spivaks ord, inte

-
4. Generellt när det gäller de icke svenskspråkiga författarna men särskilt i fallet med Elfriede Jelinek måste också översättarnas språk framhållas. I *Rosamunde* och *Väggen* arbetade jag med Magnus Lindmans översättning och i *Winterreise* med Maria Tellanders.
 5. Jacques Derrida, *Lagens kraft. Auktoritetens mystiska fundament*, övers. Fredrika Spindler och Nicholas Smith, Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2005 [1994], s. 9.

”visar prov på tvivelaktig politik” och förräder språket genom mitt sätt att använda det.⁶

Jag tänker på teatern som ett rum för förändring.

Jag tänker på skådespelandet som en dialogisk och omförhandlande praktik.

Jag tänker på begäret och den möjliga existensen.

Jag tänker på teatern som ett rum för förändring, vilket skiljer sig från att tänka på teatern som en spegel. Jag är mindre intresserad av att ställa ut verkligheten, mer intresserad av att undersöka alternativ. Göra kött av alternativen. Att tänka på teatern som en spegel rättfärdigar reproduktioner av orättvisor och ofriheter. Jag vill inte se dem.

Jag tänker på skådespelandet som en dialogisk praktik, vilket eventuellt står i kontrast till en uppfattning om skådespelandet som förvandlingskonst. Jag försöker inte vara materialet, jag står i dialog med det. Att spela är en situation för handling där min kropp befinner sig i relation till å ena sidan materialet i form av den dramatiska texten, å andra sidan kontexten; olika lager av tid och rum så som de kan definieras rent konkret, politiskt eller filosofiskt.

Titeln lyder *Omförhandlingar*. Jag läste om den amerikanska poeten Anne Sexton, om hur hon i dikten omförhandlade sitt jag,

-
6. Gayatri Chakravorty Spivak, ”Översättningens politik” i *Subalternisering och den globala utopin*, övers. Patricia Lorenzoni, Mikela Lundblad och Maria Åsard, Tankekraft förlag, Hägersten 2014, s. 122. Jag utvecklar idén om omförhandling och översättning av andras språk som etisk praktik genom läsningar av Spivak i sista kapitlet i Bok II.

hur skrivandet utgjorde hennes enda möjlighet till rörelse, till en överskridande, motsägelsefull, splittrad identitet.⁷ Hon började skriva poesi på uppmaning av den psykoanalytiker som behandlade henne med syfte att skala bort ”det sjuka” som stod i vägen för ”Sexton själv”, men för Sexton blev poesin självändamålet och poeten istället hennes jag. Tanken på omförhandling talar till mig som produktiv, som ett möjligt svar på det dilemma jag upplever; hur min kropp är utsatt för de förhållanden den sceniska verkligheten erbjuder. Att tänka i termer av omförhandling gör utsattheten till möjlighet, till ett aktivt görande. Ett sådant görande är givetvis villkorat. Villkoren för arbetet med Elfriede Jelineks *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* har med den konstnärliga forskningen som produktiv plattform varit särskilda på ett sätt som gjort handling, förhandling och omförhandling möjlig. Det är också omförhandlingsbegreppets konnotationer av görande, av upprepad handling, som gör att jag föredrar det framför politiskt respektive akademiskt mer kontaminerade begrepp som radikal och subversiv. De tre begreppen förekommer dock flitigt både bredvid varandra och var för sig i det kommande för att förskjuta belysningen av de förhållanden och möjligheter jag diskuterar. Jag vill poängtera just upprepandet som genomgående; i min skådespelande praktik, i mitt skrivande. Det är i förflyttningarna genom de dialogiska omtagen som omförhandlingen sker.

Varför Elfriede Jelinek? Politisk tematik, poetisk stilistik.⁸ Men enklare: För att jag känner lust. För att jag känner tröst. Det är

7. Axel Englund, ”Anne Sexton omförhandlade sitt jag i dikten”, essä publicerad i *Svenska dagbladet* 12 juni 2012.

8. Elisabeth Hjorth, *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik*, Glänta produktion, Göteborg 2015, s. 39.

ingen lugn, iordningställande tröst – hon tröstar genom att bereda utrymme i osäkerheten. Med Jelinek går det att vistas i slitningen, att lita på begäret som en väg till möjlig existens.⁹

9. Judith Butler, *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, övers. Karin Lindeqvist, Norstedts akademiska förlag, Stockholm 2006.

BOK I
Omförhandlingar

ATT KONKRETISERA POESI

*...hur kan vi bekämpa ett omedvetet som är strukturerat som ett
språk (som formats på ett avgörande sätt genom språkets
inträde), samtidigt som vi fortfarande är fångade
inom det patriarkala språket?*¹⁰

Laura Mulvey

*det krävs mycket konkret arbete för att realisera
något som en poet har skrivit.*¹¹

Elfriede Jelinek

*Vem kommer hon att vara efteråt?*¹²

Simone de Beauvoir

-
10. Laura Mulvey, "Visuell lust och narrativ film", *Tidskrift för genusvetenskap* nr 4 2013, s. 48.
 11. Elfriede Jelinek, *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället*, övers. Anna Bengtsson & Ola Wallin, Ersatz, Stockholm 2007 [1972], s. 114.
 12. Simone de Beauvoir, *Mandarinerna*, övers. Åsa Moberg & Adam Inczedy-Gombos, Norstedts, Stockholm 2013 [1954], s. 564.

Frågan i det första citatet ställer Laura Mulvey i inledningen till den banbrytande feministiska essän *Visuell lust och narrativ film* från 1974. I det andra är det skådespelaren Michael Heltau i Elfriede Jelineks roman *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället* som svarar på frågan om vad hans arbete innebär. Det sista citatet är ur Simone de Beauvoirs nyckelroman *Mandarinerna*. Det är huvudpersonen, psykoanalytikern Anne, som undrar över en väninna sjuk av kärlekssorg. Frågorna är centrala för mitt arbete med Elfriede Jelineks dramatik, men det visste jag knappast när jag tog mig an *Rosamunde*. Jag hade bara sådan lust till Jelineks text.

Flickerfarenheten är så olik pojkerfarenheten.

Som mycket ung flicka tränade jag gymnastik. Det var min första erfarenhet av att bli till som kropp utanför hemmet och familjen. Jag tyckte om det och jag var duktig. När jag fortfarande var mycket ung fick jag av olika praktiska anledningar sluta med gymnastiken. Det var ändå inte tänkt att det skulle bli på allvar. Ungefär samtidigt som jag slutade med gymnastiken började jag sjunga i kör. Det fungerade bättre, rent praktiskt. Jag tyckte om musiken, jag tyckte om att sjunga inför människor. Ibland sjöng jag solo, inte med anmärkningsvärd framgång men jag minns ändå känslan när alla i rummet tittade och lyssnade på mig. Ett par år senare fick alla i min årskull börja spela ett instrument i kommunala musiksolan. Jag ville spela piano men det gick inte eftersom vi inte hade

något piano hemma och inte gick det att köpa ett heller. Det fick bli tvärflöjt. Som mina två bästa kompisar. Det var så fint när vi tre spelade tillsammans, som änglamusik. När vi var 12 år fick vi en ny flöjtlärare. Han var nytexaminerad från Musikhögskolan och mycket bra och ambitiös. Det blev svårare och det tyckte jag om. Jag började älska musiken och min flöjtlärare. Det blev mer; oboelektioner och ungdomssymfoniorkester, sånglektioner och prestigefyllt medlemskap i populär sångensemble där alla sjöng i var sin mikrofon. Jag älskade musiken, jag älskade att framträda. Det kändes som om jag blev till, som om jag blev någon med en kapacitet som det inte fanns plats för någon annan stans.

Den brittiska kulturvetaren Angela McRobbie har intresserat sig för flickors ungdomstid och identitetsformulerande aktiviteter och hon lyfter fram psykoanalytiska perspektiv inom familjen som viktiga för att förstå flickors liv och upprätthållandet av könsmaktsordningen. Jag har tre yngre bröder. Jag har förstått hur annorlunda min situation som flicka faktiskt var i relation till deras. Jag har förstått vad det betydde för mitt val att bli skådespelare. Vår uppväxt var privilegierad och kärleksfull, men könsrollerna traditionella. Det var de manliga aktiviteterna som räknades, som var identitetsskapande. Fotboll, fordon, kroppsarbete. Mina bröder blev bekräftade till ett kollektivt självförtroende som inte erbjöds mig. Men av mamma blev jag uppmuntrad att läsa och genom böckerna förstod jag att det fanns andra verkligheter än den jag befann mig i. Genom musiken kunde jag leva dessa verkligheter; den blev en kanal mot kroppsliga uttryck, mot lust och bildning, mot ambitioner och passioner. McRobbie lyfter fram flickors intresse för dans och beskriver det som en social fantasi som lika mycket handlar om kropp, begär och reflexivitet som att ta plats i det offentliga rummet. Hon skriver:

...dance carries enormously pleasurable qualities for girls and women which frequently seem to suggest a displaced, shared and nebulous eroticism rather than a straightforward romantic, heavily heterosexual "goaloriented" drive. As a purveyor of fantasy, dance has also addressed areas of absolute privacy and personal intimacy, especially important for women and girls.¹³

Dans, sång, musik. Flickaktiviteter, nedvärderade som utsmyckande och ickepolitiska. Men McRobbie betonar kraften i fantasier, i längtan efter och upplevelsen av att vara och bli till som en kropp fylld av begär, hur ett motstånd därigenom blir möjligt. Hon framhåller genom dansen vikten av arenor där kvinnor kan vara i kontakt med och ha kontroll över de fysiska sensationerna i sin kropp,¹⁴ hur flickor och kvinnor där kan undersöka ett narcissistiskt och ambivalent förhållande till sin sexualitet. McRobbie komplicerar också konventionella uppfattningar om hur dansöser liksom skådespelerskor och modeller når framgång genom att exponeras som objekt för den manliga blicken. Hon påpekar hur det som å ena sidan kan tolkas som uttryck för sexism å andra sidan kan ägas både av de gestaltande kropparna och av de flickor och kvinnor som betraktar dem helt enkelt genom att ignorera den manliga blicken, hur uttrycken av kropp och begär i allt som är förvirrande kan verka subversivt.¹⁵ På samma sätt som dansen är skådespelandet en praktik som bygger på förmåga till kroppslig närvaro. Uttrycken behöver inte nödvändigtvis vara utpräglat fysiska, ofta är det fysiskt mest avancerade snarare att undvika rörelse; att stå

13. Angela McRobbie, "Dance and Social Fantasy" i *Gender and generation*, Angela McRobbie & Mica Nava (edit.), MacMillan Education, London 1984, s. 134.

14. Ibid., s. 145.

15. Ibid., s. 137–138 och 144.

still och tala, att hålla andningen fri och behärska an- och avspänningen i centrala muskler. Att komma ihåg texten och genomföra en repeterad komposition av scenerier och replikflöde är en sak, men att hålla andningen och den muskulära spänningen öppen och känslig för impulser – för tankar, emotioner, minnen, fantasier och handlingsmöjligheter – är en helt annan. Det är det som är arbetet. Det kroppsliga. Det konkreta. Min utbildning på Teaterhögskolan var fylld av sensoriska övningar. Jag minns hur första terminens träning i stort sett uteslutande ägnades åt övningar i att smaka, lukta, höra, känna, se och bli känslig och tillitsfull i relation till andra kroppar. Det som då kunde upplevas som lek tänker jag tillbaka på som något oerhört; hur vi tränades att bli kroppar – inte för att producera kroppsligt avancerade uttryck utan för att läsa och förstå världen och de texter vi skulle komma att arbeta med som kropp. McRobbies feministiska studier rör sig i ett fält av uttryck som ignorerar sociala och politiska narrativ, där kropparna hittar kryphål och sprickor i vilka de kan förhandla om sin tillblivelse som subjekt i politiska rum. En sådan möjlighet till kroppslig befrielse och komplex subjektsformulering inom eller bortom (de patriarkala) narrativen är vad som för mig är väsentligt med att befinna sig i en skådespelande praktik. Att min väg till teatern gick genom musiken är i sammanhanget betydelsefullt. Dessutom genom en utbildning i rytmik – en musikpedagogisk metod som betonar den kroppsliga upplevelsen av musik. Som scenkonstnär hade jag nästan inte alls varit i kontakt med texter och linjära narrativ innan jag började på Teaterhögskolan. Min förståelse av Elfriede Jelineks dramatik var därför självklar när jag först kom i kontakt med den. En dramatik befriad från narrativens krav på logik och rollens krav på trovärdighet tillät på samma sätt som musik och dans min kropp att vara fylld av begär.

En kropp fylld av begär. Där kan jag börja. Där kan jag etablera något. Där kan jag överge något. Där kan jag lyssna. Där vet jag hur motståndet ropar, vad rörelsen består av. Där kan jag skilja på makt och rättvisa.

Det här avhandlingsarbetet vill politisera teatern genom att framhålla potentialen till överskridande och ambivalenta begärsproblematiker och uttryck inom och för de skådespelande kropparna, problematiker och uttryck som inte i är knutna till narrativ utan som infinner sig i spelögonblicket och rör sig i en topologi mellan kropp, replik och kontext. Snarare än att betrakta scenisk gestaltning som ett arbete med syfte att lyfta fram och levandegöra berättelser, vill jag framhålla det som ett socialt och politiskt tillblivande där den gestaltande kroppen kan betrakta sig själv och få en möjlighet att i ett politiskt rum vända sig mot den andre, att tillsammans med och genom den andre förhandla om subjektets tillblivelse.

Avhandlingen består av tre uppsättningar av dramatiska texter av Elfriede Jelinek: *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise*. Elfriede Jelineks dramatik benämns ofta som postdramatisk.¹⁶ Postdramatisk indikerar att texten inte längre skulle vara dramatisk. Det är en missuppfattning. Jag föredrar att kalla den poetisk – poetisk i bemärkelsen att språket inte är underordnat en intrig utan verkar på egna premisser.¹⁷ Det innebär inte att texterna saknar komposition, tvärtom; väven av ord, fraser och motiv är omsorgsfullt spunnen,

16. Postdramatisk som begrepp befästes och etablerades brett av Hans-Thies Lehmann i *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

17. Definitionen av poetisk text är här Elisabeth Hjorths ur avhandlingen *Förtvivlade läsningar: litteratur som motstånd och läsning som etik*, s. 13.

de tematiska linjerna löper med häpnadsväckande precision och konsekvens. Det dramatiska hos Jelinek rör sig om hur varje avsnitt, varje fras, varje mening, varje ord insisterar på riktning och handling, insisterar på att kroppen formulerar sig, insisterar på precis temporal och spatial tillblivelse, igen och igen. I det post-dramatiska konceptet är vidare avståndstagandet från texten som grundmaterial centralt – i arbetet med Jelineks dramatik så som jag utför det inom ramen för den här avhandlingen är tillblivelse genom text istället själva kärnan i undersökningen; den omför-handlande potentialen i det konkreta och mödosamma arbetet att göra kött av poesi.

Tillbaka till Laura Mulveys inledande fråga i *Visuell lust och narrativ film*: Hur kan vi bekämpa ett omedvetet som är strukturerat som ett språk, samtidigt som vi fortfarande är fångade inom det patriarkala språket? Eller som Hillevi Ganetz enklare och mer radikala version av samma fråga lyder: Är motstånd möjligt?¹⁸ Frågan utgår från en förståelse av språket som den symboliska lag som bestämmer gränserna för det universum inom vilket det är möjligt att tala, tänka, förstå, känna och handla. Faderns lag.¹⁹ Mulvey presenterar ett försök till strategi och det är dialektiskt; att sabotera den voyeuristiska och fetischistiska manliga blicken på kvinnan i realistisk film genom att ”frigöra kamerans blick vad gäller dess materialitet i tid och rum, och återge publikens blick

-
18. Hillevi Ganetz formulerar den som rubrik för essän ”Är motstånd möjligt? Subjektet i skärningspunkten mellan feminism, kulturstudier och psykoanalys” i antologin *Moderniteter: Text, bild, kön* red. Åsa Arping, Anna Nordenstam & Kajsa Widegren, Makadam, Göteborg 2008.
19. Efter Jaques Lacan. Se Ganetz s. 300–302 för enkel och informativ genomgång. För vidare studier rekommenderas *Spegelstadiet och andra skrifter* i urval av Irène Matthis, Natur och kultur, Stockholm 1989.

dess dialektik och en passionerad distans.”²⁰ Dialektiska grepp är – i relation till hur sällsynta de är inom film – vanliga inom teaterkonsten, och då i synnerhet i den tyska teatertraditionen efter Brecht. I en svensk kontext är det kanske framförallt feministisk teater som ihärdigt blottlägger teatermaskineriet, bryter den fjärde väggen och utnyttjar *Verfremdung*-effekten genom att till exempel överskrida förhållandet mellan rollens genus och skådespelarens biologiska kön genom cross-dressing. Ett dialektiskt närmande gör det möjligt att ta steget från positionen av *att-bli-betraktad* (*to-be-looked-at-ness*) till vad som skulle kunna benämnas som *att-betrakta-att-bli-betraktad* (*looking-at-being-looked-at-ness*).²¹ Men som Mulvey senare kommenterade fastnar kvinnan inuti den dialektiska analysen, hur klagande den än är. Mulveys svar erbjuder inget utrymme för kvinnan att själv formulera sig som begärande subjekt, till positionen av *att-betrakta* (*looking-ness*) – en position som kräver komplexitet i fråga om subjektsformulering.²² Det är den senare som har intresserat mig i arbetet med *Rosamunde, Väggen*

20. Mulvey, s. 56.

21. Elin Diamond diskuterar i ”Brechtian theory/Feminist theory. Toward a gestic, feminist criticism” i *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997, dialektikens möjligheter ur ett feministiskt perspektiv och refererar till Mulvey. Utsagorna om Brechts teori och metod baseras här och fortsättningsvis på andra-handskällor. Min kunskap om den dialektiska teatern är i grunden förvärvat genom praktisk skådespelarutbildning och erfarenhet. Som en följd av att denna praktiska ”innifrån”-position är utgångspunkt för avhandlingsarbetet är det genomgående belysningen från positioner utanför teatern som har intresserat mig. Därför finns varken Berthold Brecht eller Konstantin Stanislavskij med i litteraturlistan. Framförallt är det de feministiska läsningarna – som här Laura Mulveys och Elin Diamonds – som har framträtt som relevanta, men även vidare konstkritiska perspektiv som senare Walter Benjamins. Samma intresse går igen i avhandlingens konstnärliga produktion genom tvärkonstnärliga ansatser i gestaltningsarbetet.

22. Sue Thornham, *Feminist Theory and Cultural Studies: Stories of Unsettled Relations*, Arnold, London 2000, s. 84–85.

och *Winterreise* – positionen av att helt enkelt vara en kropp som ser, som tittar på världen och sig själv öppen för tvetydighet. Här erbjuder det poetiska en möjlighet.

Den franska lingvisten, filosofen, psykoanalytikern och feministen Julia Kristeva menar att det finns ett subjekt utanför, eller snarare *före*, språket. Hon för in ”det talande subjektet” i det meningsskapande universat, ett subjekt som har en historia innan inträdet i den symboliska ordningen; ett kroppsligt, icke-verbalt medvetande. Istället för att fokusera på språkets bestämmande funktion lyfter Kristeva fram subjektets aktiva roll i språkanvändningen, hur subjektet har förmåga att splittra språket, få samma yttrande att klinga i flera strukturer. Särskilt intresserar sig Kristeva för de sprickor, brott, förskjutningar, oregelbundenheter, motsägelser, olydnader och rytmer som finns i språket och som öppnar upp möjligheter för det skapande subjektet att agera. Dessa sprickor återfinns, menar hon, i det poetiska språket. Poetisk i vid mening – det vill säga i konstnärliga uttryck som inte låter sig underordnas språkliga narrativ och linjär temporal logik. Det poetiska har för Kristeva med närheten till ”moderskroppen” att göra. Det uppstår i längtan efter den ordlösa kommunikationen mellan ”mor” och barn, i saknaden och bristen som uppstår när denna förspråkliga symbios är bruten. Det är viktigt att påpeka att Kristeva inte är essentialist i den meningen att hon med ”moderskroppen” menar den konkreta biologiska kvinnokroppen, utan den av barnet upplevda kroppen som inte får ett kön förrän barnet genom språket träder in i den symboliska ordningen och börjar förhålla sig till en binär könsmaktsordning. På samma sätt vill jag klargöra att jag när jag refererar till ”kroppen” och ”begäret” istället för ”jaget”, inte åberopar något slags essens. Den enkla förklaringen är att skådespelandet för mig alltid i första hand har varit en fysisk

upplevelse snarare än bearbetning av identifikationer och visuella representationer. Det är upplevelse av skakningar, puls, av att befinna sig nära värme och kyla, av hur det hårdnar, trycker, håller, ger efter, mjuknar, löses upp, av hur cellerna vill och behöver något, ropar efter någon. Klangen i det, hastigheten, sänkningar, höjningar, motstånd, lyften mellan slagen. Intimiteten i rösten när den hanterar kombinationen av vokaler och konsonanter, hur det avslöjar begär, hur kroppen måste erbjuda sig. Begär har varit genomgående som tema i arbetet med *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise*. För Kristeva är begärets hemvist utanför jaget och språket, i kroppen som minns den förspråkliga symbiosen.²³ Jaget däremot är en språklig illusion, en imaginär berättelse, ett missförstånd.²⁴ Inom feministisk psykoanalys är begärsproblematiker avgörande: det är begärets och det undermedvetnas splittrande verkan på identitetsföreställningar som bär på den omförhandlande potentialen.²⁵ Med Kristeva – och, som jag kommer till, med Simone de Beauvoir – pekar jag därför på kroppen, den kropp som för all feministisk forskning är själva utgångspunkten, som utgör både möjligheten och omöjligheten; som erfar splittring, slitning, ambivalens och tvetydighet och som därför måste vara i process. Det är den kroppen som är den verksamma i arbetet med dramatisk text, kroppen som minns *Mamma!* som längtar *Mamma!* som

23. Min genomgång av Kristevas tänkande är främst hämtad ur Ganetz essä, s. 302–306. För introduktion till Kristevas tänkande och ett representativt urval av hennes texter på svenska hänvisar Ganetz till Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter*, i urval av Ebba Witt-Brattström, Natur och Kultur, Stockholm 1990. För vidare läsning, se Julia Kristeva ”The System and the Speaking Subject” i *The Kristeva reader*, edit. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986.

24. Enligt Lacan. Se Ganetz, s. 301.

25. Thornham refererar på s. 80 till Cora Kaplan och Jacqueline Rose.

sörjer *Mamma!* som suckar *Mamma!* som ler *Mamma!* som älskar *Mamma!* som ropar *Mamma!*

*Mamma, du min första kärlek, som jag sedan kommer att jämföra alla med, jag gläder mig så åt det redan! Ingen kommer att bestå provet, att jämföras med mammas kärlek.*²⁶

Det finns en kärlek utan vilken texten inte kan översättas. Det finns en saknad utan vilken texten inte kan översättas. Jag talar inte essentialism, jag talar prägling före våra minnen, jag talar närhet utan vilken barnet inte överlever. *Är du min mor?*²⁷ Det är alltid den frågan.

Jag tänker mig en tredelad väg som strategi mot ett skådespelande som uppehåller sig vid begär och identitetssplittring:

Hållning: feministisk

Text: poetisk

Situation: kropp

I fråga om hållning framhåller jag en feministisk snarare än dialektisk som alternativ till den inom svensk och anglosaxisk skådespelartradition dominerande psykologiskt realistiska. Den traditionella uppdelningen dialektik – realism upprättar en dikotomi som på många sätt är produktiv men som riskerar utesluta alla subversiva

26. Jelinek, *Winterreise*, s. 37.

27. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, s. 47.

försök som inte fokuserar på social förändring.²⁸ Att i stället arbeta med utgångspunkt i en feministisk hållning frigör ett spänningsfält mellan analytisk, avmystifierande klarsyn vad gäller villkor och intima känslö- och identifikationsprocesser. Med en feministisk läsning av skådespelandet är det i relationen mellan den poetiska dramatiska repliken och den skådespelande kroppen som omförhandlingsdramat äger rum. När det kommer till kroppen vill jag efter Simone de Beauvoir förstå kroppen *som en situation* snarare än *i en situation*. För Beauvoir, vars tvetydiga existencialistiska etik är bärande i mitt arbete och som jag kommer att återkomma till igen och igen i det följande, är subjektets möjligheter alltid villkorade, alltid ett resultat av den situation som bestämmer henne. Som fenomenolog ser Beauvoir på kroppen som ett fenomen snarare än som ett redskap och objekt. Det är med kroppen vi finns till i världen, genom kroppen tar vårt medvetande form.²⁹ Att tänka på kroppen som en situation är en förstärkning av situeringen från förståelsen av kroppen som socialt objekt till ett fenomen med en komplex subjektformulering i skärningspunkten mellan historiska, sociala och psykoanalytiska förutsättningar. En sådan förståelse förflyttas utan uppehåll med tiden, med åren, dagarna, ögonblicken, och tillåter den dynamik, motsägelsefullhet och rörlighet i fråga om identitet som arbetet med poetisk dramatisk text kräver.

28. Thornham redogör på s. 78–79 genom Elisabeth Wilson och Jacqueline Rose för hur psykoanalys är politiskt nödvändigt för feminismen, hur psykoanalys och feminism tillsammans destabiliserar en klass-baserad analys av kulturen och samhället och placerar frågor om subjektivitet, njutning och sexuell skillnad i centrum för den kulturella och politiska analysen.

29. Fenomenologi kan sammanfattas som läran om det som visar sig för medvetandet. För Simone de Beauvoir och för det här avhandlingsarbetet är det fenomenologiska tänkandet så som det formuleras av Maurice Merleau-Ponty i *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet, Daidalos, Göteborg 1997 [1945] en utgångspunkt.

*Bara som tid är jag tänkbar för mig själv, bara som något, som försvinner.*³⁰

Den amerikanska feministen och kulturkritikern Cora Kaplan poängterar hur det att arbeta från en position som accepterar ett instabilt kvinnligt subjekt framför en som kräver ett kvinnligt psyke som har kontroll över femininitet leder till ”a more optimistic political scenario”, ett som ”can and ought to lead to a politics that will no longer overvalue control, rationality and individual power, and which, instead, tries to understand human desire, struggle and agency as they are mobilized through a more complicated, less finished and less heroic psychic schema.”³¹ Den poetiska dramatiska repliken är mer än ett uttryck eller ett medel, den är en sådan position: en position för handling öppen för ambivalens där jag med och genom utsagan kan undersöka komplexa begär, slitningar och drivkrafter utan krav på heroisk identifikation. Jag kan inte på egen hand, i kraft av egen vilja eller genom min kropps spontana impulser, uppstå som befriat subjekt. Jag behöver repliken. Det är lätt att tänka att konstruktion kan reduceras till en form av val, men som Beauvoir är mycket tydlig med: ”Man föds inte till kvinna, man blir det.”³² Man blir det, det vill säga det är varken ödesbestämt genom biologi, psyke eller ekonomi lika lite som man väljer det. Man blir det under kulturellt tvång.³³ Det kulturella tvånget är svårt, nästan omöjligt – till och med i den sociala ordning som teatern utgör –

30. Jelinek, *Winterresie*, s. 17.

31. Cora Kaplan, ”Speaking, writing, feminism” i *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, Verso Books, London 1986, s. 227.

32. Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, övers. Adam Inczedy-Gombos & Åsa Moberg, Norstedts Förlag, Stockholm 2002 [1949], s. 325.

33. Judith Butler, *Könet brinner!*, texter i urval av Tiina Rosenberg, övers. Karin Lindeqvist, Natur och kultur, Stockholm 2005, s. 48.

att undfly. Men med repliken som position är det möjligt. Den är ett kryphål, en möjlighet undan det sociala tvånget. Upptäckten av den som sådan gjorde jag i mitt första arbete med Jelineks dramatik och prövandet av Beauvoirs tvetydiga etik som konstnärlig metod.³⁴ En lyssnande, insisterande och tvivlande metodik; att uttala orden, lyssna till dem och utsätta sig för ambivalens genom att låta det som uppstår för medvetandet uppstå, de impulser som kommer komma, släppa loss det undermedvetna och förspråkliga genom språket om man så vill, låta gränsen mellan fantasi och verklighet lösas upp och med tiden insistera på att kroppen förhåller sig, att kroppen slits genom konkretiserandet av varje ord, genom att göra kött och handling av varje stavelse. En metodik som fokuserar på *att*, *varför* och *vad* snarare än *hur*. Den poetiska dramatiska texten är inte en representation av verkligheten, den är verkligheten – en plats för komplex identifikation och konstruktion av subjektsposition. Den stora utmaningen i ett sådant metodiskt tillvägagångssätt är att motstå situationsformulering inom vilken texten blir ett medel och istället låta situationerna och handlingarna uppstå med utsagorna, att hålla kroppen öppen för tvetydighet och tvingas att i varje moment välja och handla. I det associativa mötet med språkets fragment uppstår jag som situation, som enskild som riktar sig mot egna mål. Det kan tyckas paradoxalt med tanke på splittringen i Jelineks dramatik. Men just splittringen, det motstridiga och ohejdbara i utsagorna som skapar ambivalens i fråga om förväntade förhållanden och objekt-subjekt-relationer kräver mig som specifik situation – en situation frigjord från kraven på ett stabilt, representativt kvinnosubjekt och som ligger öppen för ständig omförhandling.

34. Se Petra Hultberg, *Ett rum där allting finns alltid. En skådespelares ansatser bortom roll och fiktion*, Teaterhögskolan i Malmö, Lunds Universitet 2008.

Den kvinnliga subjektivitetens och sexualitetens förvirring och tvetydighet är spår som framträder tydligt hos Simone de Beauvoir. Hennes arbeten präglas av en nästan smärtsam dubbelhet; spänningar mellan teori och erfarenhet, mellan kulturell konstruktion och kropp, mellan filosofisk neutralitet och en uppenbart situerad position. Beauvoir återkommer igen och igen till kroppen i sina framskrivningar av subjektivitet; kroppen som levd erfarenhet, som själv en situation, samtidigt som hon alienerar sig från denna "främmande och oroande börda".³⁵ Hon beskriver kvinnligt begär som en mjuk, bultande mollusk; passivt, insinuant och trögflytande och hur kvinnan därför inte bara befinner sig i motstånd mot manligt underkuvande utan också är i konflikt med sig själv.³⁶ Denna motsägelsefullhet i det kvinnliga begäret tycks för Beauvoir göra kvinnan oförmögen att producera konst eller filosofi – verksamheter som kräver en överskridande subjektivitet i självreflekterande process.³⁷ Men samtidigt är hennes hållning till den kvinnliga splittrade och motsägelsefulla erfarenheten genomgående som en erfarenhet mer autentisk än den konsoliderade manliga. Därmed formulerar hon vad som för mig bildar utgångspunkt i undersökningen av en tvetydig etik som konstnärlig metod. Det är en sådan metod jag prövar i mitt avhandlingsarbete. Jag prövar hur jag kan vara tvetydig och ändå i varje ögonblick specifik i gestaltungsarbetet. Jag prövar rörelsen mellan det Beauvoir benämner som immanens (bevarandet, upprätthållandet av livet, repetitionen och reproduktionen) respektive transcendens (att själv forma sitt liv, att vara skapande och överskrida förväntningar), vad som krävs för att samtidigt inse det konkreta för handen och öppningen mot

35. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 445.

36. Ibid., s. 446.

37. Ibid., s. 741.

framtiden, att vara i slitningen mellan dessa, i möjligheten och omöjligheten, och tvingas välja, varje gång på nytt utan att aldrig någonsin veta om valet är rätt. Jag övar mig i osäkerhet, i att härda ut i den, i att kunna handla trots den.

Den tvetydiga hållningen i arbetet med *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* har, förutom i en rad metodiska tillvägagångssätt som jag återkommer till, varit genomgående även på den strukturella nivån. Avhandlingsarbetet uppstod i ett akut dilemma kopplat till skådespelarens position i en institutionaliserad praktik, där skådespelaren (liksom musikern, sångaren och dansaren) intar rollen som utförare av en idé i grunden formulerad av någon annan och med mycket begränsat inflytande över villkoren för sin verksamhet. Det finns en tydlig skiljelinje både kulturellt i fråga om synen på moralisk auktoritet och konkret i fråga om anställningsformer, rumsligt kontrollerad arbetstid och rättigheter mellan utövande scenkonstnärer och upphovspersoner.³⁸ Liksom Beauvoir framhåller och problematiserar kvinnans position historiskt som ett tillstånd av underkastelse som visserligen innebär ett utövande av frihet, men endast inom det universum som byggts upp före och utan henne,³⁹ framstod mitt fysiska och kognitivt strikt hållna utrymme som skådespelare som problematiskt ur ett etiskt perspektiv, i fråga om ansvar. Om intresset, som i mitt fall, primärt

38. Både Teaterförbundet och Konstnärsnämnden skiljer i undersökningar och avtal på "utövare" och "upphovsmän"/ "upphovspersoner". Teaterförbundets förtydligande lyder: "Som upphovsperson räknas exempelvis regissörer, koreografer, filmfotografer, animatörer, scenografer och kostymtecknare. Som utövande konstnärer räknas skådespelare, sångare, dansare och musiker som tolkar och framför ett verk." www.teaterforbundet.se/rattighetsbolaget-tromb/om-upphovsratten/, 2017-11-07.

39. Simone de Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, övers. Mats Rosengren, Daidalos 1992 [1947], s. 44.

inte är riktat mot det narrativa eller representativa berättandet utan mot kropparnas möjligheter till subversiv förflyttning i själva spelögonblicket, uppstår frågor om hur villkor påverkar uttrycken och handlingarna som dessa kroppar är förmögna till. Rent krasst uppstår också frågor som rör dessa kroppars fysiska och psykiska hälsa. Vilken politik för en kropp som har mycket begränsade möjligheter att förflytta sig geografiskt (för att exempelvis se teater producerad utanför det egna teaterhuset), vars arbetstider starkt påverkar fritidssysselsättningar och socialt liv, som ständigt arbetar inför betraktande blickar med uppgifter den ofta har blivit ålagd utan mandat att välja och bortom kontroll och inflytande över grundläggande idé, genomgående gestaltungsmetod och huvudsaklig vision? Tidigt i avhandlingsarbetet bestämde jag mig för att som tänkt strategi helt enkelt vända på perspektivet: om jag istället betraktar skådespelaren som upphovsperson, om jag ålägger mig själv ansvaret att formulera mig i fråga om idé och förhåller mig till material och iscensättning som medel och verktyg för att utveckla, precisera artikulera och iscensätta den idén – vad händer då? Var och när är det möjligt? Var och när är det nödvändigt? Hur kan skådespelaren formuleras som upphovsperson, som ansvarig? För att undersöka vad upphovsskap, ansvar och tvetydighet skulle kunna innebära i en skådespelande praktik ägnade jag tiden fram till 50%-markeringen av projektet åt att arbeta med mina frågeställningar i ett så brett produktivt fält som möjligt; som skådespelare i repertoararbete på institutionsteater, som pjäsengagerad skådespelare i enstaka fria teaterproduktioner och som själv initiativtagare och konstnärlig ledare för en produktion där jag också medverkade. Den produktionen var *Rosamunde*. Med *Rosamunde* lyckades jag samla mitt projekts undersökning såväl tematiskt, stilistiskt och metodiskt som strukturellt: att pröva (kvinno)kroppens möjlighet till omförhandling som splittrat och samtidigt expanderat subjekt

genom långsamt, lyssnande arbete med stilistiskt poetisk och tematiskt politisk samtidsdramatik, iscensatt i tvärkonstnärliga samarbeten där den skådespelande kroppen också är konstnärligt ansvarig. Inom den produktiva formeln kunde jag arbeta med tvetydighet som strategi på alla nivåer. I övrig produktion blev behovet av kompromisser för stort, framförallt för att kunna fördjupa den centrala undersökningen – den om omförhandlingspotentialen i relationen kropp – replik – och jag beslutade därför att ägna återstående avhandlingstid åt självständig produktion där jag samtidigt fungerade som skådespelare och projektägare. För den tematiska, stilistiska och metodiska konsekvensens skull valde jag – när jag nu en gång hade möjligheten att välja material – att med *Rosamunde* som första uppsättning genomföra en triptyk uppsättningar av texter av Elfriede Jelinek.

Varför just Elfriede Jelinek? Frågan om varför jag valt att förhålla mig till ett så starkt konstnärskap som Jelineks har varit återkommande. *Skulle jag kanske ha varit en man? Skulle det ha varit bättre?*⁴⁰ Hade frågan ställts då? Om jag varit man? Om jag varit regissör? Om jag varit någon eller haft ett yrke som självklart tillskrivs moralisk auktoritet? Om jag valt att arbeta med Shakespeare, Tjechov, Ibsen, Fosse eller Norén? Impulsen har varit att vägra att svara, men jag har gett efter och ändå alltid gjort försök. Här följer ytterligare ett. För det första: att förhålla sig till ett annat konstnärskap är själva förutsättningen för en skådespelande praktik som sysselsätter sig med dramatisk text. För det andra: urvalet av kvinnliga samtidsdramatiker med politisk tematik och poetisk stilistik vars texter

40. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramat*, s. 58. Repliken är återgiven så som den är översatt i pjäsmanus. I bokutgåvan är översättningen något redigerad och lyder: "Borde jag ha varit en man istället? Hade det varit bättre?"

är öppna i fråga om rollbesättning och enastående spelbara är begränsat. För det tredje: genomförandet av scenkonst är beroende av timing – det visade sig att det fanns ett sug hos publik, kritiker och inte minst bidragsgivare efter att få se Jelinek på Teatr Weimar när jag gjorde *Rosamunde* och på samma sätt bröt *Winterreise* en väl tilltagen Jelinek-träda på Teater Galeasen. Med det sagt är ändå det korta, enkla och mest ärliga svaret det jag inledde med: lust. På ett sätt lusten till ett problem. ”Stay with the trouble” hade jag lärt mig att använda som feministisk strategi, och det var uppenbart något som var problematiskt med denna lust, med detta begär. Judith Butler föreslår i förordet till *Gender Trouble* att ”trouble” kanske inte bör laddas som negativt av feminister och beskriver hur hon som barn fick lära sig att ”keep out of trouble” med hotet från den härskande ordningen att annars ”get in trouble” och noterade samtidigt att ”trouble” användes som förskönande omskrivning av mysterier som rörde kvinnor och kvinnlighet, och vidare hur hon av Beauvoir får det förklarat för sig att det att vara kvinna i en maskulin kultur är att vara en källa till mysterium, vilket bekräftades av Sartre för vem allt begär, förutsatt som heterosexuellt och maskulint, definierades som ”problem”.⁴¹ Stanna vid problemet! Stanna vid begäret! Jag hade egentligen inte så mycket val. Begäret och problemet som med *Rosamunde* vecklades ut framför mig ville omöjligt försvinna och styrkt av Butler vågade jag lita på att det fanns subversiv kraft och omförhandlande potential i att bli kvar just där. Så jag stannade, vid begäret, vid problemet och hos Elfriede Jelinek. Vid sidan av lust är också en känsla av tröst påtaglig i min relation till Jelineks dramatik. Tröst? Trösten jag känner är inte den lugnande sorten – ”hon är ingen räddande ängel” som Christina

41. Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990.

Ouzounidis skriver i sin replik på *Rosamunde*. Det är en krävande tröst, en tröst som skoningslöst vänder blicken mot sig själv. Och det är just det som tröstar, som är hoppet; att Jelinek gör det möjligt att vistas i kritik som talar med flera röster, där ”du” också är ”jag”, ”de” också ”vi”. Pronomenförskjutningarna är genomgående hos Jelinek och de är lika svindlande som fordrande att kasta sig mellan. Självkritiken – för att inte säga självföraktet – förbigås ofta i beskrivningar av den satiriska tradition efter framförallt Thomas Bernhard som Jelinek skriver i, att ursinnet riktat mot europeisk och västerländsk civilisation i allmänhet och Österrike i synnerhet lika mycket är en förtvivlad rannsaking av den egna positionen och oförmågan. Det är i de utplånande sprången mellan subjekt- och objektposition, mellan högt och lågt, mellan historiska källor och akut politisk samtid, mellan fiktion och verklighet, mellan personligt och politiskt, mellan kritik och självkritik, i språket som misstror sig själv, och – vilket är fallet för dessa uppsättningar – i översättningen från språk till språk, från situation till situation, från kropp till kropp, som den enastående möjligheten till handling, förhandling och omförhandling av både det egna och av den andre uppstår. Här antar texterna en etisk dimension, i det mödosamma arbetet att rikta om begäret efter makt över och kritik av den andre till självkritik med rättvisa som mål. Självkritik är svårt, frågan är om det överhuvudtaget är möjligt utan att låta sig upplösas av den andre. ”Jag bör uttrycka mig på ett språk som inte är mitt eget därför att det är mer rättvist.” säger Jacques Derrida.⁴² Jag tänker att Jelineks genomgående täta dialog med andra konstverk är ett sådant försök till rättvisa; att tvinga det egna språket att lösas upp och bli till genom den andres. Att som skådespelare sedan stiga

42. Jacques Derrida, *Lagens kraft. Auktoritetens mystiska fundament*, s. 9.

ner i och formulera sig på en sådan dramatikers språk är kanske en av de mest extrema versionerna av samma försök. Att låta andra skribenter svara på det arbetet är ytterligare en version av försök till självkritisk handling: förutom Ouzounidis har jag låtit Annika Nyman och Hanna Hallgren skriva fritt hållna repliker med uppsättningarna av *Rosamunde*, *Väggen* respektive *Winterreise* som utgångspunkt.

Rosamunde och *Väggen* är iscensatta som monologer men texterna innehåller flera röster. I *Rosamunde* är rösterna markerade som repliker mellan Rosamunde och Fulvio,⁴³ i *Väggen* är det enligt Jelineks inledande scenanvisning poeterna Sylvia Plath och Ingeborg Bachmann som grälar alltmedan de slaktar en bagge – vem som säger vad är för Jelinek så självklart att någon replikindelning inte är nödvändig. Dessutom, påpekar hon, tillhör rösterna många. Valet att låta dessa röster rymmas i en kropp är en undersökning av och ett uttryck för det splittrade och samtidigt expanderade subjektet. Den enda kroppen är också kongenial med den enda rösten som ljuder genom de många, det vill säga Jelineks egen. Men min ambition aldrig varit att gestalta Jelinek som biografisk person. Jag är ointresserad av scenisk gestaltning som sysselsätter sig med förklarande uttryck. Ingen dirndl, inga lederhosen, inga alper, inget nattlinne, ingen gasspis, ingen Elfriede, Sylvia,

43. Jelineks *Rosamunde* bygger fritt på Helmina von Chézys skådespel *Rosamunde, Fürstin von Cypern* från 1823 i vilket Rosamundes rättmätiga makt som prinsessa av Cypern hotas av ståthållaren Fulvio.

Ingeborg, Natascha eller Rosa Luxemburg i egen hög person.⁴⁴ Att göra poesi konkret har inget med förklaringar att göra. Det har med precision att göra. De konstnärer jag har samarbetat med i uppsättningarna av *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* är sådana som ändlöst söker precision utan att vara i behov av förklaringar eller ens gemensamma överenskommelser, sådana som reagerar på detaljer, som förstår när det ena talar i relation till det andra istället för att illustrera, när helheten ljuder kontrapunktiskt. En bild för att beskriva iscensättnings-hållningen jag har arbetat med är den om skillnaden mellan en lök och en tårta.⁴⁵ Inom framförallt den psykologiskt realistiska teatertraditionen är det vanligt att iscensättningen fungerar som en lök: text, regi, scenografi, ljus, kostym, ljud och de olika skådespelarnas insatser sluter sig om varandra i lager för att berätta en berättelse som smakar på ett visst sätt. I den dialektiska teatertraditionen fungerar iscensättningen snarare som en tårta: tydligt definierade lager av uttryck och berättelser samspekar i ett verk som väcker kontrasterande sensationer och associationer. Som skådespelare innebär det att – snarare än att försöka bli en förkroppsligad version av texten – gå in i förhandling med den, att betrakta den egna kroppen och texten som likvärdiga, som ömsesidiga motstånd och tjänare. Förhandlingen gäller också förhållandet till medspelaren, ett förhållande där vi inte försöker vara varandras liv genom relationell bekräftelse utan snarare ställer ut oss själva och varandra inför varandra och publiken, avslöjar

44. Förutom Sylvia Plath och Ingeborg Bachmann i *Väggen* förekommer de biografiska personerna Natascha Kampusch och Rosa Luxemburg i *Winterreise*. Textpartiet som refererar till Luxemburg utesluts slutligen i vår uppsättning, men medan vi arbetade med det hanterade vi Luxemburg som referens – inte som gestaltad person.

45. Tack till Jenny Nörbeck för mycket upplysande beskrivning av skillnaden mellan tysk och svensk teatertradition.

oss, ställer frågor och förhandlar om vår existens, om våra kroppars möjliga liv. Hållningen är och måste vara monologisk, hur tätt vi än flätar in oss med varandra i textflödet. Samma förhållande gäller till iscensättningens alla olika beståndsdelar; scenografi, ljus, kostym, även regi. Vi är olika entiteter, suveräna men beroende av varandra, står i varandras tjänst. Det mått av självständighet, av frihet och ansvar, av respektlöshet och respekt, som fordras av skådespelaren med en sådan hållning utgör i det här avhandlingsarbetet den metodiska förutsättningen för ett formulerande av upphovsskap i en skådespelande praktik. Som en konsekvens av den hållningen valde jag att genomföra uppsättningarna i tvärkonstnärliga samarbeten; *Rosamunde* och *Väggen* med bildkonstnär och *Winterreise* med musiker, tillsammans med kostymör och ljusdesigner. I *Winterreise* utökade jag undersökningen genom att inkludera ytterligare skådespelare och regissör. Det tvärkonstnärliga greppet har syftat till att tvinga processen in i förhållningssätt, uttryck och inte minst metodisk terminologi som expanderar utrymmet för hur teater kan produceras och uppfattas. Att lyfta in konstnärer som normalt sett inte arbetar med teater är ett sätt att skapa metodisk ambivalens, att tvingas in i ett prövande utan den institutionaliserade ordningen som trygghet. Det har som ett uttryck för tvetydighet också varit viktigt att uppsättningarna inte enbart äger konstnärlig höjd ur ett teaterperspektiv utan även ur ett bildkonstnärligt respektive musikaliskt perspektiv.

I ingen av uppsättningarna har jag försökt träda fram som auktoritet vars läsning är utgångspunkt för arbetet. Som projektägare och konstnärlig ledare har jag helt enkelt valt material och medarbetare, skapat och klargjort konkreta förutsättningar och sedan gått in i ett samtal och en prövande process där mina medarbetares idéer har fått styra konceptutvecklingen. I den bemärkelse det går att tala

om regi i *Rosamunde* och *Väggen* uppstod den i samarbetet mellan mig och det konstnärliga teamet, framförallt i samtalen mellan mig och Sofie Josefsson. Sofie har som bildkonstnär en något annan ingång och hållning till arbetet med scenbilden än vad en scenograf vanligtvis har; en självklarhet och kompromisslöshet i den visuella och konceptuella analysen av varje detalj och göromål som för mig verkade som gestaltungsmetodik i sig. Vi ägnade mycket tid åt att undersöka hur kroppen och föremålen interagerade med varandra för att undvika ett installationstillstånd där kroppen å ena sidan ”dödade” föremålen och föremålen å andra sidan blev obrukbara för kroppen. För Sofie var det självklart att tala om vad mina handlingar, det jag sade och hur jag sade det fick för betydelse för henne – liknande det sätt en regissör gör, men utan att hon gjorde anspråk på initiativ, idé eller styrning av det. För mig blev det på samma sätt självklart att tala om vad föremålen, materialen och detaljerna i scenbilden betydde i relation till mitt arbete med texten och hur jag kunde använda mig av dem, men aldrig med avsikten att ”beställa rekvisita” för spelbarhetens skull. Vi nådde ett ganska sällsynt samförstånd där vi tillsammans började tänka på möjliga fysiska handlingar där Sofie ansvarade för den visuella och konceptuella kvalitén och jag för den meningsskapande ur ett kroppsligt och textanalytiskt perspektiv. Att arbeta med ett ”öga” som inte alls förhåller sig till institutionaliserad teaterhierarki, som inte gör anspråk på ”sin” läsning framför ”min” eller tvärtom, men som samtidigt aldrig kompromissar med betydelser, var befriande.

Jag genomförde textarbetet med *Rosamunde* och *Väggen* i stort sett ensam. Det möjliggjorde en varsam metodisk och tematisk undersökning på egna villkor, blev till ett eget rum för att formulera mig i termer av *vad* och *hur*, att upprätta relationen mellan form och

innehåll i.⁴⁶ Triptyken i sin helhet innebar tre steg av metodisk och tematisk utveckling: (1) att med *Rosamunde* först överge hypotetiska ingångar jag haft till arbetet för att upptäcka tvetydighet och begär som metod och tematik, vilket jag (2) med *Väggen* fördjupade och renodlade min förståelse av för att (3) i *Winterreise* pröva det i en större produktion i samarbete med andra skådespelare och regissör. Mina hypoteser i ingången till arbetet med *Rosamunde* kretsade dels kring musikalisk form, dels kring röst- och text-tekniker som struktur och verktyg att närma mig texten med, hypoteser som inte nödvändigtvis var felaktiga men som för mig vid just den tidpunkten och i relation till det specifika materialet inte framträdde som produktiva. Det är viktigt att förstå den metodiska tvetydighet jag har utvecklat och framhåller i relation till repliken mot bakgrund av en grundträning som är så hårt driven i termer av teknik och handlings- och situationsanalys att den verkar spontant. För mig gällde det snarare att frigöra mig från metodiska och tekniska strukturer för att hitta utvecklade strategier som försatte min kropp i utsatthet och akut behov av handling. Efter några inledande försök till skisser lade jag därför tanken på musikalisk form och teknik åt sidan och lät istället texten falla isär i sina fragment. Jag tillät mig att irra, lyssna, känna och följa orden utan orientering. Jag reagerade på detaljen, på doften, smaken, ytan, motståndet i den, lät den bli bilder, minnen och begär, lät den bli allt. Jag gav skamlöst efter för impulser, ansträngde mig att inte upprepa eller befästa utan hela tiden fortsätta, lita på det jag fick med mig, släppa det som föll bort. I *Medusas skratt* säger Helene Cixous: "Om vi censurerar kroppen censurerar vi på samma gång

46. "Ett eget rum" syftar till Virginia Woolfs klassiska essä. I första kapitlet i Bok II diskuterar jag vidare det egna rummet i relation till en skådespelande praktik. I kapitlet därefter går jag närmare in på förhållandet mellan *vad* och *hur*.

andningen, ordet."⁴⁷ För en kropp där metodisk och feministiskt medveten i relation till sina impulser vanligtvis är en livlina, är Cixous ord fordrande och svårhanterliga. I vilken utsträckning går det att tala om val inom en sådan tanke? Ouzounidis problematiserar:

vill skriva de där rösterna du iklär dig
vill skriva det handlar inte om ett val, inget står till ditt förfogande
men hur du upplät dig i stunden då de valde dig

Det är så det känns; att de väljer mig. Rösterna, orden. Hur jag upplåter mig i den stunden vill jag inte välja. Men i den mån val är möjligt vill jag välja *att* överhuvudtaget upplåta mig, *varför* jag gör det och *vad* min handling syftar till, just för att de valen vanligtvis står bortom skådespelarens kontroll. Det krävdes ett helt eget rum för att våga sluta tänka på *hur*, för att förmå jobba från detalj till helhet och låta musikaliteten i orden ta form genom en pågående och skiftande andning. Med jämna mellanrum prövade jag versioner inför det konstnärliga teamet i det framväxande scenrummet. I den dialogen tog kompositionen långsamt form och sent, mycket sent, i processen gjorde jag de fina men precisa och avgörande justeringarna i fråga om tanke och fysiska handlingar.⁴⁸ Men, justeringarna var avgörande mer för att staka ut ett huvudspår att förhålla mig till genom föreställningen än som exakt intonation: ytterligare en metodisk aspekt med det egna rummet som monologarbetena upprättade var möjligheten att låta föreställningarna "tippa", ta in

47. Helene Cixous, *Medusas skratt*, övers. Sara Gordon och Kerstin Munck, Modernista, Stockholm 2015 [1975], s. 11.

48. I detta skede tog jag hjälp av inbjudna peers. Varmt tack till Anu Saari, Birgitta Vallgård, Christina Ouzounidis, Annika Nyman och Ole Lützow-Holm.

på nya oprövade spår, låta kroppen och andningen lösa upp kompositionen in i olika versioner, inte nödvändigtvis välbalanserade. Jag såg de olika föreställningarnas olika uttryck som en kvalité, som en strategi för att hålla situationsformuleringen vid liv. Som jag poängterade ovan: den stora utmaningen – vilket blev särskilt påtagligt i arbetet med *Väggen* där min förståelse av materialet inte var lika direkt som med *Rosamunde* – är att motstå situationsformulering i syfte att skapa begriplighet för att istället låta situationen uppstå i kroppen i dialog med repliken. Arbetet med *Rosamunde*, *Väggen* och senare *Winterreise* var en övning i upplösning, att träna förmågan att falla isär och ändå hålla samman. Att motstå situationsformulering innebär långa repetitionsperioder av förvirring, av försök som inte fungerar. Ofta har både texten och min kropp dukat under av en tyngd som jag har varit tvungen att låta komma över arbetet. Jag vet inte, det kanske är personligt, det att jag inte kan ta mig vidare om jag inte fått känna på dödläget, på tillståndet när varje rörelse kräver en övermäktig insats mot tyngdlagen. Först när jag vet var gränsen för det möjliga på den specifika plats och tid som jag och arbetet befinner oss på går, kan jag förmå mig att lätta. Skiftet kan gå snabbt; efter veckor av dödfödda försök blir det plötsligt enkelt. Som om det vore lätt. Enkelheten har då en precis inställd kompass som känner av var i rummet den seglar, exakt hur nära väggen den befinner sig. Det gör att jag kan våga mig så nära att min andning slår tillbaka i ansiktet. Under ögonblick kan jag söka tätt, tätt inpå efter sprickor. Ingeborgs Bachmanns roman *Malina*⁴⁹ slutar med att kvinnan som utgör bokens jag försvinner in i en spricka i väggen. En död, ett mord, en upplösning, en möjlighet. Det grep mig starkt och utgjorde en ingång till Jelineks text och också en

49. Ingeborg Bachmann, *Malina*, övers. Linda Östergaard, Salamonski Press, Stockholm 2009 [1971].

fördjupad förståelse av tvetydighet som konstnärlig metod. Annika Nyman skriver i sin betraktelse över *Väggen*:

Hur fiktionen hänger samman går knappast att förstå, även om det är troligt att Fransson själv använder sig av fiktion i sitt arbete för att själv förstå varför verket måste börja, varför varje sak måste uttalas, varje handling måste utföras, hur det ena leder till det andra och varför det någon gång måste ta slut.

Fler än Nyman skulle säkert benämna det som fiktion. Jag tänker inte på det som det. Idén om fiktion är så sammankopplad med en föreställning om narrativ och linjära förlopp, om konstruerade omständigheter i och i relation till vilka kroppen agerar. Men Nyman har givetvis rätt i att mitt arbete syftar till att själv förstå varför verket måste äga rum. I fråga om upphovsskap och ansvar i en skådespelande praktik är det, åter igen, en central poäng: att äga *att*, *vad* och *varför* för att ett specifikt *hur* ska vara möjligt. Att motstå situationsformulering i syfte att skapa begriplighet för att i stället låta situationerna uppstå i kroppen i dialog med repliken förstår jag som skillnaden mellan att formulera en eller flera situationer som omständighet för kroppen och exakt det som Beauvoir menar med *kroppen som situation*. Det är så jag tänker på det; att det är min kropp som uppstår som situation, igen och igen. Det senare möjliggör komplexa skiftningar, kast och motsättningar samtidigt som det förmår samla uttrycken i en angelägenhet som har med den specifika skådespelande kroppen i det specifika ögonblicket att göra. Det är att stå tätt, tätt inpå väggen, att riskera att krossas mot den i sökandet efter sprickor. Att upptäcka, artikulera och förmå arbeta genom denna särskilda angelägenhet, denna unika situation, detta påtagliga dilemma, detta tvivel – detta begär – betraktar jag som avgörande för att kunna spela: en musikalisk intelligens som

kalibrerar uttrycken, en spänning som håller kroppen i handling. Jag tänker att en sådan förmåga till situationsformulering är vad upphovsskap i en skådespelande praktik innebär.

I fråga om metodisk tvetydighet utformades arbetet med *Winterreise* med nödvändighet annorlunda. Textmassan var så enorm, det musikaliska materialet så stort och tiden så knapp. Ensemblen och det konstnärliga teamet utgjordes av individer med enastående förståelse för poetisk dramatisk text, men behovet av effektiviserad repetitionstid och kommunikation var ändå närvarande på ett sätt som inte var fallet med *Rosamunde* och *Väggen*. Vi arbetade främst med musikalisk komposition som gemensam struktur. En grundtanke med iscensättningen var att ställa texten med dess täta referenser till Wilhelm Müllers och Franz Schuberts sångcykel i relief mot den nykomponerade konstmusiken av Ole Lützow-Holm och pianisten Anna Christenssons improvisationer över Schuberts partitur. Ambitionen var att göra ljud/textbilden genomkomponerad som ett hörspel och samtidigt låta kropparna träda fram som suveräna i den sceniska gestaltningen. Men, förutom det musikaliska arbetet kom vi också att arbeta med mer gestaltande och gemensamt överenskomna situationer. Som ramverk var syftet med situationerna dock aldrig att iscensätta psykologisk trovärdighet eller något begripliggörande, det är viktigt att poängtera. Snarare rörde det sig om att skapa associationer som talade i relation till texten vid sidan av att med situationens hjälp specificera en musikalisk kvalitet. Situationerna vi arbetade med var heller inte de uppenbara; fadern i scen 7 med Daniel Nyström är inte en patient på vårdinrättning utan en man som håller monolog för en barpianist, utfallet mot flickan i scen 4 med Ester Claesson kommer inte från det betraktande och förfördelade ”vi” som texten indikerar utan från själv en ensam flicka som lever i överflöd, kvinnan som söker

kärlek på nätet i scen 6 med mig själv sitter inte framför datorn utan tar ett bad, eventuellt efter en vinterutflykt. Jag vill som exempel gå närmre in på stegen i formulerandet av situationen i scen 6 och hur den kom att verka. Idén till badet var intuitiv. Jag såg att formationen som Jenny Ljungberg och Mira Svanberg hade placerat på scenen kunde fungera som ett badkar. Känslan var fysisk: jag attraherades av kontrasten mellan badets lugn och textens mani, de konkreta handlingsmöjligheterna med att stiga ner i och upp ur badet, mellan avspänning och anspänning. Vatten-temat är också återkommande i texterna; hur det tränger in, löser upp, speglar, vågornas skum, floden som bär, hur ensamt det är på topparna, risken att drunkna i dalarna. Och så bikinin, den ständiga. *Häftigt taggad, nejnej, inte jag i min tvådelade baddräkt, där jag parkerat mina former! Inte jag!*⁵⁰ [...] *vad du absolut inte är, är den där Afrodite som just precis kliver ut i sin nya bikini, rätt in i stormen av blixtar, nåt sånt skulle du absolut inte klara av. Med din figur.*⁵¹ [...] *Spärren mot önsksningen går inte upp. Inte för mig i alla fall, nej, inte för mig heller.*⁵² Den senare repliken från den aktuella scenen i *Winterreise* och har inga direkta kopplingar till vatten, men som en version av de föregående från *Rosamunde* respektive *Väggen* föreföll det som en självklar handling att bada medan jag uttalade den – ett exempel på hur mina kroppsliga impulser kom att hoppa mellan återkommande tematiska satser i de olika texterna och hur det fick metodiska konsekvenser och resulterade i specifika uttryck. Christina Ouzounidis, som regisserade *Winterreise*, tyckte om idén

50. Jelinek, ”Rosamunde” ur *Prinsessdramer*, s. 45–46. I bokutgåvan (se not 40): ”Grymt taggad, nejnej, inte jag i min tvådelade baddräkt, där jag parkerat mina former! Inte jag!”

51. Jelinek, ”Väggen” ur *Prinsessdramer*, s. 100.

52. Jelinek, *Winterreise*, s. 36.

med ett bad, men av andra skäl. För henne var det en vinst att rensa i associationerna till nätet och istället fokusera på psykoanalysen, på modersbindningen. Hon förstod badet som en nedstigning i foster-vattnet, en förståelse som, väl uttalad, var oerhört klagörande för mig – inte bara för scenen utan för förståelsen av hela triptykens och avhandlingsarbetets tematiska och metodiska undersökning – den jag inledde den här texten med: den omförhandlande potentialen i begärets splittrande verkan på språk och identitetsföreställningar. Jag hade läst Julia Kristevas teorier om det talande subjektets betydelse för att destabilisera språket och därmed patriarkala matraser ett par år tidigare, jag hade formulerat upplevelsen om hur kroppen ropar till en annan genom språket redan under arbetet med *Rosamunde*, men först nu landade den psykoanalytiska förståelsen av mitt arbete och hur tematiskt och metodiskt central den var för avhandlingen. Hanna Hallgrens vackra svar på *Winterreise* bekräftar den förståelsen:

Bär tillbaka din mor till bädden, ondulera hennes drömmar
I begynnelsen var du hennes: ett negativ i badet, frö av ljus

En fysisk känsla, en känsla gjord intuitiv genom över 5 års återkommande arbete med Jelinke's texter och studier i feministisk teori med kopplingar till psykoanalys, ledde fram till den konstnärliga artikulationen som kan sägas sammanfatta det här avhandlingsarbetet.

Cirke rörelsen mellan praktik och teori, mellan kropp och tanke, som beskriven ovan har varit en sorts balk genom projektet: med *Rosamunde* bearbetade jag Beauvoirs *Det andra könet* och *För en tvetydighetens moral*, med *Väggen* fördjupades förståelsen av tvetydighet genom skönlitteratur av Beauvoir, Bachmann, Plath

och Haushofer,⁵³ och slutligen föll språkfilosofiska och psykoanalytiska teorier på plats med *Winterreise*. Här vill jag poängtera den konstnärliga praktiken som den verksamhet genom vilken jag tänker, känner, förstår, ifrågasätter, diskuterar och artikulerar mig i relation till teoretiskt stoff. För en akademiker är motsvarande praktik vanligtvis skrivandet; produktion av avhandling, artiklar, böcker och papers. För en författare är skrivandet definitivt den praktiken. I inledningen poängterade jag hur författare framhåller skrivandet som ett sätt att tänka och känna och hur jag på samma sätt vill framhålla skådespelandet som ett sätt att tänka och känna. Jag vet inte vad som ska sägas eller vad något betyder innan orden och teorierna blir till kött, jag vet inte vilka handlingsmöjligheter som föreligger innan själva spelögonblicket. Om spelögonblicket är skådespelandets artefakt är det också det här avhandlingsarbetets. Det är när jag spelar som den här avhandlingen förhoppningsvis talar. Varför, åter igen, skriver jag då överhuvudtaget denna text? Varför ger jag mig in i en praktik – det akademiska/litterära skrivandet – som jag har så begränsad erfarenhet av? När det tar så oproportionerligt mycket tid och energi i anspråk, är så plågsamt, när jag inte har redskapen att få det att sluta läcka av oartikulerad lust och frustration, vara konsekvent eller åtminstone konsekvent inkonsekvent? När jag inte kan få det att sluta tippa åt det ena eller andra oönskade hållet? När handling och intention hela tiden glider isär? Längre undvek jag att skriva just av de anledningarna. Jag insåg att skrivandet skulle äta upp skådespelandet, att förståelserna riskerade att bli okroppsliga och förenklade – inte för att skrivandet

53. Beauvoir, *Mandarinerna*, Bachmann, *Malina*, Sylvia Plath, *Glaskupan*, övers. Christina Liljencrantz, Bokförlaget Forum, Stockholm 2013 [1974], Marlen Haushofer, *Väggen*, övers. Rebecca Lindskog, Bokförlaget Thorén och Lindskog, Malmö 2014 [1968].

per definition är okroppsligt, verkligen inte, utan för att det ännu inte i tillräcklig utsträckning är kroppsligt för mig. Cixous säger när hon i *Medusas skratt* uppmanar kvinnor att skriva:

Lyssna när en kvinna talar i en församling (om hon inte smärtsamt har tappat andan): hon 'talar' inte, hon slungar sin darrande kropp ut i luften, hon släpper taget, hon flyger, hela hon kommer fram genom rösten, det är med sin kropp hon livfullt stöder "logiken" i sitt tal; köttet talar sant. Hon visar upp sig. Hennes tanke materialiseras verkligen i köttet, hennes kropp blir dess tecken.⁵⁴

Det skrivandet är för Cixous är skådespelandet och endast skådespelandet för mig: det är att låta köttet tala. Så varför har jag nu ändå ägnat ett drygt, ineffektivt och okroppsligt år åt att skriva? Grundmotivet är krasst: text är ett mer praktiskt dokumentations- och kommunikationsmedel än scenisk gestaltning, det är enkelt och billigt att sprida. Jag inledde med att påstå att jag inte tror på kommunikation. Det har påpekats som en provokativ hållning. Intentionerna och den etiska analysen som ligger till grund för ett sådant påstående är avgörande för att det inte ska närma sig ett slags fascism. Jag har landat i att det är en hållning som fortfarande är giltig och nödvändig i fråga om konstnärlig gestaltning och även som utgångspunkt inom den konstnärliga forskningen – praktiker som sysselsätter sig med uttryck snarare än kommunikation – men att det inom akademien som fält är till stor hjälp med kommunikativa insatser för att undvika missförstånd, motsättningar och ren okunskap att verka improduktivt, för att inte säga förtryckande. Detsamma gäller självklart i mellanmännsliga relationer och i en

54. Cixous, s. 13.

postkolonial, humanistisk politisk verklighet. Eftersom jag trots allt inser vikten av att kommunicera med det fält jag rör mig i och eftersom samma fält helt enkelt inte är moget att läsa de analytiska och diskursiva ansatserna i min konstnärliga artefakt bestämde jag mig för att kompromissa med min darrande kropp och avsätta tid att försöka skriva.

Den första text jag lade fram som avhandlingstext är den som utgör metodkapitlet i essän i fyra kapitel i Bok II, den jag kallar *Rosamunde, igen och igen... – det är viktigt att ni förstår det här*. Den är ett försök att i text både använda mig av, dokumentera och diskutera min skådespelande metod. Jag skriver som jag spelar. Texten är ett tänkande, kännande och handlande flöde genom Elfriede Jelineks dramatiska text i dialog med framförallt Beauvoirs *Det andra könet* och *För en tvetydighetens moral* inom ramen för mitt text- och iscensättningsarbete. Metoden är att göra varje utsaga, talad som skriven, till handling, till en kroppslig/situerad nödvändighet, snarare än till ett försök att beskriva eller förklara något (på det sätt jag gör här!). Nyckeln till ingången i skrivandet var att jag började använda mig av *du* som pronomen istället för *jag*. Det skedde spontant i och med att jag lät Jelineks text tränga in i min egen. Jelinek pendlar som jag beskriver ovan genomgående mellan pronomenbestämningarna och i *Rosamunde* är framförallt *du* framträdande genom Fulvios repliker riktade mot Rosamunde. Frikopplat från narrativ logik är givetvis varje *du* Fulvio uttalar ett dramatiskt klingande *jag*. Jelinek/Rosamunde/Kvinnan talar genom Fulvio till sig själv. På samma sätt talar jag till mig själv när jag skriver *du*, vilket är kongenialt med skådespelarmetod; för att en utsaga ska bli dramatisk måste den ha en riktning, adressera en punkt utanför den egna kroppen med en intention och en utsatthet. Kroppen som ropar till en annan, ett rop som i själva verket är ett

rop efter det egna. Genom pronomentvetydigheten uppstår en möjlighet till kritik och förflyttning av det egna på samma gång som ett tilltal till den andre också faktiskt manifesteras. Det går stundtals att konkret tolka *duet* i min text som den andra skådespelaren eller skådespelarstudenten. Skådespelaren/skådespelarstudenten är också en tänkt primär målgrupp för mitt skrivande, även om jag inser att få skådespelare kommer att ha tid att läsa min text. Det konstaterandet leder mig in i en mindre krass förståelse av mitt skrivande; som en aktivitet som köper min kropp tid att existera utanför produktion, utanför repetitionssalen och scengolvet. Skrivandet, och med det läsandet, genererar ett eget rum, ett rum som verkar vidgande för min kropp och därmed för min tanke, för min föreställningsförmåga, i förlängningen för min gestaltningförmåga. På så sätt blir det att skriva en fråga om etik, om ansvar: det krävs tid, tid att läsa och tänka utan att kroppen är ockuperad av produktion för att utveckla förmågan att överträda det egna och öppna upp mot den andre. *Rosamunde, igen och igen...* är det mest konsekventa textliga försök jag har lyckats producera. Jag ser det som ett hjärta genom vilket avhandlingens samtliga teman pulserar. Övriga kapitel i kommande essä är i varierande utsträckning handlande respektive beskrivande; det första är det mest sammanhållet resonerande och diskuterande i fråga om villkor, det andra en mer fragmentarisk blandning av resonemang och utsagor som rör situationsformulering, och det fjärde och sista ett försök att i fem punkter artikulera skådespelandet som etisk praktik där jag också glider mellan resonemang, diskussioner och handlande utsagor. I det sista kapitlet återkommer och gestaltas också riktningen mot den andre genom pronomenförskjutningar mellan *jag* och *du*. Artikulationen av skådespelandet som etisk praktik är i huvudsak formulerad efter arbetet med *Winterreise*. Samtidigt som de språkfilosofiska och psykoanalytiska perspektiven landade innebar

arbetet en samtida förståelse av etik så som den är formulerad av feministiska postkoloniala tänkare som Judith Butler, Sarah Ahmed och Gayatri Chakravorty Spivak. Wilhelm Müllers och Franz Schuberts *Winterreise* är ett centralverk i den romantiska traditionen och dess formulerande av individen, av det patriarkala västerländska subjektet. Min initiala lust till materialet går långt tillbaka i tiden och rör sig om en längtan efter att som kvinna gå in i en sådan subjektsposition; att anta vandrarens existentiella resa genom livet, kärleken och döden och slitas av självpåtagna kval. Så skrev Elfriede Jelinek pjäsen, en av hennes mest personliga och samtidigt fundamentalt civilisationskritiska. Främmande i världen och främmande i sitt eget liv⁵⁵ vandrar hon genom kärleken till modern, fadern och verket mot ett utplånande av mannen, västvärlden och sig själv. Samtidigt med instuderingsarbetet läste jag Butlers essä "Väld, sörjande och politik"⁵⁶ om hur personliga upplevelser av sorg och extas erbjuder ett perspektiv som hjälper oss att förstå utsatthet i ett globalt perspektiv. På samma sätt som Jelinek för hon samman det kroppsliga och psykoanalytiska med en postkolonial etik, en etik där det yttersta ansvaret är att sätta sig själv på spel, där svaret på frågan "Vem kommer hon att vara efteråt?" är och måste vara omöjligt att föreställa sig. I efterhand kan jag konstatera att frågan funnits med från avhandlingsarbetets början; i projektbeskrivningen i min ansökan till forskarutbildningen undrar jag vem projektet kommer att göra mig till. Frågan gällde vid den tidpunkten framförallt den strukturella undersökningen som

55. Jelinek uttryckte detta främlingskap i tackordet "Fremd bin ich" i samband med mottagandet av Mülheimer Dramatikerpreis 2011 för *Winterreise*, vilket finns publicerat på hemsidan: www.elfriedejelinek.com, 2017-11-07.

56. Judith Butler, "Väld, sörjande och politik" i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, övers. Sarah Clyne Sundberg, Tankekraft förlag, Hägersten 2011 [2003].

skådespelare i relation till en institutionaliserad praktik, men var också – mer eller mindre medvetet – en existentiell undran. Den undran ledde mig in i förståelsen av projektet som feministiskt och med *Winterreise* kunde jag slutligen formulera det i termer av postkolonial etik: uppdraget är att söka arbetet där jag inte vet vem jag kommer att vara efteråt. Att utsätta sig för identitetsupplösning är att öppna upp mot den andre. ”Det är bara att inse. Vi upplöses av varandra. Om vi inte gör det så går vi miste om något.”⁵⁷ säger Butler. Som en sammanfattande reflektion av det här avhandlingsarbetet kan jag konstatera att en sådan etik är vanskelig att förhålla sig till i ett yrke och etablissemang som så starkt värderar identitetskategorier.⁵⁸ I ett första led måste en kropp som min – vit, blond och smal – stå tillbaka som normerad scenisk representation till förmån för inte lika vita, blonda och smala kroppar. Att hävda identitetskategorier är i vissa skeden nödvändigt för att peka på orättvisor och kräva rättvisa, påpekar Butler. Men hon är tydlig med att det sedan är de upplösta och splittrade subjektspositionerna som är nödvändiga att söka för att inte det feministiska projektet ska stagnera i kategorier. Och där blir det komplext; oförståelsen inför skådespelande kroppar som inte deklarerar en identitet eller ett förhållande till en identitet, som varken säger ”det här är jag och min historia” eller ”jag är skådespelare och gestaltar figurer och berättelser som den och den publikgruppen kan identifiera sig med” utan som snarare framträder som ett slags nedmonterade och återuppbyggda

57. Ibid., s. 41.

58. Butler, ”Queerkritik” i *Könet brinner!*, s. 104.

postmoderna subjekt i rörelse och slitning är påtaglig.⁵⁹ Jag envisas med en sådan framträdelse genom den poetiska repliken helt enkelt eftersom jag så starkt upplever den som en befrielse. Att konkretisera poesi är att våga upplösning, att sätta sig själv på spel och vara beredd på oåterkallelig förändring. Det är att vara utom sig, att begära, sörja och i det veta att kritisera. Det kräver, som Jelinek konstaterar och som jag hoppas visa, mycket arbete – både att gestalta och att läsa.

59. Formuleringen ”nedmonterade och återuppbyggda postmoderna subjekt” är en version av en formulering som vetenskapsteoretikern och feministen Donna Haraway gör i sitt berömda cyborgmanifest. På s. 203 i den svenska utgåvan, ”Ett cyborgmanifest: Vetenskap, teknik och socialistisk feminism i slutet av 1900-talet” i *Apor, Cyborger och Kvinnor: att återuppfinna naturen*, övers. Måns Winberg, Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2008 [1991], talar Haraway om att det jag som feminister har att koda och framträda som är ”... ett slags nedmonterat och återuppbyggt postmodernt kollektivt och personligt jag.” För mig klingar det rakt in i arbetet med poetisk dramatisk replik.

ROSAMUNDE

*Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt.
Har det gått för männen bör det också vara möjligt för kvinnorna.⁶⁰*

60. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, s. 55.



Döden och flickan III

Rosamunde

Jobba enklare, varnare, allvar. — till det
lätthet, valjans skrift — inte för längre.
saklighet — det var ju frälsning.

Tyvär har vatten trängt in i min kropp. Trots att jag bara vill blöta mina bilder lite. Det drabbar mig ganska hårt, att jag på grund av det måste drunkna. I Guds vackra värld, slits lammet i stycken av tigern. Bara jag kan hjälpa mig. Blir drabbad av allt, även sådant som inte angår mig. Så är jag och så förblir jag, endast nytt, grumligt ser jag i världen. Det har man sagt mig tusen gånger, vad ska jag göra, även det drabbade mig igen! (Pennan för jag outtröttligt, jag talar inga främmande språk, och gör jag det, så säger jag fel.) Jag vore gärna en badande i en snygg bikini, som utstöter skrik av smärta, det söta giftet på hennes egen tunga. Men av den badande blir plötsligt allvar, bara för att jag måste spela henne. Fräckt tränger jag mig på de levandes krets, jag var före den där damen, jag har väntat länge. Var snäll och ge mig ett par simdynor som kan bära mig och sen para sig med mig, det gör ju ingen annars. Vem avbryter det gröna vågfallet, som jag just nu inte vet om det härrör från vågor? Javisst, nu kommer det, här, plötsligt, det blinkande varningsljuset från vattenmassorna som inte har bromsat för mig, trots att de gör det till och med för djur. Och så borrar sig utan vidare vattenmassornas långa snok in i min kylargrill. Häftigt taggad, nejnej, inte i min tvådelade baddräkt, där jag parkerat mina former! Inte jag! Purpurstrålar lyser ännu en gång upp min motorhuv, mjukt svänger sig dalen bortöver, i eleganta skutt. Dalen, innesluten av berg, hade också kunnat bärga mig, men, dumma bestörtning, du kastar alltid ut mig igen, när jag ju kunde känna glädje i mitt älskade lands lilla stuga. Fjärran en lycka i gyllene rummen, ja eller nej? Bestäm er nu! Varför har nu alla, även jag, så entydigt bestämt sig för lyckan? Alldeles för tidigt, ni borde ha väntat på det röda blinkljuset och trycka först då! Är kanske kval lust för er? Då har redan motkandidaten vunnit. Nu är det absolut för sent, nu fick en annan lyckan. Men olyckan, är inte den också ett vackert barn, av en annan mor? Det måste inte

Cresc.

ta på
bänken

Bilen 2

upptäck

2.





bestämmer sig faktiskt för mig och den halva miljonen! Om hon hade hållit fast vid sin ide, hade det till och med blivit trekvarts miljon! En hel! Men frågan i kategorin seriös musik blev väl för seriös för henne. Snälla nån, kvinnan är ju ett skämt! Jag säger alltid: för en lycklig resa på drömskeppet gör det helt oberoende av detsamma hur många passagerare som varit ombord innan. Men på det var ingen alla. Det gör mig misstänksam. Varför reser ingen med denna härliga, varför reser ingen bort med denna storartade? Det frågar jag mig, bedårande barn. O var mig huld, och mjuk kröp jag ner vid dina fötter.

Rosamunde: Odjur! Oroselement! Rabulist! En partner för mig! Vem lämnade kvar mig? En främmande partnersökning? Sökning efter en helt annan, som sen inte ska vara nån annan än ^{just} jag? Jag är alla. Jag saliga framgångskvinna. Jag fundamentalfeministiska singel av övertygelse. Jag har länge närmast nymfomaniskt varit på väg, men nu är slutgiltigt över. Jag vänder blicken från mig. Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna mer och mer tar sig rätten att leva sin sexualitet. Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt. Har det gått för männen, bör det också vara möjligt för kvinnorna. Förut när jag formulerade mig, var jag helt lycklig. Nu när nån tar i mig är det plötsligt inte så häftigt längre. Hos en, jag menar på ett berg på Cyperns ostkust vore det kanske annorlunda? Vem vet? På semestern är det ju alltid annorlunda. När man måste ta farväl, är det plötsligt som vanligt. Det invanda. Det vackra finns ju inte. Det vackra finns ju slutgiltigt inte.

Fulvio: Stanna! För allt måste bestämmas nu i detta ögonblick! Egentligen skulle det ha bestämts förra ögonblicket. I nästa ögonblick kan det bestämmas helt annorlunda. Under tiden övervinna jag mig själv. Men vad gör jag efteråt? **Rosamunde.** Varför lät du dig så tas i anspråk av kvinnor? Jag märkte det också på dig: varför är du så lättskrämjd när en man tar i dig? En ger sig av som erövrare och kommer tillbaka som erövrare, men ger sig genast av igen. För att komma tillbaka som sig själv. Lycklig springer han sen med sin byte till närmsta affär och gör en video av det. Där finns det nämligen ett mycket bätte, som han också kan göra en video av, och dessutom en gratis mobil och gratis samtal också och gratis tunga gratis röst och sen en gratis valframgång också, eftersom han har valt så mycket så får han ett val gratis. Fatta! Lägg till en

(Börja hålla
i vingen)
Hålla i distans
i karaktärsfärg

(Ta i hälen
i hälen)

Börja gå
lite från
tills liksom
varten





ansikte till dig och fatta! Vad, du fattar det inte? Fattar inte, att du skulle kunna göra mig till världens lyckligaste man? Att det är ofattbart för dig, att bli fattad? Fattar hellre i ord? Tillfredsställer dig med informationer? Behöver din medelmåttighet, genom att du använder den som betalning för att lära dig tala? Hata! Hata! Nått annat kommer du inte på. Kommer inte på att du själv är den ende som skulle ha kunnat lida under detta hat? Varför finner du inte ro hos mig, istället för att helt enkelt låta ^{säker} hat bero? Vi gör alltså ett rent snitt, och sen erkänner vi att vi var på väg på en märkvärdig gata. Medierna iakttog oss. Men det spelar ingen roll. Nej, medierna iakttog oss tyvärr inte. Andra kvinnor erkänner ett, två, flera snitt. Men du. Men du, mellan 18 och 80, jag kan omöjligt se vilket slut du skulle vara närmre än mig, du är närmre alla slut än jag, du, men du, en fråga lämna mig ingen ro så länge jag står framför dig: hur många sexpartners har du haft hittills? Nej, säg inget. Säg det jag är van vid: varför du är ett offer och gör en uppoffring och ska göras till ett offer och, hela din existens i en enda hand, absolut vill bli ett offer, absolut vill bli mitt offer.

Vända mig an inandning
Rosamunde: Så måste jag dö, i min förhållandevis bästa ålder? **SLÄPP!**

Snyggt, sam en i ena tanken i bogen
Vicka
Fulvio: Hur kunde du blott inbilla dig, stolta kvinna, att du besekrat mig? Vid Gud, så lustigt! En bild av socker, en leddocka, ett rö för vinden i denna seniga näve! Alla frågor: genast förteguna, hälsa: plötsligt sviken! Allt tillbaka till början för att ta ut sig ordentligt en andra gång, det säger jag dig. Det kostar på! (Ingen får ana, vad det handlar om för folk när det gäller oss, annars hamnar vi i medierna direkt. Hur som helst, vi är folk som är i bra form.) Jag säger dig hur de har fått fart på sitt kretslopp. Jag säger dig, nu slår vi ihop tidningarna. Ack nej, det säger jag dig inte. Folk ska ju läsa dig. Många operationer hade kunnat undvikas genom läsning, även de som görs i hjärnat. Då tar vi det alltså igen, *tygen, det raketjagare njuta i anspråk: ta! från denna verksamhet: hemkallas!* njuta: ryktet som jag har! Ta: i anspråk! Hemkallas: från denna verksamhet!

Allt: överspelat!
värdepunkt! Ge upp, vänd bort vänd fullt
Rosamunde: Vilken kärlek? Kärlek är en pojkdrom! Så. En smärta instämplad, passet är giltigt, det passar mig bra. Ska mitt ^{nu} irrblossa vidare eller flaka vidare? Jag frågar ju bara, eftersom det ena leder på irrvägar och det andra också kan göra en ganska så nervös. Kan jag äntligen få veta resultatet av mitt

blir man bländad, sen mot bergen, sen se efter om det har lönat sig att hela tiden lyfta den där blicken, så länge tills den förbleknade. Snöbleka bergstoppar. Leni R. Vad har hon att säga oss idag? Den förbannade skönheten klibbar fast på oss som moderkakor. Alla blir av med den. Ingen blir av med den. Vi använder laserteknik och klipper till en bättre form åt oss. Först blått ljus, sen: vitt. Gulaktigt vitt. Gammal. Färglös. Inget resultat. Detta ljus har fel färg. Och detta ska alltså vara det som vi hela tiden har trott vara solen? Det är för hårdkokt för att kunna rodna, ljuset. Formen: eventuellt ett tillstånd som förvärras. Nej. Inget tillstånd som skulle kunna försämrans mer. Allt annat är bättre, till och med när det målas som landskap eller filmas som film eller tas som foto ett till ett för att aldrig ges tillbaka: allt annat är bättre och alla andra har gjort allt annat bättre än jag.

Fulvio: En röst. En röst. En röst. En röst. Säger.

Rosamunde: Jag tror du måste ner nu. Just nu slår hatet rot i mitt hjärta, nu igen, det är tillbaka, jag har ju förbjudit det det, ack nej, det slår inte andra, det slår mig! Just mig slår det! Där håller jag mödosamt upp det på darrande armar och vem slår mitt hat? Mig! När jag ju har ställt en så vacker våning fullkomligt gratis till dess förfogande. Räckte inte för det. Nåja, du räcker inte för nån, som din själ står inför om så ett ögonblick. Du säger att det har hämtat sig, hatet? Hat hat hat, familjära hat, företagsinterna hat, bilaterala hat. Hat hat hat! Mobbing mot sig själv. Är det inte ett leende, som, milda fradga, omkrusar mina läppar? Nej, det är inget leende. Det är rynkor. Nej, det är inga rynkor heller, det kan det inte vara, jag har ju använt den här krämen. Det är hatet, som skrider fram över fälten, lugn, sansad, säker på sig själv, handen slungande kornen. På nåt sätt är det väl positivt igen, eller? Skogar, in i elden! Mänskor, ut ur elden! Ni är nu många. Ni är nu många fler. Det är nog.

Fulvio: Säg. Slå en gnista i helvetet. Fullkomligt överflödigt. Älskande dig kan jag inte storma tillbaka till himlen. Måste ner. Alltså samhällets skenhelighet gör mig (nu) otroligt upprörd. Jag vill ha mycket humor och ett bra intellekt och varmhjärtat ska jag vara och jag går inte till sängs med nån efter två dagar. Innan dess tar jag mig en ordentlig till på henne och sen en till och sen en till

puddra mjöl

Jag har ingen röst, jag inte i knuten heller. Det är kört.

Sitta med ansiktet i handen, börja gnida bort sminket höjdpunkt på krämen.

bröt. lussat, men mig gå fram.

Kvinnorna har blivit människor.

Där framme

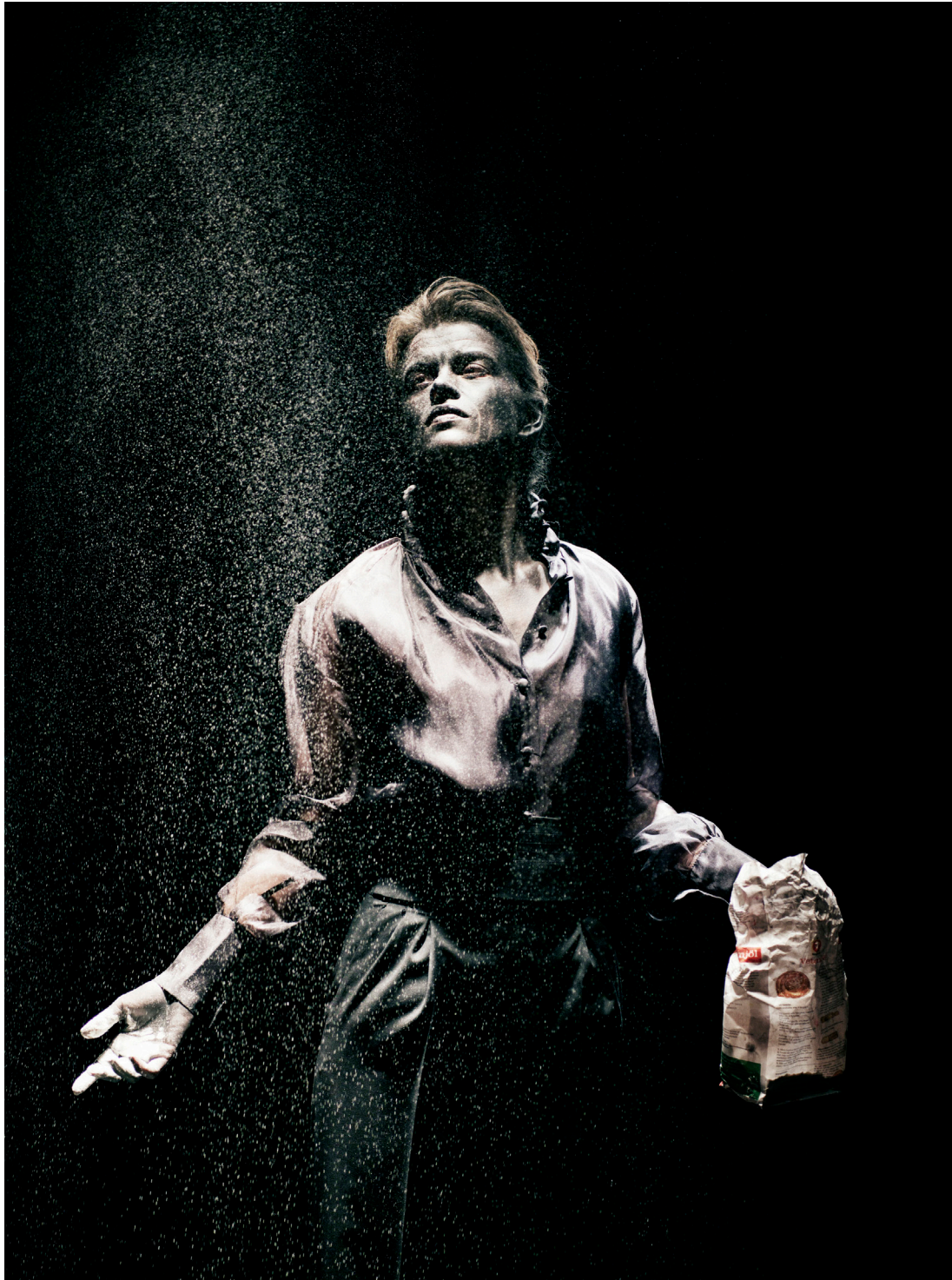
W.

och sen noggrannare och noggrannare. Och sen går jag inte mer. Sen gör jag inget mer. Är det än bit människa, det jag ser? Är det en bild av en människa? Är det en människa av en bild? Ja, det är en människa av en bild. Den känner jag ju igen! Nej, det gör jag inte. Nej, jag går visst inte, jag går inte, jag går inte! Nej, jag går visst. Visst visst, jag går!

Rosamunde: Min röst. Min röst. Min röst. Min röst. Säger inget.

Vända 2 lyssna mellan varje!

W.



BOK I

ROSAMUNDE

Av **Elfriede Jelinek**

Översättning **Magnus Lindman**

Med **Petra Fransson**

Rum **Sofie Josefsson**

Kostym **Jenny Ljungberg**

Ljus **Mira Svanberg**

Mask **Sandra Haraldsen**

Premiär 13 maj 2011 på Teatr Weimar, Malmö

Videodokumentation: vimeo.com/110160688

Lösen: omförhandlingar

Rosamunde, inför / Pausens potentialitet

Christina Ouzounidis

(Varför är väntan det enda ord som dyker upp i mig? Det handlar inte om väntan, inte om en paus, inte om ett förestående annat.

Det jag ser må bestå av ett motstånd, av en upptagenhet som klamrar sig fast vid det obefintliga, vid *ännu icke*. Men hon talar ännu inte, det är det hon inte gör. Har alltså inte inträtt i en väntande svarsakt.)

och nu

skriver en ansats men ingenting faller därpå

och nu

en inför som utesluter det otänkta

och nu

inte paus inte väntan inte tystnad
inte för att senare inte för någon annan inte som förmedling

och nu

ännu finns alltså ett kommande, ett tänkbart förestående som

och nu

ingen stillhet, ingenting orörligt; ansatser, musklernas envisa vilja
men ännu inte ett ord

än så länge inget stillastående vatten ingen sumpmark inte den
vattensjuka kroppen

än så länge vinter, inför vårens droppar (Ännu metaller som rinner
från den enas till den andras bröstorg.)

och nu

och leken blir till lek, blir fulländad

(...)

Nu ställer hon sig framför oss. (Här måste hon det, hon behöver oss
här.)

Nu släpper hon det, nu låter hon det falla.

Nu låter hon det passera. Nu väljer hon att låta det falla, vet att det
måste få falla.

När de närmar sig fyller hon dem med sig själv. Resan dit, stanken
från vattnet, blicken (på blicken) som betraktar horisonten.

skriver säger ”men olyckan är inte den också ett vackert barn men
av en annan mor” (Hon ska minnas att hon tar det i handen, leder
det ut i vågorna, håller fast det hårt innan hon låter det sjunka.)

Nu är allt sig likt.

(...)

Nu rusar de fram. Någon kommer att skada sig, något kommer att
fastna i grenarna. (Är det min kropp som rinner alltför trögt?)

skriver men flyktförsökets intensitet

detta febrila innan

varsamheten med vilken hon bär det som inte finns

skriver ännu inget fallande, inget att ångra, inget att lämna

skriver bara lutningen

skriver i det obrutna, i skuggan av

skriver nej ingenting som kastar sina skuggor

inte än

skriver inga träd, bara vattenmassor och förestående lycka

(...)

men inte om det inte föregås av orimlighet

(...)

skriver senare en vrede som lägger beslag på dem, låter dem slå
rot i kroppen och först då sliter sig – inget försök till försök, inget
betraktande öga

i det besinningslösa

för att vreden vet att dessa ord kan sägas bara genom att med alla
medel undvikas

skriver precisionen i ditt riktningslösa utlopp (För att det inte går
att säga hennes ord och som annars vilja därifrån, vidare, går inte

att be med dem, går inte att säga dem utan att låta det tomma ekot mot stenväggarna bli till syfte. Men det erkännandet – det går inte att låta bli att förvandlas av det.)

(...)

vill skriva är det rötterna som får dem att falla i slutet av varje fras
vill skriva men krampen i dina händer är grenar inte rötter
skriver men allt som fanns i ett inför, i ett innan som föregår en
sista utväg
vill skriva om det inte är en sista utväg har du ingen rätt till dem
skriver dropparna innan de släpper, ögonblicket innan ljudet blivit
metall
(Denna sista utväg, inte en gång för alla, utan en återkommande
nödvändighet, ett inför som oundvikligen måste uppstå igen och
igen.)

skriver sedan ett försök från punkten där du är osynlig, från ditt
blinda ovetande, något som lika gärna kunde vara läte, hur din
kropp måste ut från sig själv
vet att det måste vara läte
inte ens andetagen, inte en ansats
skriver i en vansinnigs längtan efter ingenting
skriver i ett skamligt begär efter det hon vet att hon inte vill ha
skriver om bristen och hur den älskar sig själv
skriver om fullföljande genom denna besinningslösa längtan
medan den föder barn med hennes egen hållning, raka, skelettet
alldeles för välutvecklat, tänderna redan utvuxna

vill skriva känner du inte mineralerna, benskärvorna
när du håller det

vill skriva är det så här du tror du underordnar dig, genom en
stammad men exakt befallning
vill skriva är det fusioner du kallar det, just innan du spottar ut
kärnorna
vill skriva du trycker det så nära kroppen att det inte andas
vill skriva skelettet är inte tillräckligt poröst

vill skriva är detta din förtvivlan
en tvättsvamp
en spegel
en sockerkaka

vill skriva hon är ingen räddande ängel
vill skriva är det här sport för dig
skickligt i så fall
vill skriva är det framåtrörelse utsträckning försök
vill skriva du infinner dig så smakligt

(Tänkte det inte men trodde ännu att du valde.)

vill skriva vilket är det du du bespottar
vill skriva det rinner undan innan det koagulerat
vill skriva kallar du det ordet skålpund
(Men om handlingen utgörs av självanklagelsen, ett omöjligt försök
att vränga av sig den egna kroppen. Det vet vi alla tre, att det där
jaget ropar till sig själv, oavsett pronomenskiften.)

(...)

Nu står hon där i ett försök till försök. (När hon ser sig själv ser hon
sig själv blunda.)

Nu säger hon orden som hon måste, säger till dem att tala till sig själva, säger dem som ett omöjligt alternativ.

(...)

(De var aldrig dina att välja.)

(...)

vill skriva det är dags för dig att hålla dig i något annat
något kanske redan fallet

skriver uppstår först i kroppen, vems som helst utom din egen

vill skriva har du glömt ditt andra kött/hem

(Vem börjar gråta när den ser en snäcka!)

vill skriva de där rösterna du iklär dig

vill skriva det handlar inte om ett val, inget står till ditt förfogande

men hur du upplät dig i stunden då de valde dig

vill skriva "mitt skrivande förlåt mig" du skönmålar ditt miss-
lyckande

(Det är den jag menar, den skillnaden, ett inför rösten som bara det
kan forma frågan med exakthet.)

skriver om uppståndandet inför

skriver om platsen, den kommande

och nu

skriver om återhämtningarna, de inte demonstrativa men lugna
sakliga samlingarna

skriver om den akuta nödvändigheten, om bristningsgränsen och
det paniska därinne

skriver består av som kroppen av inget annat än detta som om
försiktigt, av inget annat än detta som om försiktiga som om inte
våldsamt begärligt

(Det måste vara läte, med en exakthet som lika gärna kunde bytas
mot en annan.)

skriver håller dig i ett inför men vet, i själva verket finns det bara
här, vid bergets fot, invid det redan mineraliserade, inför "tyvärr
har vatten trängt in i min kropp"

stillastående (Inget som försar inget som väntar, det vore att veta.
Resten vore en Hamlet, gestaltad som mördare trots ännu utförda
handlingar.)

skriver "älskande dig kan jag inte storma tillbaka till himlen"
vill skriva "förlåt mig himmel" betyder levande död, betyder redan
bortvänd

men för att säga det krävs en röst

(Hennes eget tigande, det faktum att rösten aldrig upplåts. Det är
skillnad, hon är själv detta inför.)

vill skriva din röst och en ohärbärgbar smärta preciserad

skriver en därmed nödvändig orimlig vilja

vill skriva min röst



VÄGGEN

*Men väggen är fortfarande inte något givet som kan betraktas, den är
och förblir osynlig. Du kapitulerar och är själv borta.⁶¹*

61. Jelinek, "Väggen" ur *Prinsessdramer*, s. 103–104. I bokutgivningen (se not 40): "Men väggen är ännu inte nåt givet som kan betraktas, den är och förblir osynlig. Du kapitulerar och är själv borta."

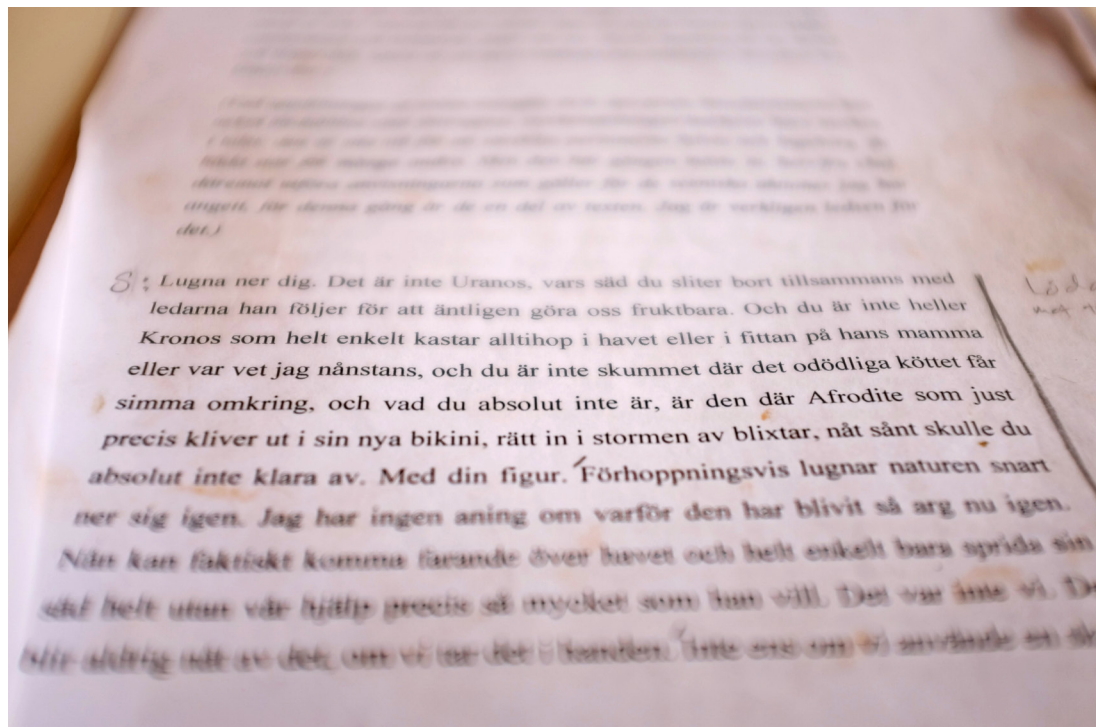


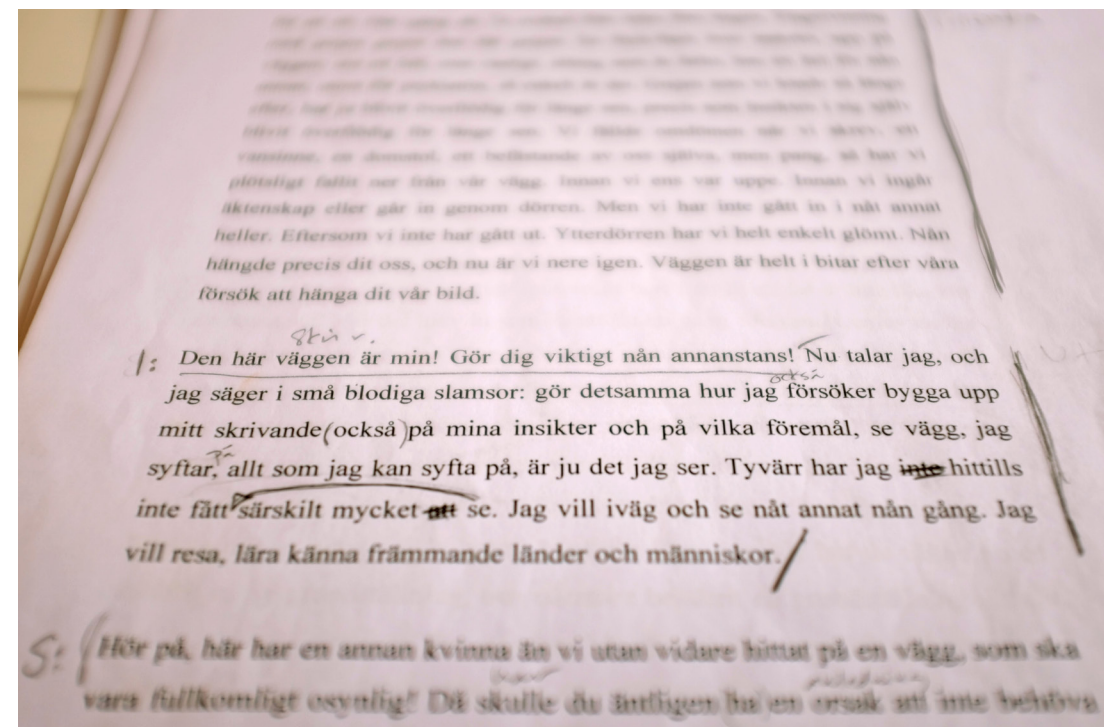
Döden och flickan V
Väggen

Akt 1

(*Sylvia och Inge slaktar tillsammans ett handjur (en bagge). De sliter testiklarna av den och smetar in sig med blodet. Det måste se arkaiskt och otäckt ut, helt i motsats till det talade! Efter ett tag blir därför deras kläder oanvändbara och kvinnorna måste klä om. Då tar Ingeborg på sig dirndl och klätterskor, Sylvia tar på sig en baddräkt från femtiotalet, men även hon klätterskor.)*

(Vad uppdelningen av texten beträffar så är den given, men personerna kan också fördubblas eller förtriplas, styckeindelningen markerar bara stycken i talet, den är inte till för att särskilja personerna Sylvia och Ingeborg, de båda står för många andra. Men den här gången måste ni, herr/fru chef, däremot utföra anvisningarna som gäller för de sceniska aktioner jag har angett, för denna gång är de en del av texten. Jag är verkligen ledsen för det.)







I förtid var sig inte förtid, gott förtidens förtid var, och den gott förtidens förtid
 förtid var sig inte förtid. I förtid var sig inte förtid, förtid var sig inte förtid.
 och det förtid förtid förtid förtid, och det förtid förtid förtid, och det förtid förtid
 förtid är det förtid förtid förtid förtid. Förtid är förtid förtid förtid förtid
 människor i sitt privata liv. Varför de förtid sig – ingen aning. Kärleken
 klingar och tröstar om den är besvarad, i annat fall bara orsak till ny oro och
 problem med skrivandet, då bestrids kärleken mångordigt, man måste ju
 bestrida sitt livsunderhåll (med nåt), annars blir det ingen underhållning. I
 nödfall till och med bestridas av en vägg, som man inte får tillbaka (nåt) ifrån.
 Framför allt som den är osynlig. Hur ska man då kunna mäta med de
 mänskliga insikternas väsensbestämningslinjal om mannen är mänsklig, nej,
 om kvinnan är mänsklig, nej förresten, mannen. Nej. Visst inte. Mannen är
 helt enkelt omänsklig. Kvinnan däremot är mänsklig. Hon är det enda
 mänskliga. Väggen är en möjlig åsikt, det vill säga den skulle vara det, om
 man kunde få den i sikte. Den är emellertid osynlig. Inget eko, inte nånting.
 Kvinnan är därinne, allt annat är utanför. Så presenteras det för de skri-
 ande, som söker insikt, testar sin tankeförmåga i datoriomografet, i
 alla de att den förtid. Och det är det förtid som förtid och den förtid



1: Alltså för en levande (är det) vilket jag märker, ^{märker jag "är det"} inte svårt att nå skuggorna.
^{de förefaller mig att det skulle vara} Jag trodde det var ^{svårare}. En spis. En cigarett. Ett nylonnattlinne. Den
nakna huden. Man kan ta vad som helst och sätta ihop en smakfull meny,
även om det inte verkar passa ihop. Skuggorna kom inte till oss, alltså
kommer vi till dem. Så att de i alla fall för en gångs skull verkligen har ^{har en verklig anledning} skäl
att klaga. Det är inte deras ^{sitt} öde de beklagar, utan att de från och med nu
måste dela det med oss. Trots det tar vi med mat till dem. Så att de ska
komma ihåg. Så att de ska komma ihåg att de inte är ensamma.



BOK I

VÄGGEN

Av **Elfriede Jelinek**

Översättning **Magnus Lindman**

Med **Petra Fransson**

Rum **Sofie Josefsson**

Kostym **Jenny Ljungberg**

Ljus **Mira Svanberg**

Mask **Sandra Haraldsen**

Premiär 13 september 2014 på Inter Arts Center, Malmö

Videodokumentation: vimeo.com/108108359

Lösen: omförhandlingar

Att kontra en vägg

- om Petra Franssons uppsättning av Elfriede Jelineks Väggen

Annika Nyman

September 2014.

Jag ser Petra Fransson göra Elfriede Jelineks *Väggen*, den avslutande delen i *Prinsessdramer: Döden och flickan I–V*, på Inter Arts Center i Malmö. Min betraktelse är utgångspunkt för den här texten. Jag frågar mig vad Fransson gör då hon gör *Väggen*, dels som skådespelare i varje ögonblick av föreställningen, dels i en mer övergripande bemärkelse, i och med att hon sätter upp *Väggen*. För att i någon mån besvara frågorna måste jag dessutom ställa frågan om vad texten som sådan gör, det vill säga den text som är Franssons bearbetning av originalmanus.

Fransson befinner sig ensam på scenen. Hennes röst är inte nödvändigtvis en enda, men som människokropp står Fransson ensam. Som sällskap: en högtalare, ur vilken en antik offerritual återges; några jättelika wunderbaum-granar; ett jakttorn. Det sistnämnda som en stor nedklottrad fallos som sticker upp, räcker upp till taket nästan. Då Fransson någon gång klättrar upp i det, måste hon typiskt nog huka sig för att få plats högst upp. Vill hon sätta sig själv på jägarens, subjektets och blickens plats är hon tvungen att avstå sin fulla längd.

Det står där som en påminnelse av döden. En påminnelse om ett käckt frisksportande i naturen (ett för Jelinek förhatligt fenomen), om människan som dödar djur för rekreations skull. Om att Jägaren (mannen), som förekommer tidigare i prinsessdramerna, bara

skenbart lämnat sin plats tom. Om hjortdjuret naturligtvis, bytet som flyr från den dödande penetrationen som en annan kvinna (det täcka könet), som ett annat skogsrå, skyggt, gäckande, eggande.

Jämte det föreställningens kvinnokropp. Den är infettad i tjockt, glansigt smink. Den är iklädd en paljettbeströdd dräkt som har formen av en pissoar. Som ett påstående: *Jag vet att jag är pissad på, varsågod och fortsätt!* Nej, det är för enkelt. Snarare ett beskt: *Kom till mig, se på mig!* Ett lockrop. *Jag ikläder mig en glittrande pissoar för berätta att jag vill att allt du tömmer ur ditt kön ska landa i mig.* Och möjligen: *Titta på mig, jag är ett utställningsobjekt!* En kommentar till Marcel Duchamps *Fontaine*, pissoaren, det ready-made objekt som för den konceptuella konsten varit fundamentalt. Det som under tidigt 1900-tal placerades på konstverkets plats, där skickligt utmejslade kvinnokroppar brukat ställas ut för att agera prydnad och begärsobjekt. På den platsen alltså plötsligt pissoaren, ett objekt vars utformning enbart är avhängig funktionalitet och som för tankarna till det icke-erigerade manskönet och dess avfallsprodukter. I Franssons verk flyter dessa bilder samman. Det ena objektet med det andra.

Så vad gör Fransson då hon gör *Väggen*, förutom att hon utgör en tvådimensionell, symbolisk bild? Ömsom lågmält och lugnt, ömsom aggressivt eller ropande, skränande, ilsket tjtande, prövar hon sig fram med Jelineks ordmassor. Inte prövar som att inlyssnande pröva texten, men använder orden i en rad försök att skapa plats åt sig, åt sin rollfigur – eller sina rollfigurer. I vilken värld de nu existerar. I någon mån är det en uppgörelse eller ett gräl mellan Ingeborg Bachmann och Sylvia Plath, i någon annan mån kvinnans uppgörelse med mannen.

Hur fiktionen hänger samman går knappast att förstå, även om det är troligt att Fransson själv använder sig av fiktion i sitt arbete för att själv förstå varför verket måste börja, varför varje sak måste uttalas, varje handling måste utföras, hur det ena leder till det andra och varför det någon gång måste ta slut. Det torde vara misslyckat att försöka konsumera verket som om det utgjordes av ett begripligt narrativ. Istället bör åskådaren nog retirera inför de tvära kasten, de hastiga påståendena och låta talet vandra in och ut ur kroppen, som utsagor och som ljud och klang, släppa anspråket på att försöka pussla ihop det till en sammanhängande berättelse.

Obegripligheten är dessutom kongenial med föreställningens objekt eller fixering: Väggen. Som är – vad? En möjlig åsikt. Påstår Jelineks text. Nej. Det påstås inte alls. Den skulle vara en möjlig åsikt "...om det var möjligt att få den i sikte. Den är emellertid osynlig. Inget eko, inte nånting. Kvinnan är därinne, allt annat är utanför." Alltså: Väggen vars existens, vägg-aktighet, flyter omkring och omförhandlas i verket; dock utan att tunnas ut. Det verkar stundom som att den läcker och beter sig, som att den då och då har en yta det går att spika in något i för att hänga upp något annat på, att en spricka kan uppstå i den. I andra stunder är den glashal och utan rupturer och oavsett vilket står den i slutändan fast. Den är total. Den är trots allt ogenomtränglig. Ett snitt i verkligheten, en klyfta eller en avgrund, omöjlig att överskrida, ett glapp kanske, en omöjlighet. Dessutom är det som om den inte alls var där.

I den österrikiska författaren Marlen Haushofers roman *Väggen* (*Die Wand*) från 1963 – vilken samtliga Jelineks prinsessdramer, i synnerhet den avslutande *Väggen*, förhåller sig till – sätter den ensamma kvinnan ner sly och buskar längs med den vägg som inte går att få syn på, men som uppenbarligen och utan förklaring

uppstått. Som för att trösta eller lugna sig, berätta för sig själv att det i alla fall går att markera ut var den befinner sig, när andra definitionsmöjligheter saknas. Ändå råkar hon vid något tillfälle slå i handen då hon får syn på violer på andra sidan av den. De verkade ju vara helt nära henne, hon trodde ju att hon kände lukten av dem, det verkade ju självklart att hon skulle kunna veckla ut fingrarna i den luft violerna fanns inuti. Vid första anblicken kunde hennes hjärna inte begripa denna väggs existens, liksom det ofta kan verka obegripligt för kvinnan att hon är avskuren från en mänsklig samvaro. Ändå är det så. Istället för känslan av de spröda blomstjälkarna mot fingertopparna: väggens hårdhet.

Kvinnan-kvinnorna på scen söker förstå och hävda denna vägg från alla möjliga håll, som om den kunde raseras om den bara benämndes på rätt sätt. Den blir kvar. Obegriplig, helgjuten. Oavsett om kvinnan-kvinnorna förbannar den eller gör anspråk på den, förklarar sig skapare och ägare till den eller offer för den. Eller prövar att acceptera gapet samtidigt som de försöker att vränga verkligheten ut och in, som när scenens kvinna i ena ögonblicket påstår att mannen är mänsklig, bara för att i nästa ändra sig och påstå att det är kvinnan som är mänsklig.

I föreställningens presentationstext informeras jag om att Sylvia Plath och Ingeborg Bachmann gemensamt slaktar ett handjur i Jelineks pjäs. Det är möjligt att de gör det – om det nu sker i den inledande beskrivningen av offerritualen, eller i slutet, i återgivandet av myten om när Kronos lät kastrera sin fader Uranos å sin moder Gaias vägnar, eller om det kanske pågår ständigt i pjäsens ständiga vägran att följa gängse logik. Och går det inte att döda så går det i vart fall att stympa och häckla handjuret punktvis. Eller så bråkas det bara om syret innanför väggen; det finns inte plats för två kvinnor

här inne. Oavsett vilket så görs inte ett fysiskt dödande på scen. Det vore en enskild handling, inte ett dramatiskt förlopp som pågår i nästan en timme.

Så vad sysslar Fransson med på scen? Vad gör hon? Frågan har två svar. Det ena förhåller sig till spelstil, hur Fransson väljer att göra det hon gör. Här finns inte ett rolltagande såtillvida att Fransson "blir" sin figur. Fransson utför sin figur-sina figurers handlingar. Förstår dem i sin kropp, men låter strax kroppen lämna dem, håller distans till rollfigurens-rollfigurernas varande. Påstår sig inte veta dess-deras liv, känner bara till detta ögonblick av kamp i nuet.

För det andra svaret om vad skådespelaren Fransson gör, måste frågan om vad skådespeleri och dramatik är besvaras. Det skådespelaren gör är ju inte att recitera en text som bara är text. Det hade varit uppläsning, inte skådespeleri. Poängen är snarast att levandegöra den text som (om den är dramatisk) innehåller skenet av en situation. Som blir handling i skådespelarens kropp. Skådespelaren handlar med texten, orden, använder den som handling, förstår den som handling. Därur klangen, tonlägena, hastigheterna. På grund av nödvändigheten, situationen texten springer ur. Inte situationen tecken på papper, men situationen som tecknen på pappret är spår av, lämningar efter, uttryck för. Nödvändigheten, det akuta. Sådan är min förståelse för den dramatiska texten och så läser jag Jelineks *Väggen* och så ser jag Franssons *Väggen*. Detta trots att Jelinek inte sällan kallas postdramatisk (ett inte oproblemiskt begrepp) och inte sällan skapar kris inom den traditionella dramatiska formen. Jag urskiljer, med viss möda, intention i texten och förstår att den måste talas, vara handling, i vart fall i Franssons arbete med den.

Den dramatiska texten som om den inte alls vore text (vi låtsas så, det är grundpremisen). Som om dess ursprung inte vore det skrivna, men människan, köttet och blodet som står där på scen (så ser våra spelregler ut). Alltså någon form av fiktion, det är nödvändigt om texten ska kunna slitas upp från pappret (som om den där människan på scenen faktiskt var tvungen att föda just de orden). Det vita pappret och bläcket måste nötas bort och får inte finnas som källa till skådespelarens tal. Eftersom konstarten, dramatiken, behandlar handling. Där är människokroppen i relation till de övriga kropparna och där kämpar den ständigt för sin överlevnad. Där är dess basala vilja överlevnad lika mycket som människan måste andetas (ständigt), hjärtslagen (ständigt), blodets fraktande av och utväxling av syre-koldioxid (ständigt), tarmrörelserna (ständigt) och vätskornas bortforslande av gifter (ständigt), måste hon handling. I världens och de övriga kropparnas närvaro. Detta är dramatikers fokus, detta intresserar den sig för, utgörs den av. Handlandet, görandet, försöket (ständigt).

Vilket inte per automatik betyder att hon (människan) alltid gör det bra eller smart eller konstruktivt. Allt som oftast river hon ju upp sår i sina försök att läka dem. Och oavsett vad så innebär det mänskliga fort-trädandet destruktion. På samma sätt som det livsnödvändiga syret utgör bränslet inuti den inre förbränningsugn som bryter ner kroppen och tvingar den att åldras samtidigt som den håller liv i den, bär de livsuppehållande handlingarna på destruktion. I Haushofers *Väggen* befinner sig kvinnan inuti dilemmat att hon hela tiden måste döda för att klara livhanken åt sig och de djur som är hennes familj, och Jelinekpjesens avslutande beskrivning av Uranos kastrering är också en skapelsemyt. Trots kvinnans-kvinnornas intensiva sökande efter tydlighet och motsägelselfrihet, hamnar hon-de hela tiden i det motsatta. För det

första: Existensens premisser går inte att reda ut. För det andra: Endast språk, i sig trubbigt och brutalt i sitt anspråk på definierande verksamhet, och antagligen maskulint till sin natur, verkar finnas till hennes-deras förfogande. Hon-de dödar eller försöker döda, i ett desperat försök att ta till det mest maskulina av medel (våld) för att skapa plats åt sig själv-själva. Försöker använda dödandet som en möjlig väg till emancipation, som om kvinnan skulle kunna födas i det ögonblick hon dödar mannen, men blottar i samma stund omöjligheten. Kanske för att kvinnan redan finns, som en fränsida av mannen, och inte är något i sig själv utom negation. Det ena går inte att döda utan att det andra faller. Ett tredje går inte att föreställa sig och uppstår inte per automatik. Om ens dödandet – eller kastreringen – lyckats, till vilken nytta? ”Grundfrågan är ju fortfarande verkligen bara frågan om grejen. Har vi den nu eller inte? / Nu har vi den, men det är fel grej.” Det var fel grej. En strids-handling med seger som resultat; erövringsobjektet blir ändå till sand i händerna och rinner bort.

Kampen vrider sig alltså runt sig själv, täpper igen de flyktvägar den försöker slå upp, biter sin svans. Det Jelinekska universat erbjuder ingen möjlig utopi. Är kampen av feministisk art så är den dessutom befriad från vissa av dess systrars käckas anspråk och är visserligen rasande, men aldrig lättjefullt dum som några av de andra systrarna, vilka i blind övertygelse slår omkring sig i trygg förvisning om att felet (vilket enkelt går att peka ut) är någon annans. Här finns heller ingen romantiserad livmodersfeminism, men kön, tvingande och delvis också som natur, finns. Mannen är avhyst från spelplatsen och finns i verket endast som det främmande som kvinnorna försöker ta ställning till, ändå är hans dominans påtaglig. I denna sista del av prinsessdramerna har Jelinek helt tytt sig till kvinnor – förutom Haushofer, Plath och Bachmann dessutom

oraklet Theres som uppmanas anlända för att berätta sanningen – men en trevlig väninnetillvaro uppstår aldrig. Det kvinnoseparatistiska varandet är inte svaret. Inget mjukt bejakande, ingen vänlighet, inga leenden. Inget överslätande ljugande kanske, för att vara cynisk och krass. Ömtåliga kvinnovarelser har ingenting här att göra, kommer inte bomullslindas, här läggs inga förband; en nagel petar i varje sår. Storartade hjältinnor? Den idén ser Jelineks figurer till att döda hos varandra. De vänder sig mot varandra och mot kvinnor i allmänhet. Hånande, underkännande, nergörande. Dömer ut varandra med manlig blick, skaffar sig status genom att utgöra eller låtsa utgöra begärsobjektet för en manlig blick.

Och igen: Underkastade språket. Den manliga världens logiska system med alla sina inneboende problem. Tvungna att acceptera mannens villkor, erkänna och tillskansa sig språket, för att överhuvudtaget kunna göra sig förstådda. Återstår bara att omförhandla det. Utgå från fantasin om hur språket bruka fungera och lura in det i nya figurer. Associera det vidare och vidare tills betydelserna slagits sönder och akten av mottagarens invanda förståelse för det störs. En störning, det är det hela, en rubbning. Gör galenskap av språket, civilisationens kitt! Spräng språket, spräng formen! Jag tänker, att till syvende och sist står språket ändå kvar där som utgångspunkt. Kvinnan står kvar som utgångspunkt, mannens frånsida. Det vill säga mannen står kvar som utgångspunkt, härskar ännu i det till synes tomma tornet. Det finns ingen neutral utgångspunkt, bara generation efter generation av vana och värdering, de upp trampade stigarna. Bara naivt att tro att det finns en vildmark att ge sig ut i, som kommer erbjuda nya utopiska platser; den som inte vet i vilken riktning den är på väg hamnar i cirkelgång. Små utflykter och avvägar kan göras, men nervbanornas utstakade spår i hjärnbalken är inte förhandlingsbara till vilken grad som helst, de

uppstod i själva tillblivelseakten. Inga förslag om på hittills okända strategier och mål kan framföras. Kan inte fantiseras ihop, då fantasi knappast är en närmast magisk förmåga att föreställa sig det som ännu inte finns, men är ett praktiskt sätt att pröva olika sammanställningar av element som redan finns i ens föreställningsvärld. Gamla tiders uppdiktade monstrum består inte sällan av hybrider mellan människa och en eller flera djurarter, en färg som inte ingår i det spektrum människan kan uppfatta kan hon heller inte tänka sig. Alltså: en feministisk kamp baktung av att den enbart kan existera med hjälp av det den försöker slå sönder. Trädnyferna och de gigantiska erinyerna uppstod då Uranos kastrerades, från hans vätskors förening med jorden; inte ur ett vakuum efter att han försvunnit. Människan blir till som en del av sitt sammanhang, genom sitt görande inom sammanhanget.

de Beauvoir – vars ambivalenta etik Fransson skriver att hon undersöker som konstnärlig metod – menar som fenomenolog att människan inte är, men gör i världen (essensen föregår inte existensen). Med just den ambivalenta etiken problematiserar hon den föregående iakttagelsen. Människan är på samma gång subjekt och objekt. En punkt av ingenting-het finns inte varifrån den eller den handlingen kan väljas. Hon kan inte finnas bara som handlande, som subjekt. I detta tar Franssons omförhandlande skådespeleripraktik och Jelineks omförhandlande författarpraktik sina utgångspunkter. Och detta omförhandlande är just ett omförhandlande med omförhandlandets förbannelse och kommer aldrig omförhandlas färdigt.

Presentationstexten menar att triptyken (*Väggen* är en av tre Jelinek-texter som Fransson sätter upp inom ramen för sitt forskningsprojekt) undersöker förhållandet mellan kropp och möjlig existens.

Frigörelse av kvinnokroppen, tyngd av naturen eller tolkningen av naturen, tyngd av kön som inte går att älska, erbjuds inte som möjlig utgång. Ska den frigöras måste kvinnokroppen nog dö, liksom Plath då hon begick självmord, vilket pjästexten iskallt påminner betraktaren om: ”Nu är det mycket senare. Nu har jag den här fina gasugnen och kan i lugn och ro sticka in huvudet i den, tills det blir genomstekt.” Snarare erbjuder föreställningen en aspekt av liv, ett gallerskakande och ruckande där glipor av radikalitet möjligen kan uppstå, ett överlevnadsprojekt, dock utan anspråk på omvälvning av sakernas tillstånd. I varje ögonblick en förhoppning om en möjlig framtid, men som helhet betraktat ett Sisyfos-projekt. Kvinnan måste tro att det är meningsfullt, måste fortsätta försöka oavsett, för att leva. Här dras också en parallell till det skrivande som behandlas om och om igen under prinsessdramerna och som kan dras vidare till konstnärligt utövande i stort, som tal, som handling, utsaga, görande i världen. Tillblivelseakt, skapande, omskapande, annars dör hon.

Innan Plath stack in huvudet för att dö skrev hon Glaskupan (också en slags vägg), då var hon uppenbarligen vid liv. Bachmanns filosofiska kall var att undersöka möjligheten till existens och vägrandet av liknöjdheten. Haushofers kvinna existerar som ett undantag, instängd innanför den civilisation som dött, och är för sin överlevnad tvungen att omvärdera kunskap, införskaffa ny kunskap och lägga in ny betydelse i relationen till sina djur, återupppfinna ett sätt att leva i en slags regression, ett backande från den civilisation hon kommit ifrån. Och samtidigt: vägra gå in vildens/djurets tillvaro, gör så genom att hålla jaktstugan ren, borsta tänderna och skriva. Hålla fast vid språket, civilisationens förutsättning, genom att fylla varje tom papperslapp med sin berättelse. För att överleva: Skriva. Tala. Handla. Som kvinnan som kämpar och slåss. Hon måste, för

att överhuvudtaget göra sig begriplig för sig själv och andra, kompromissa. Motarbeta sig själv. Förbränna sig själv. Som syret. Det där i blodet, musklerna, livsuppehållande, livsfarligt.



Lycka är således INTE ett begrepp att referera till.

Skådespelandet =
= En omförhandling

WUND
E WUND
BA
®

erfrisch die Luft
in jedem Raum

erfrisch
in jedem

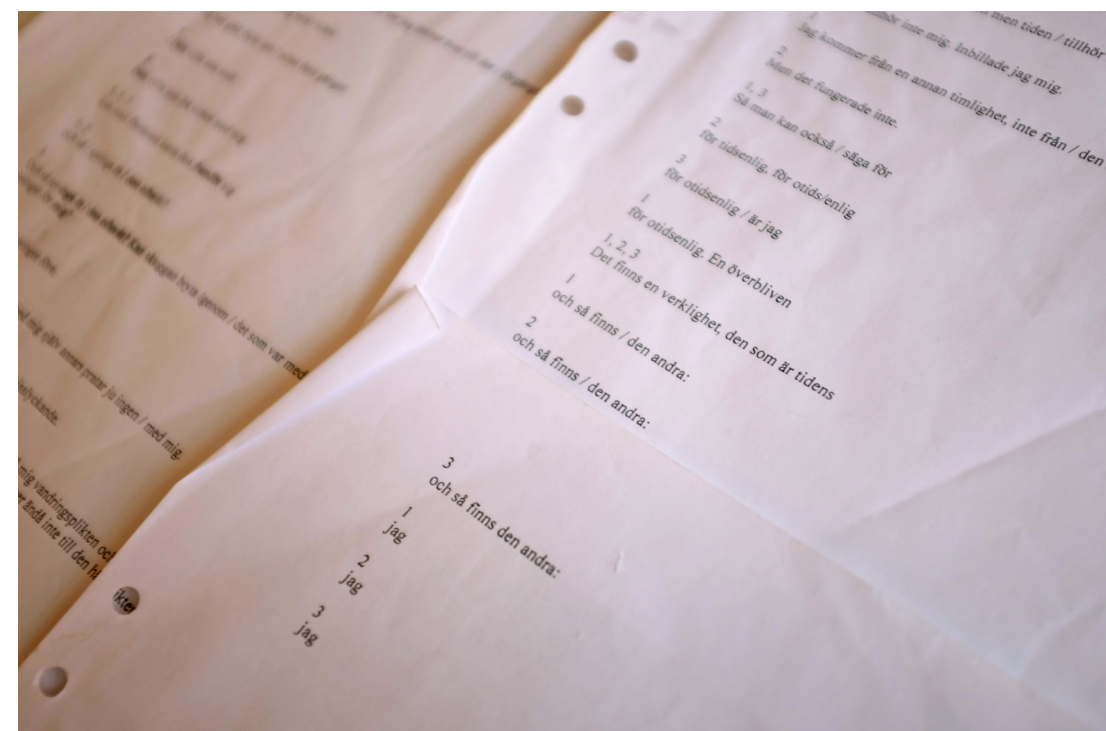
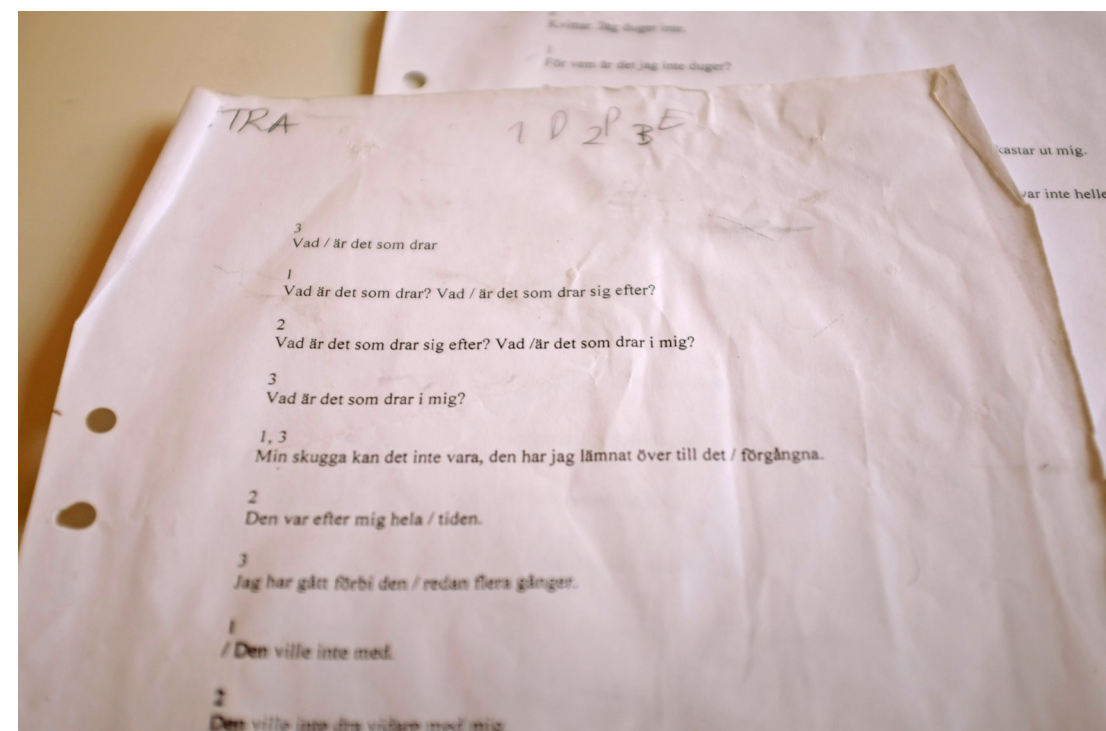
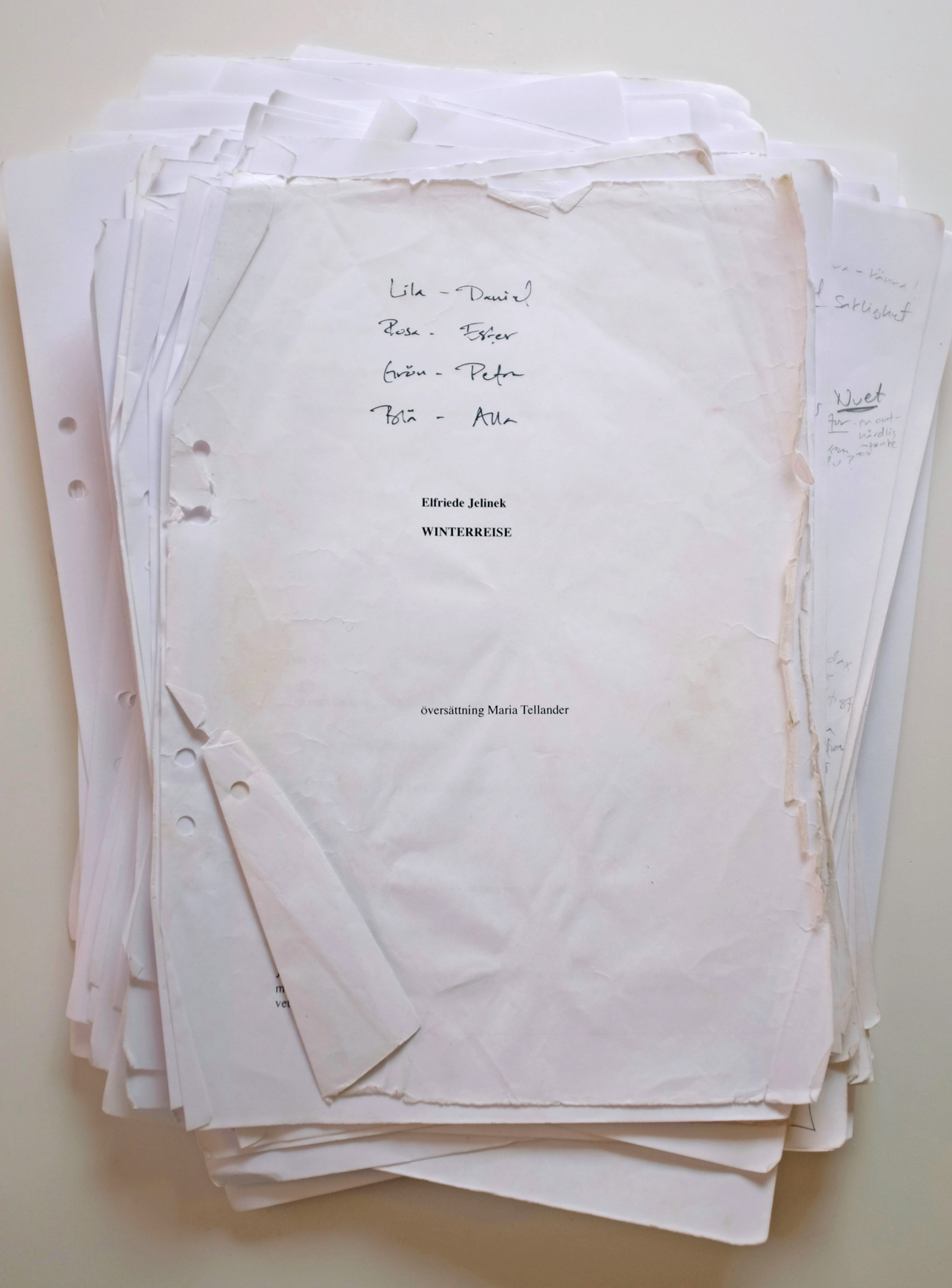
Alternativrätten ♡ Alternativrätten ♡

WINTERREISE

*Det finns en verklighet, den som är tidens,
och så finns den andra: jag.⁶²*

62. Jelinek, *Winterreise*, s. 2.





heller. Vad sade ni? Jag förstår inte vad ni säger. Kan ni tala högre! Kärleken?
 Var snäll och tala högre! Vad menar ni med det då? Menar ni det där, som är
 förbi? Alltså jag har inte kommit förbi den, men kanske någon annan, som
 kände igen den, kärleken. Inte jag. / förstod, uppfattade

*Jag förstod inte!
 förvirrat*

2.

~~Den ena avvisar, den andra anvisar. Den här anvisningen utvisar ingenting, inte
 varifrån hon kom, inte vart hon ska. Uppvisat intyg bara, vi utvisar ingen, det
 skulle ju vara snyggt. Vi unnar varje människa något. Vi följer i utövningen, vi~~

tänkpaus

Minnet att förekomma längre. Leta reda på ett eget förgångna! Vem tänkte jag
 på? På vem? Det där var igår, men det är förbi. Idag tänker jag också på dig,
 men det är också förbi, i det ögonblick, när jag tänker på dig, är det ögonblicket
 redan förbi, det, som jag tänkte på dig i, och det andra också, då när jag tänker,
 som om jag skulle tänka på dig som på någon annan. Sådär, nu går jag en liten
 bit förbi mitt förgångna, för att se mig själv i ansiktet där som i en spegel, men
 det går inte. Förbi är förbi, och jag är redan en annan. Om jag visste, vem jag
 går, jag vet ju det!, jag minns, vem jag var! Men det hjälper inte mig nu, för
 visste, vem jag var igår, kunde jag ju, imorgon, men nej, imorgon är en
 sak, kunde jag bara härma mig själv just nu. Jag skulle bli min egen
 n. Vad är det jag väntar på? Man kanske ville ha mig som en annan
 jag i bästa fall vara i morgon eller övermorgon, i det förgångna
 en i ett svart hål i tiden, som bara känner till det som är för
 rar oss det som kommer. Den ger oss frikostigt vad som
 koningslöst ifrån oss det som var, den tar ifrån oss d
 allting ständigt och jämt. Om vi visste, hur viktig
 a upp och njuta av det, men det går inte. Vi ka
 a tiden bara! Den kommer att intyga det f

*6 år i
 en käft*

Skiva - känna!

Saklighet

ågot på en

oplevt det, men

ör. Det ska

nästan lika lätt

är förbi, innan

g inte ens själv

ag alltså inte

Vem tänkte jag

kså på dig,

et ögonblicket

när jag tänker,

är jag en liten

i spegel, men

Nu

*Sär - en out-
 hårdlig
 tante*

*Vem
 du?*

se henne före bröllopet. Vindflöjlarna gnisslar i vinden, det finns en, som
snurrar, snurrar helt vilt, och det är inte av stormen, de här vindflöjlarna måste
utan tvivel vara vridna, det är någon som vrider!, de vrids ju, ser ni inte det? Det
är någon som har hittat ett knep, ett vred, och nu gnisslar det på taket med den
där uppsatta skylten, som avvisar alla, som inte har någonting, som måste vara
på flykt, för alltid, som inte hittar någon vacker brud, som måste gå vidare, med
sina hjärtan som det leks med, med sina huvuden där villfarelsen bor, nej, inte
ens den, för villfarelsen är tomheten rätt och slätt. Villfarelsen är frågan.
Villfarelsen är frågan, som ingen ställer. De andra, utan vacker brud, de måste
ut i tomheten, där bara vinden leker med dem, annars leker ingen med dem.
Bruden vrider sig också nu, hon vrids runt, i en klumpig dans, i en långsam
dans, för att ingenting ska ramla ut under klänningen på henne. Så plötsligt ett
stampande, ett triumferande med fötterna. Hennes kjolar flaxar upp över
hennes knä, det på henne, fasansfulla som smutsigt snösmält vatten, som knippen av
knippen av sedlar, det finns feta räkningar bland dem, det här bröllopet
är det måste betalas, notan kommer, och då blir de stackars
liggande på golvet, vem betalar? Vem betalar vad med sitt hjärta,
sveper förbi, med smällande steg, in i sitt eget eko, framåt och
gång?

es stampande i bröllopsdanen, smyckena flyger av henne.
on stampar och valser, hon svänger och vänner, bruden

Hans brud har oaser, hon har fata morganor, hon har morgongåvor och
aftongåvor, hon har skatteoaser och en privatstiftelse, vinden leker med hennes
frasande klänning, men vad som finns under den, allt det, som finns där under,
det är det bara han, som hon nu ska gifta sig med, som inte ser. Han ser bara,
vad hon har på sig, men han vet inte alls, vad hon har och vem hon har, han är
bländad, brudgummen, och ser inte alla dem, som vill njuta av hans brud lika
mycket som han själv, han ser inte de femtio åtnjutarna, som kommer i
åtnjutande av hans brud, de hinner knappt gifta sig, han ser inte de dunkla
djupen, som öppnar sig, han ser inte avgrunderna, där man kommer att knuffa
honom utför, han ser inte, att de femtio åtnjutarna också kommer att
honom, han ser inte att de allesammans kommer att
ser inte deras vinster, han drömmer bara
Den här brudgummen
ställe

3.

Människans fall, hennes avfall. Allt, vad hon säger och gör. Allt faller av henne,
och sedan faller hon själv. Människan kan helt enkelt inte vara trofast! Synd, det
var ju ändå en, som man var fäst vid. Vad blev det kvar av honom? Vad är det,
som är kvar, när smärtan lämnar en?, och smärtan är ju också avfall, den är det
där, som ingen behöver. Vad ingen behöver? Vad är det ni säger? Jag är ju också
en människa, och jag har också lämnat mig själv som smältande is, tätt in på
huden som är så varm, då, när vattnet faller, det lilla tårfyllda vattenfallet, som
alltid bara gråter över sig själv, då faller kylan också av en, på ett endaste
ögonblick och ska inga hättor...

Min närvaro är som en liten kappa för framtiden, som ska värma
det ska kunna falla av mig som is. Bra. Jag har nämligen hört, att saltvatten i
en fräta ordentligt på en. Hur det nu var med det, nu klirrar det på golvet
framhållas som dåligt, men det är otroligt bra, att jag överlevde
te kan gråta. Jag lever inte och kan ingenting, men
enast, när jag frågar vad kärskan är
också kunde bli min

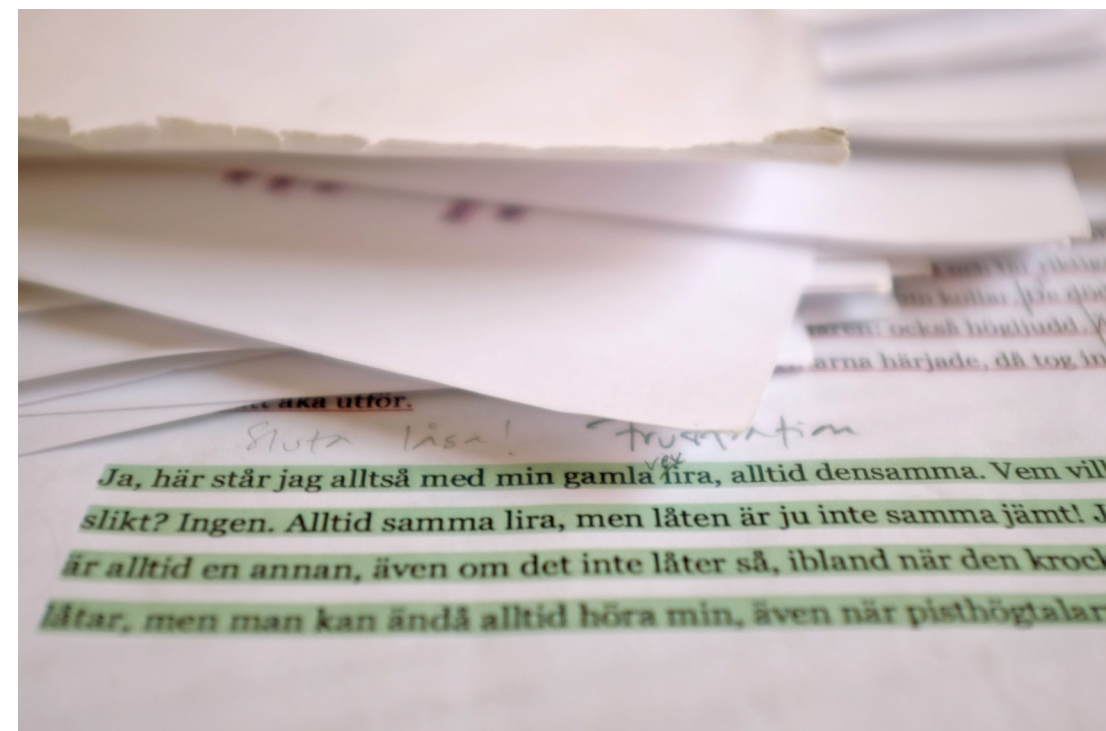
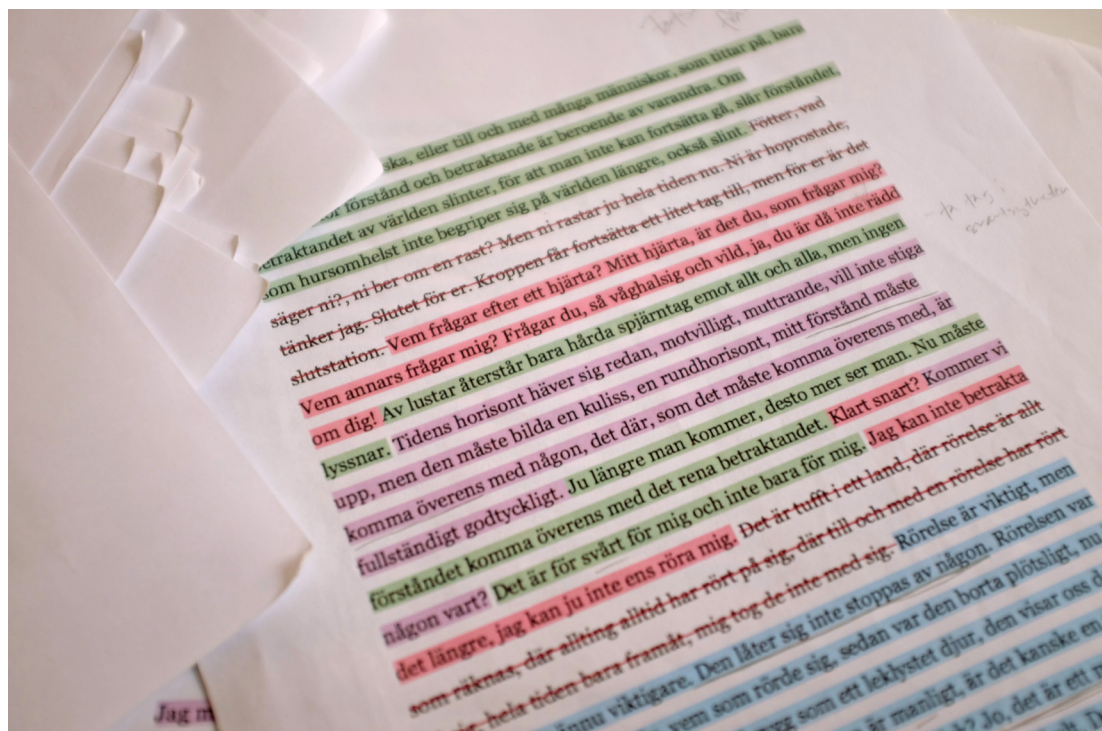
hit här, det är inte ni. Inte förrän era tårar har talt, eftersom de
immer jag att tro er, att det var ni, som grät så här. Isen är beviset. Det är
att något varit flytande, på att något kunde göras flytande, att någonting är

borta.

4.

Där är ett spår av fotsteg, och nu är det borta, det slutade vid den vita
mörkret. Den lilla, som så ofta vandrat omkring i den vita och gå, det som
offentligheter igen, för att hon är tillbaka. För att det som är tillbaka
borta så länge, man kommer att straffa henne med förtäring och
venure. För det kommer man att straffa henne med förtäring och
komma ut. Ingenting kommer ut. Flickan kommer inte ut igen förrän
men strämbanden lyder inte, skriket försvinner igen, stumt. Det kunde
garnfötter gick omkring här, och så slutade spåren tvärt. Ett enda
som ingen känner igen, som bara dess ägare känner igen. Sökande är
garnfötter gick omkring här, och så slutade spåren tvärt. Ett enda
som ingen känner igen, som bara dess ägare känner igen. Sökande är
garnfötter gick omkring här, och så slutade spåren tvärt. Ett enda
som ingen känner igen, som bara dess ägare känner igen. Sökande är

kan var
men vi var ju med om
rapportering om det? Nej, det blev det
döda, och vem pratar om det? Vad döden beträffar kunde vara vem
vårt eget slutgiltiga hur, som inte var särskilt snyggt, kunde vara vem
tyvärr även i döden, som ändå är lika för allt och alla, och då har man ingen
nytta av det längre. Det där är inget speciellt, att vara något speciellt.
Flickan tror, att bara för att hon har blivit bortförd från jordens yta och nerförd
under jorden, blev hon något speciellt. Det är hon inte. Det blev hon ju, men det
är hon inte. För döden är lika för alla, det är samma möjlighet för alla, ingen
utmärks av döden, för den är ändå bara samma hur, där allting löser upp sig och
försvinner, och det gäller undantagslöst för alla. Hon tror, att bara för att hon
nästan kunde ha varit död, så är hon någon. Hon är ingen. Hon har ingen
koppling till våra liv, som är mycket intressantare, eftersom vi kan vara säkra
varenda sak, eftersom vi kommer att ha haft ett val. Visst, hon hade inget
flickan, hade inget val, bara ett barn fortfarande, visst, hon hade aldrig
val, men varför väljer hon då nu, just precis nu, när hon är i säkerhet,

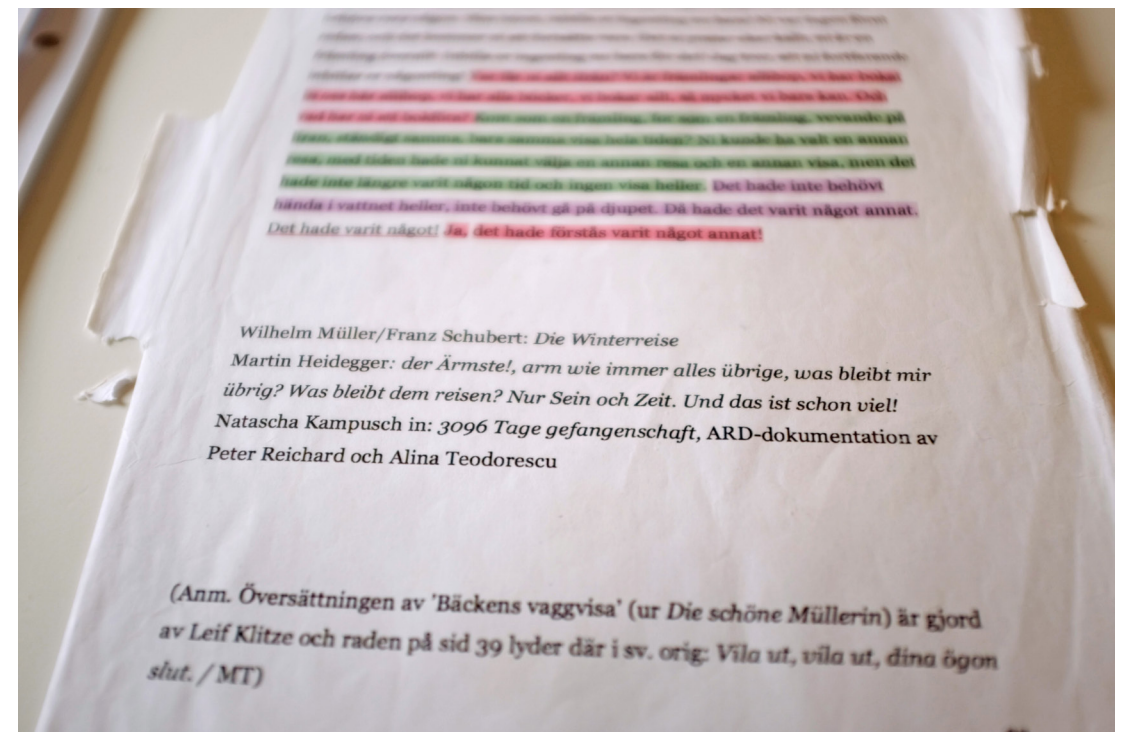


här visan kan vi redan. Så muntert
p för oss? Att ni är så munter?

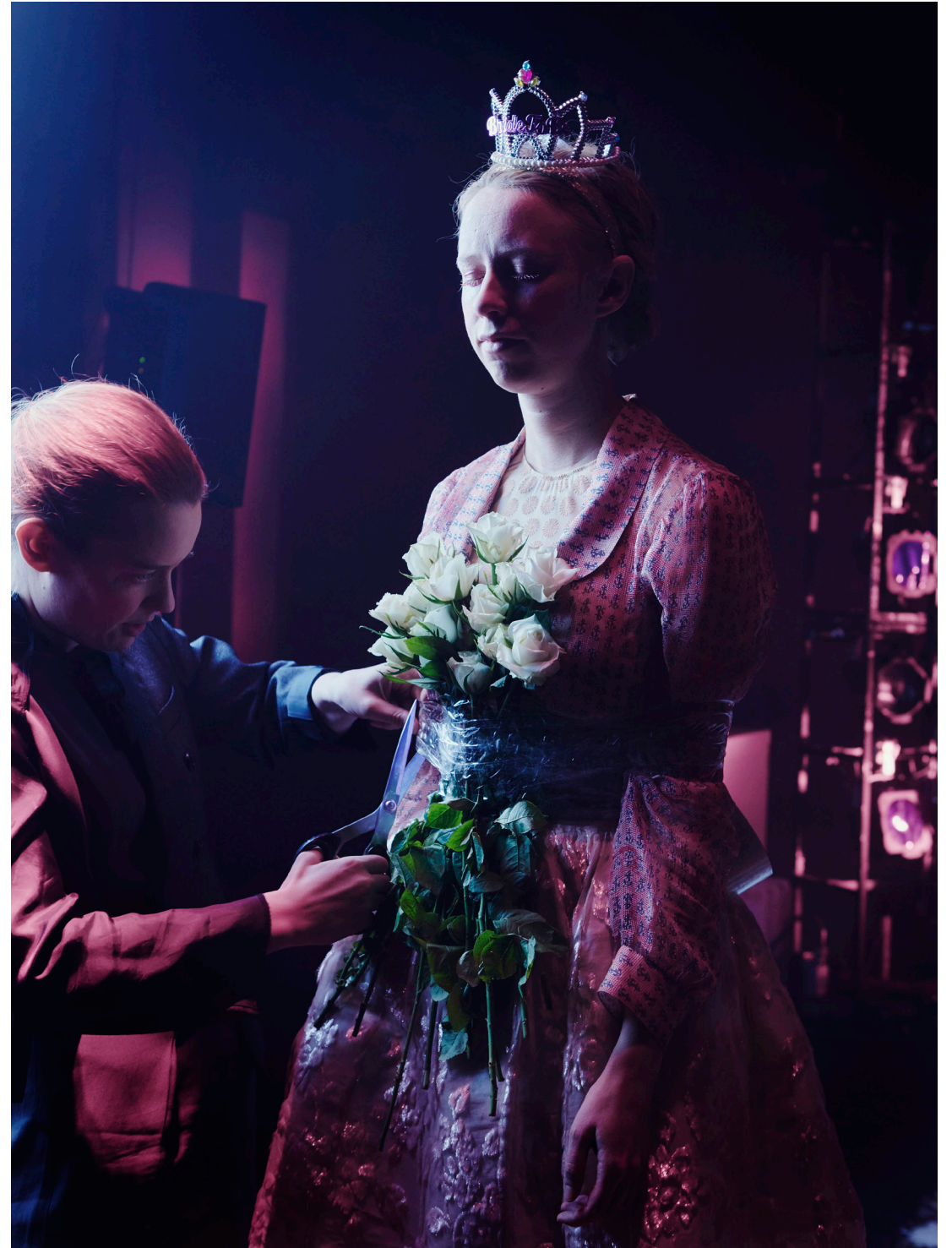
i vill fortfarande, att vi ska höra på samma gamla låt från er? Men så lätt går
et inte. Ni spelar inte den, vi känner er, ni spelar alltid upp lite olika saker, som
ndå alltid är samma. Och även om vi ville höra er låt: vi skulle inte vilja höra
den från er. Vi skulle hellre vilja höra på någon, som gör det annorlunda, helst
en helt annan låt skulle vi vilja höra! Något nytt hela tiden, där har vi en, den vill
vi ha! Ja, vi vill höra något annat, det har vi ju redan gett uttryck för, vi förstår
det inte själva, har ni någonsin hört det uttrycket, har ni någonsin hört något så
uttrycksfullt? Men om det nu måste så, om det nu nödvändigt måste vara den
där gamla visan, så på ett annat sätt då tack! Det måste väl ändå vara möjligt.

Era fötter värmer redan upp isen, vi ser, att snart sjunker ni igenom, mycket
oförsiktigt av er, att värma upp den isen, som ni står på, med era fotsulor, den
kommer att ploppa ner som en kloss med er, och er ständaktighet kommer inte
att få fäste någonstans. Ni kommer att sjunka ner i vattnet, färdig att sjunka
ihop av trötthet?, ni kan inte bestämma själv längre. Det är bara att glömma. Ni
kommer, när isen smälter under era fötter, att sjunka ner i vattnet, ni kommer
att smälta den lilla egna fasta grund, där ni själv står och som just består av is,
ni har ju själv valt det, att smälta samman med er själv. Ni har ju själv av sagt er
varje grundval. De vokala meddelandena har ni redan överröstat för länge
sedan, ni riskerade er egen röst, när ni försökte skrika högre än de, medan ni
avsade er varje grundval, utan grund och utan val, ni sänkte er egen röst, när
ställdes er på den här bräckliga isen, och det barfota dessutom!, oskyddad! T
av er!, dumt gjort!, ni ville inte med er röst låta oss förstå något mer, och d
fanns det heller inget mer att förstå. Ni har både försjunkit och försvunn
era lätta människosulor, som har smält isen, den som var er hela bas, e
stabilitet. Vi tror, att ni kommer att fortsätta veva er lira även under v
tyvärr, och hela tiden åt samma håll, i den enda riktning.

ni kan helt enkelt bara



















BOK I

WINTERREISE

Av **Elfriede Jelinek**

Översättning **Maria Tellander**

Med **Ester Claesson, Petra Fransson, Daniel Nyström**

Piano **Anna Christensson**

Regi **Christina Ouzounidis**

Musikalisk idé **Ole Lützow-Holm**

Musik **Franz Schubert & Ole Lützow-Holm**

Rum/Ljus **Mira Svanberg**

Rum/Kostym **Jenny Ljungberg**

Mask **Anna Olofsson**

Musikinspelning **Musica Vitae**

Dirigent **Michael Bartosch**

Regiassistent **Anna-Lo Fjellström**

Scenmästare **Anette Tarstad**

Producent **Joakim Bayoumi Karlsson**

Teaterchef **Sophia Artin**

Premiär 22 februari 2016 på Teater Galeasen, Stockholm

Videodokumentation: vimeo.com/165844301

Lösen: omförhandlingar

Vinterresan

Hanna Hallgren

*Snö, du fångat har min längtan,
säg vart går min sista färd?*
Wilhelm Muller

I.

Språket har blivit tunt och en mjölkig hinna har slutit sig. Den som greppar mister taget om sig själv. De svåraste förlusterna lär oss att leva *inifrån*. Eller *efteråt*. Vilken grymhet har en månad? Maj, som den att födas i. Mig, som i att vistas *tunnare* i hyacint. En sådan hinna. Tänk om mjölken är av is. Tänk om isen är av tid. Tänk om tiden sluter sig. Om samma misstag i tiden sluts. Det vackra i tiden sluts. Det är därför det finns fönster, för att öppna i staden parkerna. De svåraste förlusterna lär oss att leva *utifrån*. Även *före*. Åter är ånyo prytt i hyacint, liksom de sträva parkerna. Duvfebern som krävde. Att återse gräs som en del av livet. Men stanna. I väntan på längtan spiller mjölken ett täcke över läpparna. Till de döda kysarna i sackarin. Mjölken är vår skugga. Inuti den är nävarna små, slutna knoppar som hårdnar och torkar och faller isär.

Dottern omfamnar och håller modern och stryker henne över håret, försiktigt som musik kan vara. Den sorts ömhet som lever sitt eget liv mellan askfärgade hår. Deras kroppar slår, kysser hår och mun. De som satt till bords vikta likt servetter under klockorna.

Nyponhänderna, jag ger dem till min mor för att hon
ska väcka trädgården.
Jag ger trädgården min mor för att nyponrosorna
ska räcka kvällen sina fingrar, sin trubbiga rädda färg
Sina rosors avfall, kvad, tagg i
sin utsprungna ro: *"Och nu är världen öde / och vägen höljd i snö."*

Det finns inget vackrare än en mor och en dotter
som aldrig fick några barn.
Likt rosorna på bordet, där de sörjer för varandra, långa skedar
Vit mjölk. En kvinna som klättrar i äppelträdet,
likt Sackeus i sykomorträdet,
hennes färd i vitt, en liggande sten intill föräldragraven
Ros för dig som kammade hår,
och för dig som
tvättade hennes rygg om kvällarna.
I staden i parken där människo- och fågel-
paren skriker, matar, diar.
De dödas ö, ditt fönster, din natt
De långa skedarnas natt
Du matar med ditt liv

Skymningsmun som kastar eldslånga skuggor.

Vissa människor skulle aldrig stanna hos sin mor
Vissa människor förverkligar sina drömmar,
och drömmer om att förmera, förvärva, förlösa,
och öser över sig själva sin gummibandstid. De går i parkerna
med käppar, slår undan hundarna
Löven faller likt dagboksblad i dammen.
Vissa människor skär sönder
den röda tråd som livet en gång trädde på; knutorna in i
en moders öga – falk och sparv,
de larver hon ändå ger: ögats larv, gröna natt av iris
Där står hon i sitt nattlinne i dörrposten
och andas dessa rekviem högre än
den mätta som ger ro och evig vila,
men oro malda mjöl – ett valthorn –
i rösten, torrmjöl likt världen höljs i snö
Bär tillbaka din mor till bädden, ondulera hennes drömmar
I begynnelsen var du hennes: ett negativ i badet, frö av ljus
Hennes lockar som föll ned över din panna. Ansiktet i solen tvättat

Vi reser på helig mark genom torkvindor.
 Förbi är gräsets tid. Trasiga dagar
 Jag blev kvar hos min mor. Mina händer blev hennes.
 Det händer att jag längtar till ett annat språk, det vattenklara, själva
 källan – – till gräsets tid. Jag längtar svanarna. Jag lägger vantarna
 över ansiktet. Yllesikt: vart finger en lanterna och hjärtat en planet
 av blod, dess omloppsbanan *min människa* i världen
 Jag jagar fjärilar med fingrarna blir deras vingar mina
 Vi rör oss. Med vad? Med vingslag,
 med avstånden själva rör vi varandra.
 Gräset rör deras grav, och ger tillbaka till framtiden.
 I dörrposten vidgas såret:
 Jag är inte mer än ett djur, av något sårat i buken
 Horisontens snö och harar.
 Att vandra inåt är också en väg som leder bort
 På mulåsnan för jag min mor från hus till hus men ingen öppnar.
 Hon har fött och åldras,
 eller hon fann mig i korgen och stänkte vatten över
 mina såriga läppar, och skeden strök hon djupt i sockret.
 För skeden likt ett roder in i livet
 Låt tiden börja med mig, och längs den frusna vägen
 är minnet identiskt med min fantasi

”Dina läppar är min dag”
 ”Dina läppars hägring”. En spegling i en vattenpöl
 och vattnets öga är du – – kärlet, trinda hinna, insydd i ditt öga
 är jag din larv, agraff, av något sårat i blicken.
 Ögats form och allt det ser
 ger det tillbaka.

Jag kan bara tala för modern, och hon har gjort vad hon har kunnat.
 Det hon vaktade med sitt liv var tiden. Att misstag inte skulle
 komma in. Ambulanser körde förbi. Hon stoltserade aldrig med
 vad som kommit ut ur hennes underliv. Smärtan att föda eller inte
 föda. En dotter lång som en sked som jagade fjäderbollar. Stora
 malar framför fönstret. En dotter har jag önskat mig med flätor.
 Att föra upp i ljuset: en levande docka som andas mot min skuldra.

*Var finner jag en blomma,
 ett gräs, alltjämt vid liv?*

För skeden in i hennes mun – en orm med heta hugg som bränt i
 lugnet efter febern – och fatta hennes hand genom gräset. Den magra
 jakten. I lårhögt gräs bjuder hon sin egen sätesbjudning. Strålar.
 Barnungar. Knott i gyllene skymningar. Det svettiga barnet. Hennes
 svettiga kinder fyllda av saft. I solen spricker fräknar upp. Den
 avlånga tvålen skrubbar förgäves nyckelben och nacke. I dessa dagar
 ryms hon i fågelbadet. Ännu i denna tid skär larven friskt i ögat.

Vissa människor rider sin skrift som sitt liv. Deras pennor är käp-
 par i regnet så flanerar de dimmiga, grå och promenerar punkter
 och kommatecken som vore de djur, eller skenar vilda piskor för att
 ligga under träden med envar som vill läsa. Sådan är varken hon eller
 jag. Vi har skurit i linden i barken vid brunnen framför porten. Vi
 har skurit och kan inte längre läsa. Trädet tog vad vi sa, och vi sa
 hjärta. Vårt hjärta mörknar i barken. Långt ifrån oss hänger det
 runt trädets hals. Linden räddar ingen, det står med slutet blick.

I trädets värld har vi fångat vår längtan

Vi lindar våra skedar kring varandra

När slutade tiden att vara tid? Att bli till potentia.

När blev den vägg och potatis.

När blev allt vi gav varandra ... mjöl och vatten,

klunkar ned i strupen

När brast tunnbandet? När vände tiden *det fula trynet till?*

”Kan den börja om?”

”Hur många gånger kan människan bli *all börjans mästare?*”

Om hon aldrig börjat.

Det är klart att hon börjat

På en himmelsfärd i trädkronorna. Med äpplen som planeter

Med himlens blåst i håret, varm om kind.

Hennes mörka kängor: ”Fånga äpplena!”

Hur kan vi säga ”Det var länge sedan, när allt är nu”?

Eller fastnade något av tiden i fickan, och låg där som ett avsked

Det olästa brevet: oläst på det mörka tygets botten,

trots allt vi hade skrivit

Mödosamt och snirkligt. I våra smala sängar *grynnor* av bolster

”Tiden bakom rullgardinen. Imorgon börjar den om med alla sina

löften. Den ska ta dig till Paris och Rom, och den ska vattna rosorna.

Den ska grönska.”

Tidens stormiga tilldragelse, se hur den bygger bo på fingernocken

och kring Sackeus kladdiga mun, och kladdiga ögon som knappast

ser *i skriften*: i väntan på längtan går tiden. Den tillhör havet, likt

en mor tillhör sin mor, och en dotter ger henne framtiden tillbaka.

Och sedan?

Det nerkylda pianot. I sin

grav av is. Klangen av öde ... vidder ...

Pedaler som störtar ner i avgrundsdjupen

Där musiken håller andan.

En dotter ger framtiden tillbaka. Tiden sträcks

i förklädesfickan. Våra flickor har elastiska kroppar. Med håv

jagar de ... sina mödrars gunst, förälskade som ynglingar, på jakt

efter att få bryta sig in i modersbröstat. Att bo där hela livet. Under

en oändlig takkrona, nej, trädskrona som spelar i bladen.

I kamp med våra händer, vi sträcker oss – – – långt, långt – – –

Hon kysser min nacke, där håren flätas samman likt

drömmar: en utsikt över parkerna och människorna,

likt drömmar vandrar de in i gatlyktskenet och vi

försvinner – – –

Vi försvinner punkter i natten

Cesurer i mörknande grönska

Vältempererade natt då livet

ger människorna åter, deras minnen,

deras lek, och deras drömmar

Fantasierna, det räcker, om en hand

Den som håller, den som räcker

ger vi tillbaka till framtiden

Jag skriver ditt namn med mina läppar.

Jag skriver på läpparna så att de smakar av ditt namn. Djup metall,

röd sötma. Jag vet inte vad som smakar godare än du.

Kunde jag älska dig mer när jag är din för hela livet?

Med krum rygg i ogräset i rabatterna, tiden flödade i ljuset,

i vårt *alltid* för vi händerna likt fjärilar

Vi rör oss. Med vad? Med hjärtslag,

med andetagen själva rör vi varandra.

II.

Värre än en brist är förnekandet av möjligheter. Klipp upp mjölken i strupen, och dess hinna vore besegrad *i komfort* med de avlägsna dagarna då betet själv var fisk och kunde glittra. Skärbrännaren. Ärrvävnaden som är en bild över minnet. I maj finns inget minne, men blomstrar tillgjort. Slår händerna för skira öppningar och skaller. Duvhedern, nej den tillkommer inte oss. Tiden skvalpar med badvattnet. Vi baderskor av skugga. I fantasin badar livet i oändlighet. Hennes dröm om tiden är ett ärr, fiskbenslikt i huden. Hennes dröm om livet en stockros som med tung hals spretar ut från fasaden. Att vilja gömma sig. Den som gömmer sig glöms och ger just ingenting tillbaka. Den gemensamma erfarenheten av livslust rundar rosornas pistiller med sin doft från bagerierna. Inifrån hennes huvud hörs svaga tangenter. Det var länge sedan den ena födde den andra. De klär varandra. Stödjer då de går till torget. De trampar upp sina pulsar till ett äventyr och händerna yr mellan palsternacka och potatis. I fiskaffären slås fisken in i gammalt tidningspapper.

Ur huvudet utvinns den finaste buljong.

Moln hopar sig.

Himlen kan inte läsa. Tussarna trängs. Drar.

Det regnar.

De sitter vid matbordet.

Fisken i grytan.

Palsternacka och potatis. Hur kan regn beskrivas? Regnigt?

Fallande ull, trummande fingrar mot fönsterblecket?

Kastruller och förångande.

En vattenvärld som grånar och skjuts undan

Väggar, jag har skrivit det förut: vattenväggar

Porträtten omkring dem av vatten

Hyllor där vatten forsar ner. Böcker av vatten.

Alla har gjort vad de har kunnat.

Sedan återstår stilleben.

Hur väggar rinner. Sjunger.

Musikaliskt. Kvavt. Flödar i väggarna. Djurlika kyssar i tiden.

Tapetens spenvarma bubblor. En sorts sömn i hemmet.

Dammets båge i ljuset som faller emellan dem,

stelt ljus. *Klustrat klumpigt*. Oanvänt.

Jag ser på väggen de mångas ansikten och deras ansikten som grävt sina hål i tiden

Vattnets bila. Hur vi redan rör oss under vatten

med vattenhänder utsträckta framför oss och bakom oss

rinner deras händer över nacke och skuldror

Deras smekningar när vi vänder oss om

som om ni ville smälta / all världens snö och is

Att stilleben återstår, dess efteråt av äpple, bok och vas
 Av vattenväggar.
 Den förensligade, lätt torkade rosen – – – bugande i vinden
 Ska vi kuvas eller torkas? Reliktlikt trädas upp på nålar
 Vart andetag ett vingslag. Vart avstånd liknar hjärta
 Violsmaken, hur kan den likna?
 Höftkammar. Skedar.
 En liten giftig blomma blomstrar i kroppar och begrepp
 annex, appendix,
 stift i blindtarmslivet, kniv som skär upp roten.

Jag säger *efteråt*. Vi lever efteråt. Och skriver runt.
 Hon fiskar i tiden. Drar den glittrande mot sig.
 Har tiden några ögon?
 Vilka ögonblick av öppenhet *små stunder* kan blicken vila
 Ryttlande hjärta
 Äpplet faller stilla mot golvet i ett penseldrag
 En tilldragelse i bilden *fångad* och förbi
 I ett öga till ett annat strålar korn och tröskelsikt
 om vi ska leva som människor mellan händerna är det här
 Gälarna andas. Ögats fickkniv. Fältarbete. Vi gräver
 ut blickar. Karvar. Spinner. Det kan vara som en storm då fjärilar
 stiger ur gräset.

Bevarat under fingrarna. Ask-
 ansikte skimmel – – –

vi var bugande gräs
 under de egna hovarna
 vi var pors, ris, starr
 och kavedun, och bars av vinden
 aldrig långt, men länge
 tiden var vårt hem,
 dess rot av skugga
 utsträckt ritt,
 ett springande gräs över slätten

*En sorts metall i landskapet. Tänk skeden skjuten hårt mot gommen
 och en stilla värld med fläckar på stolsdynorna, solfläckar och sås.
 Inkråmsvärlden som en sval arm blek sträcker sig mot besticken. Har
 de grytor eller urnor på sitt bord? Jord eller potatis? Tankar eller träd?
 Det lilla saltkaret en stod som blickar bakåt mellan fingrarna.*

III.

De missunnsamma och de missunnsamma dagarna. Ett dok kallas ansikte i en trädgårds baksida av sten. Jesus sa att vatten kunde delas, och bära. Även detta liknar ansikte: urna, sång. På marken i Getsemane droppade svetten ned som blod för att *försona*. Människans skuld i hans ångest som blodsdroppar faller ned på jorden för förräderi och förnekelse. *Alla har gjort vad de har kunnat*. När hanen gal i morgonrodnaden i tystnaden, och hon för tredje gången säger "Världen känns inte igen", kommer inga tårar. Med långa fingrar drar modern ut sin skrift ur munnen, en lyckokaka. Det lycksaliga barnet: "Saliga äro de ofruktsamma, de moderliv som icke hava fött barn, och de bröst som icke hava givit di." Ty hon vet att bergen ska falla och höjderna skyla. I en värld av torra träd är vi de torra träden.



BOK II

Kropp, replik, etik



VILLKOR

*... vad jag föreslår är mycket enkelt, nämligen varken mer eller mindre än att vi skall tänka efter vad vi egentligen gör när vi är verksamma.*⁶³

Hannah Arendt

*Så är det. Intellectuell frihet är beroende av materiella ting. Poesi beror av intellectuell frihet. Och kvinnor har alltid varit fattiga, inte bara i tvåhundra år, utan från tidernas begynnelse.*⁶⁴

Virginia Woolf

*Det som dagens kvinna främst saknar om hon ska kunna utföra något storslaget, är förmågan at glömma sig själv.*⁶⁵

Simone de Beauvoir

63. Hannah Arendt, *Människans villkor. Vita activa*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 1998 [1958], s. 31.

64. Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad, Modernista, Stockholm 2015 [1929], s. 113.

65. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 811.

Jag steg upp mellan sju och halvåtta, satt på tåget senast vid nio. Två minuter i tio passerade jag sceningången till teatern och infann mig på repsalen oftast någon minut efter tio. Så följde mer eller mindre intensiva repetitioner fram till klockan tre, varvade med väntan och eget textarbete. Kanske en provning. Mellan klockan tre och sex: ledig. Hade jag haft familj hade jag handlat, hämtat på skolan, lagat middag och kanske hunnit vara med barnet i en kvart innan jag åkt tillbaka till teatern. Det hade varit omöjligt att pendla. Som det nu var låg mitt hem en timmes tågres från teatern och därför: en promenad, mat, vila och arbete i logen. Klockan sex började förberedelserna inför kvällens föreställning: runt 15 minuter för mask och peruk, efter det uppvärmning, påklädning, ställa i ordning rekvisita, fokusering, plats på scenen tre minuter i sju. Sedan vidtog den två till tre timmar långa koreografin där millimetrarna och sekunderna för 20-talet ”föreställningsbundna” kroppar utfördes med nära nog exakt precision. Applådtack och avsminkning i tid till tio-tåget. Hemma mellan elva och halvtolv.

Arbetsveckan sträckte sig från tisdag till lördag, ibland med föreställning även på söndagen. Jag arbetade nära nog alla fredagskvällar och de flesta torsdag- och lördagskvällar, inte sällan även onsdagskvällar. Teatern var ingen så kallad repertoarteater vilket hade den fördelen att föreställningsplaneringen låg fast i sexveckorsperioder och repetitionsscheman detaljplanerades vecka för vecka. Hade det varit repertoar hade mitt schema bestämts dag för dag och jag

hade inte med säkerhet vetat om en spelledig kväll verkligen skulle förbli ledig. Jag gjorde praktik på en sådan teater och de gillade inte att jag lämnade stan för att vara med min partner när jag var ledig – vid sjukdomsfall i en annan produktion ville de med kort varsel kunna ringa in mig för en extrainsatt föreställning.

Säsongens första repetition genomfördes första tisdagen i augusti, första premiären i mitten av september, sista föreställningen spelades i slutet av maj och repetitionerna pågick till mitten av juni. Mellan augusti och juni beviljades som regel ingen semester. Att närvara på ett bröllop eller en födelsedagsfest i en annan del av landet en lördag var svårt, och höst-, sport- och påsklovsresor inga planeringsbara alternativ. Något år hade jag tur och varken repeterade eller spelade i mellandagarna vilket gjorde det möjligt att resa bort, men endast med en månads säkert varsel i och med att schemat för perioden kom ut. Vid några tillfällen uppstod dagar eller ett par veckor mellan produktioner för förberedelser på egen hand, men möten som återkom varje vecka och ingick i arbetstiden tillät inga längre vistelser på annan ort. Sådana perioder passade jag på att se de andra föreställningarna vid teatern. På grund av mitt eget spelschema var det ofta bara ett par speltillfällen som överhuvudtaget var möjliga alternativ. För många skådespelare reduceras teaterbesöken av samma skäl till de som är kollegialt motiverade, det vill säga det egna husets repertoar. Att ta sig till en annan stad för att se teater är långt ifrån självklart, att besöka teatrarna i Berlin, Paris eller London exotiskt. Internationella festivaler har bara konstnärliga ledare, regissörer och dramaturger möjlighet att besöka. De som inte själva spelar. De som behöver inspiration. De vars impulser bestämmer repertoaren och vilka skådespelarkroppar som kan komma i fråga för vad och när. Ljuset vid Öresund var fint men varken det, de sju lediga sommarveckorna eller bekräftelsen som sammanhanget

och publiken gav mig lyckades övertyga min kropp. Den kände sig trängd. Tankarna rörde sig i allt mindre cirklar.

EN POLITISK KROPP I ETT POLITISKT RUM

Hannah Arendt delar i *Människans villkor* in det aktiva livet, *vita activa*, i tre kategorier av aktivitet: *arbete, tillverkning och handlande*. *Arbete* (labour) är en ändlös process, dess ”grundvillkor är livet självt”.⁶⁶ Arbetet är livsnödvändigt, det måste utföras för att vi ska överleva. Tillreda mat, rengöra, vårda. Det lämnar inte något objektivt gripbart efter sig, resultatet av mödan konsumeras i stort sett omedelbart. I det antika Grekland utfördes arbetet av slavar. *Tillverkning* (work) sker i en värld av ting, dess ”grundvillkor är världslighet, det vill säga att mänsklig existens är hänvisad till föremålslighet och objektivitet.”⁶⁷ Den är en ändamålsenlig och rationell aktivitet som bestäms av medel-mål kategorierna. Genom tillverkning skapas produkter som utgör förutsättningen för den mänskliga världens beständighet över tid, de åstadkommer kontinuitet och trygghet. Ett hus, möbler, kläder, redskap, fordon. Baksidan av denna trygghet är att den kan leda till ett tvång som begränsar möjligheterna till förändring. Kännetecknande för tillverkning är att den har en bestämd början och ett förutsägbart slut – till skillnad från arbete som varken har början eller slut. Det klassiska exemplet på någon som ägnar sig åt tillverkning är hantverkaren. *Handlande* (action) är en aktivitet genom vilken människan uppenbarar vem hon är. Människan handlar främst genom att tala. Genom talhandlingen – genom att ha ett språk och

66. Arendt, *Människans villkor*, s. 33.

67. Ibid.

kunna använda det meningsfullt, göra utsagor om sig själv och sin omgivning – åtskiljer människor sig aktivt från varandra istället för att enbart vara olika. Arendt säger att om människorna inte vore olika behövde man inte språket som medel till ömsesidig förståelse: ”[handlandets] grundvillkor är pluralitet, d.v.s. att det är människor och inte Människan som lever på jorden och befolkar den.”⁶⁸ Talets funktion är däremot inte att förklara någon eller något, utan snarare att identifiera den som talar och förkunna att det är hon som talar. Det är en tillblivelse som subjekt, som särskild och unik, som någon som sträcker sig ut i världen med sin tanke och sitt begär. Därför innebär handlandet och talandet också en risk eftersom det avslöjar vem den som handlar och talar är. En förutsättning för handlandet är existensen av ett allmänt relationssystem, ett politiskt rum. Den som handlar i detta rum är en politisk människa. Under antiken var handlandet förbehållet de fria männen, dvs. de som var befriade från de verksamheter som tjänade till att anförskaffa det nödvändiga och producera det nyttiga. Handlandet har en väl identifierbar början men varken ett förutsägbart slut eller ett fastlagt mål. Det är, till skillnad från arbetet och tillverkningen, ett självändamål.

Mot det aktiva livet ställer Arendt det kontemplativa livet, *vita contemplativa*. Där det aktiva livet består av arbete, tillverkning och handlande utgörs det kontemplativa livet av tänkandet, viljan och omdömesförmågan. I det aktiva livet är människan en social varelse, men när hon drar sig tillbaka och söker sig till sig själv tar det kontemplativa livet vid. För Arendt är handlande kopplat till tänkande, det vill säga *vita contemplativa* och *vita activa* förenas i det Arendt

68. Ibid.

avser med handling. Arendt menar att det skett en omvälvning i relationen mellan *vita contemplativa* och *vita activa*: medan man i den antika världen höll tänkandet och reflektionen högst står nu det aktiva livet högst i rangordning, och inom det aktiva livet sätts inte längre handlandet högst utan vi lever i ett samhälle som domineras av tillverkning, av produktion och effektivitet. Tillverkningen har i sin tur genom övergången till ett konsumtionssamhälle mer och mer antagit karaktären av arbete, eftersom de ting man skapar i ett sådant samhälle inte längre har som uppgift att göra världen beständig utan istället att utgöra bränsle i en allt mer voluminös ämnesomsättningsprocess. Arendt går så långt att hon, så tidigt som 1958, konstaterar att det moderna samhället har blivit ett arbetssamhälle.⁶⁹ Detta fjärmande från handlingen är i Arendts begreppsvärld allvarligt: att fränsäga sig tänkandet innebär att ondska när som helst och var som helst kan uppstå. Ondska är alltså inte ett resultat av ont uppsåt – ondska uppstår när människor inte har förutsättningar att tänka.

Jag vill använda Arendt för att titta på vissa aspekter av skådespelarens och skådespelandets förutsättningar. Vad krävs för att skådespelandet ska bli till handling och skådespelaren till en politisk människa, en ”fri man”? När är skådespelandet att betrakta som tillverkning och skådespelaren som hantverkare? Finns det omständigheter under vilka det går att jämställa skådespelandet med arbete och skådespelaren med slaven? Vad krävs för att tänkande ska vara möjligt i en skådespelande praktik?

69. Se vidare Ylva Gislén, *En fråga om tid – några tankar om konstnärligt verkande i de nya ekonomierna* ur Konstnären och kulturnäringarna, Konstnärsnämnden, s. 119.

Konsten rör sig i den arendtska begreppsvärlden i ett mellanrum mellan tillverkandet och handlandet. Den hör absolut inte till arbetet. Med konsten uppstår former, former med kapacitet att identifiera och förändra. Konst har inte med vård, kommunikation eller konsumtion att göra. För Arendt har definitionerna i första hand med materialitet att göra: olika konstarter har artefakter med olika grad av beständighet, men gemensamt för konstverk är att de skiljer ut sig från bruksföremål. Konstverket är inte instrumentellt, tillverkningen av det kännetecknas inte av nyttotänkande utan av intentionalitet och meningsskapande. I ett konsumtionssamhälle där tillverkningen på bred front omvandlas till ändlöst arbete utmärker sig den konstnärliga verksamheten enligt Arendt som ett undantag:

Enligt samhällets offentliga bedömning har varje yrke till huvuduppgift att inbringa en rimlig inkomst, och antalet människor vilkas yrkesval vägleds av andra hänsyn, särskilt inom de fria yrkena, minskar snabbt. De konstnärliga yrkena – noga taget de enda ”tillverkar-na” som återstår i arbetssamhället – utgör det enda undantag som detta samhälle är berett att göra.⁷⁰

Det slår mig att det finns ett samband mellan olika konstarters materialitet och synen på var konstnären befinner sig på skalan mellan hantverkare och ”fri” konstnär. Det paradoxala i arendtska termer är att ju högre grad av materialitet artefakten har, desto ”friare” är konstnären. Och omvänt: ju mer artefakten utgörs av tid, rum och kropp desto mer hantverkstung är konstnärens utbildning och verksamhet. Förhållandet avspeglas i ersättningssystemen: materialitet

70. Arendt, *Människans villkor*, s. 174.

är föremål för upphovsrättslig ersättning medan tidslighet och rumslighet ersätts genom lön. Även om olika konsthögskolor lägger olika vikt vid hantverksmässigt kunnande är skiljelinjen markant mellan dessa och de scenkonstnärliga utbildningarna. Till de senare räknar jag utbildningar i teater, musik och dans. Också inom dessa går det att urskilja en liknande skalenlighet i förhållandet mellan de som tillverkar ”grundmaterial” som text, koncept för iscensättning, musikaliska och koreografiska partitur och de som med och genom sina kroppar förverkligar det sceniska ögonblicket, mellan de som betraktas som upphovspersoner respektive utförare. De förras utbildning ger mer plats åt idé och de senares fylls av färdighetsutbildning. Min egen utbildning var uttalat en hantverksutbildning – konstnärskap förväntades jag förvärva efter utbildningen. Det är också scenkonstnärer som i störst utsträckning är utsatta för institutionaliserad yrkesutövning.

Jag inledde med att beskriva hur en skådespelares kropp och tid är styrd av teaterhuset. Under säsongen pågår repetitioner och föreställningar fem dagar i veckan, ofta med arbetspass som är uppdelade i två; ett dagspass från ca klockan tio till tre och ett kvällspass som pågår fram till mellan klockan tio och elva. Arbetsveckan sträcker sig som regel från tisdag till lördag, ibland även söndag. Det är mycket svårt att ta ut semester under pågående säsong. Att flexa, jobba hemifrån eller på distans är inte möjligt. Kroppen måste helt enkelt vara på plats. Visserligen är luftiga scheman, både från dag till dag och under längre perioder, inte ovanligt – men denna luft rör inte skådespelaren själv över. Repertoaren bestäms av konstnärlig ledare i samråd med dramaturgiat och aktuella regissörer och dramatiker. Skådespelare har i undantagsfall ett avgörande inflytande. Samma sak gäller rollfördelningen: skådespelare kan föra samtal med konstnärlig ledning eller ensemblechef men enda

egentliga sättet att välja bort en uppgift är att begära tjänstledighet, vilket inte alltid beviljas. Dessa är villkoren. Skådespelaren är beroende av sammanhang, sammanhang hon sällan kan ta initiativ till eller själv arbetsleder. För att få tillgång till dessa sammanhang tecknar hon kontrakt med teaterhus. Kort sagt: skådespelarens situation är hantverkarens. Arendt refererar till Aristoteles definition av hantverkaren: hantverkaren är någon som genom tecknande av arbetskontrakt förfogar över en eller flera men inte alla av de fyra element som definierar en fri man; status, ekonomisk frihet, personens okränkbarhet och rörelsefrihet. Hantverkaren lever i aristoteliska termer ”i ett slags begränsat slaveri”.⁷¹ Jag vill resonera kring skådespelarens situation utifrån dessa attribut. Säkert går att säga om en skådespelare anställd vid ett teaterhus att hon äger ekonomisk frihet i betydelsen att hon har en fullgod försörjning, men i gengäld saknar hon definitivt rörelsefrihet. Alternativet – att vara fritt verksam och röra sig mellan olika geografiska platser och konstnärliga sammanhang – innebär endast i undantagsfall ekonomisk stabilitet. Status är ett attribut öppet för tolkning och åsikter, men generellt sett är det statusfyllt att vara anställd vid ett teaterhus medan en fritt verksam skådespelare får slåss för sin status i perioder mellan konkret produktion. Attributet ”personens okränkbarhet” öppnar i ännu högre grad upp för tolkning. Vilka analyser går att göra? Maurice Merleau-Ponty gör i *Kroppens fenomenologi* upp med föreställningen om kroppen som enbart ett redskap och objekt. Han argumenterar för ett tvetydigt existensmodus där det förhåller sig tvärtom – kroppen är personlighetens subjekt och det är genom kroppen medvetandet tar form:

71. Ibid., s. 39.

Kroppen är således inte något föremål. Av samma anledning är mitt medvetande om den inte någon tanke, det vill säga jag kan inte upplösa och sätta ihop den igen för att få en klar idé om den. Dess enhet är alltid implicit och oklar. Den är alltid något annat än vad den är, alltid sexualitet och samtidig frihet, förankrad i naturen samtidigt som den omformas av kulturen, aldrig innesluten i sig själv och aldrig överskriden. Vare sig det handlar om den andres eller om min egen kropp, så har jag inget annat sätt att få kunskap om människokroppen än genom att uppleva den, det vill säga genom att ta på mig det drama som genomtränger den och genom att smälta samman med den. Jag är alltså min kropp [...]”⁷²

I produktion har min kropp svårt att göra skillnad på den sceniska verkligheten och den vardagliga. När jag repeterar och spelar på heltid *är* den sceniska verkligheten den vardagliga. Min kropp gör ingen skillnad på handlingarna, den förstår inte att det jag gör på scenen ska värderas på ett annat sätt än det jag annars gör. Intellectuellt förstår jag skillnaden och kan inför mig själv och andra argumentera för den, men jag insåg tidigt hur utsatt min kropp faktiskt är. Det är påfallande hur skiftningarna i min verklighetsuppfattning, mina emotioner och min förmåga att tänka är kopplade till de sceniska situationer jag befinner mig i. De relationer och maktförhållanden jag utsätter min kropp för på scenen formulerar min kropps kunskap om makt. I produktion är min kropp i viss mån fången. Med goda förutsättningar är fångenskapen en befrielse – då verkar skådespelandet omförhandlande. När förutsättningarna är dåliga är fångenskapen just en fångenskap – en sorts kränkning.

72. Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, s. 177.

Arendt beskriver skådespelarkonsten som ”handlande individers konst”.⁷³ Med Aristoteles påpekar hon att det som framträder vid ett uppförande ”är inte så mycket handlingen, vilken lika gärna hade kunnat återberättas, utan de agerande personernas unika sätt att vara”. Därför är det i den grekiska tragedin kören, vilken inte gestaltar någon eller något, som uttalar historiens och handlingens mening medan de handlande personernas identitet endast kan framställas genom gestaltning – eller ”efterbildning”, Platons *mimesis* – som Arendt använder, av det verkliga handlandet, det som ”undandrar sig all generalisering och därmed allt förtingligande”. Arendt slår fast:

Därför är teatern den politiska konstarten *par excellence*; endast genom sceniskt uppförande kan det mänskliga livets politiska sfär transfigureras till konst. Samtidigt är teatern den enda konstart vars enda föremål är människan i hennes relation till omvärlden.⁷⁴

Arendt definierar något avgörande: att det inte är handlingen som narrativ som gör teatern politiskt slagkraftig utan de skådespelande kropparnas unika handlingar. Hon definierar skådespelaren som en politisk kropp i ett politiskt rum. Insikten om min kropps utsatthet i den sceniska situationen och inför de strukturella förutsättningar min praktik medför både befäster och problematiserar den definitionen. En kropp som inte har möjlighet att röra sig mellan platser och sammanhang, som enbart kan pröva sina impulser inom en starkt begränsad radie och som inom den radien dessutom riskerar att bli utsatt för kränkning – vilken politik för en sådan kropp?

73. Arendt, *Människans villkor*, s. 255.

74. Ibid., s. 256.

Vilken estetik odlar den? Hur påverkas förmågan att tänka? Förmågan till uttryck? Förmågan till makt? För Arendt är makt just en förmåga, en potential. Det är inte något oföränderligt, mätbart och stabilt som kraft eller styrka. Tyskans *Macht* är avlett från *mögen* och *möglich*, inte från *machen*.⁷⁵ Hon säger:

Vi har med en realiserad makt att göra när ord och handling är oskiljaktigt sammanflätade med varandra, när alltså orden inte är tomma och handlingarna inte är stumma våldshandlingar, när orden inte missbrukas för att beslöja avsikter utan för att avslöja verkliga förhållanden och när handlingar inte missbrukas för att våldta och förstöra utan för att skapa nya relationer och därmed en ny verklighet.⁷⁶

Med Arendts hjälp och mina exempel försöker jag påvisa diskrepansen mellan idén om teatern som en plats för handling och villkoren för de kroppar utan vilka det sceniska ögonblicket inte kan förverkligas. I institutionell praxis är skådespelaren en hantverkare och med Arendt vill jag framhålla värdet i hantverket för att skapa beständighet i världen, för att helt enkelt göra världen till en möjlig plats att leva på. Med Arendt vill jag problematisera förvandlingen av tillverkningen till arbete och hantverkaren till arbetare. Teatern är som konstform extra utsatt för denna glidning genom kravet på publiktillströmning och skådespelaren är som hantverkare därför också extra utsatt för produktionsomständigheter som liknar arbetarens.⁷⁷ I en skådespelande praktik finns det helt enkelt

75. Ibid., s. 272.

76. Ibid.

77. För vidare läsning om förvandlingen av skådespelarens position och arbete i en nyliberal politisk verklighet rekommenderas Ulf Fribergs avhandling *Den kapitalistiska skådespelaren. Aktör eller leverantör?*, Bokförlaget Korpen, Göteborg 2014.

ytterst få vågar till rörlighet och inflytande, till en position där ”ord och handling är oskiljaktigt sammanflätade med varandra”. Om ambitionen är att förverkliga möjligheterna som denna ”handlande individers konst” bär på, är det ett problem.

ETT EGET RUM: MORALISK AUKTORITET

Ett annat redskap för analys av skådespelarens strukturella förutsättningar att tänka, känna, tala och handla erbjuder Virginia Woolf med den revolutionerande feministiska essän *Ett eget rum* från 1929. Ämnet för essän är kvinnorna och romanen men slutsatsen – att vad som hindrar kvinnor från att skriva stor litteratur inte är brist på begåvning utan avsaknaden av pengar, tid och ett eget rum – har stor relevans även för en skådespelande praktik.

Så är det. Intellectuell frihet är beroende av materiella ting. Poesi beror av intellectuell frihet. Och kvinnor har alltid varit fattiga, inte bara i tvåhundra år, utan från tidernas begynnelse. Kvinnorna har haft mindre intellectuell frihet än söner till slavar i Aten. [...] Det är därför som jag lagt så stor vikt vid pengar och ett eget rum.⁷⁸

Det Woolf menar med ett eget rum kan läsas som det Arendt menar med *vita contemplativa* och som är en förutsättning för handlandet; att dra sig tillbaka från det aktiva och sociala livet för att söka – eller kanske snarare glömma – sig själv. Woolf betonar liksom Arendt materiella förutsättningar framför individuella, så som begåvning.⁷⁹ Det vi kallar begåvning är i hög grad ett resultat

78. Woolf, s. 113.

79. Ibid., s. 111.

av normativa värderingar. Woolf föreslår en definition: begåvning är förmågan att anpassa de individuella förutsättningarna till de materiella. På samma sätt är identitet något som uppstår genom socialt – vanligen normativt – svarande. Och med dessa båda mått – begåvning och identitet – mäts skådespelare. En skådespelarens kunskap, tanke, känsla och vilja till handling står sällan i centrum för intresset; framträdelsen som situation, som kött, som tid, som handlande varelse är i en rollsättningsprocess vanligtvis väldigt svår att hävda framför framträdelsen som representation och instrument. Woolf ringar in glömska, förmågan att glömma sig själv och sin (könade) identitet, som kryphål mot ett skrivande som både är troget författaren och öppnar upp sig mot världen: ”Hon skrev som en kvinna, men som en kvinna som har glömt bort att hon är kvinna.”⁸⁰ Senare plockar Simone de Beauvoir upp samma tanke som sammanfattande i *Det andra könet*:

Det som dagens kvinna främst saknar om hon ska kunna utföra något storslaget, är förmågan att glömma sig själv. Men för att glömma sig själv måste man till att börja med vara riktigt säker på att man har funnit sig själv.⁸¹

Jag längtade efter ett eget rum. Jag ville finna mig själv för att glömma mig själv. Jag fick roller som stämde överens med en förmodad identitet. Allt jag kunde tänka på var att jag var kvinna. Det låter gammalt, men det är det inte. Jag förstod att detta att tänka, känna och glömma var mitt ansvar, även att glömma att jag är skådespelare, att tänka på skådespelandet som praktik för handling – inte som

80. Ibid., s. 99.

81. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 811.

identitet, inte som färdighet. Det är en fråga om etik. Bildkonstnären har sin ateljé, författaren sitt skrivbord, musikern sitt övningsrum. Skådespelaren är ständigt på offentlig plats, på det Arendt benämner som torget, den sociala och politiska platsen. Teatern brukar framhållas som kollektiv konstform. Det stämmer att det är i olika grader av kollektiv process som uttrycken artikuleras men vissa kroppar i detta kollektiv har tillgång till egna rum, till förberedelse-tid i ateljéer och vid egna skrivbord. Skådespelarens arbete är i stort sett uteslutande förlagt till repetitionssalen eller scenen där det utförs inför betraktande blickar. Tillgången till ett fysiskt eget rum står i direkt relation till ett mentalt och kroppslig eget rum i kollektivet, till det som kan benämnas integritet. I avhandlingen *Tvivel – replikernas poetik* skriver Christina Ouzounidis om denna ”integritet på allmän plats”, om det att begära sin egen tid också är att erbjuda den till andra:

I det egna rummet formuleras det singulära och dess relation till det allmänna. Där uppstår själva förutsättningen för subjektets tillblivelse i det politiska. Kanske till och med för en möjlig vistelse i det relationella [...] Inte ensamhet som återhämtning, utan det rum där subjektet uppstår som väljande, svarande, vägrande, handlande varelse.⁸²

Jag frågar mig i vilken utsträckning detta väljande, svarande, vägrande och handlande subjekt har en chans, eller ens är önskvärt, i en institutionaliserad skådespelarpraktik. Är det möjligt att upprätthålla det singulära på en gestaltande nivå – i själva spelögonblicket – när möjligheterna att välja och vägra är så begränsade

82. Christina Ouzounidis, *Tvivel. Replikernas poetik*, Glänta produktion, Göteborg 2016, s. 133.

på den strukturella nivån, när svar och handling uteslutande formuleras på allmän plats? Varför är de konkreta, fysiska och materiella förutsättningarna så svåra att stå över? Varför kan jag inte bara hävda mig som auktoritet? Eller snarare: varför *måste* jag hävda mig som auktoritet? För att förstå det måste frågan om tilltalsstrukturer beröras.

Jag benämner den skådespelande praktiken som institutionaliserad. Med institutionaliserad menar jag inte bara skådespelandet så som det utövas på institutionsteatrar, utan även i mindre, fria grupperingar enligt institutionaliserande mått. Måttet är ett slags förväntan, ett mer eller mindre medvetet tilltal, på vilket det är svårt att inte svara. Det finns ett begrepp för ett sådant svarande: efter Louis Althusser benämner Judith Butler det *interpellation*. Interpellation är en process där ideologi materialiserad i sociala och politiska institutioner konstituerar de individuella subjektens identitet genom att kalla på dem. Det klassiska exemplet: när polisen ropar vänder du dig om och blir till den ordningsmakten benämner dig som. Butler beskriver hur genus skapas genom sådana tilltal: den nyfödde hälsas med ”Det är en pojke/flicka” och positioneras därmed i en binär könsordning. I *Queerkritik* tar hon modellen vidare och klargör hur ”jaget” är omöjligt utan en ordning som föregår det, hur erkännande inte ges till ett subjekt, utan formar detta subjekt: ”...jag kan bara säga ’jag’ i den mån jag först blivit tilltalad”.⁸³ Utan detta tilltal finns ingen position att tala och handla ifrån.

Jag hade förberett ett tacktal. Som initiativtagare och ansvarig för uppsättningen var jag överväldigad över omsorgen om detaljerna,

83. Butler, ”Queerkritik” i *Könet brinner!*, s. 101.

över dessa lysande som svarat ja på min inbjudan att medverka, att de ville vara med och att de gett sitt yttersta, att de arbetat så långt bortom föreställning. Jag var obeskrivligt tacksam mot teatern för förtroendet och ville uttrycka det. Men först skulle teaterchefen tacka. Hon var märkbart tagen. Hon vände sig till regissören. Hon geniförklarade. Därefter tackade hon oss andra i tur och ordning, innerligt och alla nämnda vid namn och funktion. Jag som skådespelare. Inget annat. Känslan: skam. Det blev omöjligt att hålla mitt tal. Om jag talade nu skulle det innebära kritik. Jag ville inte kritisera, jag ville tacka. Jag ville tacka. Vad trodde jag om mig själv? Nu skulle ensemblen tacka. Resten av ensemblen tyckte att jag skulle leda tacket. Jag snodde en minut av vårt gemensamma tack och tackade i egen sak. Jag ursäktade mig, sammanfattade allt jag velat och gjort med ordet "flickrumsfantasi". Jag hörde mig själv och trodde inte mina öron.

*Skulle jag kanske ha varit en man? Skulle det ha varit bättre?*⁸⁴

Senare fick jag mitt tack. På middagen efter sista föreställningen vände sig teaterchefen enbart till mig. Jag förmådde inte svara, jag skämdes fortfarande.

Kanske var det från teaterchefens sida medvetet. Kanske tänkte hon att det riskerade att splittra ensemblen inför spelperioden om jag fick ett särskilt omnämnande vid premiären. Synen på ensemblen som en homogen grupp som inte bör differentieras är vanlig. Som om skådespelare inte är förmögna att skilja på sak och person, som om det för en skådespelare inte finns något utanför skådespelandet

84. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, s. 58. (Se även not 40)

och att det därför är svårt att hantera om en ensemblekollega blir tilltalad som något annat än just skådespelare, som om det skulle kunna resultera i en känsla av att vara förfördelad som skulle genomsyra skådespelarens arbete och på så sätt riskera att påverka det konstnärliga resultatet negativt. Kanske tänkte teaterchefen i de banorna. Jag tänker att hon i så fall blandade ihop korten. Om en teaterchef eller regissör i ett tacktal framhåller en skådespelare framför en annan för själva skådespelarinsatsen kan det kanske orsaka problem. Inte sällan finns det stjärnskådespelare i en ensemble och inte sällan gör dessa stjärnor huvudroller och nästan alltid får dessa stjärnor stort utrymme i marknadsföring, förhandsreportage och recensioner. En stjärna kan rent konkret vara knepig att hantera i gestaltningssarbetet eftersom hennes bekanta ansikte ofrivilligt drar blickarna och fokus till sig. Hur medveten och lojal och hårt arbetande stjärnan än är riskerar hennes blotta uppenbarelse på scenen att få artikulationen att tippa. I sådana fall vore det möjligtvis demoraliserande om teaterchefen dessutom i sitt tacktal vid premiären framhöll denna stjärna eller rollen hon gör som extra väsentlig för uppsättningen. Men i det här fallet hade teaterchefen ingen stjärna att förhålla sig till. I det här fallet rörde det sig inte ens om en skådespelare som utmärkt sig för sin skådespelarinsats. Det rörde sig om en skådespelare som faktiskt hade utfört ett arbete för uppsättningen som låg utanför hennes insats som skådespelare. Att erkänna det vore inte att säga att den skådespelaren är viktigare än de andra skådespelarna. Det vore inte särbehandling. Det vore att erkänna arbetet för vad det är. De allra flesta skådespelare förstår värdet av arbete. En teaterchef riskerar väldigt lite genom att erkänna att ett arbete har utförts.

Jag skäms ännu, jag skäms nu när jag skriver. Teaterchefen är kanske inte att klandra. Det är så här det funkar. Även teaterchefen

svarar mot förväntningar, vi kallar ömsesidigt på varandra att vara tydliga, att inte skapa osäkerhet. Kollektiva processer är så komplexa, det finns ytterst lite utrymme för skörhet i formerna. Jag tänker också att det var jag som inte var tydlig, som inte trädde fram tillräckligt, inte riskerade mer. Jag skapade osäkerhet, jag stressade genom att förstöra protokollet utan att vara tydlig i formulerandet av en annan ordning. Under arbetets gång blev jag interPELLERAD som ensemblemedlem och regissören som moralisk auktoritet – inte bara av teaterchefen utan också av ensemblen, tekniker, journalister. Kanske kallade vi också ömsesidigt på varandra. Det var som om jag själv nästan glömde bort min insats som initiativtagare och projektägare, kanske glömde teaterchefen också. Butler beskriver i *Osäkra liv* hur tilltalsstrukturen är viktig för förståelsen av hur moralisk auktoritet införs och bibehålls. Hon upprepar hur vi inte bara tilltalar andra när vi talar utan också blir till i det ögonblick då vi tilltalas. Det som binder oss moraliskt har att göra med hur vi tilltalas av andra på sätt som vi inte kan avvärja eller undvika. Moralisk och konstnärlig auktoritet handlar inte så mycket om att finna sin egen vilja och stå fast vid den som att bli tilltalad som auktoritet innan viljan tar form. Det går inte att stämpla sitt eget namn på sin idé, någon annan måste inte bara erkänna utan kräva den av dig. Jag måste bli adresserad som någon som har skyldigheter för att kunna träda fram som ansvarig. Butler framhåller känslan av osäkerhet som följs av ”misslyckade” tilltal:

... något i vår existens visar sig vara osäkert när [...] tilltal misslyckas.⁸⁵

85. Butler, ”Osäkra liv” i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, s. 136.

Jag försöker visa hur det mentala egna rummet ur vilket jag kan träda fram som handlande och ansvarig inte bara är beroende av tid, fysiskt rum och pengar utan också konstrueras genom tilltal och hur komplexa lagren av strukturella förutsättningar som talar emot en skådespelares försök till upphovsskap och ansvar är. Inte ens när skådespelaren faktiskt *är* initiativtagare och ansvarig för finansiering, har tagit fram och bearbetat materialet, valt medarbetare och lett och planerat det konstnärliga arbetet under en avgörande del av produktionstiden kan kroppen motstå det institutionella tilltalet utan kollapsar i känslor av skam. Skam är ett slags ytterlighet av osäkerhet. Jag vill påminna mig om att betrakta osäkerhet och skamkänslor som följs av ”misslyckade” tilltal som hoppfullt; det indikerar att något inte är som det brukar vara, att något är i rörelse, i möjlig förändring. Bojana Kunst, filosof och dansteoretiker, framhåller hur den ambivalenta positionen mellan en institutionell praktik och en praktik som spränger den institutionella ordningen är en politisk position.⁸⁶ Det är själva ambivalensen som är politisk – osäkerheten i misslyckade tilltal. Min position genom det här avhandlingsarbetet har varit just en sådan; en praktik som rört sig från institutioner via fria grupperingar till egna arbeten och tillbaka där jag undersökt och försökt utmana förutsättningarna att agera som upphovsperson med konstnärlig auktoritet och integritet, upprätthålla det egna rummet på allmän plats, bli till som subjekt och moraliskt ansvarig i det politiska. Ambivalensen det har skapat har stundtals varit plågsam, inte bara för mig utan också för de jag arbetat tillsammans med. Jag försöker att inte skämmas, jag försöker vara stolt över det.

86. Keynote och panelsamtal under POSTDANCE på MDT, Stockholm, november 2015.

Från strukturella, konkreta och kulturella villkor vill jag nu närma mig metodiska överväganden. Vilka vägar mot ett eget rum i en skådespelande praktik är framkomliga i det gestaltande arbetet? Vilka skådespelande kroppar tillåts upprätthålla det egna rummet på allmän plats? Hur verkar metodisk och estetisk tradition för att möjliggöra sådan integritet?

REALISM - DIALEKTIK - FEMINISM

Det har varit av stor produktiv betydelse för mig att klargöra vilken eller vilka konstnärliga traditioner jag verkar i och som min praktik är ett resultat av. Alla praktiker har en resonansbotten av teorier, men när praktiken antagit skepnaden av tradition lägger sig det som Beauvoir kallar mystifikationer – sådant som döljer de verkliga villkoren – runt verksamheten.⁸⁷ Praktiken framstår som spontan, som framavlad ur en essentiell erfarenhet, och teori uppfattas i motsättning, som det andra som måste hållas på avstånd eftersom erkännandet hotar att relativisera den tradition som formar auktoritet och identitet. Min praktik är präglad av att å ena sidan befinna sig i och vara ett resultat av det vi benämner som en psykologisk realistisk teatertradition, å andra sidan av att jag delvis är fostrad i och har en dialektisk tradition som ideal. Tyska skådespelares arbete har haft stor inverkan på mig, framförallt kvinnornas. De spelar, med Wolfs ord, som om de glömt bort att de är kvinnor. Det trots att de lever och verkar i ett samhälle och en teatertradition där sexismen på många sätt är mer utbredd än i en svensk kontext. Jag ser på det dialektiska och expressiva i hållningen och uttrycken som kryphålet som öppnar upp för upprättandet av ett eget rum

87. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 84.

för den skådespelande kroppen; en hållning där kroppen förvärvar integritet i relation till texten, iscensättningen och kontexten.

I essän *Brechtian Theory/Feminist Theory, Toward a Gestic Feminist Criticism* från 1988 föreslår Elin Diamond intertextuell läsning av feministisk och brechtiansk dialektisk teori i syfte att klargöra den ur ett feministiskt perspektiv radikala potentialen i såväl brechtiansk teori som teatern som konstform.⁸⁸ Före Diamond gick som jag tidigare beskrivit Laura Mulvey i *Visuell lust och narrativ film* till angrepp mot hur den psykologiska realismen i Hollywoodfilmer anses vara ett ”politiskt vapen” men i själva verket konstruerar en betraktelseposition som bjuder in till narcissistisk identifikation med den manlige hjälten och fetischerar kvinnan. Även Mulvey föreslår alltså en dialektisk hållning som motmedel, att ”frigöra kamerans blick vad gäller dess materialitet i tid och rum, och återge publikens blick dess dialektik och en passionerad distans.”⁸⁹ Diamond framhåller angående Mulveys angrepp hur Brecht avvisade realism inte bara på grund av att det döljer konventioner utan också för att det verkar hegemoniskt: genom att kopiera detaljer på ytan av världen erbjuder realism illusionen av levd erfarenhet medan det i själva verket endast är en version av verkligheten, oftast den dominerande, som gestaltas.⁹⁰ I inledningen sa jag att jag tänker på teatern som ett rum för förändring istället för som den spegel som den ofta benämns som. Walter Benjamin jämför i sin genomgång av den episka teatern den realistiska teaterns ”magiska

88. Elin Diamond, ”Brechtian theory/Feminist theory. Toward a gestic, feminist criticism” i *Unmaking memories*, s. 82.

89. Mulvey, s. 56.

90. Diamond, s. 87.

rum” med det brechtianska *podiet*.⁹¹ Spegelmetaforen eller det magiska rummet accepterar återgivandet av orättvisor, medan dialektisk teater enligt Benjamin istället går ut på att erbjuda rättvisa. Angående skådespelarens arbete på podiet säger Brecht:

Skådespelaren måste visa en sak, och han måste visa sig själv.⁹²

Hur skådespelaren förhåller sig till och visar sig själv i relation till rollen eller temat är centralt i Brechts nyckelbegrepp *Verfremdung*. *Verfremdung* översätts vanligen som främmandegöring eller distansiering på svenska. Diamond pekar på hur skådespelarens självmedvetna närvaro på scenen är central i skapandet av distansierings-effekter.⁹³ Jag arbetar med en förståelse av *Verfremdung* som snarare än att tolkas som kylig distansiering kan förstås som integritet; den skådespelande kroppens egna rum i relation till texten, iscensättningen och kontexten. När jag ser tyska skådespelare spela ser jag kroppar som istället för att gå in i olika representationer befinner sig i dialog med å ena sidan texten, å andra sidan kontexten, det vill säga de andra kropparna och olika lager av historiska, politiska och filosofiska analyser av verkligheten. Förståelsen av *Verfremdung* som integritet möjliggör en rörelse mellan tre rum: kroppens rum – textens rum – det kontextuella rummet. Idealet är då inte sammansmältning utan synliggörande, att blottlägga delarna – kropp – text – kontext – och upphöja dem till likvärdiga storheter ömsesidigt beroende och oberoende. Det skiljer sig väsentligt från skådespelarens arbete inom den realistiska

91. Walter Benjamin, ”Vad är den episka teatern?”, *Essayer om Brecht*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Lund 1971 [1966], s. 28.

92. Ibid., s. 27.

93. Diamond, s. 87.

traditionen vilket eftersträvar ett sömlöst förhållande till rollfiguren inom ramen för en fiktion vars normer rollfiguren/den skådespelande kroppen måste svara mot.

Texten har inom den tyska teatertraditionen status av litteratur och som uppgift att utgöra motstånd, inte bara tematiskt utan också i gestaltungsprocessen. Ofta är förloppen uppbrutna i enlighet med den brechtianska avbrottsprincipens syfte att åskådliggöra tillstånd, inte i naturalistisk mening utan för att klargöra maktförhållanden och avslöja det till synes naturliga.⁹⁴ För skådespelaren innebär motståndsförhållandet till litteraturen att hon har att jobba med en inneboende konflikt i själva repliken – en öppen spelbarhet, relationellt oberoende. Om texten är dramatisk finns ett utrymme i den för handling, för intention preciserad av tid. Jag använder, efter Christina Ouzounidis, genomgående replik som begrepp. Ouzounidis föreslår i sin poetik ett dramaturgiskt sönderdelande av den dramatiska texten ner på repliknivå där hon undersöker hur begreppet konflikt verkar. Hon skriver:

Konflikten är ett regelverk som ger sin tillåtelse. Om konflikten består av viljor, försök och måsten tänker jag mig att den minsta beståndsdelen inte alls heter konflikt utan tid – genom ett nu som sträcker sig mot en framtid som ännu inte finns.⁹⁵

Om repliken, eller utsagan, ger sin tillåtelse till sådana tidsliga förskjutningar, till att förflytta sig från ett nu mot en begärd framtid genom talandet, är aristoteliska handlingsförlopp inte nödvändiga

94. Benjamin, *Essayer om Brecht*, s. 24.

95. Ouzounidis, *Tvivel. Replikernas poetik*, s. 54.

för att förstå och bestämma konflikten i vilken repliken blir till handling. Den skådespelande kroppens inneboende konflikt och den inneboende konflikt som genom författandet nedlagts i repliken – detta tvivel, denna slitning mellan villkoren och den möjliga framtiden – är nog. Konflikten finns där i repliken och den skådespelande kroppen känner den, måste förhålla sig till den, måste översätta den, måste förflytta sig, måste frigöra sig, måste slitas. ”Det är ett fatalt misstag om hon i omständigheterna söker begriplighet. [...] Omständigheterna står inte att finna utanför utsagan själv, ligger inte gömda att upptäcka och formulera genom ett annat hur” poängterar Ouzounidis.⁹⁶ Ett sådant konfliktformulerande kropp och replik emellan resulterar i en närmast monologisk grundhållning. Tyska skådespelare förhåller sig alltid monologiskt, även när skådespelare/rollfigurer talar till varandra. I själva verket talar de aldrig till, utan *inför*, varandra. Dialogen syftar inte till kommunikation, den syftar till avslöjande. På så sätt undviker kropparna relationellt identitetsskapande och får en chans att glömma vilka de är. Kropparna försöker inte vara varandras liv – de använder sig av varandra för att avslöja sig och världen. De ställer ut sig själva och rollfiguren inför publiken och varandra, fläker ut sig på podiet, kastar sig ut i världen som begärande och tvetydiga subjekt.

Integriteten syftar alltså inte till försvar utan till att på en gång glömma och ställa ut det egna jaget. Brechtiansk teori poängterar det fragmenterade i identitetsbegreppen, hur skådespelaren varken bör försvinna in i representation av rollkaraktären eller in i en skyddande och överlägsen skådespelarpersona utan förbli i

96. Ibid., s. 199.

process, i brist och slitning.⁹⁷ Diamond presenterar en med samtida mått mätt gängse feministisk användning av *Verfremdung*; att det möjliggör ett överskridande förhållande mellan rollens genus och skådespelarens biologiska kön och exemplifierar med cross-dressing. Jag är mer upptagen av hur den expressiva och dialektiska hållningen inte hejdar begären i sina uttryck för den skådespelande kroppen, oavsett biologiskt kön eller genustillhörighet och oavsett roll. En överenskommelse om realistisk trovärdighet betyder olika saker för olika kroppar i termer av uttrycksmöjligheter. För en kropp som inte är vit, man eller heterosexuell betyder det just hejdande, bortträngning. Det är en bortträngning inte bara av konkreta former och uttryck utan kanske viktigare; bortträngning av subjektsformuleringen, av förmågan att tala, handla, glömma, vägra, begära och slitas i egen rätt. Diamond påpekar hur Brecht är typiskt marxistisk blind för frågor som rör kropp, kön/genus och begär. Han talar mycket om njutning och nöje men alltid i relation till kognitiva aktiviteter, nöjet i att skapa mening. Skådespelarens kropp sammanfattas och infogas av Brecht i det dialektiska behandlandet av sociala relationer. Men, genom att insistera på närvaron av kropp och begärsproblematiker inom ramen för Brechts icke-essentiella hållning till kroppen uppstår just möjligheter till subversiva subjektsformuleringar. Diamond sammanfattar sin läsning med att benämna en skådespelande kvinnokroppss realistiska uppenbarelse som en ”to-be-looked-at-ness” (att bli betraktad) medan den brechtianska/feministiska versionen är en ”looking-at-being-looked-at-ness” (betrakta att bli betraktad) eller bara ”looking-ness” (att betrakta). Det är den sista versionen som intresserar mig – möjligheten att helt enkelt vara en kropp som ser,

97. Diamond, s. 88.

som tittar på världen och sig själv och genom och inför den andre förhandlar om kropparnas möjliga liv. När skådespelaren Susanne Wolff⁹⁸ spelar kan hon tillåta sig att vara klarsynt, kraftfull, utlevande och orädd nog att undersöka osäkerhet. Hon bemästrar det som kvinnor sällan tillåts; att stå still och låta talandet utgöra handlingen. Hennes hållning är den av ett ohejdbart, begärande subjekt som talar i ett rum öppet för förändring. För mig exemplifierar hon den hållning jag eftersträvar.

FEMINISTISK HÅLLNING: TVETYDIG ETIK

Det ligger nära till hands att som Diamond ställa realistisk tradition med aristoteliska rötter mot brechtiansk dialektisk. Arendts läsning av Aristoteles i relation till hennes definition av teatern löser i viss mån upp en sådan dikotomi – Arendt syftar som jag tidigare beskrivit till ett *mimesis* som undandrar sig all generalisering. Vad Diamond endast flyktigt berör men som utgör den centrala undersökningen i det här avhandlingsarbetet är potentialen i relationen mellan kropp och *poetisk* dramatisk text. Brechtiansk tradition vilar på det episka dramat och avbrottsprincipen appliceras på vad som i grunden är narrativa förlopp. Avbrottsprincipen innebär dock en öppning mot det fragmenterade och poetiska, en öppning mot ett rum som jag i det här arbetet genom Elfriede Jelineks dramatik helt

98. Wolff, född 1973, tillhörde ensemblen på Deutsches Theater i Berlin 2009–2016, innan dess var hon verksam på Thalia Theater i Hamburg. Hon har återkommande arbetat med texter av Elfriede Jelinek, bl.a. *Nora*, *Ulrike Maria Stuart* och *Winterreise*. Första gången jag såg henne spela var som Maria Stuart i Schillers *Maria Stuart* i regi av Stephan Kimmig på Theatertreffen 2008 och jag har sedan följt henne på Deutsches Theater i en rad uppsättningar fram till monologen *Ismene*, *Schwester von* av Lot Vekemans, också i regi av Stephan Kimmig.

och hållet kliver in i. Från det rummet är perspektivet annorlunda: både brechtiansk/dialektisk och aristotelisk/realistisk tradition äger subversivt produktiva metodiska kvalitéer. Det finns något i känsligheten i det relationella, i identifikationsprocesserna, i närheten till det som liknar självet, i utsattheten och spänningen i relation till ett normativt kroppsligt impulssystem inom realistisk teater som jag inte helt vill förkasta. I sista kapitlets etiska distinktioner tar jag upp hur Gayatri Chakravorty Spivak påpekar att det är nödvändigt att vända sig mot något som liknar självet för att överhuvudtaget kunna föreställa sig annanhet.⁹⁹ En sådan tanke kan användas för att motivera realistisk identifikation som subversiv metod och form. Lika viktigt som det har varit för mig att kunna navigera mellan realistisk och dialektisk tradition har det därför varit att hitta en hållning som kan tillåta dem båda att verka i min kropp, samtidigt som den fullt ut berättigar sig själv. En sådan hållning är den feministiska. Jag talar nu inte om kompletterande feministisk analys som verktyg för att rannsaka, kontrollera eller styra teaterns ämnen, kroppar och uttryck, och heller inte om korsläsning med eller översättning till etablerade sceniska metoder, utan om en feministisk hållning som utgör själva den konstnärliga metoden. Det här avhandlingsarbetet prövar och önskar artikulera en sådan metod – efter Simone de Beauvoir: en tvetydig etik som konstnärlig metod.

Följande utgångspunkter kan artikuleras som tre lager av närmanden mot ett eget rum för den skådespelande kroppen, mot ett skådespelande som uppehåller sig vid begär och identitetsplittring, mot en tvetydig etik som konstnärlig metod:

99. Spivak, "Översättnings politik" i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 111.

Hållning: feministisk

Text: poetisk

Situation: kropp

Jag har hittills uppehållit mig vid det förstnämnda, hållningen, och också något vid det andra, den poetiska dramatiska repliken. Jag har försökt klargöra skådespelarens strukturella, konkreta och kulturella villkor med utgångspunkt i en institutionaliserad praktik. I följande kapitel går jag vidare in i metodbeskrivning genom att vistas i relationen kropp – replik. Men först vill jag säga något om Simone de Beauvoirs tvetydiga etik.

”Så länge det funnits människor, människor som levat, har de alla upplevt den tragiska tvetydigheten i sina mänskliga villkor”¹⁰⁰ inleder Beauvoir *För en tvetydighetens moral* med. Vi lever med vetskapen om att vi ska dö, vi upplever den eftersom vi är ett ”tänkande rö”. Förmågan att tänka är för Beauvoir lika grundläggande som för Arendt. En människa kan i varje ögonblick ”fatta den tidlösa sanningen om sin existens, men mellan det förflutna som inte längre är och framtiden som ännu inte är, är det ögonblick hon existerar ingenting.”¹⁰¹ Människans existens kännetecknas av brist och slitning, av frihet och ansvar. Hon *är* endast i den mån hon *gör* sig till det hon är.¹⁰² Ansvar är att i varje ögonblick, i varje rörelse, vilja och välja sin egen och andras frihet. Det är alltså ingen individualism. Människan definieras genom sin relation till världen och till andra individer och hennes frihet kan inte fullbordas annat

100. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 23.

101. Ibid.

102. Ibid., s. 35.

än genom den andres frihet.¹⁰³ Ansvar är oändligt komplext, med tiden och rummet oupphörligen skiftande. Frihetens verkliga krav är att:

...rikta sig mot en öppen framtid, genom att försöka förlänga sig genom den andres frihet. Man måste i alla lägen respektera andra människors frihet och hjälpa dem att frigöra sig. En sådan lag begränsar handlingen och ger den på samma gång ett innehåll.¹⁰⁴

Jean-Paul Sartres oberoende, genomlysta subjekt problematiseras av Beauvoirs situerade. Medan Sartre exempelvis talar om ”ond tro” – lögn som människan väljer för att undfly friheten och ansvaret – talar Beauvoir om ”mystifikationer” – strukturell mörkläggning, makten kamouflerad till naturlighet¹⁰⁵ – som hindrar människan från att anta sin frihet och sitt ansvar. Medan Sartre ger en dyster bild av människans situation och strävan blir projektet hos Beauvoir istället positivt, ett frigörelseprojekt; att ”vilja avtäckta varat” istället för att ”vilja vara”.¹⁰⁶ Beauvoirs etik kommunicerar med den dialektiska teatern i och med betoningen av avtäckandet som ett projekt för frigörelse och rättvisa. Beauvoir höll också på att närma sig marxismen när hon under december och januari 1946 och 1947 skrev *För en tvetydighetens moral*. Det är här intresset för kvinnofrågor vaknar för att två år senare explodera i den historiefilosofiska genomgången i *Det andra könet*. Med utgångspunkt i barnets villkor som privilegierat i det avseendet att barnet vanligtvis slipper undan frihetsångesten tar Beauvoir klivet vidare till att tala om

103. Ibid., s.123.

104. Ibid., s. 59.

105. Ibid., s. 75.

106. Ibid., s. 26.

kvinnan (och slaven i samma andetag!). Hon beskriver hur det att leva i en infantil värld är att hållas i ett tillstånd av underkastelse och okunnighet, utan medel att krossa taket över huvudet, hur det visserligen innebär ett utövande av frihet, men endast inom det universum som byggts upp före och utan en.¹⁰⁷ Vad som skiljer barnet från kvinnan är att ”barnets situation är påtvingad medan kvinnan (jag talar om dagens västerländska kvinna) väljer eller åtminstone ger sitt samtycke till den.”¹⁰⁸ Igen: det låter gammalt, men det är det inte. Och mer: beskrivningen har uppenbar giltighet på skådespelarens situation i en institutionaliserad praktik. I relation till en sådan översättning säger Beauvoir följande om konstnären, och betonar förutom tänkandet också begäret:

Världen avslöjar sig endast genom förkastandet, åtrån, hatet och kärleken. För att konstnären skall ha en värld att uttrycka, måste han först befinna sig i denna värld – som förtryckt eller förtryckare, som resignerad eller revoltör, som en människa bland människor. Men då upptäcker han djupt i sin egen existens de för alla människor gemensamma kraven: Han måste vilja friheten i sig själv likaväl som universellt, han måste försöka erövra den. I ljuset av detta projekt kommer situationer att hierarkiseras och skäl för att handla upptäckas.¹⁰⁹

Det som gör teatern radikal är kropparna som förverkligar den. Jag vill se kroppar som ropar, som förkastar, åtrår, hatar och älskar, som kastar sig ut med nödvändighet, som uppenbarar vilka de är inför mina ögon. Jag vill se kroppar som äger världen och som

107. Ibid., s. 44.

108. Ibid., s. 45.

109. Ibid., s. 71.

därför kan utsätta sig för risk, för ovisshet och slitning. Jag vill se kroppar för vilka handling är möjligt. Jag vill se kroppar med den makten, makten att tänka, begära och pröva en ny verklighet. Och, som Arendt – liksom Woolf och Beauvoir – är noga med att påpeka, sådant äger inte rum i något elfenbenstorn, just vad gäller villkor är det förmodligen mer sårbart än någon annan förmåga.¹¹⁰

110. Arendt, *Människans villkor*, s. 423.



"Lycka är således INTE ett begrepp att referera till"

Skådespelandet =
- En omförländning

KROPP, REPLIK – SITUATION

*...om kroppen inte är ett ting, är den en situation: den är vårt grepp
om världen och utkastet till våra projekt.¹¹¹*

Simone de Beauvoir

111. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 69.

Det har aldrig handlat om det som syns.

Det handlar om skakningar, om puls, om värme och kyla, hur det hårdnar, trycker, håller, ger efter, mjuknar, löses upp, hur cellerna vill och behöver något, ropar efter någon. Klangen i det, hastigheten, sänkningar, höjningar, motstånd, utrymmen mellan slagen. Intimiteten i rösten när den hanterar kombinationen av vokaler och konsonanter, hur det avslöjar begär, hur kroppen måste erbjuda sig. Hur det kräver det yttersta.

Om hur detta yttersta, detta begär, hur det genom orden får en form och hur orden genom begäret får form och hur allt är bevittnat. Hur köttet uppstår. Hur det kan förkastas. Befrielsen i det, och möjligheten. Att orden är så handfasta, att jag kan klamra mig vid dem, att de rusar fram med mig. Att de tränger igenom mystiken, slår hål på föreställningarna. Och att allt ändå kan förbli så dolt som det måste.

Orden har alltid inneburit potentiell förändring. Nej, inte potentiell. Nödvändig. Något vid sidan av det performativa har aldrig funnits. Orden är lagen, kroppen möjligheten. Och vid en annan punkt: kroppen är lagen, orden möjligheten. Orden talar inte – de gör. Kroppen talar inte – den gör. Beauvoir:

...ty människan kontemplerar aldrig – hon gör.¹¹²

KROPPEN, REPLIKEN

Att repetera och spela är ett sätt att tänka och känna. Artikulationen, *hur* – med vilken hållning, med vilken tanke, med vilken drivkraft, med vilken fysisk handling, med vilken röst, i vilken ordning, hur länge, hur snabbt, hur starkt, med vilken riktning, med vilket motstånd, hur många sekunder i mellanrummen, precisionen i tankens förflyttning, i släppen i andningen – är en metodik för att förstå *vad*. *Vad* kommer inte först. Det går inte att veta *vad* utan att repetera. Utan komposition finns inte *vad*, eftersom *vad* aldrig kan vara gemensamt. *Hur* går att dela, göra vissa överenskommelser om, men inte *vad*. *Vad* är obotligt ensamt.

Och ändå är jag upptagen av *vad*. Jag har insisterat på att veta *vad* för att ett *hur* ska bli möjligt. Ett *hur* av en kropp som inte vet *vad* har ingen klang. Jag har velat sluta tänka på *hur*, uteslutande ägna mig åt *vad* och låta *hur* bli vad det blir. Jag har velat låta det *hur* min kropp i stunden ger ifrån sig vara nog. Jag har tänkt att klangen helt och hållet består av *vad* och att det radikala för en kropp som min är att sluta bry sig om *hur*, tvinga rummet och tiden att acceptera mitt inåt placerade *vad*. Det *vad* man ser lika lite som *Väggen*.

Men väggen är fortfarande inte något givet som kan betraktas, den är och förblir osynlig. Du kapitulerar och är själv borta. Med ditt försvinnande har du till och med erhållit en ny grundställning, och närmare bestämt en grundställning till allt som är, du gör det inte

112. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 70.

*för mindre. Mindre räcker inte för dig, även om mindre vore mer, räcker det inte för dig. Grundställningen är den enda positionen som du kan inta. Den utgörs av en inåt placerad innerlighet. Ser man lika lite som väggen, om du frågar mig.*¹¹³

Skådespelaren blir avkrävd på *hur*. *Hur* stå, *hur* gå, *hur* andas, *hur* tala. *Vad* gången, andningen, hållningen, talet är ett resultat av är inte i första hand föremålet för den gestaltande processen. Därför blir *vad* viktigt, därför att det inte är självklart i en skådespelande praktik. Det är inte att jag vill tala om *vad* – *vad* är i sin ensamhet mycket svårt att tala om. Jag kan närma mig *vad* endast genom att tala om *hur*. Jag vill vara i *vad*, i *vad* utan *hur*. Bara vara i *vad*. Det finns kroppar som kan insistera på *vad* – på tiden det tar, på platsen, och på att aldrig någonsin avkrävas ett bestämt *hur*. Jag vill att min ska kunna vara en av dem.

Jag vill vara där där tiden, kropparna och lagarna helt motsvarar mitt begär. Jag vill kunna känna mitt begär och uttrycka det, jag vill handla med det som drivkraft och mål. Jag vill att andra kroppars begär förhåller sig till mitt, lyssnar på och bekräftar det. Jag vill att andra kroppar lär sig något om sig själva genom att vara vid mitt begär. När jag spelar *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* är jag där. Det paradoxala är att för att komma dit har jag behövt tänka, med Arendt har jag lagt ut mitt förnuft. Jag har behövt blottlägga strukturer och granska mig själv för att kunna välja bort allt det

113. Jelinek, "Väggen" ur *Prinsessdramer*, s. 103–104. I bokutgåvan (se not 40): "Men väggen är ännu inte något givet som kan betraktas [...] Mindre räcker inte för dig, även om mindre vore mer så räcker det inte för dig. Grundställningen är den enda position du kan inta. Den består av en inåtlagd innerlighet [...]"

som ligger i vägen för mitt begär. Inget är mer materialistiskt än begär, inget kräver mer, ingen makt är större än makten att begära. Jag är mycket intresserad av kvinnokroppar och deras begär, av att se uttrycken för det, av att se andra kroppar förhålla sig till det. Särskilt intresserad är jag av heterosexuella kvinnokroppar. Jag kan uppleva en kvinnokroppas heterosexuella begär som extremt queer. Det insisterar på att män förhåller sig till det. Det är så hotfullt att det nästan bara går att spela.

När jag spelar kan jag känna avspänningen som jag annars bara känner när jag är själv eller i situationer av hudlös närhet: ögonblick då jag inte behöver reagera eller svara i förhållande till någon, då mina tankar och känslorna får och måste vara så lätta, skiftande och intensiva som de är. Jag känner då hur jag har min kropp, hur den är fri att vara känslig för det som är utanför, vill det villkorslöst. Jessica Benjamin menar i *The bonds of love* att sådana upplevelser är förutsättning för förnimmelsen av upphovsskap, och hur den förnimmelsen i sin tur är förutsättning för att kunna öppna sig mot och sträcka sig ut i världen:

In these moments of relaxation [...] when there is no need to react to external stimuli, an impulse can arise from within and feel real. Here begins the sense of authorship, the conviction that one's act originates inside and reflects one's own intention. Here, too, begins the capacity for full receptivity and attention to what is outside, the freedom to be interested in the object independent of the pressure of need or anxiety.¹¹⁴

114. Jessica Benjamin, *The bonds of love. Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*, Pantheon Books, New York 1988, s. 42.

Det här avhandlingsarbetet började i frågan om skådespelarens upphovsskap, i en längtan efter att äga och ta ansvar för *vad*. Vilket *vad*? Det *vad* jag syftar till har inte så mycket med tematiska satser att göra som med kroppens *vad*: förnimmelsen av hur känsla, tanke, intention och handling följer på varandra, hur min kropp sträcker sig ut i världen. Kroppens *vad* tänker jag på som det Beauvoir talar om när hon pekar på kroppen som en situation:

...om kroppen inte är ett ting, är den en situation: den är vårt grepp om världen och utkastet till våra projekt.¹¹⁵

Jag får ett helt nyskrivet stycke skickat till mig. Inom kort ska det sättas upp. När jag läser upptäcker jag brottstycken av repliker från en tidigare text av dramatikern, en text som jag har arbetat med. Reaktionen i min kropp varje gång de dyker upp är stark, näst-intill våldsam. Jag läser uppmärksam, som jag läser en text som intresserar mig, uppmärksam och på ett visst avstånd för att kunna tänka samtidigt som jag läser, och så plötsligt: Min längtan! Mitt begär! Min förtvivlan! Mitt hopp! Det är så det känns, som att det är mitt. Det är inte ord längre, det är jag: det kött och den situation som är jag.

*Det finns en verklighet, den som är tidens, och så finns den andra: jag.*¹¹⁶

Att förstå kroppen som situation är en förstärkning av förståelsen av kroppen som situerad, en förflyttning från idén om kroppen

115. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 69.

116. Jelinek, *Winterreise*, s. 2.

som representation och verktyg för kommunikation till kroppen som handlande, ett fenomen i tiden med en komplex subjektformulering i skärningspunkten mellan historiska, sociala och psykoanalytiska förutsättningar, från objektposition till subjektposition. Det är också en förflyttning av idén om texttolkning som i huvudsak en kognitiv process till att förstå skådespelandet som hermeneutisk metod¹¹⁷ – det vill säga texttolkning som en kroppslig process. Mitt arbete har ingenting med det visuella att göra, det har med kroppen att göra.

Jag finns, jag gör ju det. Min historia, mina drömmar, min förtyvling, mitt förakt, min längtan, mitt hopp, min kärlek finns. Min kropp finns, min blonda och smala. Balansen mellan behag och obehag i min utstrålning (som någon sa). Det som finns av mig är min resurs. För det måste jag ta ansvar, det vill säga insistera på och rannsaka. Min resurs är ett resultat av tid; den tid det är för en kropp som min på en plats och i en tid som denna, den tid det är för min kropp på och i just denna plats och tid. Min kropp har ett historiskt och politiskt förflutet, såväl som erfarenhet som visuell representation. Den har också ett personligt förflutet; ett resultat av omständigheter, privilegier och brister. Min kropp har på samma sätt en potentiell politisk framtid som samspelar med mina personliga möjligheter.

Som ett skiftande och kontextuellt fenomen, beskriver genus inte ett

117. I Erik Rynells avhandling *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*, Theatre Academy, Helsingfors 2008, formuleras just denna kroppsliga kognitiva process i relation till den dramatiska texten. Se bl.a. styckena "Embodied Cognition" och "The Dramatic Text as a Model of Meaning Production", s. 13–16.

substantiviskt väsen, utan en relativ skärningspunkt mellan kulturellt och historiskt specifika relationer.¹¹⁸

Judith Butler talar här genus, men det är också en beskrivning av kroppen som situation, som tid, som brytpunkt mellan det förflutna och framtiden, som ett möjligt nu. Det som föregått, det som kan komma att komma. Det som var och det möjliga. Det som är?

*Nutiden förstår aldrig sig själv, den förstår sig inte som framtida, och den förstår sig inte som ett nu. Och som förfluten vill den vanligtvis inte förstå sig. Jag förstår inte heller. Vad sa ni? Jag förstår inte vad ni säger. Kan ni tala högre! Kärleken? Var snäll och tala högre! Vad menar ni med det då?*¹¹⁹

Arbetet med Elfriede Jelineks dramatik startade i en vägran att låta omständigheter förklara: inga begripliggörande markörer eller överenskommelser, inget "vi tänker oss att vi befinner oss på en plats och att kroppen gestaltar en figur och när orden uttalas börjar de betyda något i relation till denna plats och figur", ingen stol, bänk eller säng, inga kaffekoppar, flaskor eller böcker, ingen blus, byxa eller nattlinne, inga stövlar eller skor med liten alternativt hög klack. Det började i en flykt undan grundläggande metodfrågor som Vem är jag? Var är jag? och Vad vill jag?, undan förutsättningar, drivkrafter och förväntningar andra än de som bor i kroppen och som uppstår i relation till texten. Tanken var på skådespelandet som hermeneutisk metod. En kropp, en text, en yta. Metoden skulle också kunna kallas poetisk; att förhålla sig till språket och

118. Butler, *Könet brinner!*, s. 51.

119. Jelinek, *Winterreise*, s. 5–6.

fragmenten framför linjära förlopp. Eller tvetydig. En lyssnande, insisterande och tvivlande metodik; att uttala orden, lyssna till dem och utsätta sig för ambivalens genom att låta det som uppstår för medvetandet uppstå, de impulser som kommer komma, släppa loss det undermedvetna och förspråkliga genom språket om man så vill, låta gränsen mellan fantasi och verklighet lösas upp och med tiden insistera på att kroppen förhåller sig, att kroppen slits genom konkretiserandet av varje ord, genom att göra kött och handling av varje stavelse. En metodik som skriker *vad*. Den amerikanska feministen och kulturkritikern Cora Kaplan poängterar hur det att arbeta från en position som accepterar ett instabilt kvinnligt subjekt framför en som kräver ett kvinnligt psyke som har kontroll över femininitet leder till ”a more optimistic political scenario”, ett som ”can and ought to lead to a politics that will no longer overvalue control, rationality and individual power, and which, instead, tries to understand human desire, struggle and agency as they are mobilized through a more complicated, less finished and less heroic psychic schema.”¹²⁰ Den poetiska dramatiska repliken är mer än ett uttryck eller ett medel en sådan position; en position för handling öppen för ambivalens där jag med och genom utsagan kan undersöka komplexa begär, slitningar och drivkrafter utan krav på heroisk identifikation. Jag kan inte på egen hand, i kraft av egen vilja eller genom min kropps spontana impulser, uppstå som befriat subjekt. Jag behöver repliken. Det är lätt att tänka att konstruktion kan reduceras till en form av val, men som Beauvoir är mycket tydlig med: ”Man föds inte till kvinna, man blir det.”¹²¹ Man *blir* det, det vill säga det är varken ödesbestämt genom biologi, psyke eller

120. Kaplan, ”Speaking, writing, feminism” i *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, s. 227.

121. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 325.

ekonomi lika lite som man väljer det. Man *blir* det under kulturellt tvång.¹²² Det kulturella tvånget är svårt, nästan omöjligt – till och med i den sociala ordning som teatern utgör – att undfly. Men med repliken som position är det möjligt. Den är ett kryphål, en möjlighet undan det sociala tvånget. Den poetiska dramatiska texten är inte en representation av verkligheten, den *är* verkligheten – en plats för identifikation och konstruktion av subjeksposition. Den stora utmaningen är att motstå situationsformulering inom vilken texten blir ett medel och istället låta situationerna och handlingarna uppstå med utsagorna, att hålla kroppen öppen för tvetydighet och tvingas att i varje moment välja och handla. I det associativa mötet med språkets fragment uppstår jag som situation, som enskild som riktar mig mot egna mål. Det kan tyckas paradoxalt med tanke på splittringen i Jelineks dramatik. Men just splittringen, det motstridiga och ohejdbara i utsagorna som skapar ambivalens i fråga om förväntade förhållanden och objekt-subjekt-relationer kräver mig som specifik situation – en situation frigjord från kraven på ett stabilt, representativt kvinnosubjekt och som ligger öppen för ständig omförhandling.

Repliken är min drag, mitt utställande av och min flykt undan det kulturella tvånget. Genom talandet iscensätter jag subjektivitet. Jag talar som om jag var kung. Jag talar och slits. Jag talar och längtar. Jag talar och darrar. Jag talar och avslöjar. Jag talar och fordrar. Jag talar och älskar. Jag talar och fryser. Jag talar och äcklas. Jag talar och jublar. Jag talar och häcklar. Jag talar och dödar. Jag talar och vinner. Jag talar och smeker. Jag talar och kysser. Jag talar och grepar. Jag talar och njuter. Jag talar och nyttjar. Jag talar och utnyttjar.

122. Butler, *Könet brinner!*, s. 48.

Jag talar och betalar. Jag talar och bjuder. Jag talar och erbjuder. Jag talar och lugnar. Jag talar och för. Jag talar och försörjer. Jag talar och förför. Jag talar och dömer. Jag talar och fördömer. Jag talar och förkastar. Jag talar och förskjuter. Jag talar och förintar. Jag talar och rasar. Jag talar och tröstar. Jag talar och bygger. Jag talar och bestämmer. Jag talar och befriar. Jag talar och räddar liv. Jag talar och begär. Jag talar och skövlar mig själv.

Den subversiva förskjutningen, omförhandlingen, ligger i talandets relation till kroppen. Jag queerar min blonda, smala, kvinnliga upp-
enbarelse – inte genom att klä mig i särskilda kläder eller anamma ett särskilt rörelsemönster – utan genom att ”citera lagen”, det vill säga uttala repliken. Butler säger:

Det rör sig inte så mycket om en ”akt”, enstaka och uppsåtlig, som om makt och diskurs som upprepar eller härmar maktens diskursiva gester. Således måste domaren, som auktoriserar och skapar situationen han benämner, undantagslöst citera lagen han tillämpar. Det är detta citerandets makt som ger performativitet dess bindande eller förlänande kraft. [...] Det är genom citerandet av lagen som figuren domarens ”vilja” skapas och som den textuella auktoritetens ”prioritet” fastställs. [...] Kraften ligger varken i subjektet domaren eller i hans vilja, utan i det arv av citeranden som gör att en samtida ”akt” framträder mot bakgrund av bindande konventioner.¹²³

Det är besvärligt. Blandningen av behag och obehag. Om mitt begär inte hade varit så heterosexuellt, om jag inte hade varit så blond och dessutom smal – då hade min kropp lättare kunnat kategoriseras

123. Butler, ”Queerkritik” i *Könet brinner!*, s. 100.

som queer. Men som Butler är tydlig med; queer måste ”förbli herrelöst, alltid och endast förändrat, förvanskat.”¹²⁴ Det får aldrig bli en identitetskategori. Lika nödvändigt som det är att stödja sig på identitetskategorier för att peka ut orättvisor och hävda rättigheter, för att ställa politiska krav och skaffa sig makt att benämna sig själv och bestämma omständigheterna inom vilka benämningen används, lika omöjligt måste det vara att behålla kontrollen över dessa kategorier. Queer måste förbli osäkrat, behagligt och obehagligt, tryggt och otryggt, bekant och obekant, igenkännligt och oigenkännligt. Queer måste skapa äckelkänslor.

Jag vill vara blond, smal och äcklig.

Alltså:

Kroppen som situation som situerar repliken.

Repliken som situation som situerar kroppen.

Det första för att betona ansvaret, det andra för att expandera och splittra identitetsformuleringen.

Det viktiga är att arbeta som om varken kroppen eller repliken har något att säga utan varandra. Att de är och måste vara varandras tjuvar.

Tiden går och situationsformuleringen med den. *Den har inte ens hunnit sätta sig, så måste den gå igen. Man ser inte hur den går, men*

124. Ibid., s. 104.

*man ser att den går. Och livet rinner iväg i tiden. Men tiden är ju jag själv! Något annat kan jag inte tänka mig. Men jag känner ju mig själv, jag behöver inte presentera mig. Bara som tid är jag tänkbar för mig själv, bara som något, som försvinner.*¹²⁵

Det krävs ett vittne, eller kanske två, för att begränsade former ska uppstå. Vittnet gör det möjligt att balansera på spången mellan minne och framtid, mellan förfluten sorg och kommande förtvivlan.¹²⁶

I arbetet med *Rosamunde* tänkte jag inte i termer av situation – för mig fanns enbart konflikt och handling. Senare förstod jag att det var min situation. Min kropp var ockuperad och det enda jag kunde spela var frigörelseförsök. Om det började med texten eller med mig är jag osäker på. Jag tänkte länge att det började med texten, att det var något som låg i texten och som påverkade min kropp. Men kanske började det med mig. Utan att vara klar över varför, valde jag texten. Det var först mot slutet av arbetet som situationen jag hela tiden befunnit mig i framträdde som spelbar, som något som hade med texten att göra. I vilken utsträckning texten sedan förstärkte, fördjupade och befäste situationen i min kropp kan jag inte avgöra. Men jag vet att känslan av att vara ett subjekt, av att vara ett kött som existerar, var fenomenal. Med *Väggen* var det annorlunda. Min situation var inte lika akut och inte heller textens. Det handlade inte i samma utsträckning om att agera i en konflikt, mer befinna sig i en relation inför ett gemensamt problem. Därför började jag tänka på situationen som situation – eftersom den inte var självklar krävde den formulering. Men formuleringen föregick

125. Jelinek, *Winterreise*, s. 17.

126. "...balansera på spången mellan minne och framtid, mellan förfluten sorg och kommande förtvivlan." Samtal med Stina Ekblad.

inte repetitionsarbetet, den kom sist. Det är viktigt. Den verkligt spelbara situationen måste vara så specifik att inga planer eller avtal är möjliga; kroppens situation och replikens situation så som de uppstår inför varandra, det är det enda, det enda som går att röra sig i. Allt annat är generaliseringar. "Hur skulle människorna, som är åtskilda från början, kunna förena sig?"¹²⁷ frågar sig Beauvoir. Situationsbegreppet är ett bejakande av åtskillnader, inte en summering av det gemensamma. Endast det konkreta, enskilda är spelbart – situationen vars egenart är lika radikal, lika oreducerbar som subjektet själv.

NEDSTIGNING

Ett oreducerbart subjektet. Är det vad Luce Irigaray menar när hon talar om kvinnor som könet som inte är "ett" utan många? Könet bortom tanken, bortom språket? Hon motsäger sig den beauvoirska tanken på den binära uppdelning i kategorierna subjekt och den andra/andre, menar att den är en follogocentrisk dialektik som utesluter en helt annorlunda betydelseordning, en bortom hegemoniska västerländska representationer. Att (åter)upptäcka sig själv som kvinna är att inte identifiera sig som någon särskild, att aldrig vara en. Det är att bejaka sig som ett slags expanderande universum utan fixerbara gränser och ändå vara sammanhängande.¹²⁸

Splittråd, expanderande, sammanhängande. Det beskriver känslan. Jag talar och splittras, expanderar, får fragmenten att hänga samman. Men bortom tanken, bortom språket? Irigaray hävdar det kvinnliga

127. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 30.

128. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca 1985, s. 30–31.

som en rymd av språklig *frånvaro*. En gång talade någon om dansens uppgift som att sträcka sig bortom det *möjliga* mot det *otänkbara*.¹²⁹ Jag tänker på skådespelandet i förhållande till det möjliga respektive otänkbara: är inte det möjliga, det tänkbara, radikalt nog? Om det möjliga implicit innebär att det ännu inte är: är inte att göra det som inte är – men som är tänkbart – möjligt det verkligt radikala? Det erkänner ju en konkret verklighet, blottlägger villkor. Det är en kropp som slits. Medan det *otänkbara* vill lyfta från villkoren. Jag förstår logiken i relation till en dansande praktik, i relation till ordlöshet. Men den poetiska repliken erbjuder samma ordlösa potential. Jag kan tänka på det som bortomspråkligt i den mån att artikulationen – föreställningen om kroppen, känslan av subjektivitet – inte kan tänkas i förväg, att den uppstår i kroppens relation till orden eller rörelsen. Men är inte det snarare en metod för det *möjliga* än det *otänkbara*?

Jag måste börja innan språket. Med det köttsliga kaoset, med strömmen av fragmentariska intryck, med lusten och olusten. *Den smaken vill jag ha tillbaka*. Smaken av symbios, den söta. *Mamma, du min första kärlek, som jag sedan kommer att jämföra alla med, jag gläder mig så åt det redan! Ingen kommer att bestå provet, att jämföras med mammas kärlek*.¹³⁰ Jag måste börja med att längta. Jag måste vara en kropp som längtar. Jag måste låta motståndet uppstå i längtan. Jag måste leta efter sprickorna, efter rytmen som inte har fyllts av ord. Jag måste bada i det vattnet. Jag måste låta det tränga in i kroppen, lösa upp språken.

129. Mårten Spångberg i keynote under POSTDANCE, MDT, Stockholm, oktober 2015.

130. Jelinek, *Winterreise*, s. 37.

Det rör sig om förmågan till nedstigande. Om förmågan att stiga ner i en text och låta den förändra kroppen. Förändra, frigöra. Att göra det över tid. Så att det sätter sig i cellerna. Att uttala och lyssna på texten och rösten, att höra och känna hur de rör sig för att förstå hur de handlar, skulle kunna handla. Vad texten säger är en sak, det är något att gripa i, något att visa upp, att hålla lite framför oss så att vi kan upprätta överenskommelser inom vilka vi kan verka, men hur den handlar eller skulle kunna handla är en annan sak. Det är på ett sätt mycket barnsligare, det är ett nedstigande i begär och fundamental, illskrikande kritik som inte skyr några överenskommelser.

Och så vill de att jag ska göra audition. Vad vill de se? Hur snabbt jag kan byta mellan hur många masker? Hur väl jag behärskar den mask med tillhörande pynt som de vill sätta på mig? De vill inte se mitt arbete, min nedstigning, mina cellförändringar. Cellförändringar är skrämmande, mutationer utom kontroll. En mask kan tas av och på, kan modelleras så att den kompletterar bilden. Igen och igen: mitt arbete har inget med det visuella att göra! Det har med kroppen att göra. Med det som hörs och känns – inte det som syns.

Så. Jag stiger ner. Försöker mitt i allt uppbåda energi och koncentration. Försöker balansera illamåendet när orden tvingar sig in i mig. Försöker lyssna efter det (själv)klara, efter det som är specifikt. Och då kommer de, vågorna. *Javisst, nu kommer det, här, plötsligt, det blinkande varningsljuset från vattenmassorna som inte har bromsat för mig, trots att de gör det till och med för djur*.¹³¹

131. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, s. 45.

Den franska lingvisten, filosofen, psykoanalytikern och feministen Julia Kristeva framhåller hur det talande subjektets pre-verbala vatten löser upp det tvingande språket, får yttrandet att splittras i olika strukturer av förståelse. Hon benämner det som det semi-otiska.

It is only now, and only on the basis of a theory of the speaking subject as subject of a heterogeneous process, that semiotics can show that what lies outside its metalinguistic mode of operation – the 'reminder', the 'waste' – is what, in the process of the speaking subject, represent the moment in which it is set in action, put on trial, put to death: a heterogeneity with respect to system, operating within the practice and one which is liable, if not seen for what it is, to be reified into a transcendence.¹³²

Enligt Kristeva finns det flyktvägar. De är poetiska (i vid mening: poesi, musik, dans, konst). De är beroende av ett talande subjekt i process (i vid mening: skådespelare, dansare, sångare, författare, konstnär). Det går att ta upp striden med Lagen, med språket – kraften till omförhandling ligger i kroppens längtan efter symbios, i kroppens minne av tiden innan språket. Det gäller att insistera på det minnet, på kontakten med det förlorade.

Närvaro märkt av frånvaro. Den närvaron är den etiska, den solidariska. Den tvetydiga närvaron, som inte bara bekräftar ett gemensamt nu, ett vi, ett du och jag, utan som samtidigt bultar av det som fattas den. Kroppen fylld av doften och smaken som har gått förlorad, som i sin närvaro blottar såret av det som slitits bort.

132. Kristeva, "The System and the Speaking Subject" i *The Kristeva reader*, s. 30–31.

Så vill jag vara på plats, genom att vara någon annan stans, genom att inte finna ro, genom att inte sluta ropa.

När jag talar måste jag tala med någon jag längtar efter. Jag kan också tala som någon vars längtan jag känner. Eller tror mig känna – även den längtan är ju min. Jag står och tittar i spegeln, ser bara mig.¹³³ Men ändå, att tala genom någon annans starkt kända förmodade längtan går bra. Nästa bättre. Avståndet gör att det lättar.

De jag talar med och genom är några få. Kanske fem. Så stor är min repertoar. Så långt sträcker sig min fantasi. Jag har inget annat än dessa fem.

Jag talar och lyssnar. Jag försöker inte tala och vara, utan lyssna. Jag försöker lyssna till hur de rör sig, orden, hur den rör sig, kroppen. Hur de(n) dansar. Hur de(n) omsluter och river upp, ropar och viskar, trevar och kastar sig fram. Jag såg *Herbstsonate*, Deutsches Theaters version av Ingemar Bergmans film,¹³⁴ och tänkte på det; på hur de lät orden flyga ut i rummet och verka, hur de inte höll dem inne, hur de lyssnade mitt i våldsamheterna, hur sorgen uppstod, blev nästan övermäktig genom lyssnandet. Inte ett kontemplativt, dröjande lyssnande, utan ett obönhörligt, framtvingande. Kanske har det med ren teknik att göra, med kravet på hörbarhet. Men det är en sak att bara kasta ur sig orden, skicka dem ut i rummet och hoppas att de når längst bak längst upp, en annan att med den lilla tidsfördröjningen som rummet skapar lyssna på dem när de

133. Christina Ouzounidis, *Budbärare / Flyktdjur*, Modernista, Stockholm 2017, s. 9: "Jag såg mig själv i spegeln och såg att det var jag."

134. *Herbstsonate* av Ingemar Bergman i regi av Jan Bosse, Deutsches Theater, Berlin.

kommer tillbaka. Det är att inte bara låta vattnet välla upp inifrån utan istället träffas av det som vågor. En sorts distans medan jag drunknar, en möjlighet till kritisk klarhet, till precision. Utgångspunkten är alltså strukturell. Alltid. Alltid, alltid, alltid. Frågan gäller subjektets relation till strukturen och om motstånd är möjligt. Språket är alltså strukturen, Lagen. Men språket är också möjligheten. Frågan gäller om kroppen kan omförhandla språket och därmed sig själv. Om det är möjligt att tänka det otänkbara och göra det ogörbara. Ja, genom språkets och kroppens sprickor, genom det poetiska och genom längtan, säger Julia Kristeva.

Skådespelandet är med andra ord dekonstruktion. Alltid. Kroppen dekonstruerar språket. Samtidigt som språket dekonstruerar kroppen. Alltid. Samtidigt som kroppen konstruerar språket. Alltid. Samtidigt som språket konstruerar kroppen. Alltid.

I rörelsen mellan dekonstruktion och konstruktion, mellan situation och situation sker omförhandlingen.

MONOLOGEN

Jag valde inte monologen, men den blev enda möjligheten. Endast där lyckades jag upprätthålla det egna rummet, min kropp som situation.

Trots min sympati för termen relationalitet är det möjligt att vi behöver ett annat språk [...], ett sätt att tänka kring hur vi inte bara utgörs av våra relationer utan även hur de fråntar oss saker.¹³⁵

135. Butler, "Väld, sörjande, politik" i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, s. 41.

Jag delar Judith Butlers sympati för det relationella. Inte minst delar jag den i förhållande till skådespelartraditioner där karaktärsutveckling ses som centralt – idén om människor som karaktärer eller typer är i grunden essentiell och hör hemma i en kolonial idétradition där jorden är befolkad av konsoliderade subjekt.¹³⁶ Men som jag konstaterade i min genomgång av villkor i första kapitlet är även traditioner som utgår från relationellt sceniskt tillblivande problematiska i den mån att de tenderar att reproducera olika kroppars benägenhet att inta subjekt- och objektpositioner. Relationer fråntar oss också saker, de tvingar kroppen att förhålla sig till orättvisa tilltal, till en position där frigörelse inte är möjligt. Med den revolutionerade synen på kön som ett relationellt tillblivande följer hos Beauvoir också insikten om vilket dilemma en kropp som kan kategoriseras som en annan befinner sig i:

När kampen för att ta plats i denna värld är för hård kan det knappast bli tal om att slita sig loss ur den; ty man måste träda fram bortom den i suverän ensamhet innan det kan bli tal om att på nytt försöka få grepp om den: det som kvinnan främst saknar är att i ångest och högmod få kunskap om sin övergivenhet och sin transcendens.¹³⁷

Monologen är ett slags suverän ensamhet, ett eget rum i vilket jag inte behöver bevaka gestaltningen av min kropp, inte ständigt peka

136. Kent Sjöström ägnar ett avsnitt i *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp*, Carlsson, Stockholm 2007 (s. 127–129) åt att utveckla det problematiska med detta synsätt på den dramatiska karaktären. Sjöström diskuterar med ingångar från individualpsykologi, temperamentsläran, moderna personlighetstester och feministisk teori där essentialistiska synsätt ställs mot konstruktivistiska.

137. Beauvoir, *Det andra könet* s. 820.

på orättvisor och kräva rättigheter, inte behöver svara på tilltal, i vilket jag har råd att ägna mig åt självkritik, ur vilket jag kan träda fram som situation, som tänkande och begärande. I monologen kan jag tvinga blickarna. Den möjliggör högmod och ärlighet som blottar övergivenhet. Jag tycker så mycket om den därför att jag upplever tillvaron som monologisk; att människor inte talar med utan inför varandra, att vi är så bortom varandra, att försöken till kommunikation ständigt bryter samman, att allt som återstår för att om möjligt undvika våld är att lyssna, välja och uttrycka. Som jag beskrev i föregående kapitel har olika skådespelartraditioner olika förhållande till monologen, eller snarare: det monologiska. I den dialektiska traditionen förhåller sig skådespelarna alltid monologiskt till varandra och rummet. De talar inte med varandra och publiken, utan inför; avslöjar sig med vittnets hjälp. De förblir suveränt ensamma och befriade. För kvinnan i Marlen Haushofers roman *Väggen* utvecklas fångenskapen och ensamheten bakom väggen till en frihet. Hon säger:

Jag fick inte försöka hålla den gamla sorgen vid liv på konstgjord väg. Omständigheter i mitt tidigare liv hade ofta tvingat mig att ljuga; men nu hade varje anledning till och varje ursäkt för en lögn försvunnit. Jag levde ju inte längre bland människor.¹³⁸

Den sceniska tillvaron har samma potential; en tillvaro befriad från människorna där det går att etablera nya ordningar. Jag vänder mig till kropparna i rummet och talar – inte med dem, utan inför dem. En skådespelare talar alltid inför publiken. Det är viktigt att komma ihåg att maktförhållandet aldrig kan bli jämlikt. Skådespelaren bär

138. Haushofer, *Väggen*, s. 234.

ansvaret för situationen, för ögonblicket. Det är just i detta ögonblick som allt i en skådespelande praktik strålar samman: i ögonblicket bakom väggen som löper mellan mig och publiken (för den är alltid där!) kan jag likt Haushofers kvinna tala utan att ljuga. Ögonblicket bakom väggen är mitt, där härskar jag.

*Den här väggen är min! Gör dig viktig nån annan stans! Nu talar jag och jag säger i små blodiga slamsor [...] Jag vill vara ärlig. Men jag vill också: vara tydlig. Viktigt!*¹³⁹

Monologen är typisk för feministisk teater. I brist på pengar och etablerade rum är den praktisk, i brist på relationer att vara ärlig och tydlig i nödvändig. Det här avhandlingsarbetet är i sig att betrakta som en monolog, ett eget rum. Det springer ur ett akut behov av att frigöra mig från hopplösa villkor, som kvinna och som skådespelare. Genom att placera mig i monologen, såväl den konstnärliga formen och det metodiska tillvägagångssättet som forskningsprojektet, interPELLerar jag mig själv till upphovsperson, till moralisk och konstnärlig auktoritet, till att träda fram som subjekt, som ett tänkande, viljande, förnimmande jag som handlar och som säger ”jag”. I monologen kan jag tala i bemärkelsen göra mig hörd.¹⁴⁰ När en kropp talar inför en annan uppstår frågorna: Varför? och Vem? Det sker hur dolda bevekelsegrunderna än är. Genom dessa frågor blir talandet till handling. Minns Arendts poängterande av hur talhandlingen inte så mycket är till för att förmedla innehåll som att identifiera och avslöja den som talar och förkunna att det är hon som talar. Med talhandlingen och inför

139. Jelinek, ”Väggen” ur *Prinsessdramer*, s. 102 och 107.

140. Hjorth, *Förtvirlade läsningar*, s. 42.

vittnet inträffar det oerhörda: skådespelaren träffas av en känsla av subjektivitet, av vad som skulle kunna beskrivas som en inre upplevelse av att vara ett specifikt subjekt, att existera. Subjektsformulering är en förutsättning för att kunna spela. Jag tänker på det mest grundläggande i skådespelandet; att på en plats klargöra för sig själv varför den kropp som är min är där och vad den vill med att vara där, vad den omedelbart vill med de andra kropparna i den stunden och på den platsen, vad den längtar efter i ett rum och en tid som öppnar upp sig mot framtiden och hur dessa båda platser – nuet och framtiden – är sammankopplade. Jag tänker på potentialen i det, hur radikalt det är för vissa kroppar. Men jag tänker också på hur skört det är, hur jag i alla former av dialog inte kan undgå att förstå mig själv i relation till den andre, i likheter och skillnader, att svara på hur den andre uppfattar mig och låta det bestämma tolkningen av mig själv.¹⁴¹

Jag har behövt monologen. Det har varit så skört. Det har varit så brutalt. Det har fordrat det yttersta och det yttersta har fordrat avstånd, avstånd för att inte bli fråntagen saker, för att undslippa identitetsformulering och förbli i subjektivitet, för att träda fram som politisk varelse – som situation – och röra mig mot framtiden; som talande, tänkande och begärande.

141. Definitionerna av subjekt, subjektivitet och identitet som här används är formulerade av Hillevi Ganetz i "Är motstånd möjligt? Subjektet i skärningspunkten mellan feminism, kulturstudier och psykoanalys" i *Moderniteter: Text, bild, kön*, s. 297.



KROPP, REPLIK – METOD

*”Människan är avståndens varelse, en rörelse
mot framtiden, ett projekt.”¹⁴²*

Simone de Beauvoir

142. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 87.

ROSAMUNDE, IGEN OCH IGEN... – DET ÄR VIKTIGT ATT NI FÖRSTÅR DET HÄR

All kursivt markerad text i det följande är ur Elfriede Jelineks *Rosamunde*.

När du fordrar av någon att foga sig i situationen som uppstod häromsistens i den där baren där ljuset smått vemodigt föll ner på sådana förvirrade som du – då kräver du inte, då ber du. Du ber med en kärlek som ser allt. Som begär, som är fri. Där händer det; i avståndet mellan denna kärlek och ordet utan förbarmande. Varför beklagar du dig? Du har ju själv låtit det sista täckelset falla! När du skriver, som du säger. Det är parasollet över den steniga marken, för du är till och med rädd för solen. Men titta vad det var du trodde vara ditt sista täckelse, det var bara hatten till din bläckpenna! Ointressant. Andra har mycket mer öde, de har ju i alla fall sitt eget. Du har ju inte ens det. Vem talar du med? Dig själv, så klart. Men det går inte! Du måste tala med någon annan. Det ligger i avståndet, i riktningen mot en specifik punkt i tanken och i rummet, i din verklighet och i den konkreta, i den inre och yttre. I rörelsen mot denna punkt. Du måste tala med den andre, annars börjar du klaga. Klaga inte!¹⁴³ Och vart riktar du din blick? På saltet du håller

143. Birgitta Vallgård i undervisning på Teaterhögskolan i Malmö.

upp eller på någon? Var sitter denna? Nära? Rakt framför dig? Eller där uppe, bakom? Var syns dina ögon? Förmodligen när du lyfter blicken. *Lyft din blick mot bergen, nej, lyft blicken tidigare, dra sen bort solen, sen först ridån, annars blir man bländad, sen mot bergen, sen se efter om det har lönat sig att hela tiden lyfta den där blicken, så länge tills den förbleknade.* Titta upp. Sänk blicken senare. Fast just här var det ändå bäst att titta på saltet, det var så känsligt. Du kunde inte titta på någon. Då hade de inte hört dig, inte hört talet, bara sett dig tala. Bilden hade bränt ut rösten. Alltså; saltet, vattnet, mjölet. *Se, så vackert de hänger huvudstupa från sina bälten, där nere i ängsrenen!* Där blev någon plötsligt någon annan. Fortfarande du själv, så klart, men den andre – någon annan. Du föraktar och du beundrar. Förakt och beundran, där är något. Något ganska vedervärdigt. Inget är tvetydigt med förakt och beundran; bara fasta positioner, förväntningar och fördomar. Kärleken är tvetydig, den väjer inte för det ena eller det andra, den ser att allt är möjligt och omöjligt. Fortsätt med kärleken. Kanske något mer insisterande. Aldrig ironi. Aldrig. Det är helt enkelt otrevligt. *Där hänger de och dinglar, sina små huvuden alldeles nära avgrunden, men ännu inte helt i den. Sportsligt.* Nej; förakt, beundran och ironi blir för mycket, för simpelt och för dåligt. Dessutom tråkigt. Saklighet är roligt. Var saklig och älska. *Vad? Vad säger dirndelerotiker? Du ansåg dig oövervinnerlig? Trodde att man kunde leta efter dig och undvika dig på samma gång, ta och skona?* Nu: riktning i rummet, mot någon! Det här tål det. Vik inte. Det är jobbigt, men det går faktiskt, du får faktiskt. Du måste. *Det kan du inte förbluffa mig med en sekund, då får du ta och tänka ut något annat! Utan att springa går inget alls, det gör det samma åt vilket håll. Du kommer aldrig att kunna halvera dig, utan att springa. Genom att bli av med en del av dig blir du inte på långa vägar smalare!*

Odjur! Nu är du hos dig själv. Du kan vara det, för orden har en annan riktning. (Igen: avståndet.) En befrielse, på sitt sätt. Men det är svårt. Du måste balansera och hålla i orden, det är lätt att släppa iväg dem och då tappar du, både dig själv och dem. Det är svårast att vara med sig själv. Riktningen blir så oklar. Men med tid kanske det är något du kan överleva? Inte än, men så småningom. Om ett halvår kanske. Eller om ett år om du fortfarande kan, får och vill spela. Men det händer ju sällan, tiden finns så sällan – allt är över innan du vet vad du pratar om. Men sist du spelade – som faktiskt var ett år senare – då var det annorlunda. Du tog inte i, för du behövde inte. Och det du knappt förstod blev lätt: *Skydd, som omringar mig, glöm mig inte heller, äh, nej förresten, det är ju kringfartsleden som skonar stadsbilden, förlåt.* De skrattade alltid på det där sista, på förlåt. Vad gjorde du? Skrynklade ihop dig över din otillräcklighet. Lite kul, lite igenkänningskul. Men åh, lätt – där. Där när det känns lätt.¹⁴⁴ När det inte är det, men känns så. Du får påminna dig eftersom du har en sådan talang för olyckan. Som är ett värde. Kanske ditt viktigaste. Allt roligt kommer från olyckan. Allt lätt, allt krävande, allt motstånd, all rörelse, all smak, all känsla – allt. Allt kommer därifrån. Du kan inte vara lätt utan att vara olycklig. Nåja, kan, men det blir dåligt. Eller? Olyckan är kanske så hos alla att det räcker att bara vara lätt? Ingen behöver påminnas om olyckan. Eller? Men din kropp måste ha allt det där: intentionerna måste kunna läsas, annars blir det obegripligt. En och annan kanske inbillar sig att de begriper eftersom de gillar när det är vagt. Jag gillar det inte. Verkligen inte. Poesi har ingenting med vaghet

144. Kent Sjöström refererar i Skådespelaren i handling. *Strategier för tanke och kropp* (s. 64) till Michael Chekhovs formulering "med en känsla av lätthet". Formuleringen är hämtat ur Mel Gordons introduktion till Chekhovs *On the Technique of Acting*, New York: Harper Perennial 1991.

att göra. Konst har ingenting med vaghet att göra. Konst har med handling att göra.¹⁴⁵ Du kan bara handla. Att handla. En handling. Allt är en handling. Även om det är lätt måste handlingen vara klar. Klar och helst tung, massiv i sin riktning för att kunna verka överskridande.¹⁴⁶ Men med en känsla av lätthet. Det som är lätt behöver inte göras lätt, mycket roligare om det görs svårt. *Golv, som kvinno fot beträder, förlåt den för den sabbade entrén!* Mycket utropstecken nu. Svårt. Var ska man göra av dem, utropstecknen? De syftar till att kasta ut, men ut är inte bara ut. Du kan inte bara kasta dig ut, det måste finnas ett hopp. En möjlighet för dessa utropstecken, för denna angelägenhet. Här är allt angeläget. Det är angelägenhet, på angelägenhet, på angelägenhet. Angeläget, angeläget. Men olika. Det är så lätt att det reduceras till en form. Det är så lätt att fasta där, i formen. Det är enklare och det ser bra ut. Men det låter illa. Om man lyssnar hör man att det låter illa. Så du måste fyra av målsökande utropstecken (mot dig själv), lyfta lätt i slutet av meningen, och i andningen efter måste det hänga och suga för att snabbt landa lite högre. Du klättrar. Klättrar på repliken.¹⁴⁷ Klättrar på insatsen, klättrar på motståndet och så: *Alltså jag skulle vara glad om hela världen gökade.* Med punkt. Faktiskt, med punkt.

Senare upptäckte jag vad som var huvudsatsen i partiet, men det var först efter ett par år: *Främmande man, förlåt mig att jag inte finns där för att bli din!* Då befriades jag från formen. Också tekniken befriades, genom *vad* artikulerades ett precist *hur*. Tekniken slutade

145. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 70: ”[...] ty människan kontemplerar aldrig – hon gör.”

146. Ibid., s. 74: ”Ett liv kan berättiga sig bara om dess ansträngningar att förbli integreras i dess överskridande och endast om detta överskridande inte har andra gränser än dem subjektet självt ger sig.”

147. Christer Strandberg i undervisning på Teaterhögskolan i Malmö.

vara underverket.¹⁴⁸ Och samtidigt: utan teknik, utan *hur*, hade jag aldrig funnit *vad*.

Tillbaka hos den andre. Du fortsätter med den andre. Det blev vändpunkten, upptäckten av den andre. När du insåg att anklagelsen behövde kärlek och försvaret anklagelse. Fulvio anklagar genom att älska Rosamunde (eller älskar genom att anklaga), Rosamundes försvar utgörs av självanklagelse. Längre försökte du anklaga genom att anklaga och försvara dig genom att försvara dig. På så sätt blev du stum. En anklagelse genom en anklagelse hörs inte, ett försvar genom ett försvar innehåller inget. Igen och igen: i avståndet mellan det ena och det andra, genom de motsatta riktningarna, i splittringen, tvetydigheten – där går det att höra, går det att förstå.

Jag älskar och gör när jag spelar. Jag kastar mig ut i världen och får en form, en existens.¹⁴⁹ Älskar som i begär. Gör som i handlar. *Res-ten kan du glömma. Normalt hade jag bara behövt en, men den tid då man av passion kunde kalla en kärleksgudinna slampa, är förbi. Inte för att jag hade trott eller ens önskat mig att en utomordentlig,*

148. Elfriede Jelinek, *Bambiland*, övers. Magnus Lindman, Nordiska International Performing Rights Agency 2003, s. 7: ”[...] tekniken, det är dit jag egentligen vill komma, den är ju det egentliga underverket, jämfört med den är människan skit.”

149. Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet*, övers. Anna Petronella Fredlund, Modernista, Stockholm 2012 [essäer 1944–1959], s. 76: ”Den fåfänge verkar inbilla sig att den andre sitter inne med varat och att man kan fånga denna dyrbara rikedom genom överrumpling, men den andre kan bara ge en nödvändig dimension till det jag gör för att få mig att vara: man måste först göra. I den meningen har man rätt då man säger att den som söker sig ska förlora sig och att det är genom att förlora sig som man finner sig. Om jag söker efter mig själv i den andres ögon innan jag gett mig själv någon skepnad, är jag ingenting; jag får endast en form, en existens om jag först kastar mig ut i världen genom att älska, genom att göra.”

en härlig kvinna, som gjort sig bemärkt genom klokhet, skulle nöja sig med mig som möjlighet, men sedan gjorde hon det, sedan gjorde hon det, jag såg helt tydligt hur hon började blossa, jag såg lampan dra i sin egen snara, inte en chans, repet var tyvärr lagt om hennes hals. Drunknad utan en enda tanke, som en gråsten, nej, som en död. Det är omöjligt, överskridandet är omöjligt. Friheten är omöjlig, kärleken är omöjlig. Eller i alla fall olycklig. Det gäller att inte dö. Det gäller att kasta sig vidare.¹⁵⁰ Älska, gör och spela! Få en form! En existens! Uthärda att formen inte passar! Tvinga dig i den! Existera, flicka, existera! Dö, flicka, dö! Tjäna pengar, köp ett hem, fina kläder, semestrar (*på semestern är det ju alltid annorlunda*) älska din mor och din far och dina bröder och brorsbarn, försök hitta en kropp att begära, försök få ett barn. *Ha mycket humor och ett bra intellekt. Och var varmhjärtad.* Du får tåla dig i att inte finna ro. Du kan inte bara *fatta i ord och tillfredsställa dig med informationer.* Kroppen! Den är enda vägen. Du måste försöka komma på något annat än att *hata!* Säg inte det jag är van vid: *varför du är ett offer och gör en uppoffring och ska göras till ett offer och, hela din existens i en enda hand, absolut vill bli ett offer, absolut vill bli mitt offer.* Du vill älska och göra. Älska OCH göra. Inte det ena eller det andra – båda. Du vill kasta dig mot nya mål: ett hem, ett arbete, en gemensam

150. Ibid., s. 69: "Visst existerar våldet. En människa är samtidigt frihet och fakticitet: hon är fri, men frihet är inte abstrakt på det sätt som stoikerna antog, hon är fri i en situation. Här måste man som Descartes föreslår skilja mellan hennes frihet och hennes förmåga; hennes förmåga är ändlig, och man kan öka eller begränsa den utifrån; man kan kasta en människa i fängelse, släppa ut henne, hugga av en arm, låna henne vingar, men hennes frihet förblir i vilket fall oändlig; bilen och flygplanet förändrar ingenting i vår frihet, och slavens kedjor förändrar ingenting heller: fritt låter han sig själv dö eller samlar ihop sina krafter för att leva, fritt ger han upp eller revolterar, alltid överskrider han sig själv."

framtid.¹⁵¹ Vem talar du med? Dig själv. Men du måste tala med någon annan! Du måste vara någon annanstans, hos någon annan. Du är alltid hos någon annan. Det är den enda möjliga platsen.¹⁵² Där. Inte här. Alltid där. Den andre där, framför mig, slutet kring sig själv, öppen mot det oändliga. Om jag tillägnade henne mina handlingar, skulle inte de också anta en oändlig dimension?¹⁵³ Du måste använda någon för att få en form, för att förstå, för att verka. Objektifierandet är ett nödvändigt våld. Du måste suga livet ur någon. Se henne som en sexpartner, en barnalstrare, ett erotiskt objekt, en andre genom vilken du kan söka dig själv.¹⁵⁴ Du måste reducera henne till det du behöver henne till, fylla dig med den saft du fått henne att svettas fram, låta henne ge dig livet, göra henne

-
151. Ibid., s. 32: "Att leva en kärlek är att genom den kasta sig ut mot nya mål: ett hem, ett arbete, en gemensam framtid. Eftersom människan är projekt kan hennes lycka liksom hennes njutningar endast vara projekt."
152. Ibid., s. 42: "Människan befinner sig bara i en situation inför människor och denna närvaro eller denna frånvaro i himlens djup angår henne inte. [...] Vi måste alltså vända oss till människorna. Kan vi inte hos själva denna mänsklighet finna det absoluta ändamål som vi till en början sökte i himlen?"
153. Ibid., s. 57: "[...] den andre ikläder sig lätt denna fantastiska och oätkomliga karaktär ty endast hon uppfattar hos sig själv denna tomhet som finns i hennes hjärta; för mig är hon ett objekt, en fullhet i världen: jag som inte är någonting, jag tror på hennes vara, och likväl är hon också något annat än ett objekt: hon har sin transcendens oändlighet som oupphörligen kan få horisonten hon sträcker sig hän mot att förflyttas. Jag vet inte om Gud existerar och ingen erfarenhet kan göra honom närvarande för mig: mänskligheten förverkligas aldrig. Men den andre är där, framför mig, slutet kring sig själv, öppen mot det oändliga. Om jag tillägnade henne mina handlingar, skulle inte de också anta en oändlig dimension?"
154. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 92: "Av detta exempel framgår klart att det är omöjligt att betrakta kvinnan enbart som en produktiv kraft. För mannen är hon en sexualpartner, en barnalstrare, ett erotiskt objekt, en Andre genom vilken han söker sig själv. De totalitära eller auktoritära regimerna må vara aldrig så eniga om att förbjuda psykoanalysen och förklara att inga personliga dramer drabbar de medborgare som lojalt integreras i kollektivet; erotiken är ändå en erfarenhet där det generella ständigt på nytt tas i besittning av det individuella."

ansvarig för din död. Och ändå är hon fri att gå, att lämna dig med din smärta, med din förlust. Hon är fri att vara suverän, att stå över allt som har med din ensamhet att göra. Och; hur hon än går kan du rikta dina handlingar mot henne. Det är inte sjukligt, det är nödvändigt. Det är radikalt. Situationen där jag kan fatta mig själv och den andre som objekt och frihet samtidigt – den är radikal.¹⁵⁵

Eller så dör jag. Eller så kan jag inte slita den här kärleken ur mitt hjärta. Eller så måste jag begrava den med mina egna händer. Eller så vet jag inte längre varför jag lever.^{156 157}

Kroppen lyssnar inte på överenskommelser, den erkänner bara nuet och förstår inget annat än känslan. Det som känns nu, det är verkligt. Begäret i denna stund är den enda kunskap som finns.¹⁵⁸ Det är ju livsfarligt. Men när du har situationen i din hand, när den

155. Beauvoir, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet*, s. 67: ”I det upplysta, accepterade erkännandet måste dessa två friheter som tycks utesluta varandra kunna upprätthållas ansikte mot ansikte: den andres och min egen; jag måste fatta mig själv som objekt och som frihet samtidigt, jag måste erkänna att min situation har grundats av den andre samtidigt som jag bekräftar mitt vara bortom situationen.”

156. Beauvoir, *Mandarinerna*, s. 554: ” – Du kommer att bli bra igen, du måste bli bra. Kärleken är inte allt..., sa jag, väl medveten om att jag i hennes ställe aldrig skulle vilja bli bra igen och begrava min kärlek med mina egna händer.”

157. Ibid., s. 564: ”Hon skulle bli frisk, men när jag stod ute på gatan igen undrade jag oroligt: Exakt vad är det hon ska botas ifrån? Vem kommer hon att vara efteråt? Åh, när allt kom omkring var det lätt att förutse. Hon skulle bli som jag, som miljoner andra, en kvinna som inväntar döden utan att längre veta varför hon lever.”

158. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 110: ”För att en föreställning om befrielse skall ha någon konkret mening måste glädjen att existera bekräftas hos var och en och i varje ögonblick; när rörelsen mot friheten breder ut sig som njutning och lycka antar den sin köttsliga och verkliga form.”

är vald, vald med friheten som mål, då kan du lita på begäret.¹⁵⁹ Du kan det! Du kan *genast vakna och stråla... Där är busshållplatsen. Jag är din man*. Då är begäret att vara och röra sig mot framtiden på en och samma gång. Då är din kropp att lita på, något att lyssna till. Din kropp är kunskapen. Kropp som text, som språk, som tal, som tanke. Din kropp som producerar realitet. Som är inbäddad i en realitet, som den också alltid är med om att alstra.¹⁶⁰ Det finns inget före och inget efter din kropp, det finns ingen utmätt plats. Dess vara har inget berättigande, ingenstans och inte hos någon finns rummet för din hud, dina muskler, din luft och ditt blod, ingenstans och inte hos någon finns tiden för dina tankar, din oro, din lycka eller din sorg.¹⁶¹ Det finns ingen som väntar på att få lyssna till vad du har att säga, ingen som behöver din hand. Du har inget värde. Du förtjänar ingenting. Inga rättigheter, inga skyldigheter. Ingenting är ovedersägligt, du har ingen plikt. Du kan inte betala för dig, kan inte producera något som rättfärdigar dina privilegier. Du kan inte förtjäna din lycka, behöver inte känna tacksamhet. Din sorg har ingen orsak. Ingen kan kräva något av dig. Ingen står

159. Ibid., s. 59: ”Han kan bli medveten om sin frihets verkliga krav, om att denna vilja inte kan vilja annat än genom att rikta sig mot en öppen framtid, genom att försöka förlänga sig genom den andres frihet. Man måste alltså i alla lägen respektera andra människors frihet och hjälpa dem att frigöra sig.”

160. Dorothea von Hantelmann, ”The saying of doing. Om performativitet”, artikel publicerad i *Paletten* (04/08): ”Den performativa dimensionen markerar att konstverket är delaktigt i en realitetskonstitution, eller mer precist: det markerar att konsten är inbäddad i en realitet, som varje enskilt verk alltid är med om att alstra.”

161. Ouzounidis, *Heterofil i Lögner*, s. 180: ”Du ska inte erbjuda mig ett tillfälle att sörja din förlust eftersom jag kanske ser den som en vinst. Inte ett tillfälle att dela din lycka eller din sorg eftersom den kräver MITT utrymme, andas min luft, kränker min sorg!”

i skuld till dig. Men du är. Utan dig finns ing en värld.¹⁶² ¹⁶³ Din kropp är verklighet, den är konkretiserad poesi. Den är historia, den är möjlig framtid. Du äger allt och du är ensam och fri med det oerhörda ansvaret att pröva din lust inför ett absolut handlande.¹⁶⁴ Du måste välja, du måste handla.¹⁶⁵ Du måste välja. I varje moment, livet igenom utan skäl.¹⁶⁶

Vatten brusar. Bergskällan. Knådar. *Jag är din man.* Fast det är före. Det är det, jag är din man. *Vatten brusar. Bergskällan.* Sedan blir det knöligt. Fast det egentligen inte alls är det. Inte alls. Helt oknöligt. Jag är din man. *Vatten brusar. Bergskällan.* Det är självklart. *Himlen ger. Bliv min goda ängel. Oss kallar festen.* Nej, det går inte att säga mer, så självklart är det. Fast det är något annat. *Vatten någon annan stans ifrån. Jag förstår faktiskt inte. Himlen ger. Bliv min goda ängel.* Ah. *Oss kallar festen. Det är alltid en fest som kallar oss.* Det där har aldrig lyckats. Du har valt något slags ironi. Som

162. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 100: "Så snart som man för in närvaron av en begränsad individ i världen, en närvaro utan vilken det inte finns någon värld, kommer begränsade former dyka upp i tid och rum."

163. Arendt, *Människans villkor*, s. 241: "Och denna begåvning för det oförutsägbara vilar i sin tur på vars och ens karaktär av att vara unik, av att vara skild från alla andra som lever, har levat och kommer att leva."

164. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 29: "På grund av att människan är övergiven på jorden är hennes handlingar definitiva, absoluta engagemang. Det är människans sak att se till att det är viktigt att vara människa och det är bara hon som kan erfara sin framgång eller sitt misslyckande."

165. Arendt, *Människans villkor*, s. 242: "I handlingar och ord uppenbarar människan alltid vem de är, visar aktivt sitt väsens unika individualitet och träder in på världens scen, på vilken de tidigare inte varit synliga på det sättet, nämligen så länge de inte tillfört världen något genom eget görande utan endast visat sin unika kropps gestalt och upphävt sin inte mindre unika stämma."

166. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 46: "Det dramatiska med det ursprungliga valet är att det försiggår i varje moment, hela livet igenom utan skäl, före varje skäl, och att friheten finns där endast i möjlighetens skepnad."

ingen fattar. Ingen. Inte ens du själv. Och då går det bara inte, det GÅR inte. Du får försvara istället, då kanske det blir roligt. Och bra. Vatten brusar. Tänka tillbaka på det. Det blir svårt nu när du skrivit om det. Nu! Din kropp som innehåller allt det jag vill. Din kropp som kan berätta alla de historier jag vill höra. Som känner friheten. *Bliv min goda ängel.* Som vet vad den slåss om, har korn på sin rätt. Som skälver inför allvaret, som stryker sig längsmed lyckan. Som vilar i osäkerhet! Som njuter behärskat. Fullt – helt fullt – och behärskat. Som ler, som skriker, som trånar, som förkastar, hatar, älskar, döljer och ger och som aldrig slutar att kräva.¹⁶⁷ Så.

Rosamunde.

Dududu!

Resten var enkelt. *Bort med flicksnacket!* Vända på det: Bort med pojksnacket! Och då började det också verkligen handla om flicksnacket. Om denna kvinna som faktiskt är ett skämt. Som inte tål seriös musik när det är seriös musik som erbjuds. Henne som ingen reser med, *denna storartade* som ingen reser bort med. För att det inte går, för att hon inte tillåter det, för att hon faktiskt inte har något att erbjuda, för att hon är just ett skämt.

Odjur! Igen. Oroselement! Rabulist! En partner för mig! Vem lämnade mig kvar? Det som var svårt förra gången, att hålla i och disponera, det som liksom krängde – det är lättare nu. Nu är det rakt, nu finns det bara en riktning. Egentligen också bara en betydelse och, jag vet inte, men jag tycker det håller. Det är så bra: *Jag är alla. Jag saliga framgångskvinna. Jag fundamentalfeministiska singel av övertygelse. Jag har länge närmast nymfomaniskt varit på väg, men nu är slutgiltigt*

167. Ibid., s. 71: "Världen avslöjar sig endast genom förkastandet, åtrån, hatet och kärleken."

över. Jag vänder blicken från mig. Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva sin sexualitet. Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt. Har det gått för männen, bör det också vara möjligt för kvinnorna.

Att vara en bra vän, älskare, syster, dotter, skådespelare eller människa – det är ingen kvalité du har, det är ett val du gör. Det är ingen förmåga – det är ett ansvar, ett ansvar som du måste ta. Möjligheten förpliktigar. Det är frihetens motkrav. Min professionalism innebär frihet, innebär möjligheter. Innebär förpliktelser? Är det en tanke, *en bild*? Professionalism är lika med förpliktelser? Etik. Som ett sätt att hantera subjektivitet och objektivitet, privat och professionellt. Är det andra regler som gäller? Måste det kanske vara så, att ansvaret ser olika ut? Att du kan dela dig i två och det är fruktbart? Att låta din kropp gå åt ett håll i vissa specifika situationer och styra den i en annan noga övervägd riktning i andra. Att spänningen däremellan har en berättelse, att diskrepansen äger den verkliga radikaliteten. Att det är det som är att *slutgiltigt leva slutgiltigt*. Att ha flera möjligheter med olika ansvar, olika förpliktelser, med olika etik. Att till och med kan få ägna sig åt icke-val? *Har det gått för männen bör det också vara möjligt för kvinnorna*. Det har alltid varit en huvudsats: *Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva sin sexualitet. Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt. Har det gått för männen bör det också vara möjligt för kvinnorna*. Den har varit med i nästan tio år nu. Först som oemotståndlig och självklar. Sedan som besvärlig; så stor, så allt för betydelsefull. Min kropp räckte inte till. Nu börjar den bli enkel. Leva slutgiltigt. Ta sig den friheten. Låta kroppen gå den väg den vill, oansvarigt. Att det är ansvaret. Att icke-valen blir valda. Vald icke-vald reträtt. Att det är rätt. I vissa specifika situationer som kan kallas privata. Men jag kunde ändå inte låta bli att trycka

mig igenom meningarna sist. Impulsen att markera var för stor. Och kanske är det ett sätt att just leva slutgiltigt, att släppa efter för impulsen? Att låta det privata bli den professionella etiken. Min kropp är ju en kvinnas, då kanske det finns politik i det? Att helt subjektivt gå med känslan. Att tillåta det, trots att lättheten och spänningen i den icke genomförda impulsen vore det rätta. Men om jag inte är där, i lättheten, då vore det ju inte att leva slutgiltigt. Då vore det att leva önskvärt och snyggt. En tom elegans. Modet att vänta till det eleganta är elegant! Till det snygga är snyggt! Jag markerade, men där var ändå något lätt. I alla fall lättare. Den senaste upprepningen var lättare. Det är det viktiga. Förändringen med upprepningarna, omtagens möjlighet. Den enda möjligheten till förändring; skillnaderna med upprepningen. Och insikten: *Det vackra finns ju inte. Det vackra finns ju slutgiltigt inte.*

Jag kan inte prata om det, jag kan inte skriva om det. Det går inte. Inget motsvarar vad det är. Jag kan bara spela.^{168 169} Det är enda rösten. Eller det är en röst. Det är en röst som jag gillar. Det tömmer mig ibland, men det tömmer mig ändå minst. Jag har eventuellt ett problem där: när det tömmer mig låter jag inte instrumentet tala. Jag spelar romantiskt i jakt på mig själv istället för barockt och

168. Iris Murdoch, *The fire & the sun. Why Plato banished the artist*, Oxford University Press 1978, s. 22: "What is really important in philosophy cannot be put into written words and scarcely indeed into words."

169. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 101: "Det är nämligen inte sant att medvetandet måste välja mellan det diskontinuerligas möjliga absurditet och det kontinuerligas nödvändiga rationalitet. Tvärtom är det medvetandets sak att urskilja en mängd sammanhängande grupperingar mot världens unika bakgrund och, omvänt, att förstå dessa grupperingar ur den idealt enhetliga världens perspektiv."

språkligt.¹⁷⁰ Jag vänder mig till mig istället för till dig. Jag känner i stället för talar. Fast det romantiska är också väldigt roligt. Det olidliga behövs. Jag vill vara generös och kritisk på samma gång, vara i balansen där jag kan unna mig själv och andra generositet och kritik. Det är den undersökande attityden, den språkliga. Problemet är att kroppen värker så. Den är ett kaos som inte låter sig formuleras, beskrivas eller dokumenteras. Den låter sig uttryckas, om den får. Egentligen är det inget problem, det är helt enkelt så det är. Spelet är spänningen mellan språket och kroppens värk. Frihet mäts i förmåga till generositet och kritik. En tanke är att värken och språket har samma ursprung, och det ursprunget skulle kunna vara förlust. Värken är förlust och språket försöket att samtidigt förneka förlusten och ropa efter kontakt. När jag spelar ropar min kropp till en annan. Den är inte intresserad av att överföra information – den vill etablera relation. Även när situationen är retorisk. Även när handlingen är överväldigande språklig.^{171 172} När jag spelar blir jag begriplig för mig själv bortom språket. Mening skapas som faller utanför språkliga kategorier. Språket som annars härskar över meningen. Språket som annars lär mig vad som är möjligt

170. Violinisten Anna Lindal talade under slutseminariet av det VR-finansierade forskningsprojektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* (Ole Lützow-Holm, HSM, Göteborgs Universitet 2008–11) om skillnader mellan att spela romantiskt och barockt.

171. Arendt, *Människans villkor*, s. 242: "Det finns inget annat mänskligt utövande som erfordrar ord i så hög grad som handlandet."

172. Murdoch *The fire & the sun*, s. 31: "The best we can hope for is the flash of ultra-verbal understanding which may occur in live philosophical discussion when careful informed trained speech has set the scene."

att förstå och känna.¹⁷³ Att vistas med språk i *höga dalen* utmanar min förmåga till mening. Poetisk text omförhandlar min kroppss konturer. Arbetet med att konkretisera poesi producerar kunskap som är fysiskt förändrande.¹⁷⁴ Det ger mig ytterligare möjligheter och förfogande över min framtid.¹⁷⁵

*Så jag måste alltså dö, i min förhållandevis bästa ålder? Måste du det? Är det sant att tron på frihet måste leda till hopplöshet?*¹⁷⁶ *Att kärlek är en pojkdrom?* Att mannen är en narcissistisk störning?¹⁷⁷

¹⁷⁸ Du har gjort det som ett konstaterande. Det kanske är dags för

173. Helena Granström, *Det barnsliga manifestet*, Ink bokförlag, 2010, s. 50–52: "Det ordlösa samtalet med barnet [...] – det är en kropp som ropar till en annan, inte överföring av information utan etablerandet av en relation. [...] Det språkliga systemet drar då upp gränserna inte bara för människans gestaltning av sin inre verklighet, utan också för hennes upplevelse av den: hon blir obegriplig för sig själv eftersom språkliga kategorier är de enda som är tillgängliga för henne i försöken att skapa mening, och så mycket faller utanför dem. [...] Genom träning lär sig barnet inte bara att verbalisera känslan, utan även att enbart känna det som är möjligt att verbalisera. Dess erfarenhetssfär fylls med filmens eller textens förmedlande upplevelser, det inträder i den självtillräckliga symbolvärld som är språkets."

174. Jelinek, *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället*, s. 114: "vad betyder ert arbete för er? michael heltau skådespelare: jag sysslar helt frivilligt med min hobby alltså med poesi och teater. egentligen är det ett kall inte ett yrke. fast det krävs mycket konkret arbete för att realisera något som en poet har skrivit. jag skulle inte kunna tänka mig att leva utan mitt arbete. om det inte hade funnits skulle jag ha uppfunnit det åt mig."

175. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 38: "...räddning är endast möjlig om en människa trots alla hinder och misslyckanden har kvar förfogandet över sin framtid, endast om situationen ger henne ytterligare möjligheter."

176. Ibid., s. 34: "Hur det än är med detta tror vi, för vår del, på friheten. Är det sant att denna tro måste leda till hopplöshet?"

177. Beauvoir, *Mandarinerna*, s. 613: "Man hade förbjudit honom att träffa Paule, det var han som hade gjort henne galen, alla var överens om det. Desto bättre, det besparade honom plikten att anklaga sig själv."

178. Christina Ouzounidis, *Spår av Antigone*, Modernista, Stockholm 2014, s. 14: "Mannen är en narcissistisk störning."

motsatsen. Konstaterandet har varit tungt. Inte bra. Motsatsen är lätt. Och långt mer effektiv. Återigen; i det lätta. Där ligger förändringen. Nej, inte i det lätta – i känslan av lätthet. Det som i relation till det tunga *känns* lätt. Den känslan – känslan av lätthet – är tung och skarp. Den är svår att försvara sig mot. Den vet ju allt. Den behärskar tvetydigheten.^{179 180} Fulvios manifesterade begär resulterar i lycka för den som begär, kanske också för den begärda. Rosamundes manifesterade begär resulterar i olycka för den som begär, kanske också för den begärde. Hans begär = lycka, hennes begär = olycka. Beauvoir: Lycka är således inte ett begrepp att referera till.¹⁸¹ Olyckan däremot, *om den kan man säga mycket*. Hur förhåller du dig till olyckan? Glatt. Nej, det är inte sant. *Men olyckan, är inte den också ett vackert barn?* Som någonting vackert. Precis som texten säger? Jo, jag gör nog det. Som någonting vackert. Inte sentimentalt, utan vackert. Vackert och krävande och nytt och fantastiskt. Och insisterande. Är inte olyckan fasansfullt vacker? Riktigt vidrigt vacker.

179. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 23: "I varje ögonblick kan hon fatta den tidlösa sanningen om sin existens, men mellan det förflutna som inte längre är och framtiden som ännu inte är, är det ögonblick hon existerar ingenting. Hon är ensam om att vara ett suveränt och unikt subjekt mitt i ett universum av objekt, ett privilegium hon delar med alla sina gelikar. Hon är i sin tur ett objekt för de andra, och i det samhälle hon är beroende av är hon endast en individ. Så länge det funnits människor, människor som levat, har de alla upplevt den tragiska tvetydigheten i sina mänskliga villkor."

180. Ibid., s. 30: "En tvetydighetens moral är en moral som vägrar att a priori förneka att åtskilda existenser samtidigt kan vara förenade med varandra och att deras enskilda friheter kan skapa lagar giltiga för alla."

181. Beauvoir, *Det andra könet*, s. 37: "Det är omöjligt att mäta andras lycka och det är alltid lätt att hävda att den situation som man vill påtvinga andra är lycklig, i synnerhet att förklara dem man dömt till stagnation som lyckliga, under förevändningen att oföränderlighet är lycka. Lycka är således ett begrepp som vi inte kommer att referera till. Det perspektiv som vi tillämpar är den existentialistiska etiken. Varje subjekt hävdar sig konkret genom projekt som en transcendens, och kan bara fullborda sin frihet genom sitt ständiga överskridande mot andra friheter."

Så vidrigt och storartat vacker att den helt enkelt resulterar i lycka. Ren autentisk lycka.¹⁸²

Jag spelar för att förändras, för att förändra. Jag söker platsen som är osäker, platsen förbi min kunskap. En plats där jag kan känna och tänka och pröva. Det är absolut ingen mystisk plats – det är en plats så fylld av min kunskap att den ser sin gräns. Det är en plats befriad från trygghet i sin förrädiska form. Jag envisas med att vara där.¹⁸³ Jag envisas med att få vara där. Den platsen ställer oerhörda krav på frihet. Mina anspråk kan missförstås som elitistiska: jag begär att kunna röra mig och sysselsätta mig fritt, att i varje ögonblick vara herre över min tid och vistelseort¹⁸⁴ (eller, istället för herre: *senare, då är hon drottning, och hennes hjärta gungar ordentligt, dömd till sig själv, så ensam på vågorna*). Men jag tänker att ett sådant missförstånd, eller en sådan fördom, bara är möjligt hos någon som aldrig erfarit förtryck, som aldrig har behövt utsätta sin kropp för den känslan. Någon som har klarat sig utan att erkänna sin fångenskap, som förlorar på ett erkännande eftersom det skulle

182. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 56: "Slutligen har några bland dem förstått att förverkliga sin frihet genom ett autentiskt återvändande till det positiva; de har gett friheten ett innehåll utan att förneka den, de har utan att förlora sig engagerat sig i politisk handling, i intellektuell eller konstnärlig forskning, i familjeliv eller i socialt liv."

183. Astrid von Rosen, "Den svettiga forskaren" ur *Till vad nytta? En bok om humanioras möjligheter*, red. Tomas Forser och Thomas Karlsohn, Daidalos, Göteborg 2013: "En kännande och tänkande kropp arbetar sig igenom något svårt och envisas med att vara kvar i det osköna och prövande."

184. Arendt, *Människans villkor*, s. 39: "Aristoteles skilde mellan tre levnadssätt (bioi) som kunde väljas av en fri man, d.v.s. en man som var oberoende av livets nödvändigheter och de förhållanden de givit upphov till. [...] Uteslutna var således alla som frivilligt eller ofrivilligt, tillfälligt eller under hela sin livstid, inte kunde röra sig fritt, som inte i varje ögonblick var herrar över sin tid och sin vistelseort."

leda till erkännandet av den fångade andre, och som därför inte kan förstå vad det är för förtryck jag talar om. Som därför inte kan förstå hur argumentet för frihet från alla slags kroppsligt tvingande nödvändigheter är ett argument för frihet från förtryck. Inte elitism. Det på varje yta och i varje ögonblick kännbara förtrycket, det som ett otränat öga inte har en chans att uppfatta men som fyller mina lungor varje gång jag låter min kropp andas. Platsen jag söker finns så klart inte, renhet från förtryck är omöjligt, men när jag spelar kan jag ta mig rätten att existera som om den fanns, platsen. I samma ögonblick finns den. Trots dess extrema förhållanden finns den, platsen, och den tränar min kropp i frihet. Jag tänker att det är bland det viktigaste man kan sysselsätta sig med; att träna sin kropp i frihet. Att söka platsen för känsla, tanke, ansvar och handling. Att söka platsen för ett ställningstagande inför min och andras frihet. En sådan träning måste leda till förändring. Att handla utifrån den platsen måste innebära radikalitet. Själva sökandet är radikalt eftersom det är där, när du går till din kunskap, när du jobbar dig igenom den tills den inte längre räcker, när du framhärdar i den, när du står vid dess gräns med ångesten och möjligheten flämtandes mot din hud, som du frigör dig från alla de val någon annan omärkligt har gjort åt dig. Att söka osäkerhet är en frigörelseprocess. I det otrygga finns en väg mot mina egna val. *Är det en bit människa det jag ser? Är det en bild av en människa? Är det en människa av en bild? Ja, det är en människa av en bild. Den känner jag ju igen!* Det är det: när jag spelar gör jag inte bara en bild av en människa – jag gör en människa av bilden. Jag skapar nytt kött och nytt blod, en kropp med kunskaper bortom min kunskap, en kropp som blir säker i osäkerheten, trygg med det otrygga. *Vad? Du kan inte frigöra dig från formen? Inte undra på, då kommer du ju att få se att du inte är något annat än en vanlig sockerkaka, med en smak som inte motsvarar någon föreställning, åtminstone inte någon som*

du någonsin skulle kunna ge. Formen låter dig inte undersöka dina möjligheter. Formen påstår att den vet något, att den har något. Något som – hur det än är och vad det än är – inte är en vanlig sockerkaka. Men jag vill ha sockerkakan! Jag tror på sockerkakan. Jag blir inte besviken av en sockerkaka, jag förväntar mig att den kan smaka som inget annat. Formen, å sin sida, *gör mig misstänksam*, illa till mods. Den är snygg, den är skön, den är stilig, den är bra. Den gör allt rätt. Den rör sig mätbart framåt. Den erbjuder mig allt jag någonsin drömt om. Men den kan inte erbjuda mig det jag inte visste att jag kunde drömma om. Den kan bara erbjuda mig det som går att föreställa sig. Inte det som inte går att föreställa sig. Ingen ny kunskap, sådan som inte finns i mitt kött och blod. Att möta min sockerkaka är det viktigaste; det linjelösa, oformliga, det som inte imponerar på någon. Skönhet är inte viktigt. Moral är viktigt. Sockerkakan är inte skön, den är sublim. Den ger mig moralens blandade känsla av njutning och smärta.^{185 186} Något sådant? Det är nog det du alltid har menat. Det har alltid varit bra, det med sockerkakan.

Men givetvis sysselsätter jag mig med form. Hela tiden. Allt annat vore omöjligt. Det är bara att jag måste kunna frigöra mig från den, jag måste alltid kunna äta sockerkaka.

185. Murdoch, *The fire & the sun*, s. 19: "It [the sublime] is a kind of aesthetic and yet moral feeling of mixed pleasure and pain, akin to the respect which the moral law inspires: pain at reason's defeat, but pleasure at our responding sense of reason's dignity and spiritual value."

186. Ibid., s. 33: "Plato remarks that most people want power not virtue and must be trained by pleasure and pain to prefer justice. (Art can help here.)"

Antingen förenas med eller krossas av varandra.¹⁸⁷ Det finns egentligen bara det, inget däremellan. Du, den andre, är där. Jag kan inte undvika dig. *Trodde att man kunde leta efter dig och undvika dig på samma gång, ta och skona?* Och före det: *Vad? Vad säger dirndlerotiker? Du ansåg dig oövervinnerlig?* Ingen är oövervinnerlig. Ingen kan ta och samtidigt skona. Ingen kan bli hittad och samtidigt lämnad ifred. Ingen kan hitta och samtidigt lämna ifred. Ingen kan bli tagen och samtidigt skonas. Det går inte, det är omöjligt. Och det är också trösten; att jag inte kan undvika dig, att du inte kan undvika mig, att vi antingen förenas eller krossas. Det är hoppet, det är förändringens hänsynslösa drivmotor. Inledningen: *trevande. Tyvärr...* Det finns inget *där*. Det finns bara här där jag är. Ganska outhärdligt. Ganska viktigt. Eller? ”Det är viktigt att ni förstår det här.” Jag kan ju inte ens skriva om det. Men om här är hos dig, inte hos mig, om jag ger dig mitt här, om jag förbjuder mig själv att ta mitt här till mig utan att först ha andats ut det mot dig – då har jag något att skriva om. Om jag helt enkelt förbjuder mig själv att andas in, bara ut – då kanske jag börjar leva. Inandningen går ju av sig själv. Om jag släpper vill säga.¹⁸⁸ Jag får för allt i världen inte hålla i! Ut, ut, ut! *Du, du, du!* Och släpp! Där. I den inandningen finner du det nya. I den inandningen andas du in dig själv bortom dig själv. I den inandningen har du levt slutgiltigt. För det slutgiltiga är hos den andre. När den andre finns där för mina påståenden, för mina frågor, mina svar. När den andre kan ta emot det jag har – då

187. Mara Lee talade i en tidig presentation av avhandlingen *När andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Göteborg 2014 (då med arbetsnamnet *Skrivande som förändring – skrivande som ansvar*) om att ”antingen förenas med eller krossas av den Andre.” www.akademinvaland.gu.se/om/personal?userId=20890, 2013-04-15.

188. Harald Emgård i undervisning på Teaterhögskolan i Malmö.

kan jag leva. Innan dess går det inte. Innan dess överlever jag.¹⁸⁹ Du måste börja finnas där för mig. Du måste börja finnas för mig, inte för dig själv. Då kommer jag slutgiltigt att finnas för dig. Det är dags att leva slutgiltigt. Hör du det? *Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt. Har det gått för männen, bör det också vara möjligt för kvinnorna.* Det bör faktiskt vara möjligt. Det är så sorgligt, så förkrossande i sin verklighet att en ironi faktiskt är det enda som kan formulera det – att det *bör* vara möjligt.¹⁹¹ Att ett kvinnoliv inte är något värt. Att det är så lätt att förakta det hon gör, att förlöjliga hennes vara, avfärda hennes smärta, ignorera hennes nöd, hata hennes försök till existens, att det till slut ändå är bra romantiskt när döden tar flickan. *Snälla nån, kvinnan är ju ett skämt!* Att det är så. Vad kan jag vara annat än sarkastisk? Hur kan jag någonsin vara känslig i den här frågan? När ditt begär och min underkastelse innebär trygghet? När mitt begär och vår jämlikhet innebär otrygghet? När jag är dömd till det, otrygghet? När det som är mitt främsta behov är min största fiende? När varje

189. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 74: ”Men om de inte låter mig delta i denna skapande rörelse utan tvingar mig att förgäves förbruka min transcendens, om de håller mig på en lägre nivå är den de har erövrat och genomför nya erövringar från, då avskär de mig från framtiden och gör mig till ett ting. Livet är både en strävan att bevara sig och att överskrida sig; om livet endast vore ett vidmakthållande, då skulle att leva endast vara att inte dö och mänsklig existens inte skilja sig från en absurd växtlighet.”

190. Arendt, *Människans villkor*, s. 239: ”Ett liv utan tal och handlande däremot (det enda levnadssätt som verkligen avstår från världens sken och fåfänglighet i biblisk mening) vore bokstavligen inget liv alls utan ett livslångt utdraget döende.”

191. Murdoch, *The fire & the sun*, s. 32: ”Ironical, as opposed to naive, [...]”

trygg plats är ett förräderi?¹⁹² När jag så fort jag andas ut också är förrådd? Det måste förstöras, detta förflutna förräderi. Ting måste offras.¹⁹³ ¹⁹⁴ Det är hårt, jag vet.¹⁹⁵ ¹⁹⁶ Det är vad det innebär.

Du är så upptagen med att dölja dig. Var inte det. Tala. Avslöja dig. Som jag avslöjar mig. Låt det emellan oss vara det hela.

En röst. En röst. En röst. En röst. Säger.

Det är Fulvio som säger det; att en röst säger. Rosamunde, vad säger du? *Vad?* Det är en brytpunkt, frågan om *vad*. Frågan om språket. Inte frågan om retoriken, om *hur*, utan frågan om språket, om *vad* språket och rösten som låter det ljuda säger. Musikalitet är

-
192. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral* s. 75: "Det finns bara en lösning för den förtryckte: att förneka harmonin hos den mänsklighet man försöker utesluta honom från, att bevisa att han är en människa och att han är fri i en revolt mot tyrannerna. En list som förtrycket kan använda för att förhindra denna revolt är att kamouflera sig som en naturlig situation, ty man kan inte revoltera mot naturen."
193. Ibid., s. 84: "Det förflutna är ett rop, det är ett rop på framtiden som ibland endast kan rädda det förflutna genom att förstöra det. Det vore lögnaktigt att förneka att denna förstörelse är ett offer."
194. Ibid.: "Faktum är att man är tvingad att behandla vissa människor som ting för att erövra allas frihet."
195. Ibid., s. 41: "Man kan tveka inför att göra sig till brist på vara, man kan rygga tillbaka inför existensen. Man kan också lögnaktigt bekräfta sig som vara eller som intet, man kan förverkliga sin frihet endast som ett abstrakt oberoende eller tvärtom desperat förneka avståndet som skiljer oss från varat. Alla misstag är möjliga eftersom människan är negativitet och de är motiverade av den ångest hon känner inför sin frihet."
196. Ibid., s. 98: "De mänskliga villkorens grundläggande tvetydighet gör att det för människan alltid kommer att finnas möjligheten till motsatta val; begäret att vara det vara som de gör sig till brist på kommer alltid att finnas hos dem, flykten undan ångesten för friheten; det ohyggliga, kampen, kommer aldrig att bli upphävt och friheten kommer aldrig att vara given utan måste ständigt erövrast."

inte en fråga om hur, musikalitet är en fråga om vad. Det är där jag är; i frågan om *vad*. Vad ska sägas och varför? Vad säger jag? Och varför? Frågan om hur; om retoriken, om starkt, svagt, mjukt, kallt, lyriskt, rått, skört, snabbt, dröjande, stort, smått, realistiskt, teatralt, vackert, fult, dåligt och bra ger vika för *vad*. Inte hur min röst och kropp ter sig utan vad min röst och kropp säger. När den får tala. När den får avslöja sig. Som du avslöjar dig. När det emellan oss får vara det hela.

*Älskande dig kan jag inte storma tillbaka till himlen. Måste ner.*¹⁹⁷ ¹⁹⁸

Återigen Fulvio. När jag blir reell, blir någon som säger något och när detta får konsekvenser, då rasar himlen. Då går det inte låtsas, inte bete sig, inte avguda, inte dölja rädslan inför mig och dig själv. Då måste det tas itu med, livet. Världen. Kroppen. Problemet. Kärleken tar itu med problemet, den stannar vid det. Den vilar inte.¹⁹⁹

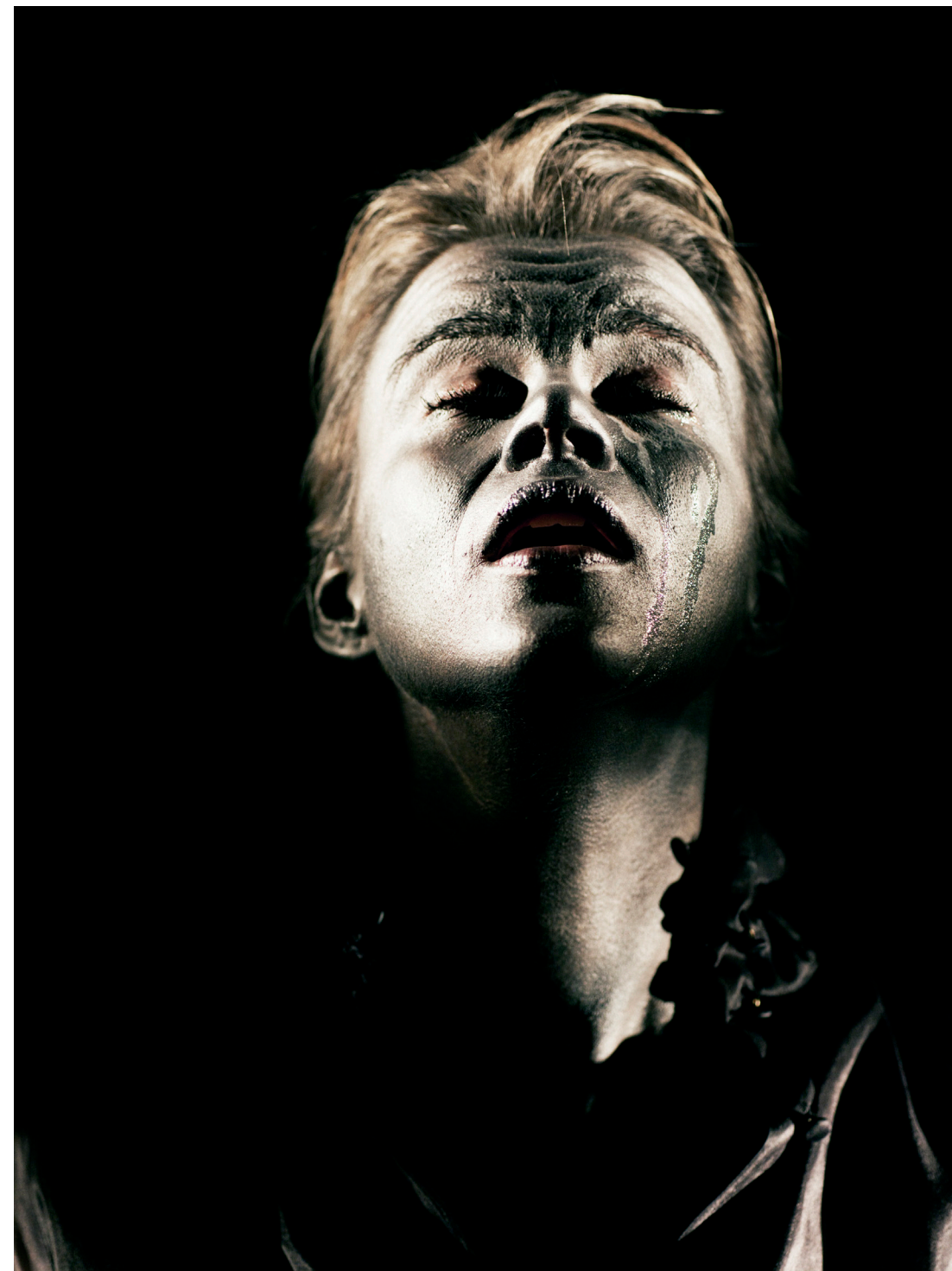
Till sist Rosamunde, när språket inte är möjligt. När det emellan oss är det hela och det inte går att gå till språket, inte till mig själv, när allt är situation och din kropp, när jag måste kapitulera inför det:

Min röst. Min röst. Min röst. Min röst. Säger inget.

-
197. Ibid., s. 111: "Det är därför kärleken auktoriserar en stränghet som likgiltigheten aldrig tillåter."
198. Ibid., s. 124: "Hos Platon är konsten bedräglig eftersom det finns en idévärld, men i de jordiska regionerna är varje förhärsligande av jorden sant så snart som det är genomfört. När människor värdesätter ord, former, färger, matematiska teorem, fysiska lagar, framgångar i sport eller hjältedåd, när de i kärlek och vänskap tillskriver varandra värde, tillskriver tingen och händelserna värde, så har människorna omedelbart detta värde, och de har det i absolut mening."
199. Anne Carson, *Makens skönhet*, övers. Mara Lee, Albert Bonnier Förlag, Stockholm 2012 [2001] s. 56: "Smärtan vilade. Skönhet vilar inte."

Du har aldrig gjort det så, men; med betoning på *Säger* snarare än *inget*. Rent konkret säger rösten inget mer och den säger mig heller inget. Tvetydigheten, kastet mellan det konkreta och abstrakta, som paradoxalt nog gör meningen klar. Tvetydig, men absolut inte vag. Försök nästa gång.

Jag har insisterat på att ”det är viktigt att ni förstår det här” – en undertext som verkade befriande, men som nu förändras. ”Förstår ni det här?” Eller kanske bättre: ”Förstår *du* det här?” eller möjligtvis: ”Det är viktigt att *du* förstår det här”. En förflyttning, från mig till dig, som gör dig specifik och min plats osäker. En plats där jag måste tvivla, där jag måste vara känslig. En plats som på många sätt är svårare att härda ut på, en plats som förutsätter frihet. En plats där jag har ett värde. Rätt värde. Där du ger mig det. Där jag inte måste hävda det, där jag kan vara avspänd. Det är svårt, jag ska träna mig i det. När jag spelar ska jag träna mig.



ETIK – DET MÖJLIGA

*Möjlighet är ingen lyx; det är lika viktigt som bröd.*²⁰⁰

Judith Butler

*...räddning är endast möjlig om en människa trots alla hinder och misslyckanden har kvar förfogandet över sin framtid, endast om situationen ger henne ytterligare möjligheter.*²⁰¹

Simone de Beauvoir

*...och hennes frihet kan inte fullbordas annat än genom den andres frihet.*²⁰²

Simone de Beauvoir

*Det är bara att inse. Vi upplöses av varandra. Om vi inte gör det så går vi miste om något.*²⁰³

Judith Butler

200. Butler, "Utom sig: Om den sexuella autonomins gränser" i *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, s. 49–50.

201. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 38.

202. Ibid., s. 123.

203. Butler, "Väld, sörjande, politik" i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, s. 41.

Jag kan bara spela. Det finns ingen annan plats. Men den finns. Jag måste tro på den. Och det gör jag.

Jag prövar Simone de Beauvoirs tvetydiga etik som konstnärlig metod. Jag prövar hur jag kan vara tvetydig och ändå i varje ögonblick specifik i gestaltsarbete. Jag prövar vad som krävs för att samtidigt inse det konkreta för handen och den oändliga öppningen mot framtiden, att vara i slitningen mellan dessa, att vara där, i omöjligheten, och tvingas välja utan att aldrig någonsin veta om valet är rätt. Jag prövar hur det är att stå vid väggen, jag prövar hur det är att handla där.

*Du har inte kunnat sätta ett begrepp på det, och du har inte kunnat sätta fingret på begreppet, och nu har fingret blivit till en vägg framför ditt huvud, och inte ens den kan du se!*²⁰⁴

Jag prövar upprepade misslyckanden att benämna det menade. Jag försöker inse mitt misslyckande och nödvändigheten i att fortsätta försöken. Jag prövar tvetydighet som ett accepterande av det upprepade nederlaget, den upprepade osäkerheten, det upprepade

204. Jelinek, "Väggen" ur *Prinsessdramer*, s. 113. I bokutgåvan (se not 40): "Och du har inte kunnat sätta begrepp på det och du har inte kunnat sätta punkt för begreppet, och nu har punkten blivit till en vägg framför ditt huvud, och inte ens den kan du se!"

utplåandet som en framgång. Och att i det hålla ryggen rak, spänsten uppe – en spänst som har fäste i misslyckandet. Att släppa och fånga upp och att det jag fångar har en massa. Att massan liksom gungar mig framåt. Att hela tiden gå vid sidan av, att sätta fingret på begreppet genom att inte sätta fingret på begreppet. Att begreppet är outpekbart – att det bara går att peka bredvid. Att det bara går att säga något annat. Att det som återstår är att cirkulera, att gräva djupa spår med sin gång, att på det sättet få fram en relief – något som känns. Så skulle jag kunna berätta. Så försöker jag berätta. Så försöker jag få oss att röra oss ur fläcken – den oljiga, blekgula fläcken som är omöjlig att tvätta bort.

Jag vill förstå skådespelandet som etisk praktik.

Undersökningar, reflektioner och analyser av skådespelandet har ofta metodbeskrivning som syfte, det vill säga att formulera hur skådespelaren gör när hon skådespelar. Mitt syfte är inte så mycket att besvara frågan *hur* som att fråga mig vad och hur skådespelaren *bör* göra när hon skådespelar. Frågan om hur någon *bör* agera eller förhålla sig i olika situationer är en etisk fråga, en fråga om ansvar. Min utgångspunkt för en etisk artikulation av skådespelandet är alltså Simone de Beauvoirs tvetydiga etik där uppdraget är förlängning av den egna frigörelsen genom den andres frigörelse, vilket i sin tur har lett mig in i en samtida förståelse av etik så som den formuleras av feministiska och postkoloniala tänkare som Judith Butler, Sara Ahmed och Gayatri Chakravorty Spivak. Mina läsningar av de senare slår följe med Elisabeth Hjorths i avhandlingen *Förtvivlade läsningar: Litteratur som motstånd & läsning som etik*. Hjorths etiska intresse är i *Förtvivlade läsningar* riktat mot läsaren och läsandet snarare än författaren och författandet. Det är ovanligt att förskjuta frågan om ansvar från sändare till mottagare. Skådespelaren är en

sorts läsare. Precis som för läsaren är det ovanligt, åtminstone i en institutionell praktik, att ställa frågan om etik och ansvar i relation till skådespelandet. Ansvar är något som kommer med upphovsskap, med makt. Hjorth påpekar att en etisk premiss är att bara den som har makt kan göra något av den och att läsarens ansvar står i proportion till den position hon har.²⁰⁵ På samma sätt står skådespelarens ansvar i proportion till den position hon har. Frågan om skådespelandet som etisk praktik korresponderar alltså med den institutionella och strukturella kritik jag tidigare har artikulerat, där förmågan är kopplad till förutsättningar i fråga om tid, rum, pengar och tilltal. Ett givet ansvar är det tematiska och representativa; vilka texter som sätts upp av vem med vilken läsning och vilka kroppar. Det tål att poängteras, igen och igen. Vikten av att räkna kroppar är inte i närheten av att vara överspelad. Den kanske tydligaste och mest nedslående – men samtidigt klagörande och potentiellt frigörande – insikten i det här avhandlingsarbetet är att en skådespelares möjligheter till inflytande över teman, läsning och representation i en institutionaliserad praktik är starkt begränsade, näst intill obefintliga. Och, som jag har poängterat, med institutionaliserad menar jag skådespelandet så som det utövas även i mindre och fria grupperingar enligt institutionaliserade mått. Alternativen är för närvarande tre: stjärnstatus, informellt maktutövande eller arbetslöshet. Inget av dessa alternativ är tillfredställande, sällan ens stjärnstatusen för stjärnan. Alla är etiskt problematiska. Det senare, arbetslöshet, hade kunnat vara ett potent alternativ värt att riskera om produktionsplattformerna och ersättningsmodellerna för fritt verksamma skådespelare hade varit fler och mer dynamiska. Jag syftar på alternativ till bidragssystem som kräver fasta scener med

205. Hjorth, s. 12.

repertoarläggande konstnärliga ledarskap och producenter där ersättning till skådespelare utgår genom lön. Alternativet skulle kunna vara en utbyggd infra- och produktionsstruktur där repetitionslokaler och spelplatser finns tillgängliga för fler under kortare perioder och där även skådespelare i större utsträckning kan komma i fråga för individuell ersättning som inte direkt är knuten till produktion. I ett sådant scenario skulle det vara möjligt för skådespelare att på allvar inta den ambivalenta och politiska position mellan institutionell och fri praktik som Bojana Kunst talar om och som jag tror är en av få vägar till genomgripande utveckling och förändring av såväl fri som institutionell teaterkonst. Utan att bortse från villkoren för en skådespelande praktik och hur de påverkar den enskilda skådespelaren i det specifika arbetet med repliken är det ändå det senare – relationen mellan kropp och replik – som står i centrum för följande etiska artikulation. Jag förutsätter alltså att skådespelaren *har* makt – i relation till repliken och i det gestaltande ögonblicket är den avgörande.

Hjorth klargör hur etikens *bör* kan tolkas som ett begär. *Bör* kan också tolkas som en kritik; något är inte som det borde vara.²⁰⁶ Vad är det jag begär? Vad är det jag kritiserar? Grundläggande för att granska mitt arbete ur ett etiskt perspektiv är att rannsaka mitt begär. Detta begär som jag hela tiden återkommer till. Detta begär som förvandlar orden till kött. Detta begär utan vilket jag inte kan spela. Vad handlar det om, begäret? Hur kan det anta formen av en kritik som är politiskt väsentlig? I essän *Att situera feminismen* talar Spivak om vikten att omförhandla begär, att genom estetisk

206. Ibid., s. 11.

utbildning träna föreställningsförmågan att omordna begär.²⁰⁷ Det koloniala begäret är att hjälpa, att vara den som talar och agerar – ett begär som, trots sina goda intentioner, är ett begär efter makt, påpekar Hjorth.²⁰⁸ Utmaningen är att omrikta begäret efter makt till ett begär efter rättvisa; att istället för att fastställa behov möta den andres begär. Det etiska består i att förhålla sig till den andre som ett själv och att acceptera sig själv som ett objekt för den andres begär, att gå från att dominera till att fråga och lyssna.²⁰⁹ Det etiska är att göra den egna platsen osäker, att erkänna utsattheten som det mänskliga, existentiella grundvillkoret likaväl som demokratiskt grundvillkor. Hjorth ser med Spivak litteraturstudier och läsning som ett etiskt arbete för att träna föreställningsförmågan och fostra den tillit och det tålamod som demokrati kräver.²¹⁰ Jag tänker på skådespelandet som ett sådant arbete. Jag tänker på skådespelandet som en plats där jag kan träna mig i osäkerhet, i att vara utsatt, i självkritik, i ytterligare möjligheter. Skådespelandet är en plats där jag kan kasta mig mellan rösterna, mellan perspektiven, mellan begären, mellan Rosamunde och Fulvio, mellan Inge, Sylvia och Marlene, mellan Modern, Fadern och Barnet, mellan mig själv och dem jag riktar mig mot. Jag tänker på skådespelandet som en plats där jag kan omförhandla mitt begär, där det som i en vardaglig verklighet antar skepnaden av makt- och kontrollbehov i en scenisk verklighet kan omförhandlas till en kritik med rättvisa som mål.

Hjorth framhåller poesi och dekonstruktion som etiska verktyg. Liksom Jelineks dramatik utmärks de texter hon närmar sig som

207. Spivak, "Att situera feminismen" i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 163.

208. Hjorth, s. 41.

209. Ibid., s. 227.

210. Ibid., s. 65.

läsare av poetisk stilistik. Men kanske viktigare än texternas stilistiska kvalitéer är det poetiska och dekonstruerade närmandet som läsare. Iscensättningarna av *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* är, som jag visat i föregående kapitel, resultat av ett sådant närmande. På resterande sidor vill jag som sammanfattning göra ett försök att formulera skådespelandet som etisk praktik i fem punkter.

1. Att välja den kritiska hållningen framför den bekräftande: att politisera genom att ställa frågan kroppens och handlingarnas radikala potential.

Jag bryr mig inte så mycket om publiken. Jag vill inte bry mig så mycket om publiken. Jag bör verkligen inte bry mig så mycket om publiken. Jag bör bry mig om mina uttryck. Jag bör bry mig om den andre.

Teatern som konstform utmärks av krav på kommunikation. Kulturpolitiska ambitioner är en sak, en annan den skådespelande traditionens krav på bekräftelse. Jag försöker problematisera det bekräftande kravet ur ett kroppsligt och handlande perspektiv snarare än ett tematisk och representativt: vad kroppen blir när den talar eller gör något snarare än vad den representerar i en tematisk kontext. Jag bör först ställa mig frågan om det överhuvudtaget finns förutsättningar för ett subversivt agerande och uttryck som har med min kropp och mina handlingar att göra inom ramen för den uppgift som ligger framför mig. Om det inte gör det bör jag, om det är möjligt, på allvar överväga att avstå uppgiften. Inom ramen för det här avhandlingsarbetet har jag haft den möjligheten. Det i sig är radikalt.

Bojana Kunst pekar på hur dansarens vägran att dansa från 90-talet

och framåt kan betraktas som ett slags motstånd mot det kapitalistiska, nyliberala kravet på maximerad effektivitet och avkastning.²¹¹ Dansaren går genom sin vägran att utföra sitt arbete in i en konstnärstradition där konstnären genom att insistera på att vara i skiten, i en ambivalent och experimentell situation där det inte går att tjäna några pengar på sin produkt – till och med uppskatta att inte utföra något arbete, att vara ineffektiv och lat – ställer upp en spegel för den nyliberala arbetaren att blottlägga sina villkor i. Tack vare en tillvaro som avlönad doktorand har jag genom att avstå att spela inte riskerat att hamna i någon ekonomisk skit, däremot har jag riskerat min position som skådespelare. Istället för att bekräfta och bli bekräftad genom att acceptera erbjudanden har jag valt möjligheten att förhålla mig kritisk genom att vägra att verkställa repertoar. Med min vithet, blondhet och smalhet lever jag upp till den traditionella förväntningen på hur en aktris inom svenskspråkig teaterkonst ser ut. Jag har ägnat stor möda åt att inte bekräfta den förväntan – genom att förhålla mig kritisk till de metodiska och formmässiga val jag och andra gör åt mig i specifika uppsättningsarbeten, men framförallt genom att vägra att vara beroende av produktion där förutsättningarna bjuder små möjligheter till subversiva förskjutningar. Det återstår att se om denna vägran har kostat mig mina möjligheter att i framtiden verka som skådespelare.

Om förutsättningar för subversiva förskjutningar däremot föreligger bör jag arbetet igenom vara noga med att formulera och omformulera hur och när mina val och handlingar innehåller en ansats till kritik. Noggrannheten är viktig eftersom begäret efter omedelbar bekräftelse både i repetitions- och spelögonblicket är

211. Keynote och panelsamtal under POSTDANCE på MDT, Stockholm, oktober 2015.

så förförande starkt. Skådespelaren befinner sig, som jag tidigare konstaterat, ständigt på allmän plats, inför blickar. Allt annat än att spontant reagera och agera på dessa blickar, att tillmötesgå deras uttrycksbehov genom att få dem att skratta eller gråta, kräver oerhörd medvetenhet och förmåga att hejda sina egna impulser. Det spontana är sällan radikalt och det kritiska sällan spontant.

Walter Benjamin skriver angående fascism:

Den ser som sitt högsta mål att tillmötesgå massornas uttrycksbehov (men ingalunda dess behov av rättvisa). [...] Fascismen går följaktligen ut på en estetisering av det politiska livet. [...] Kommunismen svarar med att politisera konsten.²¹²

Jag tänker att det är viktigt att försöka skilja på estetiseringar av politiskt liv och politiserad konst. När estetiserar jag politik och när politiserar jag konsten? När tillmötesgår min kropp uttrycksbehov och när erbjuder den rättvisa? När är mina handlingar bekräftande, när kritiska? Mot bakgrund av min genomgång av realistisk och dialektisk tradition ligger det nära till hands att tänka på realism som ett slags fascism och dialektik som en hållning för rättvisa. Det är också en sådan uppdelning Benjamin syftar till. För honom är rättvisa en fråga om ändrade egendomsförhållanden, för feminismen en fråga om ändrade kropps- och begärsförhållanden. I linje med en dialektisk/feministisk hållning till realism och med kroppen i fokus har kritisk dansteori väsentliga analyser att erbjuda. En sådan är betraktandet av den spontana kroppen som ett slags micro-fascism. André Lepecki, författare och curator inom performance studies,

212. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Lund 1969, s. 86–88.

utvecklar i essän *Choreopolice and choreopolitics*²¹³ hur det att utföra koreograferad – det vill säga planerad, strukturerad och tekniskt precist utförd – rörelse är att röra sig politiskt, mot frihet och rättvisa. Utgångspunkten är ett postumt publicerat fragment av Hannah Arendt från 1950 där hon konstaterar: " [...] we have arrived in a situation where we do not know — at least not yet — how to move politically."²¹⁴ Lepecki framhåller hur det politiska för Arendt är lika med frihet och översätter citatet till: "we do not know — at least not yet — how to move freely." Via samtida exempel på hur polis koreograferar protestanter in i "normalt" rörelsemönster och hur vardagliga rörelser på samma sätt uppstår genom koreograferad anpassning, och vidare in i exempel på dansverk som både helt konkret och genom abstrakta former trotsar ett sådana påbud visar Lepecki hur det att röra sig fritt och politiskt aldrig handlar om spontan improvisation, aldrig är något givet, aldrig njutningsfullt bekräftande, utan måste byggas tillsammans med andra genom hängivenhet, uthållighet och mod. Om den dansande kroppen paradoxalt nog frigörs som politisk kropp genom sträng och tekniskt krävande koreografi, frigörs den skådespelande kroppen på samma sätt genom bunden och tekniskt krävande text. Sådant textarbete är knutet till tekniker, strukturerade tillvägagångssätt, kroppslig kunskap och uthållighet som genom att sättas i rörelse utgör motstånd och kritik mot det spontana, det konforma, det behagliga, det grumliga som genom estetiseringar av rådande politiskt liv vill upprätthålla status quo.

213. www.communauteschercheurssurlacommunautewordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki/, 2017-11-07.

214. Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, Piper, München 1993 (citatet är översatt till engelska av André Lepecki), s. 13.

En strategi – en anti-fascistisk sådan – för subversiva kroppsliga uttryck och handlingar är alltså arbete med poetisk dramatisk text. ”... det krävs mycket konkret arbete för att realisera något som en poet har skrivit.” konstaterar skådespelaren michael heltau i Elfriede Jelineks roman *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället*.²¹⁵ Som jag har visat, och som jag kommer fortsätta att visa, tvingar ett sådant arbete kroppen in i fysisk beredskap och mentala processer som lyfter den ur det vardagliga och långt bortom det spontana, behagliga och bekräftande. Det som återkommande betraktas som ett problem – att den tränade skådespelande kroppen helt enkelt inte är kapabel till spontanitet – skulle jag vilja framhålla som en möjlighet: en möjlighet att rannsaka kroppens impulser, att motstå begäret efter bekräftelse och framhärda i undersökningen av tiden, kroppen och den andre bortom den egna kunskapen och erfarenheten. Det är tack vare den tekniskt drivna självmedvetna förbannelsen som jag kan överskrida förväntningar in i en kritik, kan framhärda i min identitets splittring och vara något annat än en representation av det egna könet, den egna åldern, den egna klassen, den egna hudfärgen, den egna kulturen, den egna sexualiteten. En sådan förflyttning är politisk, är att röra sig fritt. Och även om jag inte bör bry mig om publiken är dess närvaro avgörande eftersom det är först inför den andre som det politiska uppstår.

2. Att läsa texten poetiskt: låta språket vara överordnat intrigen, det fragmentariska överordnat det linjära.

När du läser poetiskt läser du med kroppen. Du läser med kroppen som centralperspektiv, som det ”här” utifrån vilket du överhuvudtaget

215. Jelinek, *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället*, s. 114.

kan orientera dig.²¹⁶ Du försöker inte förstå hur delarna hänger samman, inte den inbördes relationen mellan ”där” och ”där”. Du förstår delarna, förstår ”där” enbart i relation till ”här”. Du reagerar på detaljen, på meningen, på ordet. Doften, smaken, ytan, motståndet i den. Du låter den doften vara allt. Du bryr dig inte om rummet eller tiden. Du vill inte tänka på det, inte tänka på rummet, inte tänka på tiden.²¹⁷ Du låter din kropp vara rummet och tiden, vara situationen. Då behöver du inget mer än ett ord. Kanske räcker det med en stavelse. Kanske räcker det med en tystnad. En tystnad och hur din kropp förstår den. En tystnad tagen ur sitt sammanhang. Men kanske är ordet ändå starkare, ordet taget ur sitt sammanhang. Ett ord indikerar ju sammanhang, indikerar betydelse, berättelse, orsak och verkan, följdriktighet, före eller efter något, logik, begriplighet, tillhörighet. Och så bryr du dig inte om något av det. Du bryr dig bara om intimitet. Du läser och glömmar. Du läser och förväntar dig inget. Du glömmar vad som var före, bryr dig inte om vad det kan eller bör följas av. Du bryr dig inte om vad det kan komma att betyda, bryr dig bara om vad det betyder. Du kontextualiserar inte, problematiserar inte, kritiserar inte. Du är kontexten, problemet, kritiken. Din kropp är motståndet, gör motstånd av ordet. Din kropp sliter sönder, vägrar, tar, kräver, tvingar.

216. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham och London 2006, s. 8: ”’The place in which I find myself, my actual ‘here’, is the starting point for my orientation in space’. The starting point for orientation is the point from which the world unfolds: the ‘here’ of the body and the ‘where’ of its dwelling. Orientations, then, are about the intimacy of bodies and their dwelling places. In *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty suggests that ‘spatial forms or distance are not so much relations between different points in objective space as they are relations between these points and a central perspective – our body.’”

217. Ouzounidis, *Budbärare / Flyktidjur*, s. 19: ”Jag tycker inte om att tänka på tiden. Tiden går, punkt. Jag vill inte tänka på solen. Jag vill inte tänka på tiden.”

Din kropp är det enda, det enda som ger världen betydelse, det enda som kan förändra den.

Spivak laborerar med ett tredelat språkbegrepp: som retorik, som logik, som tystnad. Logiken tillåter oss att hoppa från ord till ord genom tydligt utpekade kopplingar. Retoriken fungerar i tystnaden mellan och runt ord. Det här vet en skådespelare tränad i text allt om; att lyssna efter tystnaderna, upprätta kontakt med det språket lyfter över. Att sakna känsla för språkets retoriska karaktär framhåller Spivak som ett slags nykolonialism. Hon påpekar hur bekvämlighet alltid tycks vara argumentet för att hålla fast vid logiken. Hon säger:

Poststrukturalismen har för somliga av oss visat en iscensättning av aktören inom ramarna för ett tredelat språkbegrepp (som retorik, som logik, som tystnad). Vi måste försöka träda in i eller regissera denna iscensättning som man regisserar en pjäs, som en skådespelare tolkar ett manus. Det kräver ett annat slags ansträngning [...] ²¹⁸

Jag har beskrivit arbete med dramatisk text som nedstigning. Jag har överhuvudtaget svårt att läsa på annat sätt. När jag läser en text – vilken som helst, skönlitterär eller filosofisk, även rena faktatexter och artiklar – läser jag genom att sänka mig ner i texten som om den är ett bad, ett fostervatten. Det tar mycket tid i anspråk. Just nu läser jag en bok av en samtida filosof. Tanken är att jag ska ta mig igenom den på ett par veckor och förstå de innehållsliga väsentligheterna. Det går inte. Med stor ansträngning klarar jag av tio sidor om dagen. Sedan behöver jag vila en dag eller flera. Det som eventuellt landar

218. Spivak, "Översättningens politik" i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 109.

i mitt medvetande efter att ha läst tio sidor på det sättet är sällan dugligt för att återge innehållet, istället börjar jag tänka på eller bearbeta något till synes annat, ofta något personligt, men som jag inser har med en mening eller två i texten jag läste att göra. Ibland är det bara just den eller de meningarna som förblir produktiva för mig, men inte sällan uppenbarar sig det mitt medvetande börjat bearbeta som ett exempel på något centralt i författarens resonemang. Texten har trängt sig in i min erfarenhet, i min kropp, i min uppfattning av världen och påverkat den. Som kroppslig har texten blivit ett material som jag kan använda och bearbeta när jag spelar. Och, som nu, när jag skriver. Men utan tiden, utan kroppsliggörandet, utan känsligheten för detaljen, för meningen, frasen och ordet som i sig meningsskapande, förblir texten stum.

En av alla särskilda förutsättningar för arbetet med *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* är att jag har haft tid att stiga ner inte bara i de dramatiska texterna utan även i skönlitterära, poetiska och filosofiska texter och låta dem bli kroppsligt material. Skådespelare har sällan tid att ägna sig åt andra texter än de dramatiska. Arbete med dramatisk text är så krävande att det riskerar att tränga bort all annan läsning under produktionsperioderna – och som jag tidigare klargjort befinner sig en heltidsarbetande skådespelare ständigt i produktion. Ibland låter initierade och ambitiösa regissörer referenslitteratur vara en del av repetitionsprocessen, men tiden är så knapp att det sällan kan fylla någon annan funktion än faktaintag. Att läsa som jag har haft möjlighet till är unikt. Den dramatiska texten är självklart i magnifik särposition för kroppen under repetitionsprocessen och spelögonblicken, men att gestaltsarbete har föregåtts av årslånga perioder av nedstigning i annat textmaterial har varit avgörande för min metodiska förmåga och det konstnärliga resultatet. Genom läsningen har jag införlivat avancerade och

utmanande analyser av verkligheten i min kropp, gjort dem till kött, till del av mitt impulssystem. Och omvänt har skådespelandet fungerat som en praktik genom vilken jag kan bearbeta komplexa tankestrukturer; arbetet med framförallt *Rosamunde* var exempelvis avgörande för min förståelse av Beauvoirs tvetydiga etik. Sara Ahmed beskriver i *Queer Phenomenology* hur världen vecklar ut sig genom att medvetandet vandrar mellan och vänder sig mot tingen. Hon utvecklar verbet ”vandra”, hur det kan betyda att ströva utan särskild riktning, utan mål, utan intention eller kontroll, att förirra sig, eller till och med avvika i sina handlingar och från sina övertygelser.²¹⁹ Det beskriver väldigt väl hur jag har kommit att röra mig i dramatisk text. Det beskriver också väl hur jag har kunnat röra mig i andra texter av Elfriede Jelinek, av Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Judith Butler, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, Marlen Haushofer, Hannah Arendt, Gayatri Chakravorty Spivak och Ahmed själv. Ett sådant vandrande är förändrande, det slutar – om det nu alls slutar – på platser bortom föreställningsförmågan. Ett sådant vandrande är att hela tiden vara i terrängen, uppslukad av detaljer. En form, en yta, en färg, en doft, ett mönster, en skugga, ljus, fukt, hetta, kyla, rörelser mot huden, tryck mot kroppen. Det är att motstå behovet av överblick, att undvika att titta på kartan och istället lita på kroppen som kompass. Det är att inte drabbas av panik när du är vilse, att hålla modet uppe när underlaget är krävande och kroppen tung, att inte släppa tanken på gryning när det skymmer. Det är att acceptera rädsla, osäkerhet och ångest. Det

219. Ahmed, *Queer Phenomenology*, s. 29: ”The verb ‘wander’ helps us track the significance of ‘attention’ as a mode of ‘turning toward.’ To ‘wander’ can mean to ramble without certain course, to go aimlessly, to take one direction without intention or control, to stray from a path, or even to deviate in conduct or belief.”

är att ständigt söka efter gångbar mark och inte döma ut den förrän du provat den.

Ren förståndighet – kartan, det socialt konstruerade sunda förnuftet – sätter det retoriska – terrängen – på plats, situerar det till någonting vi kan vara överens om. Förhållandet mellan logik och retorik, mellan grammatik och retorik, är, säger Spivak, också ett förhållande mellan social logik och gestaltningens splittrande och upplösande verkan på social praktik.²²⁰ Arbeta med dramatisk text är ingen vederkvickande utflykt eller inspirerande resa från vilken du kan återvända hem med nya perspektiv. Beauvoir påpekar att det är något helt annat att ge sig ut på en resa än att fly från ett fängelse. I det ena fallet är det givna, hemmet, accepterat och i det andra förnekat, vilket gör en radikal skillnad. Det senare innebär revolt, en vägran att se framtiden som en harmonisk och kontinuerlig utveckling.²²¹ Spivak formulerar vad det faktiskt innebär att röra sig i detta ”naggade förhållande mellan retorik och logik”, nämligen att det är ”förutsättning för och resultat av kunskap, ett förhållande genom vilket en värld skapas för aktören, så att aktören kan leva, på ett mänskligt vis, i världen”.²²² Att läsa poetiskt, att sänka kroppen ner i text, att vandra och välkomna desorientering, fly från språkets logiska fängelse, är att återföda och upprätta dig själv och den andre till människa, att förändra platsen du bor på, att ifrågasätta ditt hem och rätt till det du äger.

220. Spivak, ”Översättningens politik” i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 116.

221. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 75–76.

222. Spivak, ”Översättningens politik” i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 108.

3. Att arbeta dekonstruktivt: betrakta varje repetition, varje föreställning, varje spelögonblick som en singulär händelse med kapacitet att förändra.

”Dekonstruktion är inte en essens. Det är inte en lära; det är ett sätt att läsa om.” framhåller Spivak.²²³ Istället för att uppehålla mig vid dekonstruktion som något som i första hand har med regi att göra vill jag utveckla skådespelandet som en dekonstruktiv praktik; det att för varje möte med texten och iscensättningens material läsa om för att se vad som också kan sägas.

Skådespelandet brukar framhållas som upprepandets konststart. Det är aldrig upprepning. Det är förflyttningar av nödvändighet. Hur förflyttningarna avlöser varandra är omöjligt att förutse, det har med kroppen och tiden att göra, det vill säga situationen, den faktiska. Det etiska arbetet är att hitta strategier för att kunna handla genom förflyttningarna, att leva genom oron. Inte genom upprepandet. Det är lätt att låta sig lugnas och besvärja genom upprepning; rabbla texten, befästa muskelminnet, hävda avtal. Det försöket till lugn är en död, en form, en stress, en överröstning. Det som finns där att upprepa finns där, utan det kan jag överhuvudtaget inte röra mig. Det måste hanteras med lätthet så att jag kan lägga min möda på kroppen och tiden.

Hur stort mått av komposition är nödvändig? Vad består kompositionen av?

223. Gayatri Chakravorty Spivak, ”In a Word”: Interview with Ellen Rooney” i *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, red. Linda Nicholson, Routledge, London/New York 1997, s. 363 (övers. Elisabeth Hjorth).

Ord. De ska upprepas precis så de är utformade och i rätt ordning. Är *hur* en del av kompositionen? Hur de upprepas? Hastigheten, volymen och karaktären? Det har varierat. I *Winterreise* utgjorde *hur* fundament i den gemensamma överenskommelsen. Med *Rosamunde* och *Väggen* var variationerna större, *hur* i större utsträckning ett resultat av kroppens och tidens förflyttningar. Jag kunde med *Rosamunde* och *Väggen* tillåta föreställningarna att tippa i interpretationen; i tempo, volym, pauseringar, till och med i sentiment. Slagsidorna blev en del av undersökningen, en del av kroppens vägran och jag tänker på det som en, ur min kropps perspektiv, subversiv rörelse; att inte infoga mig i ledet, låta kroppen forcera medvetenhet och smakfullhet. Den täta kompositionen i *Winterreise* försökte jag förhålla mig till inte så mycket som tvingande, utan som ett uteslutande av mindre önskvärda *hur*. Det blev ett sätt att öppna upp registret av möjliga *hur*, vilket tvingade mig in i kroppen och handlandet för att bestämma den temporära precisionen av *hur*.

Till orden kommer kompositionen av fysiska handlingar; kroppens konkreta förflyttningar, riktningar och rörelser. Rumsliga placeringar och riktningar är i relation till scen- och ljusbild ofta beroende av centimeterprecision. Det rent muskulära arbetet kan variera mer. Utöver konkreta göromål som ibland ska utföras inom vissa tids- och ordramar (knåda en deg, löda ord i en plank, placera ett betongblock) försöker jag på samma sätt som med orden förhålla mig till det jag bör undvika. Ofta rör det sig om att motstå impulsen att spänna en muskel. Ofta rör det sig om muskeln på insidan av låret eller den i nacken. Om jag förmår kontrollera spänningen i nacken och insidan av låret vecklar situationen ut sig; ögonblicken, kroppens och tidens förskjutningar, handlingens nödvändighet och möjlighet.

Det singulära är ensamt i sitt slag. Det är varken en avbildning av ”verkligheten” eller en flykt från den. Det är ingen vinkel, ingen överenskommelse, har ingen agenda – det är läsning som vid varje tillfälle är ny, skriver Hjorth.²²⁴ Det är akut politisk situering, en händelse snarare än ett erbjudande av exempel, bilder och berättelser att ta ställning till. Det är att leva det lästa snarare än att uttyda det, att inte så mycket ta reda på vad texten står för som vad den gör. Det korresponderar med den beauvoirska tanken på människan som en situation, snarare än i en situation; det att en människa alltid samtidigt är en produkt och producent av den kultur hon lever i. På samma sätt förstår Spivak singularitet som upprepade skillnader i enskilda människor, som något som varken har med det partikulära eller det universella att göra, utan med förändring över tid.²²⁵ Det är den singulära möjligheten i mötet mellan kropp och text – mellan kroppen som situation och texten som situation – som ger skådespelandet dess etiska potential; det att inga essenser finns att utvinna och att ansvaret inför varje läsning är nytt.

När du repeterar singulärt repeterar du som om repetitionen var den första, som om ingenting tidigare provats, som om inga överenskommelser är gjorda, som om allt finns kvar att upptäcka. Du ägnar inte tiden åt att befästa, du prövar hela tiden vidare. Du släpper efter och låter kroppen veta det den vet, minnas det den minns och glömma det den har glömt. Du repeterar som om du alltid kommer att repetera, som om det inte finns några resultat att uppnå.

224. Hjorth, s. 79.

225. Gayatri Chakravorty Spivak, ”Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular” i *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge/London 2012, s. 436.

När du spelar singulärt spelar du som om föreställningen var den sista, som om inga chanser till omtag finns, som om kroppen har allt som går att få. Du låter den temporala precisionen i spelögonblicket vara allt. Där finns inget att berätta som inte i ögonblicket berättas, inget att göra som inte görs, inget att tillägga. Det är ögonblicket före döden, det innehåller allt. *Jag kräver slutgiltigt att kvinnorna tar sig rätten att leva slutgiltigt.*²²⁶ Det är platsen för slutgiltighet, där det möjliga inte blir mer möjligt. För varje föreställning uppstår denna slutgiltiga möjlighet på nytt. Beauvoir citerar Kant och definierar konsten som ”en finalitet utan slut”,²²⁷ som en möjlighet att i konstverket fixera existensen; få tydliga former och färdiga betydelser att framträda utan att låsa sig i varat, utan att tvingas förneka brist och utsatthet. I det dekonstruktiva återvändandet, i omtagen, genom att läsa igen och igen är förändring inte bara möjlig, utan nödvändig. Skådespelaren skulle kunna benämnas som själva inkarnationen av det singulära, av denna finalitet utan slut, av denna förändringsnödvändighet.

4. Att omförhandla: betrakta skådespelandet som tillblivelse, som ett kroppsligt arbete för förändring.

Arbetet med *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise* har en tematisk rörelse från kön och makt till förhållandet mellan *begär och möjlig existens* – från undersökningen av kroppen som socialt objekt mot tillblivelsen som existentiellt subjekt. *Kön och makt* har med representation att göra; med det sociala, med förväntningar och tilltal, med identitet – *begär och möjlig existens* har med kroppen att göra;

226. Jelinek, ”Rosamunde” ur *Prinsessdramer*, s. 55.

227. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 65.

med sinnlighet och begär, med minne och längtan. Från representation till kropp. Från idé till kött.

När jag spelar förhandlar jag om min och andra kroppars möjliga liv. Jag försöker inte förmedla ett innehåll. Jag handlar, förhandlar och omförhandlar. Texten och den sceniska överenskommelsen är mina redskap, jag ställer dem i kroppens tjänst. Jag provar hur jag kan överskrida förväntningar, hur jag kan bli till och lösas upp, hur jag kan vända mig mot den andre. Det här avhandlingsarbetet har genomförts under arbetsrubriken *Skådespelandets radikala potential*. Det radikala syftar på den skådespelande kroppens omförhandlade framträdelse i spelögonblicket, snarare än möjligheten att genom skådespelandet kommunicera och diskutera radikala tematiska satser. Snarare än att betrakta scenisk gestaltning som ett arbete med syfte att lyfta fram och levandegöra berättelser, vill jag framhålla det som ett socialt och politiskt tillblivande där den gestaltande kroppen kan betrakta sig själv och i spelögonblicket förhandla om subjektets tillblivelse. Jag vill betona drivkraften in i skådespelandet som en längtan efter kropp, begär och reflexivitet, en längtan efter att ta plats i ett offentligt rum,²²⁸ att få en möjlighet att som kropp öppna sig mot den andre.

Skådespelandet är kryphålet, är syret, är det egna rummet, integriteten, upprättelsen, förkastandet, platsen för handling som med Beauvoirs ord ger mig ytterligare möjligheter och förfogande över min framtid:

228. McRobbie, "Dance and Social Fantasy" i *Gender and generation*, s. 145.

...min frihet skall inte försöka fånga varat, den skall avtäcka det.
[...] Men en sådan räddning är endast möjlig om en människa trots alla hinder och misslyckanden har kvar förfogandet över sin framtid, endast om situationen ger henne ytterligare möjligheter.²²⁹

Risken är den romantiska; att längtan efter kropp, begär och reflexivitet vänds inåt, att arbetet stannar vid det terapeutiska, vid bekräftelse av jaget, vid maktanspråk. Därför måste jag i formulerandet av det etiska ta fasta på ansatsen till självkritik, på insikten om självkritik som all normkritiks yttersta konsekvens. Hjorth framhåller genom Spivak hur självkritik är nödvändigt för att inte upprepa ett imperialistiskt mönster, hur det feministiska postkoloniala projektet aldrig kan bli framgångsrikt om ansvaret ständigt förläggs till syndabockar, hur det inte finns någon oantastlig position att agera utifrån.²³⁰ I den omförhandlande processen kastar jag mig mellan begär och kritik, mellan förtvivlan och hopp. Begär som uppenbarar orättvisor och försätter min kropp i förtvivlan, förtvivlan som driver mig in i kritik, kritik som är mitt hopp, som fostrar mitt begär, som förmår omförhandla det i riktning från makt och kontroll till osäkerhet och rättvisa. Det går alltså att förstå längtan efter begär som längtan efter rättvisa, en längtan med fäste i kroppen och som försätter den i motstånd och kritik. Det är i denna rörelse mellan begär och kritik som skådespelandet kan formuleras som omförhandlande, som en praktik med radikal och etisk potential. Precis som begäret i vardagliga situationer riskerar att ta sig uttryck i maktanspråk, riskerar självkritik att verka självutplånande. Och på samma sätt som begäret när jag spelar får plats

229. Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, s. 38.

230. Hjorth, s. 43.

att omformuleras till ett begär efter rättvisa, får ansatserna till självkritik stadga nog att verka produktivt och befriande. Således:

Självkritik som det möjligas metod.

Jelineks texter innehåller alltid en sådan granskning och förkastning av det egna jaget. Oförsonligheten är lika mycket en riktning in i köttet som ut mot världen:

Jag kastar mitt hat på den oskyldiga schlagerfestivalen och på musikerstallet och världskongressen för folklig musik och jubileumssändningen av nånting, det finns ju så mycket av allt, så alltid är det nåt som har jubileum, och sen kastar jag mitt hat på den igenparkerade infarten och på detta hus, som ska leda dig, gosse, till mina föräldrar, men som inte har lett på femtio år, för mina föräldrar har varit döda längre än jag själv.²³¹

Eller:

Lugna ner dig. Det är inte Uranos, vars säd du sliter bort tillsammans med ledarna han följer för att äntligen göra oss fruktbara. Och du är inte heller Kronos som helt enkelt kastar alltihop i havet eller i fittan på hans mamma eller vad vet jag nånstans, och du är inte skummet där det odödliga köttet får simma omkring, och vad du absolut inte är, är den där Afrodite som just precis klivet

231. Jelinek, "Rosamunde" ur *Prinsessdramer*, s. 57–58. I bokutgivningen (se not 40): "Jag kastar mitt hat på den oskyldiga Schlagerfestivalen och Topplistan och Världskongressen för folklig musik och jubileumssändningen av nånting, det finns ju så mycket av allt, alltid är det nåt som har jubileum..."

ut i sin nya bikini, rätt in i stormen av blixtar, nåt sånt skulle du absolut inte klara av. Med din figur.²³²

Eller:

Alltid samma sak, kan ni aldrig komma på någonting annat? Vad är det för ett språk, det där ni talar? Vem ska kunna förstå det? Vad är ert språk överhuvudtaget, vad är det för smörja, allting är i andra, tredje hand!, för era egna händer fattar ju ingenting, vad är det för djävla svammel, vad är det för smörja, som ni låter fara runt i världen, hur det vill, för att ni vill ha det så, det kan vi gott tro om er, men är det vårt fel? Vi lyssnar inte, det gör detsamma, vad ni hittar på.²³³

På en textlig nivå kan det se ut som försvar av det egna och kritik riktad mot en annan, men på en kroppslig, handlande nivå är det rannsakan av jaget som pågår. Förutom att det gör Jelinek uthärdlig är de dubbla riktningarna, tvetydigheten i intentionen, också förutsättningen för spelbarheten. Att hela tiden vara två, flera, att anklaga och försvara nästan simultant. Att kasta sig mellan positionerna, aldrig någonsin vara säker, att inte finna några skäl, att välkomna ångern som den etiska känslan.²³⁴

232. Jelinek, "Väggen" ur *Prinsessdramer*, s. 99–100. I bokutgivningen (se not 40): "Lugna ner dig. Det är inte Uranos du sliter bort säden inklusive ledarna på, som han håller högt för att äntligen göra oss fruktbara. Och inte heller är du Kronos, som helt enkelt kastar alltihop i havet eller i fittan på sin mamma eller var vet jag nånstans, och du är inte skummet där det odödliga köttet får simma omkring, och vad du absolut inte är, är den där Afrodite som just kliver ut i sin nya bikini..."

233. Jelinek, *Winterreise*, s. 77–78.

234. Hjorth, s. 241.

När jag spelar kan jag ångra mig. Ögonblicket och repliken tar min ånger vidare, gör det möjligt att kliva över och riskera min identitets gränser. Spivak närmar sig i *Översättningens politik* det etiska i att arbeta med ett språk som tillhör någon annan. Hon hävdar det vara ett av sätten att komma förbi sin egen identitets begränsningar och motstå den kapitalistiska mångkulturalismens inbjudan till självidentitet och tävlan.²³⁵ En vägran att begripliggöra sig själv som en, som hel, som skyldig eller oskyldig, som enkel eller krävande, som ytlig eller seriös, som kunnig eller okunnig, som kompetent eller hjälplös, som främmande eller bekant, som behövande eller behövd, som behaglig eller obehaglig, som rädd eller trygg, säker eller osäker. Att tala med någon annans ord är att erkänna sin dubbla position som objekt och subjekt, som offer och förövare, att lära känna sina gränser och vad som krävs för att ta sig förbi dem. Det är att lära sig om den andre och inse sin otillräcklighet, att ångra varje försök till handling och ändå handla. Om du umgås på och med ett språk bortanför ditt eget med en så hög grad av intimitet att du föredrar att använda det språket när du diskuterar någonting komplicerat, då är du, säger Spivak, på väg att göra en dimension av texten som läsaren vanligtvis inte har tillgång till, tillgänglig för henne. Det är vad skådespelaren gör; ger sig in i en omförhandlande process där nya dimensioner av texten och kroppen görs tillgängliga. Om du däremot, säger Spivak, genom ett snabbt inlärt språk och med idén att du överför innehåll gör en text tillgänglig, då förråder du texten och visar ”prov på tvivelaktig politik”²³⁶ – på bristande etik.

235. Spivak, ”Översättningens politik” i *Subalternisering och den globala utopin*, s. 106.

236. Ibid., s. 122.

Översättning är den mest intima formen av läsning, säger Spivak. Möjligen är skådespelandet än mer intimt. Översättaren/skådespelaren måste överlämna sig till texten, vädja till den att visa sitt språks gränser, peka mot tystnaderna. Paradoxalt nog, påpekar Spivak, är det inte möjligt för oss som etiska aktörer att maximalt föreställa oss annanhet eller alteritet. För att vara etiska måste vi vända oss mot någonting som liknar självet. Hon beskriver översättning som mer erotiskt än etiskt. Jag tolkar det som en närhet med något som liknar självet som är så intim att insikten om annanheten, att den andre inte är jag, inte går att undfly. I den etiska situationen är den välmenande attityden ”hon är precis som jag” inte särskilt hjälplig, påpekar Spivak.²³⁷ Översättningen blir mer effektiv i den mån översättaren inte är som författaren, att närheten till det som liknar självet i texten är så intim att avståndet mellan språk och språk, kropp och kropp, öppnar sig för medvetandet. Du måste ta dig så nära den du tror att du att känner att smärtan över att den andre inte är som du, över avståndet, breder ut sig. Ett sådant avstånd kräver en egen riktning för att vara trogen den andres. Spivak beskriver hur hon som översättare överlämnar sig till författarens skrivande, inte till författaren som ett subjekt med intentioner. ”Där, i vänskap, finns en annan form av överlämnande.”²³⁸ Ett tankeexperiment i det här avhandlingsarbetet har varit att vända på den traditionella uppfattningen om dramatiken och regissören som upphovspersoner och skådespelaren som utförare, som verktyget som ska levandegöra dramatikers och/eller regissörens idé. Jag har i all produktion jag medverkat i under tiden avhandlingsarbetet har pågått gett mig själv uppgiften att formulera

237. Ibid., s. 111.

238. Ibid., s. 120.

mig i termer av idé och tematik och se texten och iscensättningen som verktyg i gestaltningen av den idén. Syftet har inte varit att hävda auktoritet, utan att helt enkelt få en riktning för att kunna vara trogen den andres, att ta det ansvar en vänskap kräver.

Beskrivningen av översättning som ett erotiskt överlämnande klingar med Susan Sontags slutsats från 1964 i essän *Against interpretation*:

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.²³⁹

Sontag går till angrepp mot intellektuella interpretationsmodeller som reducerar konsten till abstraktioner som ”form” och ”innehåll”. Hon menar att det är att tämja konsten som annars i sin transcendentala kraft har kapacitet att göra oss osäkra: ”Real art has the capacity to make us nervous.”²⁴⁰ En kultur baserad på överflöd och överproduktion resulterar i förlust av sinnlig skärpa och därför kan vi i moderna tider inte ta sinnlig upplevelse av konst för given. ”What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.” säger Sontag.²⁴¹

Jag vill se på skådespelandet som en sådan erotisk hermeneutik. Min utbildning var fylld av sensoriska övningar. Jag minns hur första terminen i stort sett uteslutande ägnades åt övningar i att smaka, lukta, höra, känna, se och att bli känslig och tillitsfull i relation till andra kroppar. Det som då kunde upplevas som lek tänker

239. Susan Sontag, ”Against interpretation” i *Against interpretation and Other Essays*, Penguin, London 2009, s. 14.

240. Ibid., s. 8.

241. Ibid., s. 14.

jag tillbaka på som något oerhört, hur vi tränades att bli kroppar – inte för att producera kroppsligt avancerade uttryck utan för att läsa och förstå världen och de texter vi skulle komma att arbeta med som kropp. En sådan sinnlig beredskap är förutsättning för rörelsen mellan begär och kritik, mellan förtvivlan, osäkerhet och hopp – den rörelse i vilken skådespelandet verkar omförhandlande och blir ett arbete för förändring.

5. Att sätta mig själv på spel när jag spelar: omfamna sorg, begär och osäkerhet som etiska och omförhandlande resurser.

Om jag vill säga något är det detta: du måste vara beredd på förändring. Du måste vara beredd på att arbetet med texten kommer att förändra dig. Det är det. Du måste vara beredd på att din kropp kommer lösas upp, att känslan aldrig kommer vara densamma, att du kommer förlora dig. Du måste vara beredd på att inte längre veta vem du är, på att inte kunna föreställa dig framtiden. Du måste vara beredd på att sluta drömma och på att sörja, på att bli förtvivlad och osäker. Du måste vara beredd på att vara utom dig, att begära och på att veta att kritisera.

Jag vill med Judith Butler närma mig den begärande och sörjande kroppen som etisk kropp. Jag vill närma mig frågan om det möjliga och hur det kräver att vi sätter oss själva på spel. Genom detta närmande vill jag försöka tydliggöra en i det här arbetet återkommande performativ tvetydighet; å ena sidan möjligheten till konstruktion av identitet, att bli till som subjekt, som talande och begärande kropp – å andra sidan möjligheten till dekonstruktion av identitet, till självkritik, ånger och splittring, att bli erkänd som sårbar och sörjande. Om det förra har med det *möjliga* att göra borde det senare kanske snarare rubriceras som *det omöjliga*. Normkritisk

gestaltning har på 2000-talet etablerat sig som väsentlig i det scenkonstnärliga medvetandet. Utvecklingen har karaktäriserats av *det möjliga*; av konstruktion av identitet, av möjlighet att tala utifrån marginaliserade identitetspositioner, av kritik riktad mot strukturella och institutionella hegemonier. Ett omfattande också av *det omöjliga* – av splittrade identitetsbegrepp, av ambivalens och självkritik – framträder alltmer som en nödvändig utveckling för att det feministiska projektet inte ska stagnera i kategorier, i representationsfrågor, i befastande snarare än öppnande av identiteter. I rörelsen mellan *det möjliga* och *det omöjliga*, på knivseggen mellan subjektsformulering och självkritik, uppstår det etiska – öppningen mot den andre. Både Butler och Spivak har under senare år börjat tala allt mer i termer av etik. För Spivak karaktäriseras etiken av omöjlighet – en omöjlighet som har med språkets bindande och begränsande villkor att göra, men också med dubbelheten i alla beslut, att valmöjligheterna alltid är tveeggade, att det inte finns några säkra utgångar, ingen teori som kan säkra ett korrekt handlande. Etik enligt Spivak är att lära sig leva med motsägelsefullhet, att välkomna osäkerhet, sorg och slitning som erfarenhet istället för att behandla det som dilemman att hitta en lösning på.²⁴² På samma sätt behandlar Butler, vars arbete vanligtvis känns igen på riktningen mot det möjliga, i senare texter sorg som etisk och förändrande resurs. I essäerna *Utom sig: Om den sexuella autonomins*

242. Spivak, "Introduction" och "The Double Bind Starts to Kick In" i *An Aesthetic Education in the Era of Globalisation*, s. 33: "I announce a hopelessness, because life and hope are too easily claimed by the camp of mere reason.", s. 105: "The typecase of the ethical sentiment is regret, not self-congratulation." och s. 111: "What I am interested in here is promoting the habit of mind that can be open to experience ethics as the impossible figure of a founding gap, of the quite-other."

*gränser*²⁴³ och *Väld, sörjande, politik* frågar hon sig hur erfarenheter av sorg kan omorientera politiken, hur vi istället för att hävda vår suveränitet i samma ögonblick som den hotas kan nå en insikt som omprövar vår suveräna rätt till världen. Hon ställer upp frågor som: Hur kan vi finna en grund för gemenskap i sårbarhet och förlust? På vilka sätt kan vi gestalta kroppslig sårbarhet och sorgearbete inom den politiska sfären? Dessa frågor blir direkt relevanta och produktiva i en skådespelande praktik i det att teatern kan vara det rum där vi kan gestalta och uppehålla oss vid förlust, vid kroppslig sårbarhet och sorgearbete. Butler ställer i relation till sorg den fundamentala frågan om det mänskliga, inte för att det finns ett universellt mänskligt tillstånd, utan för att så ännu inte är fallet. Vem räknas som människa? Vems liv räknas som liv? Vad utgör ett sörjbart liv? Hon konstaterar:

... var och en av oss [...] konstitueras politiskt av den sociala sårbarheten hos våra kroppar som en plats för åtrå och fysisk sårbarhet, men också som platsen för en offentlighet som är både påstridig och utsatt. Förlust och sårbarhet verkar vara en följd av att vi är socialt konstituerade kroppar fästa vid varandra, kroppar som riskerar att förlora dessa anknytningar. Vi är utsatta för andra, och på grund av denna utsatthet löper vi risk att drabbas av våld.²⁴⁴

Istället för tanken att lyckat sorgearbete innebär förmågan att byta ut den sörjda mot en annan, att "gå vidare", öppnar Butler upp för tanken på förlust som en förändringsprocess; att sörjande innebär att låta sig förvandlas, eller kanske snarare *underkasta sig*

243. Butler, "Utom sig: Om den sexuella autonomins gränser" i *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, s. 37–57.

244. Butler, "Väld, sörjande, politik" i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, s. 38.

en förvandling.²⁴⁵ Förvandling genom sorg är inget vi väljer, men något som vi kanske måste acceptera. Förlust är inte något tillfälligt att ta sig igenom för att sedan rikta sig mot nya mål. Förlusten gör att mål, projekt, planer misslyckas. Man faller, är utmattad och vet inte varför. Eftersom banden till andra konstituerar oss och utgör det vi är innebär förlusten av ”dig” även att jag blir outgrundlig för mig själv. Jag vet inte vem ”jag” är utan ”dig”. Narrativen om oss själva måste med sorgen vackla. Vi måste förändras.

Det är bara att inse. Vi upplöses av varandra. Om vi inte gör det så går vi miste om något.²⁴⁶

På samma sätt som vi upplöses av sorg, upplöses vi av begär. Begäret har för Butler samma förändrande potential. Man kan önska sig intakt, man kan lyckas vara det ett tag, men doften av den andre, känslan, minnet av beröringen, hoppet om att få uppleva det igen, löser upp våra försök till stabilitet. Butler jämför sexuell passion och emotionell sorg med politisk ilska och frågar sig om vi inte måste öppna upp för en annan sorts normativ strävan inom politiken, en plats för kroppen och extasen, en plats där det att *vara utom sig* är en etisk hållning och politisk handling. Hon frågar: Kan sörjandets och begärandets situation erbjuda ett perspektiv som kan hjälpa oss att förstå globala angelägenheter?²⁴⁷ Butler pekar på hur radikalt ojämnt fördelad sårbarheten är över världen och efter-söker metoder för att dröja vid sorgen som inte gör oss passiva och maktlösa, utan som istället återför oss till en känsla av mänsklig sårbarhet och till vårt kollektiva ansvar för varandras fysiska liv.

245. Ibid., s. 39.

246. Ibid., s. 41.

247. Ibid., s. 45.

I sammanhanget gör hon skillnad på narcissistisk melankoli och extatisk sårbarhet. I det melankoliska finns ett byggande av ett subjekt som i extasen splittras. Endast om den melankoliske förmår överge sin narcissistiska upptagenhet och vågar upplösning finns förutsättningar för att kritiskt granska och motsätta oss de omständigheter som gör att vissa liv är mer sårbara än andra, att vissa liv är mer värda än andra, att vissa liv är mer sörjbara än andra.²⁴⁸

Butler ställer de radikala frågorna *Vem är verklig?* och *Hur skulle verkligheten kunna omdanas?* Hon talar om vad det innebär att göras överklig, om det våld som omöjliggör vissa kroppars antagande av existensen, om hur förkroppsligandet av begär som faller utanför normaliteter straffas med hårdhet som slår tillbaka försöken till frihet och ansvar. Butler beskriver hur våldet framträder när en person motsätter sig normer inte bara genom att inta en kritisk hållning, utan inkorporerar normerna kritiskt och denna stiliserade protest är begriplig – när någon gör kött av möjligheten. Våldet är ett krav på att denna begriplighet görs ogjord, att den görs överklig och omöjlig trots dess framträdande som visar motsatsen. Det våldsamma är att säga att denna kropp är och skall förbli otänkbar. Den som inte har kunnat införas i etablerade förståelser av det mänskliga, men som ändå finns, den som aldrig har erkänts, aldrig egentligen ”varit”, måste dödas eftersom den envist inte upphör med att finnas. Överkliggörandet av den andre innebär att den varken är levande eller död, utan oändligt spöklik. För ett sådant våld krävs blockering av det som är oviss, skört, och öppet för djupgående förändringar. Butler menar att ett etiskt spörsmål framträder i ljuset av en sådan analys och frågar sig:

248. Ibid., s. 47.

Hur kan vi möta skillnaden som ifrågasätter våra matriser för begriplighet utan att försöka hindra utmaningen från denna skillnad? Vad kan det innebära att leva med oron som utmaningen ger upphov till, att driva vind för våg utan säkerhet av ett epistemologiskt och ontologiskt ankare, men ändå vara beredd att, i namn av det mänskliga, tillåta det mänskliga att bli någonting annat än vad det traditionellt ansetts vara? Detta innebär att vi måste lära oss att leva och att ta emot raserandet och omformulerandet av det mänskliga i namn av en mer öppen och, i slutändan, mindre våldsam värld, samt att inte veta i förväg exakt vilka former vår mänsklighet tar och kommer att ta.²⁴⁹

Jag spelar för att påminna mig om att jag är sårbar, hur begäret och sorgen sliter mig. Jag spelar för att bli erkänd som denna begärande, sörjande och sårbara människa. Jag spelar för att jag förstår hur sorg alltid är sorg, begär alltid är begär, sårbarhet alltid är sårbarhet och att den upplösning jag utsätter mig för genom att tillåta mig att vara utom mig för mitt arbete i en etisk riktning. När jag spelar kan jag erkänna och be om erkännande, jag kan se den andre och be om att bli sedd, inte som de vi redan är, utan som den jag och den andre blir genom varandra, jag kan med Butlers ord ”göra en anhängan hos framtiden – alltid i förhållande till den Andre.”²⁵⁰ Jag tänker på teatern som en plats där melankoli kan omvandlas till extas, en plats att dröja vid sorgen, en plats för gemenskap grundad på begär och förtvivlan, en plats där vi kan utsätta oss för risken ömsesidigt erkännande innebär, där den andre kan upphöra att vara spöklik och där vi kanske

249. Butler, ”Utom sig. Om den sexuella autonomins gränser” i *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, s. 53.

250. Butler, ”Väld, sörjande, politik” i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, s. 59.

kan förnimma och lära oss något om den komplexa känslan av en ickevåldsam värld. Jag tänker på teatern som en plats där vi kan finna redskapen, styrkan och modet att omdana verkligheten, göra kött av möjligheten. Jag vill med Butler tro på sorg och begär som något annat än privatiserande, som själva förutsättningen för öppningen mot den andre och som något som kan bana väg för politisk gemenskap genom konstnärlig artikulation. När jag spelar antar jag det etiska spørsmål Butler ställer upp: jag undersöker vad det innebär att leva med oron utanför det begripliga, att driva vind för våg utan att vara förankrad i kunskap om vad något är eller hur det fungerar, och är beredd att, i namn av det mänskliga, tillåta kroppen att bli något annat än vad den traditionellt ansetts vara. Det är en undersökning som jag i verkliga livet inte vågar, vill eller kan överlämna mig fullständigt till – oron är så utmattande. Men spelplatsen utgör en urgröpning som samlar tårarna och svetten. Ur den kan jag resa mig och ta med mig den kunskap som är möjlig att leva. Jag tänker att det är skådespelandets viktigaste uppdrag; att i urgröpningen radera och omformulera för att öppna för en mindre våldsam värld. Jag tänker att det är exakt det som är att använda sig av en tvetydig etik som konstnärlig metod; att insistera på att inte veta vilka former artikulationen – kropparna – kommer att ta sig. Butler fortsätter:

... den fråga vi ställer till den Andre [är] enkel och omöjlig att svara på: ”vem är du?” Den våldsamma responsen är den som inte frågar, och inte strävar efter att veta. Den vill förstärka vad den redan vet, rensa bort det som hotar den med icke-vetande, det som tvingar den att ompröva sin världs förhandsinställningar, ovissheten, formbarheten. Den icke-våldsamma responsen lever ovetande

om den Andre ansikte mot ansikte med den Andre, eftersom det i slutändan är mer värdefullt att upprätthålla det band som frågan skapar än att veta i förväg vad vi har gemensamt, som om vi redan har allt vi behöver för att veta vad som definierar det mänskliga, och vad dess framtid kan bli.²⁵¹

Jag lever inför den andres ansikte och viskar: ”vem är du?” Jag ropar efter dig, genom begäret, genom sorgen, genom språket och förvirras. Jag försöker översätta och upptäcker att mitt eget språk måste brytas upp och ge efter om jag ska kunna känna dig. I denna förvirring, denna osäkerhet, denna desorientering och förlust, i denna rörelse blir något synligt: när platsen lämnas, när kroppen forcerar luften, när tyngden förskjuts känner kroppen sin gräns, sin blottade hud, hur ömt det är, och lär sig något om hur det också kan vara, hur det kan ömma, hur det kan bulta.

Jag kan bara spela. Det finns ingen annan plats. Men den finns. Jag måste tro på den. Och det gör jag. När jag spelar är jag i tiden, i mig själv. I det som fört mig och oss hit. Äger oss. Glömmer oss. Omfamnar omöjligheten, kan bära den, handlar absolut med en verkan som å ena sidan är helt abstrakt, å den andra helt verklig. Det är min kropp. Det *är* min kropp. Den är värd något, om inte allt. Den är en form utan vilken det inte finns någon värld. Jag måste lita på min kropp, att oron jag känner när språket spränger den i själva verket är känslan som föregår former av mänsklighet jag i förväg inte kunde föreställa mig.

251. Butler, ”Utom sig. Om den sexuella autonomins gränser” i *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, s. 53.



ÖVRIG KONSTNÄRLIG PRODUKTION INOM RAMEN FÖR AVHANDLINGSARBETET

Heterofil av Christina Ouzounidis, Teatr Weimar (2008–2010)

Onkel Vanja av Anton Tjechov, Helsingborgs Stadsteater (2010)

Konsumentköplagen av Ida Börjel, Teatr Weimar (2010)

Svansångare av Charlotte Engelkes, Helsingborgs Stadsteater (2010)

Tjuvar av Dea Loher, Helsingborgs Stadsteater (2011)

Historien lyder av Christina Ouzounidis, Teatr Weimar/Teater Galeasen/Ars Nova (2012)

En midsommarnattsdröm av William Shakespeare, Helsingborgs Stadsteater (2012)

Den gyllene draken av Roland Schimmelpfennig, Helsingborgs Stadsteater (2012)

Danse Macarbre Piggies av Sara Tuss Efrik, Avdelning14 (2012)

Stage for a Visionary Drama av Katarina Elvén, Visions of the now – Stockholm Festival for Art and Technology, Fylkingen (2013)

Körsbärsträdgården av Anton Tjechov, Helsingborgs Stadsteater (2014)

Sköra liv av Sofie Lebech, Sveriges Radio (2014)

Budbärare av Christina Ouzounidis, Sveriges Radio (2015)

LITTERATUR

Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham och London 2006

Arendt, Hannah, *Människans villkor. Vita activa*, övers. Joachim Retzlaff, Daidalos, Göteborg 1998 [1958]

– *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, Piper, München 1993

Bachmann, Ingeborg, *Malina*, övers. Linda Östergaard, Salamonski Press, Stockholm 2009 [1971]

de Beauvoir, Simone, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet*, övers. Anna Petronella Fredlund, Modernista, Stockholm 2012 [essäer 1944–1959]

– *Det andra könet*, övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg, Norstedts Förlag, Stockholm 2002 [1949]

– *För en tvetydighetens moral*, övers. Mats Rosengren, Daidalos 1992 [1947]

– *Mandarinerna*, övers. Åsa Moberg & Adam Inczèdy-Gombos, Norstedts, Stockholm 2013 [1954]

Benjamin, Jessica, *The bonds of love. Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*, Pantheon Books, New York 1988

Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern" i *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Lund 1969

– "Vad är den episka teatern?" i *Essayer om Brecht*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors, Lund 1971 [1966]

Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990

– *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, övers. Karin Lindeqvist, Norstedts akademiska förlag, Stockholm 2006

– *Könet brinner!* texter i urval av Tiina Rosenberg, övers. Karin Lindeqvist, Natur och kultur, Stockholm 2005

– "Våld, sörjande och politik" i *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt*, övers. Sarah Clyne Sundberg, Tankekraft förlag, Hägersten 2011 [2003]

Carson, Anne, *Makens skönhet*, övers. Mara Lee, Albert Bonnier Förlag, Stockholm 2012 [2001]

Chekhov, Michael, *On the Technique of Acting. Edited and with an Introduction by Mel Gordon. Preface and Afterword by Mala Powers*, Harper Perennial, New York 1991

Cixous, Helene, *Medusas skratt*, övers. Sara Gordon och Kerstin Munck, Modernista, Stockholm 2015 [1975]

Derrida, Jacques, *Lagens kraft. Auktoritetens mystiska fundament*, övers. Fredrika Spindler och Nicholas Smith, Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2005 [1994]

Diamond, Elin, "Brechtian theory/Feminist theory. Toward a gestic, feminist criticism" i *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997

Englund, Axel, "Anne Sexton omförhandlade sitt jag i dikten", *Svenska dagbladet* 12 juni 2012

Friberg, Ulf, *Den kapitalistiska skådespelaren. Aktör eller leverantör?*, Bokförlaget Korpen, Göteborg 2014

Ganetz, Hillevi, "Är motstånd möjligt? Subjektet i skärningspunkten mellan feminism, kulturstudier och psykoanalys" i *Moderniteter: Text, bild, kön* red. Åsa Arping, Anna Nordenstam & Kajsa Widegren, Makadam, Göteborg 2008

Gislén, Ylva, *En fråga om tid – några tankar om konstnärligt verkande i de nya ekonomierna* ur Konstnären och kulturnäringarna, Konstnärsnämnden

Granström, Helena, *Det barnsliga manifestet*, Ink bokförlag, 2010

von Hantelmann, Dorothea, "The saying of doing. Om performativitet", *Paletten* (04/08)

Haraway, Donna, "Ett cyborgmanifest: Vetenskap, teknik och socialistisk feminism i slutet av 1900-talet" i *Apor, Cyborger och Kvinnor: att återuppfinna naturen*, övers. Måns Winberg, Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2008 [1991]

Haushofer, Marlen, *Väggen*, övers. Rebecca Lindskog, Bokförlaget Thorén och Lindskog, Malmö 2014 [1968]

Hjorth, Elisabeth, *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik*, Glänta produktion, Göteborg 2015

Hultberg, Petra, *Ett rum där allting finns alltid. En skådespelares ansatser bortom roll och fiktion*, Teaterhögskolan i Malmö, Lunds Universitet 2008

Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca 1985

Jelinek, Elfriede, *Bambiland*, övers. Magnus Lindman, Nordiska International Performing Rights Agency 2003

– *Michael. En ungdomsbok för det infantila samhället*, övers. Anna Bengtsson & Ola Wallin, Ersatz, Stockholm 2007 [1972]

– ”Döden och flickan III: Rosamunde” och ”Döden och flickan V: Väggen” ur *Prinsessdramer*, övers. Magnus Lindman, Atrium, Umeå 2013 [2001–2002]

– *Winterreise*, övers. Maria Tellander, Nordiska International Performing Rights Agency 2011.

Kaplan, Cora, ”Speaking, writing, feminism” i *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, Verso Books, London 1986

Kristeva, Julia, *Stabat Mater och andra texter*, i urval av Ebba Witt-Brattström, Natur och Kultur, Stockholm 1990

– ”The System and the Speaking Subject” i *The Kristeva reader*, edit. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986

Lacan, Jaques, *Spegelstadiet och andra skrifter* i urval av Irène Matthis, Natur och kultur, Stockholm 1989

Lee, Mara, *När andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Göteborg 2014

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999

McRobbie, Angela, ”Dance and Social Fantasy” i *Gender and generation*, Angela McRobbie & Mica Nava (edit.), MacMillan Education, London 1984

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet, Daidalos, Göteborg 1997 [1945]

Mulvey, Laura, ”Visuell lust och narrativ film”, *Tidskrift för genusvetenskap* nr 4 2013

Murdoch, Iris, *The fire & the sun. Why Plato banished the artist*, Oxford University Press 1978

Ouzounidis, Christina, *Budbärare / Flyktdjur*, Modernista, Stockholm 2017

– *Heterofil i Lögner*, Modernista, Stockholm 2013

– *Spår av Antigone*, Modernista, Stockholm 2014

– *Tvivel. Replikernas poetik*, Glänta produktion, Göteborg 2016

Plath, Sylvia, *Glaskupan*, övers. Christina Liljencrantz, Bokförlaget Forum, Stockholm 2013 [1974]

von Rosen, Astrid, ”Den svettiga forskaren” i *Till vad nytta? En bok om humanioras möjligheter*, red. Tomas Forser och Thomas Karlsohn, Daidalos, Göteborg 2013

Rynell, Erik, *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*, Theatre Academy, Helsingfors 2008

Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling: strategier för tanke och kropp*, Carlsson, Stockholm 2007

Sontag, Susan, ”Against interpretation” i *Against interpretation and Other Essays*, Penguin, London 2009

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular" i *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge/London 2012

– "Översättningens politik" i *Subalternisering och den globala utopin*, övers. Patricia Lorenzoni, Mikela Lundblad och Maria Åsard, Tankekraft förlag, Hägersten 2014

– "In a Word": Interview with Ellen Rooney" i *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, red. Linda Nicholson, Routledge, London/New York 1997

Thornham, Sue, *Feminist Theory and Cultural Studies: Stories of Unsettled Relations*, Arnold, London 2000

Woolf, Virginia, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad, Modernista, Stockholm 2015 [1929]

OTRYCKTA KÄLLOR

ELEKTRONISKA

Jelinek, Elfriede, *Fremd bin ich*
www.elfriedejelinek.com,
2017-11-07

Lee, Mara
www.akademinvaland.gu.se/om/personal?userId=20890,
2013-04-15

Lepecki, André, Choreopolice and Choreopolitics
www.communauteschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki,
2017-11-07

Teaterförbundet
www.teaterforbundet.se/rattighetsbolaget-tromb/om-upphovsratten,
2017-11-07

UNDERVISNING, FÖRELÄSNINGAR, FÖRESTÄLLNINGAR OCH SAMTAL

Emgård, Harald, undervisning på Teaterhögskolan i Malmö

Ekblad, Stina, samtal

Kunst, Bojana, keynote och panelsamtal under POSTDANCE,
MDT, Stockholm, oktober 2015

Lindal, Anna, presentation på slutseminariet av det VR-finansierade
forskningsprojektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* (Ole
Lützow-Holm, HSM, Göteborgs Universitet 2008–11)

Nörbeck, Jenny, samtal

Spångberg, Mårten, keynote, POSTDANCE, MDT, Stockholm,
oktober 2015

Strandberg, Christer, undervisning på Teaterhögskolan i Malmö

Vallgård, Birgitta, undervisning på Teaterhögskolan i Malmö

Wolff, Susanne, föreställningar på Theatertreffen 2008 och på
Deutsches Theater, Berlin, 2009–2016

TACK

Först och främst tack till min huvudhandledare Ylva Gislén för
enastående lyhördhet, kunskap, tålmod och stöd. Jag hade inte
kunnat avhandla utan dig.

Jag kan inte nog uttrycka min tacksamhet till Sofie Josefsson, Jenny
Ljungberg, Mira Svanberg, Ester Claesson, Daniel Nyström, Anna
Christensson, Christina Ouzounidis och Ole Lützow-Holm vars
precisa arbete den här avhandlingen i så stor utsträckning vilar på.
Tack, kära ni.

Tack till min biträdande handledare Stina Ekblad för generositet
och inspiration. Du är en av mina finaste kompasser.

Tack Christina Ouzounidis, Annika Nyman och Hanna Hallgren
för textguld.

Tack till Teaterhögskolan i Malmö som utbildat och gett mig möjlig-
heten att doktorera, till mina lärare – Birgitta Vallgård, Henry
Stiglund, Staffan Göthe och alla andra – som oförtröttligt insisterat
på den sceniska handlingen. Tack till Kent Sjöström som uppmunt-
rade min forskningsansökan, till Ulla Lidholm som beredde vägen
för *Winterreise*. Tack till studenterna som lärt mig det nya.

Tack till Teatr Weimar och Jörgen Dahlqvist som gjorde tanken att
arbeta självständigt möjlig, till Inter Arts Center, Christian Skovbjerg
Jensen och Kent Olofsson för rum, vänlighet och hjälp, till Musica

Vitae och Michael Bartosch för skimrande inspelning, till Teater Galeasen och Sophia Artin för förverkligad dröm.

Tack till alla som bidragit med expertis och bländande detaljer; Per-Anders Jörgensen, Johan Tholson, Michel Thomas och Klara G med foto, Emma Bexell, Stefan Stanisic och André Löwenbrååt med videodokumentationer, Sandra Haraldsen och Anna Olofsson med mask.

Tack till mina etappseminarie-opponenter, till Andreas Rothlin Svensson, Erik Rynell, Kristina Hagström-Ståhl, Tiina Rosenberg och Elisabeth Hjorth för att ni satt fingret på begreppen.

Tack till Dramaten, Pusterviksteatern och Stockholms Konstnärliga Högskola för inbjudan till gästspel.

Tack till alla kollegor på Nationella Konstnärliga Forskarskolan.

Mitt varma tack till Elfriede Jelinek, Magnus Lindman, Maria Tellander, Nordiska International Performing Rights Agency och Atrium förlag för tillåtelse att publicera videodokumentationerna av *Rosamunde*, *Väggen* och *Winterreise*.

Tack till Linda Oskfred för formidabel formgivning.

Tack Sandra Huldt och Pia Öljansdotter, mina systrar på Avdelning14, tack Anna Novovic, Simon J Berger och kollegor på Helsingborgs stadsteater för vänskap och arbete.

Min kärlek till min familj, till mamma och pappa för förbehållslös hjälp och stöd när den behövs som mest, till mina bröder för lika förbehållslös syskonkärlek.

Tack Ole. Min vän.

