



HÖGSKOLAN  
DALARNA

## **Rapport till Vetenskapsrådet 20040811**

### **”Spegeln sprack från kant till kant”**

---

**Konstruktionen av maskulinitet i Lars Noréns dramatik.**

**Författare: Sven Hansell**

Högskolan Dalarna  
791 88 Falun  
Sweden  
Tel 023-77 80 00

## **Innehållsförteckning**

**Inledning: ..... s.3**

**Natten är dagens mor:.....s.16**

**Kaos är granne med Gud.....s.45**

**Fursteslickaren.....s.74**

**Käll – och litteraturförteckning...s.108**

**Noter.....s.111**

## Inledning

Kanske har dramat de bästa möjligheterna av alla litterära genrer att undersöka könet som ideologisk och psykologisk konstruktion. Detta beroende på att dramatikern faktiskt konstruerar sina roller utifrån vissa sociala och psykologiska förutsättningar; genusteorin ligger så att säga implicit i den "genuspraktik" som det litterära projektet innebär. På scenen kan man både visa rollen och aktören.

Påfallande många pjäser under 1900-talet utspelar sig i situationen av en frånvarande fader. Detta gäller inte bara för manliga dramatiker utan även hos många kvinnliga dramatiker. I en situation av övergivenhet och vilshenhet ställs rollkaraktärerna inför etiska, existentiella och könsrättsliga val. Konflikten mellan gamla mönster och viljan till förändring slår igenom i form och tematik. När det gäller Lars Norén har forskningen mest fokuserat på det tidiga författarskapet.<sup>1</sup> Min infallsvinkel ligger på skildringen av hur genus formas och förändras i Noréns dramatiska författarskap med utgångspunkt från *Natten är dagens mor* (1982), *Kaos är granne med gud* (1982) och *Fursteslickaren* (1973).

Noréns stora dramatiska produktion som kommer senare och som bl.a. består av *Tre borgerliga kvartetter* (*Höst och vinter*, *Bobby Fischer bor i Pasadena*, *Sommar*)<sup>2</sup> och *De döda pjäserna* I-IV<sup>3</sup> är en provkarta på manliga och kvinnliga identitetsproblem. Intressant är *Tiden är vårt hem* (1992), en pjäs som skildrar ett syskonpar som möts på barndomens sommarställe strax efter det att deras far har gått bort. Signifikant är att Noréns dramatik inleds med tonvikten på individen och dramatiskt sammanhållna berättelser medan den senare produktionen präglas av en mer upplöst, icke aristotelisk dramaturgi. Intresset har förskjutits från den enskilde till kollektivet. Uppenbart är att Norén har gått från O'Neill-traditionen mot Tjechov samtidigt som de binära motsatsparen upplöses. I Lars Noréns pjäs *Personkrets 3:1* (1998) ställer författaren frågor om kön, moral och etik. Det är en samling människor på samhällets botten som skildras. I pjäsen är Gud placerad på den gode – men frånvarande – faderns plats medan samhället präglas av en förkrympt manlighet. Istället för en god fader finns bara den tyranniska Kreon-gestalten. Han representerar lag, förbud och exploatering. Det är en bitande kritik av ett patriarkalt system där män och kvinnor faller offer för

utstuderad könshandel. Lars Noréns produktion utgör ett dramatiskt universum. Norén är en oerhört flitig dramatiker och pjäserna är variationer, omtagningar och förskjutningar av en högst egen problematik.<sup>4</sup> Samtidigt kan man se texterna som en barometer på samtidsfrågorna. De speglar både en individuell konflikt och samtidens uppfattningar av genusproblemen.

### Naturalistisk tradition

Många av Noréns pjäser tar sin utgångspunkt i Ibsen, Strindberg och O'Neill – traditionen. Vi vet att Norén såg Bengt Ekerots uppsättning av *Lång dags färd mot natt* när han var helt ung<sup>5</sup>, och pjäsen ligger väldigt nära Noréns *Natten är dagens mor*. De realistiska pjäserna fokuserar till en början hårt på kärnfamiljen men vidgar senare miljöer och persongalleri ut mot samhället. I dessa pjäser finns inga manliga hjältar. Det mentala klimatet kännetecknas av brist och vilshenhet. I den familjestruktur som visas fram är fäderna känslomässigt frånvarande. Även om de har respektabla borgerliga yrken som läkare och politiker så är de känslomässigt förkrympta män som överger sina barn. Kvinnorna i dessa pjäser är påfallande ofta tyranniska och narcissistiska. De sätter sitt ego framför sin moderlighet. I dessa dåligt fungerande familjer är det barnen som far illa. Norén gestaltar hur rollkaraktärerna ständigt ställs inför etiska –moraliska situationer där barnen offras.

Föräldrarna i *Tre borgerliga kvartetter* väljer efter strikta mönster. Det är yrket, karriären och könsidentiteten som är bestämmande. Männerna bejakar en mycket konventionell maskulinitet, men bisexualiteten är ett tema från första början i det dramatiska författarskapet, alltifrån *Fursteslickaren* till *Personkrets 3:1*. Noréns analys visar hur genus konstrueras efter olika ideologiska mönster – kyrkans, politikens och t.ex teatervärldens förväntningar. I praktiskt taget alla dramer skriver han in en homo- och/eller bisexuell rollkaraktär som fungerar som en dramatisk katalysator. Ofta är denna gestalt en social förlorare men gestalten har å andra sidan vunnit i mänsklig insikt. Dramerna ställer genom dessa karaktärer ut det rigida heteronormativa mönstret<sup>6</sup>

*Sommar* är t.ex en studie i fastlåsta genusidentiteter. Dramat skildrar en kärnfamilj med far, mor och två vuxna söner (precis som i *Natten är dagens mor*). Fadern är politiker och står för en mycket konventionell och dömande kristendom. Modern är f.d. skådespelerska. Båda föräldrarna iscensätter sina jag som om de ständigt vore på en scen.

Med Judith Butler kan man säga att det är själva performativiteten, det ständiga upprepadet av självbilder som skapar deras självförståelse. Föräldrarna spelar sina roller utifrån ett mycket bestämt scenario. Ur sönerns perspektiv är dramat ett rop efter en frånvarande verklig far och mor. Tomas är den yngre sonen som håller på att supa sig till döds. David är den äldre sonen. Han är homosexuell och har blivit smittad av HIV. Pjäsen visar hur föräldrarnas val av genusidentiter och ofreflekterade heteronormativitet medför en oförmåga att se sanningen om dem själva och sönerns behov.

### Arkaiska skikt

Redan från början av författarskapet fokuserar Lars Norén existentiella och psykologiska grundproblem. En radda pjäser gestaltar arkaiska skikt i människornas personligheter, så t.ex de tidiga dramerna *Modet att döda* (1978) samt *Orestes* (1979)<sup>7</sup> vilka skildrar fader – respektive modernmordet. I dessa pjäser ligger fokus på protagonisternas inre värld och psykiska dominanter till skillnad från de realistiska pjäserna som räknar in hela det sociala sammanhanget. Med *Fursteslickaren* (1973), som blev ett stort debacle när den sattes upp första gången, undersöker Norén förhållandet mellan en maktfullkomlig renässansfurste och en ung begåvad tonsättare. Pjäsen gestaltar såväl bisexualitet som ett mönster av dominans och underkastelse samt begär efter makt och erkännande. Här skildras ett land och en tid där Gud och den gode fadern är frånvarande och istället härskar våld och människornas sökande efter ordning och humanitet.

I den sena pjäsen *Blod* (1994)<sup>8</sup> varierar Lars Norén motivet, och nu använder han Sofokles *Kung Oidipus* som intertext. *Blod* är en regelrätt omskrivning av oidipusmotivet som återigen markerar faderns blinda och oförstående position. I Sofokles pjäs så dödar Oidipus i hastigt mod sin far och gifter sig med sin mor, men Noréns drama skiljer sig i flera viktiga avseenden från Sofokles. Föräldrarna lämnar inte frivilligt iväg den unga pojken att dö, utan Norén placerar sin familj i juntans Chile där föräldrarna på grund av det politiska våldet tvingas fly landet. Föräldrar och barn lever med en förlust, en outhärdligt brist som för alltid formar deras längtan. Norén gör fadern som kallas Eric med en ironisk gest till psykoanalytiker. Okunnig om det verkliga förhållandet tar han sin egen son Luca som analysand. Trots att Eric fortfarande lever ihop med modern Rosa inleder han ett homosexuellt förhållande med sin egen son utan att förstå de rätta sammanhangen. Till skillnad från Sofokles pjäs handlar det

alltså inte om sonens kärlek till modern. Modern skildras som vacker och attraktiv men det är männens kärlek som är det centrala. *Blod* ifrågasätter den heteronormativa strukturen och med den Freuds version av oedipuskomplexet. Pjäsen visar sonens längtan efter faderns erkännande och kärlek och samtidigt faderns oförmåga att se och ge kärlek. Det blinda begäret hos fadern driver pjäsen till en blodig uppgörelse. Man kan förstå Noréns drama som en attack på den förstenade fadersinstans som regerar världen och orsakar politiska och mänskliga katastrofer genom sin blindhet. Den gode och seende fadern är lika avlägsen och ouppnåelig som den frånvarande Guden.

### Tidigare forskning

Det tog ganska lång tid innan forskningen om Lars Norén gav resultat. Längre fanns bara viktiga essäer om Norén av Brigitta Trotzig<sup>9</sup>, Jan Olov Ullén<sup>10</sup> och Anders Olsson<sup>11</sup>. Nu har en rad avhandlingar lagts fram, men det är signifikant hur de alla närmar sig forskningsobjektet på likartat sätt. Jag tänker på studier av Lars Nylander<sup>12</sup>, Mikael van Reis<sup>13</sup> och Cecilia Sjöholm<sup>14</sup>. Psykoanalysen är den gemensamma nämnaren. Och författarskapet inbjuder onekligen till analytiska läsningar. Men skulle man kanske vilja säga, det är kanske bara alltför lätt och inbjudande att lägga ett oedipalt och psykoanalytiskt raster på texterna. De inbjuder bara alltför mycket till detta. Kanske behövs en annan infallsvinkel för att man ska se något nytt än det bara förväntade.

Mikael van Reis utgår från en psykoanalytisk läsning i sin studie. Han spårar en urscen i texterna som gång på gång iscensätts som ett slutet rum. van Reis läser in barnet som mittpunkten i dramatiken. Han beskriver en individuationsprocess där jaget finner fram till ett vuxenblivande. Han ger bilden av att det är bristen, såret som bestämmer barnets ursprungliga villkor. Det är familjens bara alltför tydliga symptom på friskt och sjukt. Barnet blir det nav som Noréns pjäser vrider sig kring. Noréns författarskap kan läsas som en individuationshistoria, en förtäkt minnesprocess skriver han i efterskriften till *De döda pjäserna*.

Vägen framåt går bakåt mot födelsens och försakelsens urscener. Det är först där som det givna kan börja om på nytt, som jaget kan bli ett subjekt i process.<sup>15</sup>

van Reis spårar ett orfiskt, mytiskt nedstigande i underjorden där separationens gräns återigen uppsöks. Det är en klassisk oidipalisering av subjektet där modern står för kärlek och drifter och fadern för den makt som står utanför och är språket och kastrationen. Van Reis tar ett helhetsgrepp på författarskapet och skissar en utveckling genom decennierna. På 60-talet härskar ett presocialt och preoidipalt lustjag, vilket dock inte utesluter en oidipal konfliktram. Texterna domineras av modern och moderskroppen och ett psykotisk språk. På 70-talet konstitueras ett socialt jag som utforskar sin oidipala osäkerhet. Det är en språklig arkeologi och i texterna är det fadersgestalten som är den centrala figuren. I två sena 70-tals skådespel om moder respektive fadermordet, *Orestes* och *Modet att döda* förlossas familjedramatiken som kommer fram under 80-talet. Därefter undersöks den borgerliga familjens trauman. På 90-talet vidgas scenen mot ett helt samhälles förfrämlingande; hemlöshet, alienation och aids. Kärnfamiljen är upplöst och ersatt av en sorts senmodern stamtillvaro; söndervittrade röster på en mentalklinik.

## Oidipus

van Reis låter oidipuskomplexet vara i centrum för tolkningarna. Fadersgestalten i texterna har en avgörande roll. Befrielse för subjektet sker genom en vändning från modern till fadern. Fadern är också det slutna rummets väktare.

Den moderliga sidan påminner om symbiosens sömnliska frid som människan måste skilja sig från för att bli människa. Det är separationens faktum och moderns frånvaro och ”död”.

Det slutna rummets faderliga sida möter barnet med kravet på individuation och identitet, men när fadern svarar med förnekelse och otillgänglighet- eller själva är förnekad och stympad – skapas ett tomrum som inte kan återspegla något erkännande, bara ett tomrum. Hos Norén är det bristens andra sida. När modern kan förknippas med ett ursprung av drifter, får fadersgestalten bära familjens och samhällets ordningsprincip. Han kan lika mycket förkroppsliga den opersonliga svagheten som det totalitära ruset.<sup>16</sup>

*Fursteslickaren* är Noréns första pjäs på oidipusmotivet. Andreas är den som begär furstens/faderns roll och som bestraffas med blindhet. Pjäsen skildrar ett subjekt i underkastelse, men det är också ett skådespel, menar van Reis, om hur det poetiska uttrycket är ett oidipalt uppror där språket förblir delat mellan det Moderligas domän och Faderns lag.

I *Natten är dagens mor* gör van Reis ytterligare en strängt psykoanalytisk läsning. Han betraktar den yngre sonen David som Noréns alter ego och beskriver en klassiskt oidipal situation. Skådespelet är ett drama med en drottning och tre pretendenter. Den kritiska frågan är då vem hon väljer.

I *Natten* konkurrerar tre män om en kvinnas gunst och i konkurrensen växlar de mellan att vara herrar och drängar. Martin tror sig vara herre i huset, men är samtidigt dess tjänare.<sup>17</sup>

I sin läsning utgår van Reis från Freuds tolkning av Hamlet. En pjäs som han associativt lägger som en intertext till dramat. Därmed låter han också psykoanalysens strukturer influera den egna läsningen. Han identifierar David i pjäsen med Hamletgestalten och konkluderar:

Ambivalensens kärna är således att både äga en far och vilja ersätta honom med sig själv.[---] den oidipala konfliktens andra sida - att äga modern och samtidigt vilja döda henne för hennes svek att välja en annan.<sup>18</sup>

Med hänsyftning till psykoanalysen kan man säga att de etablerade berättelsernas koder i en kultur begränsar våra möjligheter att skildra familjehistorien. Den teoretiska ramen sätter gränser för vår frihet. Med den psykoanalytiska infallsvinkeln följer också en oreflekterad heteronormativet. Den heterosexuella matrisen är en exkluderande och utdefinierande praktik som kräver två tydligt identifierbara kön. van Reis presenterar heterosexualiteten som en universell och neutral norm i förhållande till kön och sexualitet. Homosexualiteten är något avvikande. Han tänker i dikotomier och hierarkier. Heterosexualiteten ses som önskvärd medan homosexualiteten är något som måste förklaras. Hans analys av David konstaterar ett bräckligt överjag som orsak till en osäker könsidentitet. Homosexualiteten är således en brist, en sjuk avvikelse grundad i en svaghet. Homosexualitet utgörs av ett lägre begär, en lockelse som kan dra pojken från den riktiga och normala sexualiteten. van Reis tolkar fram ett ambivalent förhållande till fadern. Faderns homosexualitet är något negativt som sonen anstränger sig för att undkomma:



Hans överjag är bräckligt och hans osäkra könsidentitet gör honom sårbar för homosexuell attraktion. Det gör att han aktivt vill skilja sig från Martin som är mer bestämt kluven mellan dessa två sidor. Samtidigt förkroppsligar David ruelsefullt sanningen om sin far.<sup>19</sup>

van Reis utgår vidare från mycket konventionella uppfattningar om maskulinitet och feminitet. Att vara man innebär styrka, auktoriet, ekonomiskt oberoende etc. Homosexualitet är införlivandet av feminitet; en svaghet, något som bör trängas undan. Feminitet gör mannens könsidentitet osäker. Van Reis gör en implicit uppdelning i dikotomierna maskulint – feminint, heterosexuellt – homosexuellt, styrka – svaghet, där den första termen i varje par är prioriterad. Feminitet utgör ett begär för pojken som är både besvärande och lockande.

Davids starka modersbindning får honom att införliva modern i sig och därmed också de feminina komponenter som han inte kan tränga undan, men som gör hans könsidentitet osäker. Det är ett skäl till att han kan känna både en dragning till och en aversion mot homosexualiteten. Runt sig har han en övermanlig bror och en undermanlig far och en mor han inte riktigt kan se vem hon är.<sup>20</sup>

### *Den långa vägen hem*

Lars Nylander läser texterna i sin studie *Den långa vägen hem* som en individuationsprocess. Diktjaget (och underförstått Lars Norén) är ett subjekt som genom sitt skrivande blir till människa, blir subjektiverad. Nylander beskriver hur diktsubjektet förhåller sig till moders- och fadersbilderna. Det är en psykoanalytisk läsning av författarskapet som sätts i relation till övergripande teorier om samhället. Nylander beskriver ett samhälle som gått in i en postmodern fas och hur det gamla patriarkala samhället vittrat ner utan att egentligen ersättas med något nytt. Han ger en bild av normupplösning, patologi och ofullständig oidipalisering. Han beskriver en individuationsprocess hos diktjaget som också knyts nära till författarens utveckling. Gränsen mellan dikt och liv är flytande. Han skildrar hur språket och dikten är de symboliska redskap som ger Norén möjlighet att reparera ett trasigt förflutet och hitta hem till en ordnad subjektivitet. Därav titeln ”Den långa vägen hem.”

(...)då Noréns författarskap på ett så markant sätt utvecklats som en en kontinuerlig 'avskapelse' och produktion av identitet, en fortgående iscensättning av jaget "jaget som ett prekärt balansförhållande mellan otaliga jagmöjligheter (...)"<sup>21</sup>

Lars Nylanders teoretiska utgångspunkter är framförallt den Lacanska psykoanalysen och dess förutsättningar av modersymbios, brist, separation, och det Lacan kallar den "symboliska ordningen". Hans studie lägger en fast teoretisk ram över textmaterialiet. Ibland känns det som om Nylander har en färdig mall som textmaterialet stoppas in i. Han beskriver hur 60-talets schizopoetiska period framstår som psykotisk eller preoidipal och hur texterna så småningom landar i en färdig oidipalisering och individuation. Det är en binär verklighetsuppfattning som är utgångspunkten och som dessutom är utvecklingens mål. Det som inte passar in i denna heteronormativa och oidipaliserade verklighet betecknas som bristande, ofullständigt och patologiskt. Språket erbjuder möjligheten till ett reparativt projekt. Nylander intar en starkt civilisationskritisk position. Den postmoderna familjen befinner sig i kris eftersom samhället i stort befinner sig i kris - och Noréns författarskap speglar denna kris på ett unikt sätt. Pjäserna kan ses som ett "försök att gestalta en grundläggande socialhistorisk förändring av själva den oidipala struktur i vilken individernas psykosexuella identitet är förankrad."<sup>22</sup> Nylander spårar en förfallsprocess där jagidentitet, familj och föräldrafunktioner har urartat till patologiska tillstånd. Han har en starkt normativ utgångspunkt. Det var bättre förr. Nylander ger bilden av ett förlorat idealtillstånd bestående av en välfungerande heterosexuell kärnfamilj som låter sig beskrivas med hjälp av Freuds psykosexuella utvecklingsteorier. Nylander håller fast vid psykoanalysens oidipalisering som ett önskvärt grundmönster. Han konstaterar att denna misslyckas alltmer och istället breder ett socialt jämlikhetssamhälle och en broderskapsstruktur ut sig. Det gamla samhället har urholkats och förvandlats till ett smörgåsbord.

Denna uppluckring av det auktoritativt självkontrollerade jaget är vad som utmärker nya patologiska fenomen, som (...)borderline det postmoderna samhällets mest karakteristiska patologi.

Att de är förbundna med en vacklande fadersroll, ett narcissistiskt kärleksideal och den moderna kärnfamiljens kroniska kristillstånd- där modern blir överlastad med motsägelsefulla roller och funktioner, fadern hamnar i ett

symboliskt vakuum och barnen tenderar att fungera antingen som narcissistiska kärlekskomplement till föräldrarna eller en problematisk störning av deras idealiserade parförhållande – tycks alla vara överens om.<sup>23</sup>

Nylanders uppfattning av jaget och verkligheten är grundad inte bara i psykoanalysens grundförståelse. Han låter också den västerländska vetenskapsuppfattningen med uppdelningen i binära par slå igenom något som bla Genevieve Lloyd<sup>24</sup> har kritiserat. Nylanders bild av jag och identitet är grundad i oppositioner som något ofrånkomligt och naturgivet. Subjektiveringens mål är dessa binära par. Individerna ska skapa ordning i världen och inordna sig i en polär värld. Kosmos ska uppstå ur kaos och pojken bli man, flickan ska bli kvinna.

Beskrivningarna klargör hur en stabil jagposition endast kan upprättas och upprätthållas via mer eller mindre rigida oppositioner mellan inre och yttre, här och där, nu och då- oppositioner som förutsätter (...) en mer grundläggande avgränsning av medvetandets rationalitet från det omedvetna (...).<sup>25</sup>

Nylander lägger ett psykoanalytiskt/teoretiskt raster och det traditionella västerländska kunskaps- och identitetsidealet på det skönlitterära materialet. Det är idag ingen självklarhet. Han diskuterar en personlighetsutveckling som bedöms mot traditionell subjektivitetsmodell. Mot detta kan man invända: Dels att projektet är oklart i förhållandet mellan det litterära uttrycket och det biografiska materialet. Texterna reduceras till det biografiska som om biografien skulle vara en förklaringsgrund, en bas och rättesnöre, trots att Nylander föröker upprätthålla en rågång.<sup>26</sup> Dels bortser han från att texterna kanske har helt andra tolkningsmöjligheter. Det litterära projektet kan syfta till att bryta ner binära par och strukturerade ordningar och söka sig mot ett språk och erfarenhetsnivåer som inte är psykologiska. I Nylanders teoretiska verktygslåda saknar man verktyg för Gudserfarenheter och transcendentala upplevelser.

## Norén och 60-talets schizoestetik

En styrka i Nylanders framställning är hans uppmärksammande av schizoestetiken och kritiken av en samhällelig normalitetsmodell. Han visar hur Norén är influerad av R.D. Laing och David Cooper och talet om familjens död. 60-talets antipsykiatri innebar en kritik av samhället. Denna kritik återkommer ständigt i Noréns dramatik. Norén formulerar sig själv på följande sätt:

Jag tror att det normativa hos det här samhället gör att vissa handlingar blir sjukliga som de i en annan kultur inte är. Men jag tror inte att de sjuka skulle vilja konstitutionellt förändra sig psykiskt så mycket. Jag tror inte att de vill ha något annat liv helt enkelt. Frågan är hur dom upplever sin befrielse från yrke, sin befrielse från identitet; jag tror att ofta och mycket långt in i sjukdomen upplevs det som en räddning när man upphör att vara medveten om sina handlingar så att det inte finns något spel mellan medvetande och upplevelse.<sup>27</sup>

Nylander konstaterar att ”Social och psykologisk normalitet framträder hos Norén uteslutande som ett repressivt rollspel, vilket ständigt briserar och blottar en bottenlös avgrund av konflikter, ambivalenser, desperata kärleksbehov och maktkamper.”<sup>28</sup> Nylander visar tydligt hur ”subjektivitet och begär /befinner sig/ snarast i antagonistisk motsättning till individens sociala roller och funktioner.”<sup>29</sup> Han identifierar Noréns dragning till det som är utanför samhället men håller ändå fast vid bilden av den oidipala jagformeringen. Nylander vill se jagformeringen som författarskapets grundläggande ändamål. Man kan fråga sig varför Nylander måste rädda jaget till varje pris?

Noréns dramer fungerar därför som en implicit kritik mot såväl det moderna samhällets sociala strukturer som den institutionaliserade psykologins postulat. I detta, liksom i fokuseringen på kärnfamiljen som socialiserande, oidipaliserande institution, framstår Noréns dramatik som en direkt fortsättning på 1960 -talets anti-auktoritära, ’anti-oidipala’ strömning (...).

Denna ideologikritiska tendens, som är framträdande genom hela Noréns författarskap, skapar oundvikligen spänning gentemot den strävan till (oidipal) jagformering och strukturering som framstår som författarskapets och skrivandets grundläggande projekt och begär.<sup>30</sup>

## *Natten och Kaos*

I sin analys av pjäserna *Natten är dagens mor* samt *Kaos är granne med Gud* konstaterar Nylander att Norén lämnar den realistiska koden i viktiga avseenden. Men ser man till uppsättningstraditionen kan man konstatera att Noréns pjäser praktiskt taget alltid har spelats med en förödande naturalism. Uppsättningarna har haft svårt att infoga de symboliska/ icke realistiska elementen i uppsättningarna. Ett par signifikanta undantag är Suzanne Ostens uppsättning av *Underjordens leende*<sup>31</sup> på Unga klara och Benny Fredrikssons uppsättning av *Trio till tidens ände*<sup>32</sup> på Boulevardteatern. Den senaste åren har dock realismen släppt greppet om Norén. Kanske till dels för att hans egen regi har tagit fasta på distanseringar och metakommentarer som i hans egen version av Anton Tjechovs *Måsen*.<sup>33</sup> Men det är ingen överdrift att säga att Göran Stangertz genombrottsuppsättning av *Natten*<sup>34</sup> på Malmö stadsteater slog fast den mall som kom att bli gällande under många år. Den består av benhård naturalism och traditionellt psykologiserande. Kritiken har pekat ut föregångare som Eugene O'Neills *Lång dags färd mot natt*, August Strindbergs *Dödsdansen* samt Albees *Vem är rädd för Virginia Woolf?*.

Dock har Björn Sundberg uppmärksammat pjästexternas symboliska skikt.<sup>35</sup> Han konstaterar att: ”Psykologisk-realistisk förståelse är ingen inkörsport till Noréns dramatik.”<sup>36</sup> Även Nylander observerar att hotellpjäserna bryter igenom realismens limbo. De har en kombination av verklighet och fantasi. Han ger passagerna beteckningen ”supranaturalism”. Med det menar han en ”en naturalism mättad med starka stämningar av frånvaro och överklighet,(...)”<sup>37</sup>. I *Natten* identifierar Nylander sex scener som utgörs av ett fantasilandskap med strindbergsk drömspelsform; en dramatisk motsvarighet till inre monologer.

I likhet med van Reis så analyserar Nylander pjäserna efter en oidipal struktur. Det är en bristande oidipalisering och faderns oförmåga att vara far som är grundproblemet för sonen i pjäsen. Nylander beskriver modern som det ”epicentrum kring vilket familjen i *Natten och Kaos* är strukturerad (...)”.<sup>38</sup> Dock är det frånvaron av den symboliska fadersprincipen som gör familjen instabil. Om den äldre sonen hatar fadern för hans oförmåga att leva upp till sin fadersroll, så är den yngre sonen fastlåst i en handlingsförlamande medlidande identifikation med fadern. Den yngre sonen David

kompenaserar den frånvarande fadern med en rad momentana identifikationer. Nylander menar att David går vilse i en teaterlabyrint.”Hela familjen är på detta sätt strukturerad som ett kollektivt försvar mot det hot som frånvaron av en symbolisk fadersfunktion utgör för alla.”<sup>39</sup>

Även *Kaos* tolkas efter samma riktlinjer. Men den yngre sonens oförlösta behov av en fadersfigur leder Ricky i *Kaos* till att utmana fadern på ett mer dramatiskt sätt. Han säger sig ha levt som prostituerad och har haft sex med män i faderns ålder.

I likhet med van Reis ger dock Nylander inte någon större vikt åt det homosexuella motivet. Det underordnas en patologisk diskurs. Ricky och David är sjuka. Familjen är oförmögen och patologisk. Far och son tolkas som bristande, dåligt fungerande i familjen för att de inte fyller upp den heterosexuella normen. Den svaga fadersbilden gör att den yngre sonen inte går igenom oidipus på ett adekvat sätt.<sup>40</sup> Nylander gör en uppdelning i friskt - sjukt, normalt - onormalt. Den litteraturvetenskaplig texten upptäcker inget maktförtryck utan formulerar istället en patologiserande diskurs.

De svårigheter familjens manliga karaktärer har att relatera till kvinnlig sexualitet är en av flera aspekter av deras principiella oförmåga att relatera till den Andre som subjekt. Det finns här ingen plats för genuin individualitet. Familjen förblir en kollektiv försvarsorganisation av roller och jagpositioner där varje tecken på subjektiv enskildhet, individualitet och autonomi blir ett hot mot dess existens.<sup>41</sup>

### Alternativa läsningar

Göran Sommardahl har i *Lyrikvännen 2002:5* varit kritisk till de psykoanalytiska läsningarna. Han tycker att de är begränsande och att:

Det finns en tendens att föreställa sig Noréns utveckling som ’människa’ och som framsägare av poesier som en sorts psykosocial nedkylning, där man hänvisar till droganvändning och klinikvistelser i ungdomen för att kunna läsa hans biografiska liv parallellt med hans författarskap som en normaliserings- och karriärprocess.<sup>42</sup>

Även Ulf Olsson är i samma nummer av *Lyrikvännen* mycket kritisk till de psykoanalytiska läsningarna ”–de psykoanalytiska läsningarna av Norén tvingar bara in dikten i en övergripande och regulativ berättelse om individuation, om fäder och mödrar och komplex –”<sup>43</sup> Han menar att svensk litteratur är präglad av ett slags psykisk censur som fordrar enhetlighet i upplevelse och värdering. Noréns diktning, och speciellt då 60-tals poesin, är en brist på litteratur, en oordnad ström av förnimmelser, kulturfragment, kön, död, en skandal, ett snitt i det normaliserat litterära.<sup>44</sup> Olsson syftar då på Noréns tidiga produktion. I den senare menar Olsson att Norén träder in under litteraturens lag ”att litteratur måste se ut som litteratur: hädanefter kan man tala om en ’Noréndikt’ och en ’Norénpjäs’”.<sup>45</sup>

Det är en inställning som jag bara delvis kan hålla med om. Visst låter sig Noréns form normaliseras t.ex i 70-tals poesin och i 80-tals dramerna, men det som var kontroversiellt i fomen dyker nu upp i innehåll och metaforer. Noréns dramatik har gjort sig känd – ökad som ”Noréndramat”. Det är fullt av känslomässiga utbrott, sexualitet och t.ex pedofili. Inte minst gäller det den omdebatterade pjäsen ”7:3”. Norén blir aldrig rumsren.

Ulf Olsson vidgar diskussionen om normalitet till att omfatta även litteraturen i stort. ”Litteratur är ett annorlunda tal, utsatt för normaliseringspolitik.”<sup>46</sup> Han prövar att läsa Lars Norén bokstavligt, för att sabotera det kulturellt utarbetade. Han beskriver hur litteraturen visar fram det maktförhållande under vilken den skrivs, vilka normaliseringspraktiker den har blivit utsatt för. Han menar att Noréns 60 -tal skrivs från patientens position. Sinnessjukhuset är den symboliska plats utifrån vilken litteraturen formuleras. En klinik som Norén ständigt återkommer till i pjäserna; antingen som ett reellt alternativ för dem som håller på att bli psykotiska, eller för de missbrukare som just kommit ut från anstalterna. För att inte tala om alla de rollgestalter som just har kommit ut eller är på väg in.

Olsson ser Noréns 60-tal som ett utprovande av masker. Det är inte det romantiska projektet som styr Norén utan författarskapet bildar en studie i jaget inte som personlighet, inte som subjekt, utan som jagsystem. Om subjektet inte är en helhet kan inte heller texten formuleras som en helgjuten berättelse. Den ifrågasätter sig själv och sin utsagofunktion. Ulf Olsson menar att Noréns text alltid innehåller en metapoetisk bruksanvisning. Den deklarerar sin egen antitraditionalism, sin motvilja mot det sublimala. Olsson konstaterar att ”Noréns diktning är alltid självreflexiv, den kommenterar alltid sig själv och sina villkor.”<sup>47</sup> Och om Olsson i första hand tänker på den tidiga poesin så kan man

med fog säga att det är ett drag som återkommer i dramatiken och sedan i Noréns föreställningspraxis när han själv agerar regissör.

## Natten är dagens mor

Lars Noréns stora genombrott som dramatiker kom med pjäsen *Natten är dagens mor* som Göran Stangertz satte upp i Malmö 1982. Med ens stod det klart att den svenska dramatiken slagit in på en ny väg med en fränhet i spelet som länge saknats. Därmed etablerades också en lång realistisk speltradition av Noréns texter som varit dominerande intill dags dato. Man har lyft fram de realistiska spelmöjligheterna och i mindre utsträckning tagit fasta på fantasin och de surrealistiska momenten. Dessutom har man utgått ifrån kärnfamiljens heteronormativitet som en självklarhet, både i kommentarer och i uppsättningspraxis. Denna praxis avslöjar det omgivande samhällets omedvetna förväntningshorisont.

Björns Melanders dubbeluppsättning av *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med gud* på Göteborgs stadsteater blev en framgång.<sup>48</sup> Uppsättningarna omvandlades sedermera till två TV- filmatiseringar som tydligt visar hur förankrad Norénreceptionen är i den svenska psykologiskt inkännande teatertraditionen.<sup>49</sup> Melanders arbetsmetod är att skådespelarna ska gå in i materialet och verkligen leva det, gör det till sitt eget. Melanders arbetssätt är inlevelse och psykologisk äkthet – Stanislavskijtraditionen. Metoden passar utmärkt för Ibsens och Strindbergs pjäser som arbetar med symboler och sofistikerad psykologi, och detta är självklart också ett centralt skikt i Noréns texter.

Men Melander tog aldrig fasta på det nya i Noréns texter: det dramatiska överskottet, teatralitete, metafiktionen, poesin som välter realismen över ände. Göran Stangertz ultranaturalistiska iscensättning på Malmö stadsteater och därefter Björn Melanders



produktioner etablerade en väldigt naturalistisk teatertradition. Ett av de få undantagen intill dags dato har varit Suzanne Osten som trogen sin egen estetik valde en förhöjd spelstil när hon satte upp Norén. *En fruktansvärd lycka*<sup>50</sup> spelades visserligen i en privatvåning med alla naturalistiska associationer men gjordes som en komedi. I *Underjordens leende* valde Osten dansen som uttrycksmedel. Pjäsen stiliserades på ett oväntat sätt.

I en uppsättning gör man nästan alltid strykningar och bearbetningar, och särskilt med Noréns pjäser eftersom pjästexterna är så extremt långa. Och i Melanders uppsättning av *Natten är dagens mor* är strykningarna signifikanta. Hela pjäsen utspelar sig i ett ultranaturalistiskt hotellkök. Sängkamarinteriören och broderns rum är borta. Melander markerar ett slutet rum, ett inträngande psykologiskt drama genom att enbart använda köket, inte visa angränsande rum (som med TV-tekniken hade varit en lätt sak) och genom att enbart vid två tillfällen öppna fönstret ut mot omvärlden och duvorna. Den transcendens som finns i texten saknas i uppsättningen. Även radion som en kanal till och förmedlare av yttervärlden är nedtonad. Rapporterna om Chessman är i stort sett strukna. Kvinnorösten i slutakten är borta.

Det är uppenbart att Norén har ”normaliserats” till en genuin svensk tradition. Varken den fysiska teaterns kroppsliga uttrycksmedel eller den asiatiska teaterns stilisering kommer till användning. Dramat är extremt våldsamt men det fysiska våldet är nedtonat i uppsättningen och istället fokuseras det psykologiska dramat. Den dubbla blickens situation, där David observerar, är försvunnen. Distanseringarna är strukna eller väldigt nedtonade.

De ”supranaturalistiska scenerna” är i linje med detta också nästan allihop strukna, och de två som finns kvar är inte särskilt väl infogade i pjäsen, som om Melander inte vetat vad han skulle med dem till. Den första är när man har tagit nycklarna från Martin. Filmen visar plötsligt en flashig showscen. Scenen när David skär Elin över ansiktet är snabbt överspelad och betydligt förkortad.

De viktigaste strykningarna drabbar ”epilogen” där Martin borstar golvet med en tandborste och far och son skjuter på varandra. Hela slutscenen med sängkammaren och buktalarscenen och kniven är borta. Istället får vi se David när han nynnar med i *Night and day*. Istället för pjästextens enormt starka bild för nyvunnen frihet visas melankoli och sorg.

Styrkan i Melanders uppsättning är den psykologiska analysen och det enormt skickliga skådespeleriet. Han visar på beroendet inom familjen. Davids ambivalenser till både modern och fadern står i fokus för handlingen. Familjemedlemmarna kan inte lämna varandra. Man älskar och hatar och drar i familjebanden utan att komma loss. Fadern intar en infantil position. I likhet med ett barn tänker han - älska mig som jag är, med alla mina tillkortakommanden. Här formulerar Melander ett tema som återkommer i hela Noréns

produktion och som kommer att radikaliseras genom att vävas ihop med det kristna imperativet att förlåta och älska trots brister. När Martin påminner Elin, som är prästdotter och borde veta bättre, om äktenskapslöftet säger han egentligen: älska även den man inte kan älska.

Melanders tolkning för ihop Martin och David till ett par och Elin och George i ett annat par. Martin och David har samma emotionalitet och bristande identitet. Martin står för en stor levande känslomässighet men samtidigt på en enorm oförmåga att hantera den. Elin har tvingats in i en position där hon måste upprätthålla familjens stabilitet och ordning. Det långa äktenskapets kriser har tvingat henne stänga av känslomässigt. Hon har måst hålla huvudet kallt. Centralt är här Davids identifikation med fadern. *Natten* är inget renodlat oedipusdrama. Det är George som rivaliserar om Elin. David är ambivalent till både mor och far. Han vill ha moderns kärlek, men inte hennes tvång. Han känner igen sig hos fadern, men hatar hans missbruk och det elände det medför.

*Natten är dagens mor* har som teatertext emellertid en avsevärd motståndspotential mot det mimetiska som min närläsning ska visa. Dramat utspelar sig i ett skåniskt landsortshotell på fallrepet under ett dygn som för alltid kommer att förändra den yngste sonen Davids liv. Dramat skildrar Davids insiktsprocess och hans känslomässiga utseparering från barndomens föräldragestalter.

Dramat knyter an till den aristoteliska dramaturgins värld, men spränger också dess gränser. Pjäsen följer nära de tre ”enheterna”. Den utspelar sig under ett dygn den 9 maj 1956 då huvudpersonen David fyller 16 år.<sup>51</sup> Platsen är under nästan hela dramat det stora hotellköket. Ett par scener utspelas dock på övervåningen. Handlingens fokus ligger på en ungs uppgörelse med hemmet och steg ut i världen. Den närmaste intertexten är otvivelaktigt Eugene O’Neills *Lång dags färd mot natt*; en pjäs som till sin struktur har mycket stora likheter med *Natten* och som Norén såg väldigt ung i Bengt Ekerots klassiska uppsättning på Dramaten.<sup>52</sup> Pjäsernas upplägg är intill förväxling identiska. De utspelar sig båda från morgon till gryning dagen därpå och skildrar familjer med en sjuk mor och två söner med en ålderskillnad på 10 år. Dessutom finns det i förhistorien ett förlorat barn som den yngre sonen ”ersätter”. Men det som främst skiljer *Natten* och *Lång dags färd* är de surrealistiska drömscenerna. Norén lägger till ett poetiskt skikt som går utöver realismen och lämnar det strängt mimetiska bakom sig. Uppenbarligen rymmer inte realismen det material Norén vill

skildra. Med Elin Diamond och hennes *Unmaking mimesis*<sup>53</sup> vill jag ta fasta på hur den dramatiska formens sprängs. Genom excessen, genom mimikryn undermineras den klassiska dramaturgin. Det är som om realismen inte är tillräcklig för att gestalta begäret. Norén spränger formen. Man kan kanske säga att Norén är begärets dramatiker framför andra. Gång på gång visar han hur begärets dramaturgi går på tvärs mot normaliteten och istället leder mot excess, avgrund, avskapelse, död och återfödelse.

## **Första akten**

### Exposition

Pjäsen inleds med en klassisk exposition. Det är ett realistiskt rum som beskrivs med rader av detaljer, men redan inledningssvis krakelerar den realistiska återgivningen. Enligt scenanvisningarna är klockan 0800 men kyrkklockorna slår fem tunga slag. De anger uppenbarligen en annan tideräkning, en rytm som inte hör ihop med den logiska tiden.<sup>54</sup>

I polemik med Mikeal van Reis så menar jag att Noréns pjäs inte helt och hållet härbärgeras inom ett slutet rum. Redan från inledningen pekas en större rymd ut. Det finns rader av läsanvisningar som spränger rumsligheten hos *Hotell du Nord* i Genarp. Inledningsvis anges att: ”En duva går ensam över scengolvet och flyger ut genom det bortre fönstret.”<sup>55</sup> Scenanvisningen är naturligtvis svår för att inte säga omöjlig att följa i verkligheten. Pjäsen inleds därmed med en magi, som sedan återkommer i rader av scener och detaljer i pjäsen. Duvan är konventionellt sett en öppen symbol för själen och det transcendenta och den har en viktig symbolisk roll i pjäsen. Duvslaget finns på taket och kuttret återkommer då och då. Man måste här också lägga märke till att duvor och fåglar/fågelvingar är ett ytterst centralt tema i Noréns författarskap alltifrån den tidiga poesin till de sena dramatiska verken. Pjäsen placerar sig i spänningsfältet mellan begär och metafysik.

Om scenanvisningarna inledningsvis anger en spänning mellan realism och transcendens, så presenterar Davids entré pjäsens huvudkonflikter. Det framgår att trots att David är mycket begåvad och vill bli författare har han slutat skolan. Han arbetar inte och är istället uppe på nätterna och spelar skivor. David umgås med homosexuella och visar själv upp en ganska tydlig bisexualitet. Det är dessa fakta som sparkar igång den dramatiska handlingen. Hur ska föräldrarna agera? Till oron för David kommer de ekonomiska problemen som drabbat familjen och som medför att pappan har satt igång att börja supa. Runt David roterar alla motsättningar: konflikter mellan homosexualitet och heteronormativitet, mellan maskulint och feminint, mellan fantasi och verklighet, mellan frihet och fakticitet, mellan transcendens och vardag, mellan mimesis och mimikry. Men pjäsens anspråk stannar inte vid denna uppdelning. Själva polariteten ifrågasätts. De binära paren undermineras.

### Spegelscenen

Pjäsens inledning är symtomatiskt nog förlagd till en gränsszon. Det är morgon men i hotellköket är det ännu inte ljus. Natten lever ännu kvar en liten stund. Gardinerna är fördragna. David är ”nattens son” och mörkret har ännu inte släppt taget om honom. Han hör hemma i dunklet och så länge gardinerna är fördragna är allting möjligt. Gränserna är oskarpa och jaget ännu inte fast i konturen. Han plockar fram råttorna som har fångats i burar under natten och leker med dem. De är mörkrets och underjordens varelser. När sedan brodern George släpper in dagsljuset så läggs allting fast. När natten i sista akten återkommer börjar också identitetens gränser flyta igen. I sovrumsscenen glider Martin och David ihop. Inför Elins blick sker en förblandning av far och son, älskaren och mördaren.

När David kommer ner från övervåningen ser han sig omkring. Han konstaterar att han är ensam. Scenanvisningarna markerar ett uppträdande, som om han redan före entrén har tänkt på något. David är en rollgestalt som kliver in på en arena. Pjäsen lägger fast en metastruktur, en scen i scenen. David står framför den stora spegeln i köket och får plötsligt på allvar syn på sig själv. Spegeln ger honom möjlighet att testa olika roller, och han intar olika poser. Lars Norén skriver i scenanvisningarna:

(...)han uttrycker olika känslor av hat, åtrå, desperation, mordlust, rädsla, feminitet, maskulinitet – försöker likna olika förbilder, t.ex. Montgomery Clift i 'Häriifrån till

evigheten' eller Stan Getz under en konsert – låtsas att han har en kamera, fotograferar sig i spegeln och står frusen, målar sig med mammans läppstift – går närmare spegeln, ser in i sig själv, kysser sig i spegeln – drar ner byxorna, stoppar könet mellan låren, gömmer det så att han ser ut som en flicka – går och snor en av pappans cigaretter, en lång Ritz, röker och leker kvinna, hör inte stegen i trappan.(s.11)

Scenen är komplex och mångtydig. Man kan förstå den som en läsanvisning för själva pjäsen. Vad är det för slags arena som åskådaren kommer att möta?

Teater har i normala fall reproducerat maktens - och därmed ofta männens ideologi. Men genom att ifrågasätta sina egna representationsstrategier kan teatern också underminera maktstrukturerna. Teatern har en dubbel blick, en tveeggad vision. När vi går på teatern ser vi två saker samtidigt aktören och rollen, platsen och scenografin. Det som presenteras inom den sceniska ramen är inte bara underhållning. Det finns också en grundläggande dramatisk ironi. Bertold Brecht kan tjäna som utgångspunkt för ett kritiskt tänkande. Han hade rätt när han påstod att teatern kan lära oss att se kritiskt och att använda det kritiska medvetandet på världen.

Teater kan ifrågasätta sin egna produktionsmedel, visa på sin egen tillblivelseprocess och sina egna begränsningar. Den kan reflektera över såväl individuella öden som ideologier. En självmedveten teater dekonstruerar sig själv. Den både reproducerar och kritiserar den kultur den är infogad i. En kritisk teater biter den hand som föder den och den ställer ut olika sorters rolltaganden

Särskilt tydligt blir detta när det gäller den sociala konstruktionen av könen. Det vi kallar genus. En lång rad teoretiker har använt sig av teatrala metaforer för att beskriva könets maskerad och en lång rad dramatiker och regissörer har använt scenen för att visa på mannens och kvinnans rollspel. I den elisabethanska teatern spelades kvinnorollerna som bekant av unga pojkar. William Shakespeares pjäser har visat sig mycket tjänliga för rader av intressanta genusstudier. En annan dramatiker som problematiserar rolltagandet är förstås Henrik Ibsen som t.ex i *Ett dockhem* låter Nora spela upp en pjäs i pjäsen när hon dansar sin tarantella inför Helmer och doktorn. Det är dock viktigt att observera att genus inte är detsamma som konventionellt rolltagande eller ”könsroll”. Könsrollsbegreppets diffusa karaktär har kritiserats av t.ex Robert Connel i *Maskuliniteter*.<sup>56</sup> Tiina Rosenberg pekar i sina arbeten *Byxbegär*<sup>57</sup> och *Queerfeministisk agenda*<sup>58</sup> ut genusbegreppets karaktär av performativ akt.

Genus kan inte förstås som en roll som antingen uttrycker eller döljer ett inre själv oavsett om detta själv uppfattas som könat eller inte. Beträktat som en performativ performance är genus en akt i vid bemärkelse, och skapar en social fiktion av sitt eget psykologiska inre.<sup>59</sup>

En rollkaraktär kan alltså representera en man eller en kvinna på scenen men det som kanske gör teatern unik i sin kritiska potential och som jag refererade till ovan med den dubbla blicken är också aktörens möjlighet att kommentera de roller eller bilder han eller hon spelar. Det vill säga möjligheten till ironi. Aktören kan göra citattecknen runt ”kvinna” eller ”man” synliga. I semiotiska termer kan hon vidga avståndet mellan det betecknade och tecknet genom att peka ut gapet mellan språk och referens. Teatern har genom sin möjlighet till stilisering, till en förhöjning av scenspråket möjlighet att bryta illusionerna om det naturliga, det en gång för alla givna.<sup>60</sup> Genusparodin i Judith Butlers *Gendertrouble*<sup>61</sup> exemplifierad genom dragshowartisten är subversiv eftersom den parodierar själva föreställningen om ett original. De förskjutningar parodin åstadkommer bereder mark för en ny mångfald av genusidentiteter och ett varierat utbud av möjligheter att vara människa.

Spegelscenen etablerar den dubbla blickens estetik. Ett kritiskt seende byggs in från början genom att pjäsen visar någon som betraktar sig själv. Metafiktionen ligger som grund för pjäsens utsagor och förstärks senare genom pjäsens drömscener. Spegelmotivet prövar olika identiteter. Testandet framför spegeln pekar ut olika fiktioner, roller. David visar en blick vänd mot honom själv. Han ser sig själv spela. Han kysser sig själv och delar upp sig i en agerande och en betraktande del. David testar och spegeln ger tillbaka en chockerande bild som underminerar manliga och kvinnliga positioner. Han är filmhjälten. Han är jazzlegenden. Han prövar att vara kvinna. Publiken/ läsaren distanseras. Från åskådarens kulinariska position försätts publiken till observatörens kritiska registrering. Förklädnaden gör det konstruerade i sociala och sexuella identiteter synligt, vilket i sin tur avslöjar de maktstrukturer med vilka de är förbundna. Tiina Rosenberg har i sin undersökning av kvinnor i manskläder *Byxbegär* lyft fram crossdressingens begärsmekanismer.

Byxrollen imiterar inte en man utan poängen är att kvinnan i manskläder träder in i en aktivt begärande position i förhållande till en annan kvinna/andra kvinnor. Trots vetskapen om den ”rätta”tolkningen av konventionen problematiserar den transvestitiska förklädnaden ”naturligheten” och nödvändigheten i att begär automatiskt riktas till kroppar av motsatt kön/genus.<sup>62</sup>

David's agerande framför spegeln utnyttjar crossdressing för att gestalta ett lustfyllt transvestitiskt begär. Framför spegeln är allting möjligt. Där kan han parodiera filmrollerna, jazzlegenderna och kvinnan. Om spegeln för Martin och George representerar bekräftelse och imaginär identitet<sup>63</sup> så är den för David överskridande. Spegelscenen visar att den transvestitiska/homosexuella/bisexuella blicken och identiteten inte låter sig inordnas i det binära genussystemet.

Två typer av människor

Pjäsen visar två typer av människor. För det första George och Elin vars identiteter är fastlagda och någorlunda entydiga. Heterosexualiteten är normen. Martin och David är däremot fantasimänniskorna som lever mångtydigt. Sanningen är aldrig enkel för dem. David är känslomänniskan som låter inlevelsen just för stunden vara bestämmande. När han förnekar att han blåst i Georges saxofon ljuger han uppenbarligen, men han vill så gärna att det han säger är sant att han tror på sin egna lögn. Man kan beskriva Davids person som en som har tillgång till en större rymd än vanliga människor. Vardagens roller är provisoriska. Jagkänslan är uppluckrad och identiteten något man prövar sig fram till. Dialogen mellan Elin och David är belysande och visar hur jaget är en fiktion för David.

Elin vänligt: Vem leker du att du är idag då?

David: Idag, mamma, leker jag att jag är jag.(s.33)

Replikerna markerar Davids osäkerhet om vem han är. Hans strategi är att härma och upprepa roller och mönster. Vid flera tillfällen i pjäsen går han så fullständigt upp i rollspelandet att han glömmer tid och rum. I scenen vid biljardbordet agerar han så starkt att han oavsiktligt krossar en flaska. Norén visar en person vars grund inte består av jaget utan har en mycket djupare botten. David söker ett slags yttre skal mot omvärlden och önskar sig en svart kavaj. Det är en provisorisk manlig identitet till skillnad från fadern och brodern som klär sig i kostym. Jag återkommer till den ”manliga maskeraden” nedan.

Heteronormativitet

Spegelscenen reser frågor om jag och identitet men den grundläggande frågeställningen som David riktar till sig själv kan nog formuleras som: hur ser mina begär ut? Förvisso är det en sexuell provokation som öppnar pjäsen. Davids sökande provocerar och stör familjemönstret. Elin och George går i taket medan fadern endast förblir lätt oroad. Han har av allt att döma själv en bisexuell läggning. Spegelscenen får ett abrupt slut när brodern George överraskar David med byxorna bokstavligt neddragna. Reaktionen blir häftig på ömse håll. George reagerar med äckel och avsky och David förnekar och försöker dölja det som hänt. Han har ännu inte kommit ut ur garderoben. Det inträffar inte förrän i *Kaos är granne med Gud*.

-Identiteter fungerar som berättelser och följer sin egen dramaturgi, konstaterar Tiina Rosenberg i *Queerfeministisk agenda*. ”För den homosexuella dramaturgin gäller det att upptäcka sin egen homosexualitet, komma ut och sedan arbeta sig in i den homosexuella gemenskapen.”<sup>64</sup> Man kan övergripande beskriva *Natten* och *Kaos* just som en komma ut process. En berättelse om hur en ung man lämnar garderobens tystnad och deklarerar sin homosexualitet. Pjäserna rymmer förstås även andra motiv som moderns sjukdom och död, faderns alkoholism, men det som är den dramatiska nerven är Davids homosexualitet, förnekandet, heteronormativiteten, och Davids sökande efter bekräftelse och sammanhang.

Georgs spontana ”vad i helvete” representerar en manifest homofobi och en oreflekterad heteronormativitet. George ser sig som lagens representant och gränsar ut David som onormal. Georges ankomst förändrar scenen radikalt. Han drar ifrån gardinerna och släpper in dagsljuset. Det är en gränsdragning som medför entydiga tillordningar och normalisering. David förnekar sitt begär, och det uppkommer en kampsituation mellan bröderna. George öser på med homofoba anklagelser. Inställningen är att homosexualitet är en sjukdom. George anspelar på sexologen Havelock Ellis’ fördomar om att homosexuella inte kan vissla när han förnekar Davids musikalitet.<sup>65</sup> David försvarar sig så gott han kan. Visst kan han vissla och han har dessutom absolut gehör. Om George står för den fysiska styrkan så är David verbalt snabbare och intelligentare. Han häcklar George för det bara alltför tydliga maskulina attributet - skägget. Han uppmanar George att själv konfrontera sin genusidentitet genom att betrakta sig i spegeln.



## Normaliteten

-Han är inte normal, säger George om David. Varpå David svarar ”Det tycker jag är ett mycket äventyrligt ord”.(s.19) Det konstateras att David varit uppe och stekt tournedos mitt i natten och inte ätit på övliga tider som vanliga människor. Pjäsen vidgar konflikten mellan bröderna till en fråga om individualitet och anpassning, frihet och normalitet. Norén formulerar här en central konflikt som ständigt återkommer i texterna. Normaliteten är det som krymper och förtrycker människor.( Jmf ovan) George försöker till varje pris upprätthålla normaliteten och heteronormativiteten och vädjar till Martin om medhåll, men fadern undviker att ta ställning. Elin däremot ger honom stöd. Denna Davids sextonde födelsdag ska saker hända. George sätter allt på sin spets. Han kräver att broderna skaffar sig ett arbete och följer gängse normer, i annat fall kommer han själv att lämna hemmet. Elins respons är på ytan neutral men i verkligheten partisk.” Jag tar ingens parti. Jag håller alldeles med dig om att han måste skaffa sig ett arbete.”(s.32)

Födelsedagsscenen visar pjäsens konflikt i koncentrat. David får två böcker som slår an polerna i familjen. Av Elin får han Gunnar Ekelöfs ”Stroutnes”. Av George får han ”Brottslig drift”. Ekelöfdikterna kommer att spela stor roll för Norén. Det är en värld av poesi, mystik och ”Underjordens leende” som öppnar sig för honom. Mot denna volym står Georges present som är en homofobisk och antesemitisk produkt vilken skildrar hur två ”onda” homosexuella judar blir straffade och avrättade. Det är lagen i all sin grymhet!

George och Elin är normalitetens ordningsvakter. Dramatiskt är de försänkta i sunda förnuftets realistiska kod. Båda förespråkar traditionella maskulina värderingar som att mannen ska vara karl för sin hatt, tjäna pengar och vara stark. George har bil, motorcykel och flickvän. När han klär sig fin i hatt och kostym finns det en självklar harmoni mellan det yttre och det inre jaget. Han arbetar och gör rätt för sig. Målet är kärnfamilj, hustru och barn. Elin bejakar sin kvinnoidentitet. Hon låter sig uppvaktas och beklagar sig över att hon så sällan kommer ut och dansar. När inte orden räcker till agerar George handgripligt. Binarismerna upprätthålls med våld. George är den som ställer ultimata krav på förändring. David ska gå till sjöss för att bli karl! George och Elin beskriver David som en människa som har svårt att klara sig själv. Istället för att se fantasimänniskan, diktaren – som Martin identifierar hos David - ser de en hjälplös, oförmögen pojke som måste ledas in på rätta vägar. De tror inte han kommer att klara sig en dag ute i världen om han inte blir normal. De båda utgår från motsatspar som normalt-onormalt, anpassad- missanpassad, sjuk-frisk, heterosexuell-

homosexuell. Deras sjukförklaring av David förminskar hans livsrum och gör honom med rätta upprörd.

Davids hätska attack på Elin lite senare i pjäsen blir begriplig i ljuset av tvångsätgårderna. Det sägs upprepade gånger i pjäsen att det är Elin som bestämmer i familjen. Inte minst Martin understryker hennes hårdhet. Konflikten för David är att han söker hennes medkänsla och kärlek men möts av oförståelse och normativitet. Det är signifikant att hennes födelsedagspresenter ges utan djupare engagement. Dikterna är Davids önskemål och något hon själv står främmande för. Hennes svek drabbar honom hårdare än Georges vars ”brutala flottighet” han nog kan stå ut med. David attackerar Elin rakt i hennes kvinnlighet, liksom Martin också gör. Det är påtagligt vilket sexistiskt språk som riktas mot familjens enda kvinna: ”Sitt där du och vik din jävla paltar.(Hatiskt, nyktert) Jag vet vem du är! Förstår du det!”(s.34), säger David till Elin. Scenanvisningen konstaterar att repliken fälls” hatiskt nyktert”, dvs David har en realistisk bild av Elins maktposition och inställning.

Elin förespråkar traditionella värderingar. Hon kommer från en prästfamilj och har med sig en del ”borgerlig rekvisita” till hemmet: smycken och kristallkrona. Hon upprätthåller ordningen i familjen. Man ska arbeta och göra rätt för sig. Martin är under toffeln, längst ner i familjehierarkin, för i den här familjen har man fördelat könsstereotypierna på omvänt sätt. Elin är realisten som bestämmer och står för förnuftet. Martin är känslo -och fantasimänniskan som tar hand om familjemedlemmarna. När David var liten var det Martin som bar omkring och vaggade honom när han inte kunde sova. Martin är också den som väcker sonen och gör frukost åt honom så att han ska komma iväg till skolan. Och Martin är den som lagar lunch till familjen. En gång för alla har han av sagt sig alla machoideal. Med avsky berättar han om sin tid till sjöss. Han ville inte bli ”karl”. Sjömanslivet var inget för honom. I detta gör han gemensam sak med David.<sup>66</sup>

För Elin är fadersrollen något mer handfast än vad Martin kan uppvisa. Davids homosexuella tendenser måste stävjas och det heterosexuella paradigmet måste upprätthållas. Det stora problemet är Martins bristande ”manlighet”. Elin (och George) önskar att han upprättar en auktoritär fadersroll. David uppträder nämligen som en ”hemmagris”. De skyr feminiteten som pesten. De ser inte David som en riktig pojke. När Elin ställer Martin mot väggen undrar han vad han ska göra: -Kasta ut honom på gatan? Martin har uppenbart en mer tolerant syn på sonens homosexualitet. Men Elin kräver: ”Ta i med hårdhandskarna. Försök vara som en far för honom.”(s.40) Hennes krav på entydig mansförebild är klar: traditionell maskulinitet, styrka och auktoritet. Elin vill att de bildar en föräldraallians som ställer hårt

mot hårt. David borde ha ett hederligt yrke, försörja sig och skaffa flickvän. På ytan håller Martin med henne, men han verkar inte så engagerad.

### Sitta i fängelse

Pjäsen signalerar mycket kraftigt känslan av förtryck. Hotellet är som ett fängelse. Familjemedlemmarna kan inte lämna hotellet. Alla är bundna till huset, som om galler vore smidda rakt igenom familjens samtliga personer. De kämpar för att ta sig därifrån, men förgäves. Elin vill flytta, men övertalas att stanna kvar. George är på väg till flickvännen, men återkommer och dras obevekligt in i dödsdansen. Råttorna i inledningsscenen är fångade i fällor och köket är, enligt Elins replik, som en gaskammare. Martin är den som bokstavigt placerats i buren i likhet med Chessman som väntar på sin avrättning. För Chessman är fängelset och gaskammaren ett dödligt hot och visar på samhällets repression. För Martin är glasburen en symbol med den dubbla betydelsen av både skydd och förtryck. Den är en mental matris som skyddar mot omgivningens krav på realism och anpassning och samtidigt ett självvalt fängelse - en garderob - som hindrar honom att leva ett fullt liv. Rent konkret blir buren flyktpunkten senare i pjäsen när konflikterna leder till handgripligheter, men det är också där han i lugn och ro speglar sig bekräftande i glaset och ordnar sina rekvisitioner och spelar upp små scener när gästerna ringer.

Problematiken förtydligas av Chessman. Namnet förenar vitt och svart, liv och död, frihet och fängelse. När David slår på radion berättas att slutkapitlet för Chessman är nått. Ingen nåd är att vänta. Han kommer att föras till San Quentins gaskammare. David identifierar sig med Chessman och är oerhört upptagen av hans öde. Radion berättar att det normala samhället ser honom som ett lysande undantag. Någon vill begära nåd för att han är en så begåvad författare, men han beskrivs som en av dessa brottsliga psykopater (homosexuell) som samhället måste skydda sig mot. Det finns röster som vill rädda honom, men lagen medger inga undantag. Han ska avrättas. Chessmanfallet visar normalitetens mördande praxis.

David upplever familjen som ”ett slags FBI”. Han är också infångad. David vill gå till sina vänner, men hindras. Sjömanslivet är en tänkt straffkommendering. I likhet med Chessman tar David sin tillflykt till litteraturen, till världen bortom tvånget. Till skillnad från Chessman – och Martin - bryter han sig till sist ut och rymmer fängelset. I slutscenen håller

han kniven i handen när han besöker Elin i sovrummet. Banden måste bokstavligt skäras av. Den jublande befrielsen ur familjens instängdhet tar gestalt med slagern *Night and day*. I dansnumret förvandlas kniven till shownummrets obligatoriska käpp. David har tagit steget ut till språkets och författarskapets värld.

### Manligheten som maskerad

Om Davids konflikt med Elin är rak och tydlig så är konflikten med Martin betydligt mer komplicerad. Där finns ett spel av inkännande och avståndstagande som går utöver det oidipala spelets förväntningar. I min läsning är det inte konkurrens om modern som är det dominerande motivet i pjäsen. I stället handlar det om en grundläggande genusdiskussion som visar sig i ett ambivalent förhållande till fadern och ett uppror mot modern. Om man ser till vem som tidsmässigt får mest utrymme upptäcker man snart att det är Martin som är helt dominerande i pjäsen.

Scenanvisningarna beskriver Martin noggrant. Han upprätthåller en traditionell manlig roll med kostym, vit skjorta och randig fluga. Han är källarmästaren som står till tjänst för hotellets gäster. Med en anspelning på en av Noréns diktsamlingar sägs det att han ”Uttrycker de mentala resterna av en ruinerad stor sirlighet.” Redan från början får vi veta att han kommer att börja dricka. Han har haft en svår tid. Martin är extremt kluven mellan ett yttre och ett inre. Han inkarnerar det man kan beskriva som den manliga maskeraden.<sup>67</sup>

Martin är kluven mellan normalitet och den andra världen, mellan heterosexualitet och homosexualitet. Kluvenheten avspeglar sig i alla detaljer. David uppmärksammar Martins mittbena som klyver hjässan mitt itu så starkt att den blir symboliskt bärande. Huvudet delas som hjärnhalvor, vilka liksom natt och dag ändå på något sätt hänger ihop. Martin upprätthåller åtskillnaderna mellan normalitet och begär medan David förgäves försöker få honom att inte vara så splittrad. Detta är ett grundtema i dramat.

Martin är far men agerar som en mor gentemot David. Martin har en heterosexuell praktik men betraktas som homosexuell av familjen. Han gör anspråk på att vara familjens överhuvud men alla vet att det är Elin som bestämmer. Han upprätthåller fasaden men är offer för sina begär. En av Davids uppgifter för att kunna ta sig ut ur familjefängelset är att göra upp med kluvenheten. Han ser till att de båda verkligheterna går ihop. Han låter sig inte klyvas mellan normalitet och begär.

Fadern är en Jeppe som forskningen inte har brytt sig om att fråga varför han dricker. Han har en djup ambivalens till kvinnligheten som han inte kan hantera. Ur denna kommer frustrationen. Det är som om han sörjer den förlorade kärleken till det egna könet. Med Judith Butler<sup>68</sup> kan vi beskriva Martins predikament som genusmelankoli. I sista akten utbrister han i all sin nöd:

Jag har aldrig accepterat det här ingåendet med kvinnna, kvinnor... Det har jag aldrig gjort, sedan jag var 1922... Jag var så jävla dum, så jag sa det. Men jag har aldrig legat med någon kvinna... Jag tycker aldrig om det här med att ligga med en kvinna, har jag aldrig gjort. Till och med Sven säger: hur orkar du?... Då gjorde jag det, sedan gick jag gråtande i flottans uniform... Och sen kom den där häxan tillbaka och sa förlåt... Men då var det redan försent... I helvete heller ni ska! Kommer du ihåg Sven, Elin? (s.122)

Martin är inte bara fantasimänniskan, utan också en far som är beredd att offra sin son. David har i en skoluppsats jämfört Martin med Abraham som lägger sin son Isak på offeraltaret. I likhet med Abraham är han beredd att göra sig till bödel. Men gränsen mellan offer och bödel är i Noréns texter flytande. Martin blir ju också själv offer för den benhårda heteronormativiteten. Martins förhållande till Chessman är i detta avseende signifikant. Pjäsen framhåller de strukturella likheterna mellan Martin och Chessman: buren, ”gaskammaren” och den avvikande sexualiteten. Men samtidigt tar Martin ställning för dödsdomen. Han anpassar sig och tycker det är rätt att Chessman avrättas/offras.

Martin sjunger inledningsvis ”O vilken underbar morgon”. Det är mycket ironiskt. Alla vet att det är kris med honom. Han försöker leva upp till rollen av familjeförsörjare men botten har gått ur hotellets ekonomi, och det är de ekonomiska bekymren som sätter fart på familjens konflikter. Martin är en Hjalmar Ekdahl som lever på livslögnen. Trots det dåliga ekonomiska utfallet hoppas han kunna tjäna pengar och bli framgångsrik, men han har inte betalt amorteringen på livförsäkringen på 8 månader konstaterar Elin syrligt. Precis som i Arthur Millers *En handelsresandes död* håller mannen upp en fasad av framgångsrikt företagande. Men hon vet att han ljuger. Martin är en kugge i den tradition av pjäser som skildrar ett ihåligt manlighetsideal, alltifrån Ibsens samhällskritiska pjäser till en så samtida pjäs som Erik Uddenbergs *Fadermordet* (1998). Pjäsen gestaltar Martin som en buktalardocka. I slutscenen ger David röst åt en tom mask. Med bitande satir har Martin fått namn efter en rad filmtitlar. De sammanfattar både hans

spritmissbruk och verklighetsflykt: Dimmornas kaj. Borta med vinden. Härifrån till evigheten. Törst.

Men Martin är inte enbart en marionett. Ibland öppnar han sig mot en annan värld och ett eget språk. Vid ett tillfälle försägar han sig. -Pengar som dagg, blir repliken istället för -Pengar som gräs. Den omedvetna metaforen överraskar både honom och omgivningen men är också ett tecken om vad som försigår i det inre. Än tydligare blir det när Martin går och pratar med duvorna. Han härmar dem skickligt. Scenanvisningarna beskriver det som ”rörande och groteskt”. Han talar duvornas språk och en alternativ gemenskap upprättas. Duvkuttret och duvan som går över scengolvet i inledningen får nu sin belysning. En alternativ värld öppnar sig som befinner sig långt från det slutna rummet. Scenen visar hur pjäsen överskrider realismen. Första akten avslutas med att David betraktar Martin inne i glasburen:

David står och trycker ansiktet mot glasrutan som om han speglade sig i Martins uttryck. Går sedan ut ur köket. Martin sitter kvar, behåller sitt sårade och förtvivalade utseende.(s.46)

David ser sig själv som den han skulle kunna bli i framtiden. Det är en identifikation med förhinder. Scenen visar hur David mentalt tar ett steg tillbaka och ser sig själv och familjs situation. Inledningens spegelscen kommer nu tillbaka, men varierad och omformad för Norén stöper pjäsen i en organisk form. Men nu är det inte längre olika drömgestalter som prövas. Glasburen växer till en symbol som har olika sanningsvärden för Martin och David. Martin kommer att förbli fången därinne, men David låter sig inte infogas i normaliteten. David söker sig fram till en position som inte låter sig koda som självklart maskulin. Om Elin och George till varje pris försöker upprätthålla de konventionella binära paren som heteronormativiteten föreskriver så underminerar pjäsens dramaturgi binarismerna. David kommer att krossa spegeln i grunden och gå sin egen väg.

## Andra akten

Andra akten fördjupar pjäsens konflikter och leder fram till den första ordentliga urladdningen. Parallelliteten mellan Martin och David markeras samtidigt som skillnaden i livssituation ger far och son olika strategier. Pjäsen alternerar mellan dessa två rollgestalter när den steg för steg fördjupar expositionens konflikter.

Akten börjar med att Martin står vid spisen och lagar mat. Han försöker upprätthålla familjefasaden. Akten slutar med att David symboliskt bränner det gemensamma projektet i lågorna när han kastar ölkassans sedlar i spisen. Både Martin och David möter makten och våldet i familjesystemet och råkar ut för nederlag. Martin förlorar resterna av den faderliga auktoriteten. Davids autonomi och val av livsföring underkänns. Båda ska inordnas i familjens heteronormativa mönster. Normaliteteten upprätthålls till varje pris. När inte Martin och David omedelbart anpassar sig så hotar våldet. Martins och Davids ursinne och förtvivlan riktar sig främst mot Elin. Hon är den som bär ansvaret och blir den yttersta måltavlan för deras frustration. George framträder som hennes hantlangare.

Martin och drickandet.

Spelet inleds i en forcerad stämning. Martin har tagit på sig kockrollen och ordnar lunch till familjen. Han håller upp en fasad men har börjat dricka. Spriten hjälper honom med livslöggen. Martin rekapitulerar barndomens trauma om fadern som agat och varit en tyrann, men som hamnar i fängelse och kommer knäckt tillbaka. Norén ger Martin en extremt lång monolog för att vi ska lära känna hans förhistoria ordentligt. Publiken blir vittne till hur Martin tar roller och uppträder inför en tänkt publik: inför personalen på systembolaget, inför hotellpersonalen, inför familjen. Det är maskeraden som exponeras. Han intalar sig själv att allt är bra. Episoden när han beställer sprit från systembolaget växer till en scen i scenen. Ett suveränt skådespeleri tycker han själv där han tar rollen av den lättsamme men effektive källarmästaren som hanterar spriten med lätt hand och dessutom framhåller sitt lyckade familjeliv genom att prata om sin son David. Efteråt är han nöjd, sätter på sig kavajen och

speglar sig. Spegeln understryker teatraliteten i pjäsen. Pjästexten visar gång på gång hur aktörerna agerar inför sig själva, medspelarna och publiken. Det är den dubbla blickens estetik. Både Martin och David har ett intensivt förhållande till spegeln, men medan Martin utnyttjar den för bekräftelse så har den en ifrågasättande roll för David.

Hela rollspelandet turneras på ett komiskt vis när Martin har fått lunchen färdig. I fyllan serverar han maten direkt på bordsskivan istället för på tallrikarna. När han upptäcker sitt misstag sveper han ogenerat ner maten i stekpannan igen. Det är en scen som i sin omedelbara komik kunde vara hämtad från en Chaplinfilm. Effekten på publiken blir ett befriande skratt. Pjäsen glider mellan inlevelse och distans.

#### Heteronormativet – homosexualitet

Huvudkonflikten mellan heteronormativitet och homosexualitet fördjupas under andra aktens gång. George kommer in från mekandet med motorcykeln och granskar Martin noggrant. George inkarnerar den hegemoniska maskuliniteten. Han har gjort militärtjänsten med uppenbar framgång och är fysiskt stark. George har motorcykel, bil samt flickvän. Martin, däremot, beskriver öppet sina tillkortakommanden på den maskulina arenan. Han försöker inte vara någon machoman. När Martin var 16 år gick han till sjöss. För många skulle det kunna vara en pojkdrom, men för Martin var det en mardröm. ”Det var fruktansvärt. Jag trodde jag skulle dö flera gånger om...” (s.54) Martin erkänner sin rädsla och avstår från den maskulina fasaden. Kontrasten till George som tittar föraktfullt på honom kan inte vara större. Georges agerande i det följande går ut på att desavouera Martin för att han inte är en riktig man. Martins drickande är det som utlöser våldet. George brusar upp och snart ligger Martin hjälplös på golvet. Föraktet för den svage är tydligt. Martin har förlorat sin delaktighet i den manliga gemenskapen eftersom han är svag, inte tål någon sprit och dessutom börjar gråta. George drar Martin i håret och säger: ”Du är ju ingen karl.” (s.56) Hela scenen står under överinseende av Elin som inte alls försöker hindra våldet. Tvärtom stänger hon fönstret så att inte grannarna ska höra Martins rop på hjälp. Medvetenheten om blicken utifrån är tydlig. Istället är det publiken som får agera ställföreträdande grannar.

Scenen har även en tydlig referens till August Stindbergs *Fadren*.

Grundkonflikten är också där uppfostran av ett barn. Ryttmästaren vill skicka dottern Berta till staden för att undvika moderns skadliga uppfostran. Laura motsätter sig detta och så är



könskriget igång. Strindberg liksom Norén utmålar kvinnan som hård och principfast medan mannen är mjuk och känslomässig. Likheterna mellan ryttmästaren och Martin är slående. De är veka, ångestladdade och nervösa personer som till sist faller till föga och gråter. Kvinnorna i de båda pjäserna får sina män slagna till golvet och berövade husets nycklar. Sedan är de själva vid makten. Men när Strindberg kallade sin pjäs för ”Natualistiskt sorgespel” så lämnar Norén den strikta realismen bakom sig. När Martin berövats nycklarna så utför George, Elin och David ett sång –och dansnummer:” No, no they can’t take that away from me” (s.59). Sång -och dansscenen bryter identifieringen med karaktärerna. Våldsamheterna lättas upp. Själva teatraliteten stryks under med tjocka streck för Lars Norén glömmer aldrig den dubbla blicken. Det är distansering, parodi och mimikry.

Fiktionaliteten och rollspelandet markeras även av den drömscen som följer när Martin har blivit nedslagen. Det förefaller som om tanken på en annans blick är utlösande för Davids fantasier. Scenanvisningen beskriver scenen på följande sätt.

*(David tycker att han själv ligger på golvet som Robert Ryan i ”Knockout” och stirrar upp på George som slagit ner honom och står och väntar på honom –sidenbyxor, tunga händer i boxningshandskar. George står med ryggen mot publiken, David stirrar upp på hans ansikte. Repten till en ringhörna. George vänder sig om, har väldig blottad erektion.)*  
(s.59)

Scenen berättar dels om Davids identifikation med fadern, dels om sexuella fantasier initierade av våldet. Sexuell upphetsning i kombination med dominans och underkastelse kommer sedan att vara ett vanligt motiv i Norens pjäser som t.ex *Blod*.

Fastän Martin är fysiskt helt underlägsen sin son är han modig. Han vägrar i det längsta att släppa ifrån sig nycklarna. Han har en viss självrespekt och sätter sig till motvärn mot George trots att han gråter och blir misshandlad. Martin ber om hjälp, om ömhet men ingen kommer till undsättning. Då börjar även David gråta.

Pjäsen parallelliserar far och son. Det är inte fråga om någon rivalitet om Elinns kärlek. Istället är hon deras gemensamma fiende. Martin och David fyller inte ut den hegemoniska maskulinitetens position, och det provocerar. De redovisar sin känslor och skäms inte för svagheten. Martin säger i sin nöd: ”Finns det ingen som kan hjälpa mig(…)”. (s.59) Ett par repliker senare säger David: ”Kan ingen hjälpa mig, kan ingen hjälpa mig-.”(s. 60) Hatet mot Elin för hennes hårda regemente slår över i misogyna repliker från både far och son. Det är attacker inte bara mot hennes person utan också mot hennes kön. Först ut är

Martin som kallar Elin ”din hårda fitta”(s.61) Mot slutet av akten när David tappar koncepterna och är ställd mot väggen liksom Martin kommer också hans replik till modern: ”Jag hatar dig.(---) Nu är det bäst att du aktar dig din gamla fitta(...).” (s.74f)

Om aktens första brännpunkt ligger i nedslagninen av Martin ligger den andra brännpunkten på Elins och Davids konfrontation. Elin och George har kommit överens om att David ska gå till sjöss för att bli karl. Pjäsen parallelliserar här uppenbart Martins erfarenhet med David. I likhet med Martin ser David på sjömansyrket med avsky och förskräckelse. Men Elin reflekterar inte ett ögonblick över detta. Hon vill göra karl av sin son. Homofobin är manifest. Insinuant förhör hon sig om ”han”. Davids homosexuella vän har kommit åter till orten. Vännen och det egna hemmet är en skadlig miljö för David. Hon är rädd för feminiseringen (fadern) och homosexualiteten (vännen) men det hela är så tabuiserat att hon inte kan inte säga det rakt ut. Hon urskuldar David genom att säga att det inte är hans fel - utan faderns. Sjömanslivet ska hjälpa honom till intresse, styrka och stadga. Akten kan inte sluta med något annat än en total konfrontation. David hämnas på Elin genom att bränna sedlar ur ölkassan i Agaspisen öppna låga.

### **Tredje akten**

Tredje akten börjar långsamt och mjukt men slutar i ett inferno. Den fördjupar dramat. Nu får vi en familjs liv i retrospektiv. Martin har förvandlats till alkoholist. Elin har (med nödvändighet) blivit hårdare. Nu är hon beredd att tvångsinlägga sin man. Hon har förändrats under äktenskapet. När de var nygifta ömmade Elin om slaktdjuret. I pjäsen skriker hon åt rådjuren som äter på jasminerna, och hon hanterar kaninerna som om de var offerdjur. Akten leder fram till en stor maktkamp. Det är pjäsens peripeti.

## Maskulina maskeraden

Inledningsvis signaleras den (maskulina) maskeraden. Det är tydligt i vilken stor utsträckning detta är en ”kostympjäs”. Diskussionen av genus återkommer hela tiden. Pjäsen bygger på rolltagningar, teatralisering och distansering. Elin och George är till synes ”sig själva”. De går in i färdiga genusidentiteter utan att reflektera över dem. Martin och David däremot agerar sina genus. Det är en provokation för de två övriga i familjen. Hemmet blir till en arena där skilda synsätt korsar varandra. Konflikten mellan pappa Martin och äldste sonen George går mot en totalcollision. De är varandras motsatser. På punkt efter punkt kolliderar de. George bär maskulinitetskostymen på ett självklart sätt. Han ska träffa flickvännen och dansa på Akademiska föreningen och drar iväg med hatt och finkostym. Martin däremot har all möda i världen att fylla ut den slitna vardagskostymen. Scenen mellan Elin och Martin där han vädjar om hennes förlåtelse tydliggör förhållandena. Han klagar över att hon sviker sitt äktenskapslöfte som hon gav inför sin far prästen. Men hennes replik blir: ”Du hade en annan kostym då.”(s.82) Nu känner hon inte igen honom. Han har bytt förklädnad. Om hon visste vem han egentligen var skulle hon inte ha gift sig, säger hon. Men, är min tanke, Martin kan man kanske inte lära känna. Genom hela pjäsen uppträder han, agerar inför familjen, man vet aldrig vad som är äkta hos honom. Allt kan vara sant, och allt kan vara lögn. Han är en person i ständig förklädnad.

## Kvinnomakten

Elin har en dominant ställning i familjen. Både Martin och David försöker utmana henne men misslyckas. Elin håller koll på alla. George ska vara rädd om kavajen, Martin ska ordna ekonomin. David är utsatt för en stark press att gå till sjöss, och har David några muskler har han fått dem av mamma. Pappans mjukisstil ger ingen handlingskraft. Redan inledningsvis så klagar Martin bittert över hur hård och kall Elin är. Man förstår att deras samliv inte har varit bra. Elin bestämmer vad som ska hända i familjen. Både far och son stöter mot hennes förbud. Parallelliteten i pjäsen mellan Martin och David förs vidare in i minsta detalj. Norén låter Martin och David dela på fantasierna om Elin. Båda står ursinniga inför hennes beslut. De vänder sig i tur och ordning mot henne med en kniv i handen.

Elin's beslut att skicka Martin till Sankt Lars utlöser det ultimata våldet.

Maktkampen mellan man och hustru är på liv och död, precis som Strindberg skildrar den i *Fadren* eller i *Dödsdansen*, vilken Lars Norén långt senare kom att regissera. Martin hävdar fadersauktoriteten och vill vara herre i sitt eget hus. Och i likhet med Strindbergs pjäs är det en kamp om vem som ska bestämma över barnet, över ekonomin, över vad som är sjukt och friskt, galet och normalt, en kamp där Martin drar det kortaste stråtet.

### Mimikry

Med ökad spänning följer också en teatral stegring. Men det är som om pjäsen inte längre låter sig rymmas inom en realistisk ram. Akten får sin prägel av rader av drömscener och excesser, det som Nylander kallar supranaturalism. Realismen överskrids gång på gång med hjälp av drömscener vilka läggs till den ”ordinarie” intrigen som överlappningar, kommentarer, repetitioner, som t.ex. när Elin badar, och när David skär Elin i ansiktet och till sist i epilologen där Martin och David hamnar i en slags utdragen revolverduell. Davids inre värld får nu allt större plats och hotar att helt och hållet ta över det mimetiska planet. Pjäsens utsagonivå glider mellan teaterscenen och fantasins arena där vad som helst kan hända. Liksom entydiga tillordningar och jagidentiteter ifrågasätts så släpper pjäsen definitivt det mimetiska anspråket. Det är mimikry som kommer att dominera. Själva teatraliteten ställs ut genom att rolltagandet uppmärksammas. Pjäsen bygger in en främmande blick. Någon ser.

Redan aktens första scen visar hur en person agerar inför en annans blick. Pjäsen har nu för första gången bytt spelplats till föräldraparets sängkammare. Man kan tycka att den intima platsen ska vara skyddad från insyn, men den förödmjukande scen som Martin spelar upp där han faller på knä inför Elin har David som en mycket aktivt kommenterande åskådare. David är pjäsens mest närvarande subjekt, och nu har han tillfälle att speglakommentera Martins ångestladdade rollspel inför Elin. Det är som om pjäsen etablerar ytterligare en arena för den som vill se. För både David och Martin glider gränserna mellan yttre och inre ihop. Martin har flera långa monologer där han agerar för sig själv, för duvorna, för omgivningen. David följer dramat mellan föräldrarna som observatör. Han bevittnar faderns bön om förlåtelse. Han ser fadern dricka igen. Han är vittne till urladdningarna som kommer. Det är han som uppmärksammar George och Elin's konversation och som känner lögnaktigheten i den och reagerar med hat och hämndlystnad. Självt agerar han på

fantasiarenan så intensivt att han nästan lämnar från den faktiska platsen. När David söker upp George och de spelar sax tillsammans är George den han är, men David måste genast låtsas att han är en beundrad saxofonist. David tar rollen av Chet Baker och ger George rollen av Gerry Mulligan när de spelar *Line for Lyons*.

När David går in till biljardbordet blir den fiktiva världen så stark att han glömmer bort sig själv helt och hållet. Scenanvisningarna talar om att han leker ”*Häriifrån till evigheten*” och att han är minst tre personer. Han går så fullständigt in i fiktionen att han oavsiktligt krossar en ölflaska så att glassplittret yr och han vaknar därefter upp, förvirrad och utmattad.(s.91)

## David och Elin

Skillnaden mellan pjäsens två världar, mellan mimesis och mimikry, mellan heteronormativet och homosexualitet görs tydlig när David plötsligt börjar upprepa Elin repliker. Tekniken med att upprepa vad hon säger är till för att spegla. Han vill (omedvetet) visa henne vem hon är och vad hon gör och vad hon egentligen säger. Men hon faller inte till föga. Ett ögonblick anas en blotta när hon säger ”Jag är rädd.”(s.94) men sedan läggs locket på. Hennes repliker andas ordning och reda och fasta ramar. Normalitet. Och bakom den lugna ytan hotar våldet. Scenen visar hennes totala oförmåga att ta in hans värld och hur hon känslomässigt överger honom. Davids häftiga attack riktar sig mot både modern och den kvinnliga genusidentiteten, samtidigt som han är rädd att hon ska slå honom. Modersimagot är uppenbart skrämmande. ”Du rör mig inte. Om du slår mig slår jag tillbaka. Det gör jag. Det spelar ingen roll om du har varit min mamma. Jag slår i alla fall.”(s.94)

Skillnaden i livsuppfattning mellan David och Elin blir än tydligare i de följande scenerna. När George ska ut och dansa med flickvännen bjuder han Elin att följa med, men Elin svarar – ”Nej, Det kan jag väl inte göra.”(s.99) På ett sätt som antyder att det är vad hon egentligen längtar efter. David reagerar starkt på konversationen och följande utspelas:

*David (böjer sig fram över bordet, mot sin mamma, griper efter förskäraren, håller den framför hennes ansikte och skär sedan hårt över kinden och ner mot halsen, så att blodet sipprar fram i ett stort snitt och rinner ner på klänningen*

*och bordet. Han reser sig upp, går bort till diskbänken och tvättar av sig om händerna och sedan kniven och går sedan tillbaka igen och sätter sig och lägger ner kniven.)*

*Elin (ser på blodet, sjunker ihop. I nästa minut lever hon igen och det har inte hänt)(s.100)*

Vad är det som upprör David så starkt? Är det att Elin antyder en önskan om en ”riktig” karl? Eller är det det att hon behårt upprätthåller den heterosexuella normen? Eller är han svartsjuk på George som uppenbart har ett oidipalt begär efter sin mor? Den annars talföre David tiger här och Norén låter pjäsens fantasiskikt tala istället. Tyngdpunkten i Elins replik ligger under ytan och svaret utläser vi av den känslomässiga responsen i fantasiscenen. Scenen är på många sätt typisk för Noréns protagonister. Återkommande använder hans rollgestalter kniven till attack och som yttersta försvar. I pjäsens slutscen när David söker upp Elin i sängkammaren har han en kniv i handen, och även Martin jagar tidigare i dramat familjen med en kniv i högsta hugg. I *Orestes* dödas Klytimestra med en kniv och sammaledes avslutas *Modet att döda* med att sonen höjer en kniv mot fadern. I den aktuella fantasiscenen är det tydligt hur hatet greppar David så att impulserna skenar iväg med honom. Det framgår nämligen av de följande replikerna att Elin ljuger och upprätthåller en förljugen mask. Hon har dansat på ett bröllopp för inte så länge sedan. Hon har roat sig och druckit så mycket att hon kräcks i rabatten. Det är hennes lögn och aningslöshet som utlöser våldsfantasin. Koketterierna är kopplade till ett heteronormativt tolkningsföreträde och det utesluter Davids verklighet.

Davids ambivalens till modern kommer till uttryck än mer i en drömscen där hon ligger i badkaret. Scenen är löst infogad i akten, men ger en bild för den hat-kärlek som mor –son relationen innehåller. I hans fantasi är Elin både ett incestuöst erotiskt objekt som vill ha hans blick och smekningar samtidigt som hon är den förbjudande straffande modern som resolut kör ut honom.

*(David har stängt radiogrammofonen, drömmer? Elin sitter i badrummet, ropar på honom. ”Kan du inte komma in och borsta min rygg”. Han går in etc. Hon ber honom att borsta längre ner - han tvålar in henne- borstar, sköljer av henne. Tittar på hennes kropp – antingen börjar han smeka henne, ta på hennes bröst och så vidare, eller också blir hon utan synbar anledning*

*fullkomligt ursinnig, skriker: "Vad har du härinne att göra! Försvinn härifrån din äckliga gris!") (s.102)*

## Epilog

Tredje akten avslutas med ett tillägg som har fått namnet "Epilog". Jag läser det som en kraftfull kommentar till det centrala som hänt i akten. Epilogen är mycket filmiskt utformad som om händelsen utspelade sig i en amerikansk gangsterfilm. Återigen går David in i ett rolltagande som tydliggör undertexten/ eller den dolda arenan/. Martin och Davids verkliga förhållande blir synligt. Likt en dröm kondenserar epilogen den känslomässiga relationen mellan far och son.

Epilogen skildrar i sammandrag hur David kommer ner i köket och Martin ligger och sopar golvet med en tandborste. I bakgrunden står nu Georges vita skimrande Buick-56. David går in i rollen av revolverman och beordrar Martin att köra. Men Martin har också en revolver som plockas fram. Han blir då skjuten av David, men inne i bilen konserveras Martin. Tiden rullar fram genom decennierna och stannar slutligen vid 1980. När David då öppnar bildörren brinner Martins revolver av och David träffas.

Scenen markerar Martins förödmjukelse och maktlöshet. Bilen som är en symbol för Georges maskulinitet står i fonden som kontrast till Martins tandborstning av golvet. Martins svaghet och hjälplöshet markeras genom att det sägs att han inte kan köra bilen. Men Martin har också en revolver, dvs ett vapen som han är beredd att använda. Trots sin förödmjukade position är han inte rädd. Och fastän han blir skjuten blir han därmed inte övervunnen. Han konserveras i bilens framsäte. Efter 24 år, vid samma tid ungefär som när Norén sätter sig ner och börjar skriva hotellpjäserna, aktiveras Martins vapen igen och David blir träffad.

Epilogen understryker återigen parallelliten mellan David och Martin. Ingen av dem får makt över den andre. Trots Davids mord på fadern så återkommer han som en gengångare när David /författaren/ nått vuxen ålder. Det är som om föraktet och avfärdandet av fadern omvärderas med tiden och faderns inflytande växer till sig. Pappan har väsentliga egenskaper och låter sig inte utplånas.

## Fjärde akten

I sista akten har katastrofen ägt rum. Nu är Martin nedslagen av George som står med bultande pulsar beredd att återigen sparka Martin i skrevet. Elins ärvda kristallkrona ligger på golvet med kristaller som tårar över hela rummet. Våldet har brutit igenom familjens vanliga spärrar. Nu visas de verkliga maktrelationerna.

Det är Martins försök att göra sig till herre i huset, dvs ta på sig rollen av fadersauktoritet som utlöser alltihop. Georges behandling av den nedslagne fadern tar ifrån honom varje rest av maskulinitet. Han sparkar honom på pungen och när Martin skriker av smärta säger David cyniskt: ”Du ska väl inte ha fler barn.” (s.115) Hela situationen urartar till en veritabel tortyrscen. Martin ger sig trots allt inte. Han är föraktfull, och han triggar George till mer våld. Elin övervakar det hela som en tortyrledare. Hennes sorg är den ärvda kristallkronan.

Hela scenen är ytterst brutal och scenanvisningar anger att ”en naken glödlampa hänger i en sladd. Bordet är flyttat. Kallt ljus.”(s.115) Men till denna helvetesskildring lägger Norén ett parodiskt och distanserande skikt. Pjäsen kränger sig ur den mimetiska kostymen. Det är som han vill säga att verkligheten är något mer än den brutala makten. Poesins verklighet finns också närvarande. Scenanvisningar talar inte om glassplitter utan om kristallerna som ”långa tårar”. Och fullständigt förvånande ur den dramatiska situationens synvinkel anger Norén att: ”David kommer från biljardhallen, har tryckt ner ’Moonlight Serenade’. Den spelade slut under de första replikerna.”(s.115) Mitt under det dramatiska slagsmålet har alltså David fått impulsen att spela en ytterst romantisk schlagerlåt vars associationsinnehåll ger ett mjukt månskensljus över ett älskande par. Avsiken kan inte vara annat än parodiande, distanserande, ett sätt att slå hål på realismens, våldets och George och Elins maktordning. Bakom våldsmekanismerna, bakom de entydiga tillordningarna mellan ord och ting finns även ett ytterligare skikt som löper parallellt med aktens övriga handling. I pjäsen förknippas George med det som dödar. Det är hans militära utbildning, det är bilen som massakrerar småfåglar, det är hans oförståelse. Och även Elin beskrivs av Martin som en farlig och hård kvinna, ”(...) den hårdaste människa jag har mött (...)”(s.119) Martin utmanar deras regemente dels med att etablera en annan synlighet, dels genom att verbalt



förlöjliga deras åtgärder. Inledningens parodierande anslag förs vidare när Martin inte bara häcklar sina plågoandar utan också brister ut i sång. Jussi Björlings paradnummer ”Till havs” om de oändliga viddernas frihet väller fram ur Martins mun. Mot makten finns konkret sången, fantasin och det mänskligt levande. Och det är också sången om kärlek ”Night and day” som avslutar pjäsen.

David intar i relation till Martin en ambivalent attityd. Han är upprörd över Martins supande och tar avstånd men samtidigt är de båda djupt förbundna med varandra. I sista akten drivs parallelliseringen mellan far och son till sin spets. Pjäsen ger David en rad märkvärdiga entréer under det våldsamma förloppet. Entréer som blir till komiska och distanserade mellanspel. Mitt under Georges och Martins och Elinns uppgörelse försvinner David från scenen. Han går till Martins garderob och klär sig i Martins smokingkavaj och sidenhalsduk och kommer in med följande replik: ”Nu är det jag som är herre i huset.”(s.120) Han gör sig lik den som aldrig har innehaft någon fadersauktoritet. Han klär sig i samma ”kostym” som pappan. En fadersgestalt som i samma ögonblick är desavouerad och blodig och misshandlad av brodern. Davids handlande visar sig vara djup dubbelt. Å ena sidan leker han rollen av ”herren i huset”, å andra sidan identifierar han sig uppenbart med den förlorande, den mytologiska, den fantiserande mannen.

Trots att George (och Elin) har den fysiska makten och gör sitt bästa för att kontrollera utvecklingen så är det ändå på Martin som fokus ligger. Han sätter krokben för deras planer och som i en fars lurar han omgivningen gång på gång. Han har gömt en spritflaska i dammsugaren. Han smiter från sina fångvaktare med det enklaste av knep - låtsas att någon främmande kommer. Noréns text är både tragisk och komisk samtidigt.

Martin börjar berätta om sin tid till sjöss under kriget och det blir till långa monologer av skepparhistorier. I detta flöde av berättelser avslöjar han också sig själv. Uppenbart känner han sig inte förstådd av hustrun och pjäsens tal om honom som ”fikus” får nu en konkret grund i hans misogynia uttalanden. Texten signalerar en homosexuell melankoli och en bisexuell praxis.

Det fattar inte dessa jävla horor.. Jag säger bara ... Jag har aldrig accepterat det här ingåendet med kvinnan, kvinnor.. Det har jag aldrig gjort, sedan jag var 1922 ...Jag var så jävla dum, så jag sa det. Men jag har aldrig legat med någon kvinna... Jag tycker aldrig om det här med att ligga med en kvinna, har jag aldrig gjort. Till och med Sven säger; hur orkar du?...Då gjorde jag det, sedan

gick jag gråtande i flottans uniform.. Och sen kom den där häxan tillbaka och sa förlåt... Men då var det redan försent... (s.122)

Martin skildrar en anpassning till en heterosexuell norm och samtidigt en sorg eller melankoli över att formas in i denna praxis. Hans grovt misogyn språk tidigare i pjäsen får här sin belysning. Man kan lägga märke till att det bara är Martin och David som använder könsorden, men inte George eller Elin. Inte heller är Martin särskilt oroad eller besvärad över att David umgås med den homosexuelle vännen till skillnad från Elin och George.

Samhörigheten mellan Martin och David förs vidare. Martin skildrar sin omsorg om David. Han är den som varje morgon brytt sig om David. Han har väckt honom och gått upp och lagat frukost till sonen och sett till att han kommit iväg. Han visar under pjäsens gång att han trots sin alkoholism även brytt sig om familjen. Han har lagat lunchen. Han tog hand om David på nätterna när han var baby. Han puttar iväg David till skolan. Men David har skolkat och svikit Martins förtroende, och det har sårat honom djupt. Nu smiter han in glasburen och det är David som ska distrahera honom medan George och Elin ordnar för övermanning och neddrogning. Likheterna med ”Fadren” är slående. I Strindbergs pjäs är det amman som står ryttmästaren närmast och som får honom lugn och foglig när hon talar om barndomen. I Noréns pjäs är det yngste sonen som får fadern anpassad när de båda sätter ord på intimiteten mellan sig själva. Martin har tidigare i akten sagt att han älskar David (s.119) och nu får han en bekräftelse av sonen. Till skillnad från van Reis ser jag inte här något oidipalt drama, utan en djup samhörighet och identifikation mellan far och son. David försäkrar att han tycker om Martin, han kvitterar t.o.m.fadern genom att säga ”Men pappa, jag älskar dig... Det är säkert. Varför skulle jag säga det om det inte vara sant?”(s.125). Och i pjäsens verklighet är det inte bara fake för Martin tar till sig orden som verkliga och börjar gråta.

Efter det att Martin är övermannad återgår familjen till en förlamande stumhet. Frizonen dödas av normaliteten. Verklighet och språk reduceras. David måste lägga sig och får inte se sexdagars-loppet på TV som Martin lovat. Elin tar ner Martins sjömansberättelser till ett intet. Han var enbart kock på en båt till Liverpool, inte ishavshjälte på konvojfärder till Murmansk. Men normaliteten kan inte stänga ner den andra världen helt och hållet. David sätter på radion för att lyssna efter nyheter om Chessman och hör plötsligt en kvinnoröst viska hans namn, som om han blev tilltalad från en annan värld. Pjäsen pekar ut två riktningar. Å ena sidan finns ”familjefängelset”. Det är glasburen med den infångade och neddrogade

pappan. Det är hotellet som en stängt och slutet system som upprätthåller alla binära par. Å andra sidan öppnar sig poesins och fantasins väg. Till skillnad från Chessman och Martin slår sig David ut från fängelset. Han kommer att lämna hemmet och öppna sig för omvärlden.

Pjäsens och aktens slut, leder fram till den slutgiltiga kraftmätningen. Elin och Martin lägger sig i sängkammaren. Hon är rädd för våld från hans sida så hon gömmer alla vassa saker, men hotet kommer från sonen visar det sig. Martin bara somnar och drömmer om sprit. David gör entré som en skugga ur det förflutna. David har en kniv i handen, som om han tänkte mörda henne. Situationen är lik den i *Orestes* – en son som vill bryta en moders maktvälde och skapa sig frihet. Men det är en ambivalent känsla som färgar David. Han vill ha hennes kärlek och ändå inte. Både ja och nej. Han vill krypa ner i hennes säng. I förstone tror hon att det är Martin, men när hon inser att det är den vuxne sonen avvisar hon honom bestämt. Han vill att hon ska se på pappan med välvilja, som någon annan än alkoholisten, som den person som är värd att älska trots allt, som har kontakt med ett annat register, men hon förstår inget av detta. Hon har fått nog. Då går han samman med pappan i en ”buktarascen”. David placerar sig bakom Martin och behandlar honom som en docka och härmar hans röst och rörelser. De är två men ändå en. Martin/David vädjar om hennes kärlek. I det ögonblicket intar far och son samma position. Men Elin möter Davids blick med hat. ”Jag går nu.” säger David och får till svar ”Ja, gör det.” (s.130)

*Natten är dagens mor* skildrar en pojkes avnavling och väg ut ur hemmet. Den inleds på hans 16e födelsedag och utspelar sig under en dag och en natt. Det är nerklivandet i mörkret, natten, underjordens kaos och det är uppstigandet till ljuset, beslutet och klarheten. Pjäsen lägger det smärtsamt levande jämsides med förnuftets försteningar. Pjäsen skildrar ett uppbrott, men inte det som George och Elin har tänkt sig - att David ska gå till sjöss. Han lämnar dem nu frivilligt för något helt eget. Pjäsen börjar med ett identitetssökande framför spegeln men slutar med att David gör sig till en Fred Astaire. Med kniven som en käpp dansar han i trappan ”som en orgasm, dansar som om han hade krafter för ett helt liv(...)”(s.130). Istället för att låsa sig i en identitet har växlingen mellan dag- och nattsida blivit en del av honom. När kniven med en metamorfos förvandlas till mikrofon så går han från familjedramats våldsamma verklighet till dikten, sångens och språkets symboliseringsförmåga. De binära paren ersätts av fantasins och poesins motsägelsefulla och komplexa värld. David kan nu acceptera förlusten, separationen och ändå sjunga om kärleken till modern. Natten och dagen är inte längre motsatser som utesluter varandra utan finns inom honom samtidigt som en djupt känd erfarenhet.

Sång – och dansnumret är teatermässigt en distansering som effektivt lösgör pjäsen från det realistiska anspråket. David överlämnar sig med kraft och glädje åt det musiska. Det är från nu diktens praxis tar över. Istället för Elins yrkesval är det Martins tankegång tidigare i pjäsen om att David borde bli författare som blir gällande.

Avslutningen understryker teatraliteten. Pjäsen visar på hur alla spelar roller. Elin och George repeterar förstenade förhållningssätt. Martins roll är en maskerad tills det brister och han blir ”vansinnig” och säger vad han vill och den fantastiska verkligheten tar plats. Tydligast är kanske hur David vägrar låta sig definieras av någon bestämd identitet. Han prövar och parodierar olika roller utan att låta sig fångas. Det är inte bara hans homosexualitet/bisexualitet som gör att han inte ryms inom heteronormativitetens binära par. I likhet med Ekelöfs dikt lyfter Norén in en verklighet som är ett både och och ett varken eller.

## Kaos är granne med Gud

*Kaos* utspelar sig ett par år efter händelserna i *Natten*, och karaktärerna har fått nya namn. Fadern kallas Ernst, modern Helen och bröderna Frank och Ricky. Dessutom bor en främmande man, Rex, på hotellet som nu håller på att slå igen. Modern lider av lungcancer. Ricky har tillbringat en tid i Stockholm och har farit illa. Han har gjort ett självmordsförsök och är sedan ett år inlagd på en psykiatrisk avdelning med diagnosen ”endogen depression”. Ricky har fått elchocker mot sina tvångsföreställningar. Pjäsen skildrar hur familjen återsamlas en sista gång.

Men *Kaos* är inte bara en vidarebeskrivning av *Natten*. *Kaos* har en helt annan uppbyggnad. Om den första pjäsen primärt hanterar konflikten med modern så hanterar den följande pjäsen konflikten med fadern. Men det är inte ett konventionellt oedipalt uppror där kontrahenterna strider om mamman. Det är redan kört. Ricky hatar Helen och har sedan länge känslomässigt gett upp henne. Han vill att hon ska dö. Nu handlar det om att bli sedd och få ett erkännande av fadern. Återigen ger oss Norén ett stort porträtt av pappan som får den yttre fasaden att rämna. Man kan säga att han blir synad. Det är växlingen mellan en seende och en blind blick som är pjäsens centrum.

### Ibsenpjäs

Till skillnad från *Natten* så inleds inte *Kaos* med en explosiv dramatisk konflikt. Den kommer först i fjärde akten. *Kaos* beskriver dock heteronormativitetens anspråk på tolkningsföreträde men pjäsen fördjupar problematiken. Det är sprickorna i livet, sprickorna inom människan som nu gestaltas. Det handlar lika mycket om att bli sedd och erkänd som om rätten till sin egen sexualitet och livsstil. Norén vänder blicken mot allt som ligger under vardagsytan. Det är mörkret och döden som nu på allvar tar plats i Hotell du Nord. Till sin struktur är pjäsen

inte helt olik Sofokles *Kung Oidipus* och den tradition som förs vidare genom Ibsen och dramer som *Gengångare*<sup>69</sup> och *Rosmersholm*. *Kaos* är i hög grad en retrospektiv analys av vad som hänt i familjen under de gångna åren. Nu har tiden för insikt och bortrivandet av lögnen och blindhet kommit. Katalysatorn i denna process är Rex. En serie retrospektiva scener slutar med att sanningen läggs på bordet.

Under den pågående konversationen finns en undertext som reser en rad frågor. Varför bor Rex på hotellet? Vad har han för relation till Ernst? Vad händer egentligen i källaren när Ernst och Rex ska gå ner och byta proppar? Vem är huvudperson i pjäsen? Modern som ska dö eller fadern som tar mest plats eller Ricky som kommer ut i sista akten? Det är frågor som en läsning av texten genererar och som en uppsättning måste söka svar på.

Och det är verkligen kaos i pjäsen. Allt är rörigt och galet. Ricky är intagen på mentalsjukhus. Han har inte varit hemma på ett helt år. Man kan befara att Ernst kommer att få delirium. Frank står utanför lagen, och Helen är döende. Det är tre månaders sedan hon sist var på hembesök. Trots detta försöker familjen upprätthålla en normalitet och återfinna en gemensam samhörighet. Det är nog ingen tillfällighet att alla familjemedlemmarna är så uppklädda i pjäsens början. Frank har en ny Oscar Jacobsson-kostym. Helena anländer i päls som en filmstjärna. Men också Ernst och Ricky har kostymer, och Rex går upp och byter om när Helena anländer. Hela familjen signalerar yttre normalitet och gängse konventioner. Men kontakten med djupare och långsammare skeenden markeras hela tiden med mörkret utanför fönstren, med att man går ut och ser på stjärnhimlen, med att man utan att det har ringt lyssnar av telefonluren som om man väntade en signal från en högre instans.

Om *Natten* handlar om en sons attack mot sin mamma där han till sist tränger in i moderns rum med en kniv i handen, så är *Kaos* en mer grundläggande kris för subjektet. Ricky har gått in i en psykos och klarar sig inte själv. Men från kaos, galenskap och tvångsföreställningar når han klarhet. Han krossar de imaginära låsningarna samtidigt som han krossar den stora spegeln i foajen. Han kommer ut med sin homosexualitet. Han erkänner att han ville döda mamman och visar upp sin saknad efter fadern och redovisar upplevelsen att vara offer.

Inledning, väntan, ankomst

Texten slår an centrala Norénska motiv: dödsmedvetande, växlingen mellan ljus och mörker samt seende och blindhet. Scenanvisningar berättar att nu befinner vi oss i hotellfoajén, som

är ett mycket mer öppet rum än det mer avgränsade köket som är spelplatsen i *Natten*. I *Kaos* vänder sig spelet även mer fysiskt mot utsidan och nattvärlden. Pjäsen förmedlar starkt närvaron av en annan och större dimension.<sup>70</sup>

Återigen möter vi familjen som vi känner igen från *Natten* och som sedan kommer att varieras så många gånger i den följande produktionen. Nu har det gått fem år. Men alla är paradoxalt nog tio år äldre. Åtminstone sönerna. De har även fått nya namn, men konstellationen i familjen är densamma. Det som var ett fängelse i första pjäsen har nu brutits upp. Man har lämnat hotellet. Man är inte lika avhängiga längre.

Vi möter den ”mjuka” och drogerberoende pappan som ständigt intar olika roller. Nu kallas han Ernst och är 61 år. Den äldre sonen heter Frank. Modern kallas Helen och är nu svårt sjuk i den cancer som började anas i *Natten*. Hon månar om sin traditionella kvinnlighet.

Ricky är den yngsta sonen. I familjeterapeutiska termer har han offrats i familjesystemet. Efter en besvärlig period i Stockholm har han försökt begå självmord och blivit psykotisk. Nu är han intagen på psykiatrisk klinik. Men det är Ricky som har den större förståelsen av vad som händer. Motiven frisk - sjuk, normal - onormal etableras starkt, men pjäsen kommer istället för att hålla fast vid motsatsparen visa att de inte gäller. Den som är sjuk, Ricky är kanske den som är mest frisk i familjen. Han reagerar sunt och visar på ett ursprungligt begär, som inte låter sig normeras. Den som är verkligt galen är Frank eftersom han följer de stereotypa maskulinitetsnormerna in absurdum.

Det är en speciell kväll. De två sjuklingarna, Ricky och Helena, forslas hem på besök. Alla anstränger sig ohyggligt inför den pårs som ska komma. Mycket står på spel i familjen. Och pjäsen slår fast teatraliteten ifrån början. Man agerar inför varandra.

## Rex

Det som skiljer *Kaos* från många andra Norénpjäser är att författaren lagt in en extra rollkaraktär: Rex. Uppenbarligen har inte Norén kunnat lösa de inledande gestaltungsproblemen utan den här rollkaraktären. Rex är en hotellgäst, men han har fått en slags familjestatus. Han representerar en blick utifrån, men har ändå tillgång till alla rollkaraktärers intima liv och registrerar allt. Man kan se honom som en författarens alter ego.

Namnet Rex betyder ju som bekant kung. Redan detta faktum ger honom en symbolisk/mytisk dimension. Hans bakgrund är även den minst sagt avvikande. Scenanvisningar anger att han är svensk-amerikan och har arbetat 36 år åt det federala i USA,

och han blandar in engelska uttryck i sin repliker. Enligt egen utsago har han varit anställd som fångvaktare på det ökända fängelset Alcatraz. Nu är han pensionerad och i små omständigheter. Han har också drabbats av ett blödning i ett öga och har därför tejpat för det ena glasögat så att man inte ska se hans partiella blindhet. Rex uppträder med en förvånande intimitet tillsammans med alla familjemedlemmar. Det är som om han alltid hört till familjen och känner deras hemligheter. Han har bott på hotellet sedan Ricky blev sjuk; och det är kanske ett år. Om hotellet i *Natten* var ett fängelse, så är det nu fångvaktaren som flyttat in i hotellet.

Efter hemkomsten och sedan den första nervositeten har lagt sig så kommer familjen in i gamla gängor. Man håller upp tidigare fasader och gamla sårskorpor börjar värka. Teatraliteten i pjäsen förstärks av Rex. Han är publikens ställföreträdande observatör. Motivet av seende och blindhet förs nu vidare och kombineras med en långsamt stegrad dödsinsikt. Förnimmelsen av ljus och mörker blir allt starkare. Åskådaren inser att en epok i familjen håller på att ta slut. Den förestående sammankomsten ställer allt på sin spets. Därefter återstår enbart minnen. Det är ingen tillfällighet att det är ”slaktarn” som är intresserad av att köpa hotellrörelsen. Dödsmotivet gäller Helen själv, men också själva familjestrukturen kommer att ha offrats nära natten är över. Ingenting annat än minnen kommer att bli kvar.<sup>71</sup>

### Kritik av identiteten

Norén visar med sina pjäser en grundläggande kritik av identitetsbegreppet. Han underminerar alla självklara och storvulna jag och söker nå fram till en mer grundläggande kommunikation. Norén kan med Judith Butlers ord sägas problematisera genusordningen:

This text continues, then, as an effort to think through the possibility of subverting and displacing those naturalized and reified notions of gender that support masculine hegemony and heterosexist power, to make gender trouble, not through the strategies that figure a utopian beyond, but through the mobilization, subversive confusion, and proliferation of precisely those



constitutive categories that seek to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity.<sup>72</sup>

Judith Butlers programförklaring gäller, mutatis mutandis, även för Norén. Han går till angrepp mot det som uppfattas som självklara och naturliga genusidentiteter och låter jagen krakelera. Hans rollgestalter får utbrott, super sig fulla, och går in i gränstillstånd. Vardagen upphävs, man vågar öppna sig mot tidigare dolda sidor av personligheten. Det vanliga vardagsjaget läggs åt sidan under en dramatisk natt för att sedan återuppstå till vanligheten dagen därpå.

Om de filmiska förebilderna i *Natten* är de gängse Hollywoodfilmer som förstärker konventionella genusidentiteter så har Norén i *Kaos* tagit steget över till ett annat filmiskt paradigm: Fassbinder. I likhet med Fassbinders filmer finns hos Norén en grundläggande kritik av jaget. Jaget är inte längre självklart herre i sitt hus.<sup>73</sup> Noréns pjäser visar hur jagen krakeleras och bryts upp. Hela hans projekt är att visa på identiteternas bräckliga grund och hur de är formade av olika mediala koder. Det grundläggande teatrala redskapet för denna undersökning är spegeln. Den fungerar inledningsvis som jagförstärkare men brister till sist. Jacques Lacans teori om spegelstadiet kan illustrera den skenbara karaktär som jaget har i Noréns texter. Lacans ger en modell för jagutvecklingen.<sup>74</sup> Han menar att det lilla barnet mellan sex och arton månaders ålder upptäcker sig själv och blir medveten om sin egen spegelbild. Lacan beskriver barnets aktivitet som triumfatorisk och jublande. Från den fragmentariska och kaotiska verklighet som gällt tidigare får nu barnet en bild av sig själv som en hel gestalt. Barnet utvecklar ett separat jag. Detta sker genom företrädesvis moderns omsorger, men hela processen kan sammanfattas just i barnets förhållande till sin egen spegelbild. Från att passivt ha varit utlämnad till föräldraomsorgen börjar barnet kunna kontrollera sin omgivning. Barnet identifierar sig med bilden i spegeln och rör sig som Niklas Högåås påpekat i riktning mot en ”identitet”:

Men ordet ”identiskt” måste sättas inom citationstecken eftersom en av Lacans viktigaste poänger med *Spegelstadiet* är att den identitet det här är fråga om är imaginär – den tar inte hänsyn till skillnaden mellan *den som ser* och *det som ses*, dvs. skillnaden mellan omedvetet subjekt och jag. Betecknande är att psykoanalysen kallar den bild som skapas i spegelstadiet för *imago*, ett ord som anknyter till den teologiska formuleringen *imago Dei*, Guds avbild. Denna

anspelning anger både att bilden inte är identisk med originalet och att bilden är laddad av en stark idealisering. Spegelstadiets jag är en fiktiv instans, som täcker över den splittring som karakteriserar det omedvetna subjektet: (...) <sup>75</sup>

Tack vare jagets spegelbild kan barnet träda ut ur den från början fragmenterade världen, men priset för jagbildningen är att människan klyvs i ett subjekt och ett imaginärt jag. När människan begrundar sitt ”jag” är det inte hela subjektiviteten hon har tillgång till. I en grundläggande mening lever hon alienerat – imaginärt. Det är först genom språket, dikten, konsten - och psykoanalysen – som hela människan kan bli synlig och då är jaget satt på undantag.

I motsats till Nylander så ser jag Noréns texter som ett antiidentitetsprojekt. <sup>76</sup> Nylander söker genom att analysera sex utvecklingsnivåer i författarskapet visa hur Lars Norén till sist ”kommer hem”: ”Det norénska författarjaget har slutligen tagit plats som *subjekt* för ’sitt’ författarskap;...” <sup>77</sup>. I min läsning så går Norén till storms mot normalisering och helgjutna subjekt. Det visar inte minst de tidiga diktsamlingarna. Istället för att läsa texterna som biografiska symptom på galenskap läser jag dem som en kritik av normalitetssträvanden. Också Ulf Olsson som nämnts ovan är kritisk till alla normaliseringsförsök. Ur hans perspektiv är det inte upphovsmannen som gör litteraturen utan det är de generella koder som för tillfället är bestämmande i en kultur som bestämmer vad som räknas som litteratur eller inte: ”Litteraturen visar fram det maktförhållande under vilket den skrivs, en av de normaliseringspraktiker den utsätts för.” <sup>78</sup> Därmed också sagt att även Ulf Olsson ställer sig skeptisk till psykoanalysen som metod: ”...de psykoanalytiska läsningarna av Norén tvingar bara in dikten i en övergripande och regulativ berättelse om individuation, om fäder och mödrar och komplex ...” <sup>79</sup> Olsson menar vidare att Noréns författarskap står främmande för ett begrepp som normalitet. Det splittrade och våldsamma i texterna är inte i första hand ett subjektets sjukdomstillstånd. Olsson slår fast att:

Författarskapet bildar en studie i jaget inte som personlighet, inte som subjekt, utan som ”jagsystem”, för att använda R.D. Laings uttryck från *Det klivna jaget*, men i en lite annorlunda mening: jaget som sammansatt av en rad olika diskurser, olika talsystem och – ordningar. <sup>80</sup>

Om *Natten* visar sökandet och prövandet av identiter, så är *Kaos* ett besvärjande av identiteter. Familjemedlemmarna försöker hålla fast jagföreställningar som trots allt

obevekligt mals sönder och i likhet med den stora foajéspegeln går i kras. Det är en insiktsprocess som skildras. Ett långsamt döende, ett långsamt erkännande av den egna mordiskheten, av begären, av homosexualiteten. Pjäsen innebär en demaskering av samtliga personer. Grunden i pjäsen är just maskhållningen, fasaderna som spelas upp. I romanen *Biskötarna* kommer maskhållningen tillbaka:

Jag kan inte acceptera att det finns *en* bestämd människa. Jag har svårt att finna mig i kontinuitet och personlighet. Det har jag byggt hela livet på – min spontana mask. Jag vägrar inte att gå i ålderdomen och förfallet, men där kommer man att betraktas som *en enda bestämd människa...*<sup>81</sup>

*Biskötarna* innehåller också en diskussion om normalitet som Nylander diskuterar. Med hjälp av ett citat från R. D. Laing lyfts familjens och normalitetens repressiva funktion fram. Huvudpersonen Simon minns sitt försök till normalt äktenskapsliv:

Laing skriver någonstans: ”Det är den normala människans situation att vara från sina sinnen, att sova, att vara omedveten, att vara från sina sinnen. Samhället värderar den normala människan högt. Det skolar barn till att förlora sig själva, och bli absurda - följaktligen normala.”<sup>82</sup>

För Ricky handlar det om homosexualiteten och den mordiska drift han döljer och som han till sist kommer ut med. Ernst är den som vacklar mellan hållningar. Helen glider på ytan; galghumor och schlager, drömmen om lycka men också insikt. Frank har sålt ut sig till en stereotyp mansroll. Rex är den som synar.

## Blicken

I *Kaos* anger scenanvisningarna att det finns en stor spegel som reflekterar det som händer i foajen. Den lever sitt eget liv och blir till ett stumt vittne. När tågen passerar darrar den och Ernst tror ibland att den ska falla ner. Spegeln är en kraftfull metafor för att visa på det imaginära och bekräftandet skiktet hos individen. Men den är också något mer. Norén låter spegeln på ett intrikat sätt foga ihop två konträra blickar. Som jag gjorde inledningsvis kan

man jämföra Noréns text med Fassbinders filmer i den dubbla meningen att Norén ifrågasätter identiteter och inte minst genom att han öppnar för ett utvidgat synfält. Norén skildrar inte bara ett subjekt som riktar sin blick mot omvärlden han etablerar även en decentrerad blick som riktas mot subjektet ifrån en ny och oväntad flyktpunkt. Norén reducerar de ”hegemoniska” blickanspråk som subjektet ofta ställer. I likhet med hur Ulf Olsson (jmf ovan) ifrågasätter subjekt och normalitet som utgångspunkt för litteraturen i stort, kommer jag här att argumentera för en större synlighet. Perspektivet är inte bara från subjekt till objekt utan även det omvända gäller. Kaja Silverman framhäver i sin artikel ”Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image”<sup>83</sup> hur man kan vända på blickriktningen. Som individer formas vi av den allmänna synlighet, av det symboliska system som är etablerat omkring oss. Vi befinner oss i ett öppet landskap där vi blir sedda och ingen blickriktning har naturgivet företräde inför den andra.

En av Silvermans utgångspunkter är Laura Mulveys teori om ”the male Gaze”<sup>84</sup> där den manliga blicken är privilegierad och placerar kvinnan som passivt begärsobjekt. Men Silverman går vidare med Mulveys emancipatoriska projekt och sätter en teori på pränt som frigör blicken från den privilegierade maskuliniteten och dess anspråk på kontroll.

If feminist theory has reason to lament that system of representation, it is not because woman so frequently functions as the *object* of desire (we all function simultaneously as subject and object), but because the male look both transfers its own lack to female subject and attempts to pass itself off as the gaze. The problem, in other words, is not that men direct desire toward women in Hollywood films but that male desire is so consistently and systematically imbricated with projection and control. *Ali: Fear Eats the Soul* begins to make it possible to distinguish between those two things by differentiating, as it at times does, between the look and the gaze.<sup>85</sup>

Silverman beskriver hur en alternativ identitetsbildning kan äga rum. Om den manliga blicken utgör en kontrollerande och könspolitisk instans med subjektet i centrum, så vänder hennes modell på situationen. Silverman sätter subjektet som mottagaren. Hon tar fasta på Jacques Lacans teori om ögat och blicken<sup>86</sup> och gör en uppdelning mellan ”the look” som är den begärande blicken vilken riktas mot ett imaginärt objekt medan det hon benämner som ”the gaze” hör hemma i en allmän synlighet. Med ”the gaze” etablerar Silverman en symbolisk

ordning inom det visuella. Hon beskriver de mekanismer som vi använder oss av för att orientera oss bland mängden av visuella intryck. Silverman ger en modell där subjektet formas av de bilder som blir tillgängliga för oss.

Om *Natten* i hög grad använder sig av mimikryn som teatralt system, så förskjuts de estetiska verkningsmedlen i *Kaos* mer till blicken. Synligheten tematiseras. Jag avser då inte bara det dubbla seendet, där någons agerande ställs ut för en främmande blick, utan pjäsen problematiserar hela fältet av blickar. Det innebär att "the male gaze" förlorar sin privilegierade ställning i pjäsen. Helen är den som i första hand görs till objekt i dramats begärsstruktur. Hon anländer i päls och både pappa Ernst och sonen Frank ger henne positionen av den åtrådda. Men även Rex understryker hennes kvinnlighet. Han kommenterar hennes slanka figur och hennes skönhet. De båda går in i lekfull flirt med Ernst som svartsjuk åskådare. Men hela detta heteronormativa spel blir ifrågasatt. Pjäsen pekar övertydligt ut hur Helen har starka förebilder. Hon ser mycket på TV (s.194) och Eddie Cantor är hennes favoritmusik (s.197). En central kvinnlig idol som Helen försökt liktna var "Tutta Rolf i 'En stilla flirt'" (s.199). Helen beskriver för Ricky hur "...söt jag var. O som vi slet för att få håret så småkrusigt..." (s.199). Även Frank och Ernst är starkt formade av kända förebilder. Frank refererar återkommande till för honom betydelsefulla filmer (*We lived by Night* s.164) och han försöker verkligen leva upp till rollen av Humphrey Bogart. Ernst har en hang up på kända personer. Han både beundrar dem och föraktar dem (s.206). Han har en hel rad av sinsemellan oförenliga! förebilder som t.ex Dag Hammarsköld och sjöromanshjälten Hornblower. Norén visar tydligt hur pjäsens karaktärer skapar sina identiteter från omgivande koder. Men dramat stannar inte vid detta. Kaja Silverman påpekar att man genom tekniker som upprepning, travesti och parodi<sup>87</sup> får syn på de mönster som dominerar. Och det är tekniker som Norén i hög grad tillämpar. Genom sin konsekventa tillämpning av den dubbla blicken och genom det intertextuella spelet vidgas synfältet i pjäsen till ett spektrum av blickriktningar där ingen enskild blick är privilegierad.

Den dubbla blicken

Pjäsen understryker teatraliteten, mimikryn, skapandet av representation genom att konsekvent genomföra perspektivet med två blickar. Sceniskt görs det för det första genom

spegeln, för det andra genom Rex'genomskådande blick, och för det tredje genom Rickys betraktande blick.

I *Kaos* kommer blicken inledningsvis utifrån. Hela foajen är genomsläpplig, och rollkaraktärerna lyssnar utåt. Man ser och väntar på att något ska inträffa. Den stora spegeln i foajén blir under pjäsens förlopp laddad med synlighet. I likhet med *Natten* så etablerar den från början synfältets hela komplexitet. Det är inte bara så att rollkaraktärerna ser sin egen spegelbild, det är också så att de känner sig betraktade. Spegeln ger narcissistisk bekräftelse till jagkänslan, men den återger också en annan sorts blick. De är infogade i ett synfält bestående av transcendent blickar och mer vanliga sociala förväntningar. Pjäsen markerar spegelns centrala roll genom att uppmärksamma den i en rad repliker och den vibrerar när tågen far förbi som om den hade ett eget liv.

Tydligast blir spegelns dubbla funktion när Ricky ser sig i spegeln i närvaro av först Helen och därefter Ernst. Föräldrarna ser bekräftande spegelbilder. Helen ser sin egen lilla pojke. Ernst ser en ung välmående och maskulin man. Men spegeln är inte bara identitetsskapande. Ricky ser något helt annat: sina egna tvångstankar. Han är förtvivlat orolig för att spegeln visar det han känner och tänker inom sig: hatet mot modern, mordiskheten, den homosexuella praktiken, kastrationstankarna och ångesten som han bär på i pappans närvaro. Norén låter spegeln på ett intrikat sätt foga ihop två blickar: "the look and the gaze".

Som ofta hos Norén finns ett agerande som iaktas av någon utanförstående. I *Kaos* är det Ricky och Rex som betraktar. Ricky sitter för det mesta tyst och läser av stämningarna ända fram till fjärde akten då han till sist tar scenen i besittning. Ricky är som ett lackmuspapper och markerar när någon går för långt. Han är med Helens ord "sabbatssabotören" (s.151) som punkterar livslögner och de fasader som de övriga i familjen håller upp för varandra. Kanske avspeglar Rickys beteende författarens omvittnat goda iakttagelseförmåga. Så t.ex i en mångfald scener där framför allt Ernst ställs ut till betraktande. Tydligast är scenen i scenen när Ernst kommer in i sitt bås och en båtshake instucken utifrån lyfter bort hans rock.(s.203) Det är en ironisk kommentar från en yttre, och för Ernst obegriplig, omvärld. Verkligheten är för komplicerad för honom. Suckande ger han upp.<sup>88</sup>

Med Rex problematiserar Norén på djupet motivkomplexet seende-blindhet. Han knyter an till den dramatiska tradition som inleds med Sofokles *Kung Oidipus* och sedan får sitt starka uttryck i Shakespeares *King Lear*.<sup>89</sup> I båda dessa dramer skildras huvudpersonen som när han har den faktiska synen är i blindo. Han "ser" inte de verkliga förhållandena, medan när han har förlorat synen förstår och ser den sanna verkligheten. Detta i analogi med den antika siaren Theresias som i sin blindhet ser in framtiden. I Noréns egen dramatik

återkommer temat ständigt, som t.ex i *Orestes*, *Fursteslickaren*, *Blod*, *Personkrets 3:1*. Det är blindheten, mörkret som står för det verkliga seendet hos Norén. Samtliga rollkaraktärer i *Kaos* tittar ut i mörkret för att söka sanningen. De lyfter på telefonluren för att höra om någon är där. Ur mörkret kommer sanningen.

I *Kaos* är det först och främst Rex som ser igenom alla masker och fasader. Hans rollgestalt markerar den dubbla blicken och teatraliteten och visar att det som spelas fram är representation. Man står inte bara på en teaterscen, man upprepar också koder och mönster som finns i samhället. Hans ironi pekar ut det godtyckliga i dessa mönster. Rex's och Helens flirt växer till en parodi på det heterosexuella paradigmet. Flirten är inte allvarligt menad, dels står Ernst och ser på, dels är Helen döende, och alla vet om det. Scenen visar övertydligt hur Helen går in ett mönster som vrids upp till en parodi som får betraktaren att sätta skrattet i halsen. Det är pjäsens grundhållning: att se igenom det mänskliga livets bluffar, genomskådandet av villor och mötandet av döden, mörkret, begären, homosexualiteten och mordiskheten. Det är signifikant att Rex bara har ett öga. Han låter sig inte förvillas. Rex är fångvaktaren som ser till att ingen undkommer sitt öde. Hans återstående öga har döden som fond. När han dricker kaffe tar han det utan grädde och säger med en tydlig symbolik: "Black, just black."(s. 189). Det spirande livet kan han inte förnimma, och det är döden, natten och askan som väntar Helen under dramats lopp.

Enögdheten är ett tema som återkommer flera gånger i pjäsen. Första gången är i inledningen när Ernst retar sig på Rex's öga och vi blir uppmärksammade på blickens närvaro. Därefter återkommer hotet om partiell blindhet genom scenen mellan Frank och Ricky. Först har Frank återberättat den makabara historien om den prostituerade kvinnan i Berlin som använder sitt tomma ögonhål för sexuella tjänster. Berättelsen slår fast ett motiv av mental kastrering som yttrar sig i enögdhet. Och det är det hotet som Frank därefter riktar mot Ricky när han hotar att blända Ricky med knivreflexen. "Jag skulle kunna sticka ut ditt högra öga med ljusreflexen."(s.164) I likhet med den prostituerade kvinnan hotar Frank med att beröva Ricky hans mänsklighet. Berättelsen om den prostituerade kvinnan visar inte bara mäns våld och utnyttjande av kvinnor, den visar också hur hon metaforiskt har förlorat en levande blick. Hon säljer inte bara sin kropp. Hon tvingas också att sälja sin själ. Hon har förvandlats till en levande död.

Det är signifikant att kniven som i Noréns texter ständigt återkommer som hot, som mordvapen, som slaktkniv, som befrielsesredskap här inte utnyttjas för att fullfölja dödandet utan för en mental kastration. Det är en tvångsmässig reducering av livsmöjligheter som Frank strävar efter. I liket med Helen "ser" han inte den livsvärld som Ricky befinner sig

i. Han vill likställa Ricky med den prostituerade kvinnan i Berlin. På samma sätt som Ricky har begärt att bli lobotomerad för att slippa ångesten och hela livsvärldens dubbelhet och komplexitet hotar nu Frank med att bara ge honom *en* verklighet. Och det är inte själva skärandet som utgör den avgörande handlingen utan bländningen ska ske med det steriliserande vita ljuset. Ett ljus som också är förknippat med Helen. Ricky vänder sig tvångsmässigt mot kvartslampans ljus när Helens inflytande blir alltför starkt.

Men det som pjäsen ciklar kring kvarstår trots allt: dubbelheten. I enlighet med den gnosticism (uppdelning i en andlig och en materiell värld) som ligger till grund för Stagnelius elegi ”Vän, I förödelsens stund, när ditt inre av mörker betäckes” och vars sista versrader har fått ge titlarna till pjäserna så etablerar Norén en dubbel livsvärld. Dels finns hotellets välbekanta verklighet, en normalitet som kännetecknas av heteronormativitet och av att de binära parens ordning upprätthålls. Men parallellt till denna normalitet finns också den andra världen som ett grundläggande existensvillkor. Pjäsen pekar ut hur mörker och ljus alternerar, liksom blick och blindhet föjer på vartannat och såsom upplevelsen av att liv och död samtidigt finns närvarande i varje ögonblick.

## Öppningsscenen

Öppningsscenen i dramat är signifikant. Ernst och Rex sitter och väntar på att Frank, Helen och Ricky ska komma från sjukhuset. Under tiden spelar de poker. Ett spel som Rex exekverar med stor framgång.

Inledningsvis är Ernst ytterligt nervös. Han kan inte sitta still, utan tittar ut genom fönstret mot mörkret och går sökande till dörren. Han lyssnar i telefonen trots att det inte har kommit någon signal. Man kan fråga sig varför? Är det för att den sjuka hustrun är på väg hem tillsammans med den sjuka sonen? Eller handlar det om att ekonomin återigen är på fallrepet? Men ingen av dessa faktorer är på något sätt ny i familjens tillvaro. Helen har varit sjuk i fem år. Man kunde tänka sig att Ernst skulle var glad för hennes hembesök. Men snarare är det så att han döljer något, liksom han i *Natten* inledningsvis dolde återfallet i spritmissbruk. Vad är det som triggar hans nervositet?

Åskådaren kommer in i ett läge där Ernst bluffar i pokerspelet. Han vill höja insatsen för att dölja sina dåliga kort. Det är en strategi som är symptomatisk för Ernst. Han är den som alltid håller upp en fasad och spelar en roll. Dessutom slår missbrukarmentaliteten



igenom. Han kan inte ta ett misslyckande eller möta sin egen smärta utan att reflexmässigt fly undan. Men det går inte att lura Rex. De båda männen har kommit överens om knektöppning på spelet, dvs två mansfigurer i par är den kombination som ska sätta spelet i gång, men det visar sig när Rex synar att Ernst inte har någonting. Vad är det egentligen han bluffar om?

Spelsituationen är signifikant för resten av dramat. Rex fungerar som en katalysator i pjäsen. Nu presenteras i koncentrat det som skall komma de närmaste timmarna på scenen. Återkommande är att trots Rex bara har ett öga kan man inte vilseleda honom. Han har en vidöppen blick som sakligt slår fast det faktiska läget. Han möter var och en av rollgestalterna och avslöjar deras hemligheter. Han håller koll på familjen, som om han fortsatte sitt arbete som fångvaktare.

Rex har en oförklarlig makt över Ernst och kör obesvärat med honom. Rex kallar sin värd för kypare och tvingar honom väldigt oförskämt att gå och hämta sprit: ”Gå nu, innan jag blir förbannad.”(s.139) Uppenbarligen är de inga riktiga vänner för Rex snyltar på Ernst och bestjäl honom när han raderar i räkenskaperna. Relationen har mer karaktär av hållhakeförhållande. Rex ser rakt igenom Ernsts alla maskspel, och det är ingen tillfällighet att Ernst vill att han skaffar en bindel för sitt skadade öga så att han slipper se det.

Rex möter familjens personer i tur och ordning och förmedlar omedelbart en bild av deras faktiska villkor. När Rex möter Ricky första gången frågar han direkt om Ricky fortfarande är galen. Ernst tar illa upp och försöker tysta ner Rex, men Rex är helt oförstående. Han benämner saker vid deras rätta namn och ställer ut lögnen. Rex har ett nära förhållande till Ricky och vill spela poker med honom liksom med Ernst. Parallelliseringen mellan far och son som är så tydlig i *Natten* förs vidare även i *Kaos*. Önskan att spela kort blir i ljuset av pjäsens handling högst tvetydig. Dels för att Rex hävdar att Ricky är skyldig honom pengar. Det tycks alltså finnas en hållhake på både far och son. Dels för att Rex anspelar på en tidigare samvaro med Ricky och säger: ”Sen är jag på mitt rum, Ricky, om du vill något.” (s. 147) Vad är det Ricky skulle vilja? Har Ricky och Rex haft en relation? Är Ernst svartsjuk på sin son? Ernst gör i alla fall sitt yttersta för att inte Rex och Ricky ska träffas.

Det framgår att Rex inte har betalt ett öre på fem månader och nu uppgår skulden till 1100kr. Ernst redovisar ett mycket ambivalent förhållande till Rex. ”Jag skulle bli mycket tacksam om vi kunde göra upp våra mellanhavanden så fort som möjligt och jag sedan slapp se dig i fortsättningen! Det kan du ge dig fan på! .... Jag har tillräckligt med bekymmer ändå!”(s.142). Rex har uppenbart en hållhake på Ernst men Ernst vill inte ha honom där just när hustrun kommer hem. Men Rex har fått hotellets finaste rum - ett

dubbelrum - och när Helena ifrågasätter detta och frågar om han inte kan flytta iväg, så blir Ernst plötsligt ovillig. ” ...-vart ska han då ta vägen?”(s.153)

Men Helena tycker att Rex stinker somom han redan låg i graven. Hon konstaterar att hans rum luktar illa av råttor som huserar under golvet. Helst skulle hon vilja bränna upp alltihop. Lukten, råttorna och den renande elden är tydliga symboler för en familjehemlighet. Något borde vädras ut, precis som David (Ricky) gör i *Natten* när han i vredesmod tar pengar ur ölkassan och bränner dem i Agaspisen. Dialogen mellan makarna visar att Ernst döljer något för Helena. Hon anar att något är fel, men vågar eller kan inte sätta fingret på vad det är. Är det ett homosexuellt förhållande mellan Ernst och Rex som hon känner vittringen av?

#### Homosexualitet - Homotextualitet - Homosocialitet

Pjäsen tar upp homosexualitet som ett signalmotiv redan inledningsvis, men det sker laddat och mångtydigt. Rex läser i tidningen om Dag Hammarskölds död och kallar honom en gudabenådad homo. Hans kommentarer är svårtolkade; dels kan man förstå dem som homofoba eller som citerande uttryck för vad andra skulle säga om honom. Signifikant är däremot att han tar upp motivet, och att han tillskriver Hammarsköld homosexualitet. Varför intresserar det honom överhuvudtaget? Rex kommentarer om en ”gudabenådad homo”(s.142) och ”satans homofil”(s.142) tycks fällas mer för att provocera Ernst än för att Rex själv är upprörd. Och om nu Rex är så starkt homofob, varför lever han då så nära Ernst och varför vill han till varje pris träffa Ricky sent på natten i sitt eget rum? Rex som vet allt om alla rollkaraktärer måste ju även veta att Ricky har en homosexuell praxis.

Hur ska man förstå denna motsägelsefulla hållning i dramat? Øystein S. Ziener och Jörgen Lorentzen har i *Homoseksualitet? Homotekstualitet* problematiserat förhållandet mellan skrift och drift. Med begreppet Homotekstualitet ringar man in texter som under en heteronormativ yta bär på ett homosexuellt skikt och det har sin tillämpning på *Kaos*. I pjäsen är heteroseksualiteten framlyft på textens ytplan medan homosexualiteten är undanträngd och förbjuden. Men det visar sig att den heterosexuella skildringen undermineras av motsägelser i intrigen. ”Disse elementene, tabueringen av homoseksualiteten og den motsigelsefulle heteroseksualiteten, peker fram mot det som kan kalles en *homotekstualitet*.”<sup>90</sup>

Ernst går i taket när han hör kommentarerna om Hammarsköld. Det är det äckligaste han hört. Man kan undra varför? Scenen ger väsentliga ledtrådar till Ernst karaktär. Han uttrycker en manifest homofobi, men beskrivs av Ricky i akt fyra som homosexuell och lever de facto tillsammans med en man. I *Natten* tar han inte så allvarligt på detta med homosexualitet. Varför är det så laddat just nu? Kanske för att Helen är på väg hem och de två männen länge har levt tillsammans i hotellet. Är han rädd att Rex ska avslöja något olämpligt? Ernst försöker förvisa Rex till hans rum på precis samma sätt som Martin i *Natten* försöker förvisa David till sitt rum när Martin blivit påkommen med att dricka sprit. I dialog med Helen gör Ernst en bara alltför tydlig felsägning:

Ernst: Låt bli det – tänk på dig själv ... Vi klarar oss, tre vuxna karlar!

Helen: Ni tre klarar er alldeles utmärkt utan kvinnor - om inte bättre.

Ernst: Det stämmer.

Helen: Ni har ingen glädje av kvinnor.

Ernst: Det stämmer.

(Paus) (s.183)

Man kan fråga sig vad som är orsakerna till den starka homofobi som Ernst visar upp. Pjäsen gestaltar dock en manlig sammanhållning som är kännetecknande för en utpräglat homosocial struktur. Med homosocialitet avses ”en mellanmanlig attraktion där män helt enkelt föredrar att umgås med andra män och att män känner sig mer inspirerade och stimulerade av detta umgänge”.<sup>91</sup> Och inom manliga nätverk som är infärgade av stark homosocialitet har homofobin varit legio och heterosexualiteten har varit tvingande precis på det sätt som Ernst redovisar den i *Kaos*.

I sin bok *Between Men* analyserar Eve Kosofsky Sedgwick det homosociala begäret inom den strukturella kontexten av ett triangulärt, heterosexuellt begär.<sup>92</sup> Sedgwick fokuserar alltså på heterosexuella begärskonstellationer som utgörs av två män och en kvinna, varvid banden mellan rivalerna - de två männen – förutsätts vara lika mäktiga som eller starkare än dem männen har med kvinnan. Männens uppvaktning av kvinnor döljer en erotisk attraktion till andra män. Det är en struktur som kan kännas igen i *Kaos*.

Det som gör *Kaos* till en så mångbottnad pjäs är att den är dubbelt eller kanske tredubbelt kodad. På ytan visar den först upp en ordinär oidipalt strukturerad familjestruktur. Där är Frank sonen som konkurrerar med Ernst om Helen. Detta oidipala drama är tydligt utskrivet och Frank drar sig inte för att formula sin dödsönskningar gentemot fadern.

Den andra begärstriangeln utgörs av förhållandet mellan Ernst, Rex och Helen. I och med att Norén för in Rex i pjäskonstellationen så förändras familjestrukturen från *Natten*. Nu blir det tydligt hur de två männen Ernst och Rex väntar in just Helen och hur båda spelar ut sin uppvaktning mot henne samtidigt som pjäsen visar upp något djupt tabuiserat. Vi ser hur Ernst tar emot Helen och månar om henne. Men strax kommer Rex ner från övervåningen och har bytt till kostym. Nu är det hans tur att inleda en omfattande uppvaktning med Helen medan Ernst är närvarande och ser på. Det är som han stillatigande överlämnar sin kvinna. Rex fungerar som en katalysator för Helen: ”Dig hade jag alldeles glömt bort!” säger Helen när hon anländer. ”Nej, nu ljuger du. Mig glömmer man inte så lätt.” (s.145) svarar Rex. Båda vet att hennes utrop är en inbjudan till att sätta igång spelet mellan dem. Och Rex och Helen blir snabbt väldigt privata i sin konversation. Rex spelar upp hela det heterosexuella förförelsesregistret och intar rollen av förste älskare, tillbedjaren som vill rymma med sin kvinna, och Helena visar en större värme för honom än för sin make Ernst! Rex visar sin uppskattning av hennes figur. De talar om bilda ett par och fly fältet. Hon har lovat att tvätta hans skjortor. Det är en konversation som visar en väldig intimitet.

Det är en flirt (jmf citatet om Tutta Rolf) som utförs med mycket speciella förtecken. Alla vet att Helena kommer att dö. Rex känner Helenas önskningar. På sjukhuset läser hon Myckle, *Sången om den eldröda rubinen*. Det är romantiken och sexualiteten inom det heterosexuella paradigmet som hon jämför med lycka. Rex har samma funktion för Helena som för Ernst. Han avslöjar vad de egentligen tänker och drömmer om. Om han i förhållande till Ernst lockar fram djupt förbjudna homosexuella önskningar, så lockar han tillsammans med Helena fram drömmen om romantik och kärlek. Makarnas samliv har kanske inte varit helt lyckat.

Scenen är symptomatisk på flera sätt. Dels så markeras pjäsens teatralitet. Rex och Helena gör ett spel i spelet och Ernst är iakttagare. Pjäsen markerar tydligt blicken utifrån. Dels visar Norén att identiteten är ett provisoriskt skal. Det är tydligt hur karaktärerna är omgivna av bilder och koder som konstruerar deras deras liv.

På konversationens nivå är Helen konstant i centrum som begärsobjekt. Men pjäsen har rader av sprickor som säger något annat. När det går en propp försvinner Ernst och Rex ner i källaren och blir borta bra mycket längre tid än vad man kan förvänta. Det väcker också Helens misstänksamhet. Hon undrar om Ernst har börjat dricka, och det har han kanske gjort, men i sällskap med Rex. Något har uppenbart passerat där nere i källaren!

När Helen ifrågasätter att Rex ska ha hotellets bästa rum och säger att han kan flytta, så vänder Ernst plötsligt i vändningen. Det är tydligt hur relationen mellan männen på

ett indirekt sätt prioriteras framför förhållandet till hustrun. Ernst låter spelet mellan Rex och Helen passera utan någon som helst kommentar. Helen inser sakta att hon kanske inte är det primära objektet i familjen. Pjäsen ställer med en djup ironi ut hennes dröm att vara som den attraktiva, lockiga flickan i ”En stilla flirt” men den sanning som hon långsamt närmar sig är den att männen är mer intresserade av varandra: ”Ni har ingen glädje av kvinnor.”

Jag har ovan visat på Rex särställning i familjen. Han är inte bara en symbol för döden, han triggar också begärsfantasierna. Det är Rex som sätter igång de inledande homofoba kommentarerna från Ernst. Det är Rex som får Helen att fantisera om lycklig tvåsamhet. Och det är Rex som så tydligt adresserar Ricky och vill att han ska komma till hans rum. Det är tydligt hur *Kaos* även rymmer ytterligare en tredje homosexuell begärsstruktur omkring vilken det är tystnad. Inte förrän Ricky i slutet formulerar sin och Ernsts homosexualitet bryts familjetabut. Även denna begärsekonomi är triangulärt formad och utgörs av Ernst, Ricky och Rex. Det är tydligt hur Ernst utgör den minsta gemensamma nämnaren i alla de tre begärstrukturer som finns i pjäsen och med avseende på detta är det inte underligt att han har en så dominerande plats i dramat, trots att man kan argumentera för att pjäsens huvudkaraktär är Ricky. Mellan Ernst och Rex finns ett konkurrensförhållande. Vi har sett hur det blir tydligt när det gäller Helen, men även när det gäller Ricky finns en tydlig kampsituation. Ernst försöker hindra Rex från att träffa Ricky, trots att Ricky och Rex tycks vara gamla bekanta. Rex skickas handgripligt iväg till sitt rum. Ernst känner sig uppenbart hotad. När Ricky berättar om sin homosexualitet framgår det att han har en sexuella praxis som även inkluderar lite äldre män: ”Män i din ålder...Det kunde ha varit du ibland.(*Tystnad*)”(s238). Pjäsen etablerar en homosexuell begärsstruktur som riktas mot Ernst – men som potentiellt också skulle kunna omfatta Rex. Därav spänningen mellan de tre männen. På konversationens nivå avvisar Ernst alla homosexuella tankar, men vi ser en helt annan praxis i hans handlingar. Den kväll då hans hustru kommer hem har han fullt upp.

Helen och ricky

Det finns ett starkt ambivalent förhållande mellan mödrar och söner i Noréns dramatik. Gång på gång återkommer starkt narcissistiska mödrar som lägger över förväntningar på karriär och

heteronormativitet på sina söner. Det är uppenbart i *Tre borgerliga kvartetter*<sup>93</sup>, och det är tydligt i *Natten* och *Kaos*. Inte oväntat svarar sönerna med hatkärlek.

Inledningsvis är det Helen som står i centrum för familjens uppmärksamhet. Som åskådare förstår vi vilken dominerande ställning hon har i familjen. Trots att hon är döende är hon fortfarande stark. ”Varför ljuger ni för mig?” (s.154) säger hon med en ton som om hon var förälder till alla de övriga i familjen. Och visst ljuger man för henne. Familjen håller upp en fasad av att allt är bra. Det framgår att hon är den som bestämmer, och hon anger normerna för familjen. Hennes förståelse för Ricky är lika med noll. Hon vill att han ska gå ut och promenera för att slippa galenskapen. Helen talar om Ricky som om han inte var närvarande och det upprör Ernst. Det blir tydligt hur den uppdelning som splittrade familjen i *Natten* förs vidare i *Kaos*. Ernst och Ricky står nära varandra i motsats till Helen och Frank.

I förhållande till Ricky är Helen ”blind”. Deras första samtal äger rum i mörker. Texten anger att hon knappt ”ser” honom. Helen drömmer om solen medan Ricky låter mörkret omfamna honom. Interaktionen mellan Helen och Ricky visar hur bristfällig deras kommunikation är. Hon ”knackar på” och ställer frågor till Ricky men han vänder sig bort och hon får inga ordentliga svar. Kännetecknande är att när Helen beskriver Ricky så både infantiliserar hon honom och beskriver honom som en flicka. Ernst däremot kommer i slutet av pjäsen att beskriva Ricky som väldigt maskulin.

Inte minst visar dramats slutscen hur rädd och hatfull Ricky är i förhållande till Helen. När dödsbeskedet kommer säger han inte mindre än 31! gånger: ”Jag ville att hon skulle dö.” (s.242f) Men slutscenen har då förberetts sedan länge i dramat. När Helen närmar sig Ricky i akt två så skakar Ricky för han är rädd att hon ska bära hand på honom, rädd att han ska få ett psykotiskt genombrott. Helen är i pjäsen förknippad med sterilitet och det vita ljuset som bländar. Det är i hennes närvaro han sätter på kvartslampan, och hon kommenterar att han ska akta ögonen. Scenen upprepas efter Helens död då Ricky återigen sätter sig framför kvartslampan. Om det inte vore så tragiskt skulle Helens misskännande av sonen framstå som parodiskt. Men hon förstår inte alls att Ricky inte är intresserad av kvinnor sexuellt. Helen lägger en förkvävande heteronormativitet på Ricky. Han förväntas bli ”vuxen” med ordentligt yrke och skaffa familj och barn. Djupt ironiskt svarar Ricky med att skildra mötet med en katatonisk flicka på sjukhuset som inte reagerar på hans närvaro ens när han sticker henne med nålar.

Helens oförmåga att se sonens verklighet gör Ricky väldigt ångestladdad. Dramat visar genom alla fyra akterna en långsam uppladdning inför den expressionistiska slutscenen där Helen likt hämndande kommer och jagar Ricky. Pjäsen går från en realistisk

spelstil till att visa den inre värld som Ricky under trycket av omgivningens ignorans har byggt upp. Ångest och skuld känslor slår honom till sist till marken.

## Frank

Inför Helen (och Ernst) vill Frank visa sig som en god son. Frank tar enligt scenanvisningarna rollen av Humphrey Bogart. Han vill imponera med kostym, bil och pengar, och han har skjutsat hem modern i sin nya amerikanska bil. Dagen därpå vill han göra en utflykt till havet och bjuda familjen på middag. Han redovisar den hegemoniska maskulinitetens attribut och det är tydligt hur hans identitet i hög grad är kopplad till en praktik. Frank är det han gör, för att spetsa till formuleringen. Jag utgår här från det perspektiv i den teoretiska litteraturen som kallas ”doing gender”. Man tar då inte sin utgångspunkt i en dualistisk könsförståelse utan uppmärksammar istället ”variationer mellan kvinnor, mellan kvinnor och män, och mellan män.”<sup>94</sup>. Kön är en pågående aktivitet, något man gör. Och när vi betraktar Frank så blir det tydligt hur hans maskulinitet formas i förhållande till manliga idealbilder och ett nät av hierarkiskt strukturerade relationer.

Och trots sin tuffa framtoning är Frank fortfarande ett barn som inte gör rätt för sig hemma. Pappa Ernst har betalat böter åt honom tidigare under året, och gamla sår går upp när Ernst attackerar sin äldste son. Fadern misstänker att något är grundläggande fel. Ernst antyder ett kriminellt sammanhang eftersom Frank sedan tidigare är belastad med fängelsedomar. Men Frank insisterar på den maskulina fasaden av framgång, självständighet och auktoriet, men det är uppenbart att han är en man på glid. Han kan omöjligt identifiera sig med fadern, utan har istället reproducerat en tuff och hård maskulinitet. Han förstärker sitt jag med att se ned på svaghet, homosexuella och han har ett omisskännligt kvinnoförakt. Dock visar Frank upp en tydlig oidipal modersbundenhet. Han älskar Helena och avskyr Ernst som han skulle kunna mala till köttfärs. Men den mogna kvinnligheten är farlig för honom, och han föredrar småflickor framför vuxna kvinnor. Han visar ett bräckligt skal över en inre osäkerhet. Helen kommenterar att Frank är känsligare än någon av oss andra: ”...-han behöver bara se lite blod så tuppar han av. Det är Frank som ligger vaken och gråtet på nätterna, medan vi andra har glömt allting.” (s.185)

Som rollgestalt är Frank den mest entydiga i familjegalleriet. Han är så tydligt färgad av ett oidipalt drama, till skillnad från Ricky, att han blir tämligen förutsägbar. Liksom

Helen förespråkar Frank en stark heteronormativitet och homofobin är starkt levande hos honom. Hatet mot pappan uttrycker han inför Helen: ”Jag älskar dig, men han – det är värre än fikus! Jag vill bara slå ihjäl honom!”(s.215)

Frank strävar efter eget blickmonopol. Han söker reducera blickmöjligheterna. I enlighet med hur pjäsen är fokuserad på seendet försöker Frank hävda sin hegemoni genom att hota både Ernst och Rickys ögon. Först är det Rickys blick som ska ”normaliseras”.

När Frank leker med kniven i akt två växer vapnet ut till en bild för inte bara våld och död, offer och bödel, utan också till ett redskap som med sitt ljus fungerar kastrerande och monopoliserande. ”Jag skulle kunna sticka ut ditt högra öga med ljusreflexen.”(s.164) säger Frank till Ricky och slår fast en önskan om reducering och monopolisering av verkligheten. Frank hotar att göra Ricky lika enögd som i anekdoten om horan i Berlin. Pjäsen visar på en metonymisk länk av kastration, blindhet, endimensionalitet och normalitet. Kniven har här maktens insigner och förebådar Rickys impuls till självkastration i sista akten. Kniven som redskap laddas således i Noréns pjäser med dubbla innebörder. Den kan som i *Natten* och i *Modet att döda* fungera som ett frigörande redskap, men den kan också som *Kaos* vara maktens och tvångets insignium. I Noréns universum glider perspektivet från offret till bödeln, från att med egen hand hantera kniven till att själv falla offer för den.

I motsats till Ricky har Frank ett starkt rivalitetsförhållande till Ernst. När fadern utmanar och sviker Frank i andra akten så leder det obönhörligt till handgripligheter. Istället för att vända frustrationen inåt mot sig själv som Ricky tenderar att göra, så vänder Frank sin aggressivitet direkt mot Ernst. Han trycker ut Ernsts glasögon och gör honom icke seende som en sentida Kung Oidipus, och Ernst får skärvor i ögonen som vassa tårar (s.176). Frank vet att attackera blicken för att visa hur fadern lever i en fantasivärld utan kontakt med det som Frank uppfattar som verkligheten. Skärvor och kristaller är ett tema som ständigt återkommer hos Norén som motiv av förlust och sorg. I *Natten* åker kristalllampan i golvet och i *Kaos* kommer den stora spegeln att ligga i skärvor på golvet innan dramat är över. Kristallen och glasskärvan är ett motiv som ständigt återkommer i författarskapet som t.ex i *Demoner*.



## Friskt och sjukt

Ulf Olsson problematiserar i sin Strindbergsstudie *Jag blir galen*<sup>95</sup> förhållandet mellan litteratur och vansinne. ”Det handlar om rätten till ett offentligt tal, och därmed i litteraturens fall om rätten till *skrivandet*. Vems egendom är skriften och talet? Är skrivandet ett kapital, och vem förvaltar det i så fall? Och skall diagnosen ”sinnessjuk” beröva en person rätten också till denna egendom?”<sup>96</sup>

Olssons frågor är i hög grad relevanta för Norén. Från första början underminerar Lars Noréns texter begreppen friskt och sjukt. Redan i de första diktsamlingarna som har betecknats som ”schizopoesi” sätter han motsatsparen i spel. Men varje kategorisering av texterna förutsätter ett normalitetsbegrepp som texten anpassas till. Ulf Olsson vänder sig mot detta:

Tanken att det splittrade, våldsamma och fasansfulla i författarskapet vittnar om subjektets tillstånd som ett sjukdomstillstånd förutsätter ett begrepp om normalitet som författarskapet är helt främmande för.<sup>97</sup>

Galenskapens tema går som en röd tråd genom Noréns författarskap, och forskningen har uppmärksammat Noréns egna ungdomspsykos och satt den i relation till författarskapet. Men galenskapstemat finns inte bara i den tidiga ”schizopoesin” utan Norén återkommer ständigt med skildringar av ”galna” gestalter och skildringar som förs tillbaka till mentalsjukhus och kliniker. Man kan förutom *Natten* och *Kaos* nämna *Fursteslickaren*, *Underjordens leende*, *Ett slags hades*, *Kliniken*, *Personkrets 3:1* osv. Som Ulf Olsson iaktagit är mentalsjukhuset den symboliska plats från vilken Noréns texter formas och som samtidigt utgör förutsättningen för texternas tillkomst.<sup>98</sup> I Torkel Rasmusson och Leif Zerns intervju *BLM 1969:5*<sup>99</sup> framgår det hur den intagne Noren fick ett eget rum där han kunde skriva. Det är från denna position som de ”galna” personerna, gränsmänniskorna i hög grad växer ut och blir sanningsvittnen i texterna.

I andra akten av *Kaos* blir Ricky för ett ögonblick helt uppriktig i samtalet med brodern Frank. Som svar på Franks fråga om vad han begär kommer det: ”Kärlek och ömhet?” (s.167) Men efter ett ögonblick tar han tillbaka allt. Ricky inser plötsligt att Frank inte förstår honom. Ricky signalerar ett fullständigt olösligt problem. Han står inte ut med sig själv och kan inte prata med någon av familjemedlemmarna. Dessutom är han rädd för sina

mordiska impulser. Den här kvällen vill han egentligen inte alls komma hem för han mår psykiskt inte bra, men Frank har tvingat honom att följa med.

Frank liksom Helen upprätthåller en uppdelning i binära par. De står för en strävan efter ”normalisering”: friskt och sjukt, heterosexualitet och homosexualitet. Nu vill de att Ricky ska vara hemma den här kvällen, och Ricky har med största tveksamhet accepterat. Till en början vägrar han att åka med i bilen, men blir övertalad. Hela situationen påminner om Milos Formans film ”Gökboet”. Norén ger bilden av ett normaliseringstvång som antingen anpassar de individer som avviker eller när man misslyckas med anpassningen sjukförklarar och/eller lobotomerar de individer som inte passar in. Och Ricky som inte längre orkar med sin ångest vill helst slippa ifrån allt. Han har, visar det sig, bett om att få bli lobotomerad. Han vet att det kommer att göra honom ofarlig och då kommer han slippa sina mordiska fantasier. Frank vill till en början inte se Ricky som sjuk men börjar långsamt inse att Rickys verklighet är annorlunda från hans egen. Frank tar avstånd från Ricky och säger ”Jag är ingen dåre.” men får ett ifrågasättande ”Inte?”(s.160) till svar från Ricky.

Vi har fått reda på att Ricky har varit i Stockholm och farit illa. Han har försökt ta sitt liv och kämpar sedan en tid med en akut psykos. Men familjen försöker spela ner galenskapen. Ernst vill inte låtsas om något: ”Jag kan inte se något fel på dig. Du ser inte det minsta sjuk ut. Varför skall du sitta på dårhus – det är rena larvet!”(s.178). Ernst förstår inte/vill inte erkänna att Ricky är sjuk. För Ernst är att vara frisk likabetydande med god fysisk kondition. ”Det är bara en fix idé ... att du skulle vara märkvärdig och inte som andra....Men det får du se till att bli, annars kommer det att gå verkligt illa...”(s.178) Ernst tror att Ricky är rädd för att bli nerslagen. Verkligheten är tvärtom. Ricky är rädd för sin egen mordiskhet. Han är rädd för sin egna impulser att döda. I sista akten kommer han att städa undan alla knivar samt berätta om impulsen att krossa en gammal mans huvud. I scenanvisningarn i början av tredje akten heter det: ”Ricky (känner plötslig skräck- tvångstanken han bär på att skada någon som är svag, hjälplös eller på något sätt ensam och utlämnad åt honom bryter fram --- Helen märker ingenting.) (s.193). Men nu tiger Ricky. Han vet att pappan inte kan ta in hans verklighet. Han kan själv se sanningen i spegeln. Och den sanningen stavas paranoia och hibernall.

Men pjäsen understryker också en parallellitet mellan Ricky och Ernst. Varken far eller son kommer och hälsar på Helen på avdelningen, fast Ricky har nära till detta eftersom han är intagen på samma sjukhus. I likhet med Ricky är också Ernst en otroligt sammansatt karaktär. Han är källarmästare för ett hotell och upprätthåller en arbetsordning. Han står för en ordnad vardag och skriver intyg åt Frank inför länsstyrelsen, men han är också

alkholisten som åker in på torken med delirium. Ernst är gift med Helen men lever kanske i det fördolda med Rex. Han är paradoxernas man.

Frank däremot som följer gängse koder och den heteronormativa strukturen kan betraktas som socialt galen i Laings och antipsykiatrins mening. Inte bara det att han tidigare är straffad visar att han har svårt att hålla sig till den normalitet som han hyllar. Han har även mordiska tankegångar och visar även beundran inför fascistoida tankegångar. Men hans yttre är ett tämligen fragilt skal som omedelbart krakelerar när han får en skråma i fingret under leken med kniven. Med antipsykiatrins tankegångar skulle man säga att han är produkten av ett sjukt samhälle.

## Ernst

Järnvägshotellet är i hög grad förknippat med Ernsts person. Han har inkarnerat dess verksamhet och nu har det kommit dithän att Ernst försöker göra sig av med det bankrutta företaget. Som vi minns från inledningsscenen ger Norén en slagkraftigt symbol för hela situationen: pokerspelet. Ett spel som bygger på maskhållning och bluffar men som till sist leder till syning. Ernst blir avslöjad med en tom hand, såväl mänskligt som ekonomiskt.

Ernst är den egentliga huvudpersonen i pjäsen om man mäter i mängd text. Han är en sammansatt och tacksam rollkaraktär för en duktig skådespelare och är på scenen mest hela tiden. Hans långa monologer visar upp honom i helfigur. Han ljuger inte för sig själv utan tror snarare på sin livslögner och glider mellan skilda livsvärldar. Han är en gränslös människa. I Franks ögon är han galen, men Helen förstår mer. Hon säger till Ernst i ett ögonblick av klarsyn: ”-Jag vet ju att även den värsta lögnare säger fler sanningar än lögner, men du har ingen aning om *när* du ljuger eller inte.”(s.208, kurs i orig.) Till skillnad från Rex som är ironisk och lekfull så tar Ernst allting bokstavligt. För Ernst är språket och jaget detsamma. Han saknar förmåga till (ironisk)distans. Detta visas inte minst genom Helens skämt om flickan som satt så länge på toaletten att tarmarna trillade ut. ”Det är inte sant”(s.190) säger Ernst och tänker bokstavligt i likhet med ett barn.

Det sägs uttryckligen av Ricky att även Ernst lider av schizofreni precis som han själv(s.164). Far och son parallelliseras. Deras identiteter går inte ihop. Det är detta som är pjäsen verkliga ärende. Ernst skulle kunna beskrivas som bisexuell men det är kanske mer adekvat att betrakta honom som att han inte är genusedifferentierad. Han går mellan oförenliga

positioner utan att de har integrerats i hans identitet. Han är en person som inte håller ihop, utan blir bekräftad av den bild som just för tillfället speglas av en annan människa. Han är som en Per Gynt som tar lögnen för sanning och aldrig vill bli synad. Kännetecknande för Ernst är att han aldrig kan komma till botten med sig själv och möta sina familjmedlemmar. Istället för erkänna en smärtsam konfrontation med sig själv offerar han sina närmaste.

Först i raden att offeras är Frank. När inte Frank går in i det drömda familjescenariot så säger Ernst åt honom att aldrig mer komma tillbaka. Det finns ingen konstans i hans faderskänsla. Och det är just då så som Frank symboliskt gör Ernst till en blind Oidipus genom att attackera hans ögon.(s.176)

Den andra att offeras är Helen. Ernst gör en väldig uppställning när hon kommer hem och pysslar om henne, men han har egentligen hela tiden svikit henne genom sin alkoholism, genom att inte besöka henne på sjukhuset, kanske för att han lever med en annan partner. När makarna till sist kommer fram till ett allvarligt samtal, och hon begär att han ska ta hand om sönerna efter hennes bortgång så blir det även där ett svek. Hon är dödssjuk men dialogen slutar med att Ernst ger upp och säger brutalt: ”Det skiter jag i. Nu går jag och lägger mig. Gör vad du vill.”(s.209)

Den tredje att offeras är Ricky, och det offret har redan inletts innan pjäsen börjar. Både Ernst och Ricky vet vad som händer. Inte bara det att pappan underlät att hjälpa sin son när han försökte ta sig fram i Stockholm, han övergav honom också i det avgörande ögonblicket på sjukhuset efter självmordsförsöket. Ernst återkommer flera gånger till minnesbilden av Rickys ögon när han lämnade honom på sjukhuset. Ernst vädjar till sitt förnuft, men bilden av sonen som ligger och betraktar honom kommer han inte undan. Han förföljs av Rickys ögon för han vet att far och son har en stark identifikation: Men lämnar väl inte sitt eget barn så där, om man inte är tvungen? Säger han. Det är ett brott han inte kan åtgärda: ”Och det är som en skuld som jag måste betala att du sitter därinne istället för att vara hemma.---Och du har alltid varit snäll.”(s.229) Men i *Kaos* fullföljs offret av Ricky. När Ricky i sista akten full av ångest står framför fadern och öppnar sitt inre för honom blir han avvisad och förskjuten.

## Komma ut ur garderoben

För Ricky är det inte pokern utan schacket som är den sanna symbolen. Istället för maskhållning och bluff fokuseras en dubbel värld. Ricky frågar inledningsvis efter de svarta och vita skotte-hundarna som whiskeyreklamen för Black & White har försett hotellet med. Men de tycks försvunna. Och som svar på en fråga från Rex talar Ricky om sitt intresse för schack. Och det är nog inte bara den analyserande verksamheten som fascinerar Ricky. Schackbrädet och pjäserna är en omedelbar kombination av svart och vitt, av mörker och ljus, av liv och död. En kombination som Norén ständigt återkommer till i sitt verk. Han skildrar en livsvärld där livspolerna inte är åtskilda utan upplevs som samtidigt. Gränsen mellan liv och död är inte kronologisk utan gör sig ständigt påmind. Som Blomberg (a.a9) visar i sin avhandling är livet och döden varandras förutsättningar.

I fjärde akten möter vi Ricky i helfigur. Tidigare i pjäsen har hans roll varit lite på sidan av, men nu blir han huvudpersonen. Enligt scenanvisningarna kommer Ricky ”manisk, upphetsad och mycket snabb” (s.218). En helt annan människa än tidigare. Han är påverkad av tabletter och nu visar han intensiva och muskulösa rörelser. Hans uppträdande ligger långt ifrån den lilla flicka som Helen vill se. Situationen påminner starkt om inledningen till *Natten*. Ricky lyssnar intensivt på musiken och fascineras av sin egen spegلبild. Han har under dramats gång kommit i obalans och nu skapar han med yttre medel en psykisk korsett åt sig själv.

Liksom *Natten* i hög grad färgades in av fängelsemetaforen så formas även *Kaos* av det symboliska tvånget. Spänningen inom Ricky blir allt starkare ju längre pjäsen framskrider, och Ricky blir allt tydligare om sin egen mordiskhet. Hans önskan att döda mamman och pappan som gradvis blir tydlig för publiken förklarar mycket av hans beteende tidigare i pjäsen. Han vill inte vara ensam med vare sig Ernst eller Helena för att kniven har en stor lockelse på honom. Han vill befria sig från ett mentalt tryck genom att döda. För Ricky är problemet att han har svårt att skilja på den inre gestalterna och de yttre. Han vill framför allt likvidera de övermäktiga inre gestalterna, och han vet att han kommer må bättre när mamman är borta: ”Jag kommer att må bra, när hon dör. Jag vill att hon ska dö. Jag kommer att bli lycklig när hon är död.” (s.225)

När Ricky tidigare i pjäsen återger för Frank vad som hänt två män på hans sjukhusavdelning förebådar han också vad som ska komma; förebådar två olika livsstrategier. Den ena mannen vänder anklagelser och skuld mot den egna kroppen och fullbordar en

kastning av sig själv. Den andra mannen gör uppror och vägrar underkasta sig någon normalisering. Det är två kolliderande bilder som är planterade tidigt i pjäsen för att kasta ljus över Rickys egna kastrationsförsök och hans kommande uppbrott ur hemmets fängelse.

Under Ernsts långa monolog i fjärde akten som ironiskt nog talar om gemenskap och harmoni, växer tvångstankarna hos Ricky. Pappans livslögn leder till förtvivlan hos honom. Självkastrationen som utväg ur ångest och paranoia dyker upp hos honom. Förebilden finns redan på sjukavdelningen. När ljuset plötsligt kommer, blir han avslöjad med ett rakblad i sin hand beredd att skära.<sup>100</sup> Ernst blir djupt chockerad. Han börjar först nu ana djupet av Rickys inre kaos. Men scenen är även en upprepning av det tidigare självmordsförsöket. Ernst kommentar är att det är andra gången som Ricky skrämmer livet ur honom(s.235). Man kan också formulera det så att det är andra gången sonen ger ett rop på hjälp, anropar fadern om att bli sedd. Och att det är andra gången som fadern i grunden sviker sin son.

Jag tolkar scenen på det sättet att Rickys första impuls är att vända sin aggressivitet och besvikelse mot sig själv i en kastrationshandling. Mordiskheten som han bär på kan och får inte levas ut i det verkliga livet. Han vågar inte berätta om sitt liv och sin sexualitet för pappan. Men när fadern finner honom bokstavligt med byxorna nere, precis som brodern fann honom med byxorna nere i *Natten*, så har Ricky inget annat val än att komma ut.” Jag är homosexuell.”(s.236) Han berättar om sitt liv som halvt prostituerad i Stockholm.

Ernst går i taket och förnekar allt det uppenbara . Han tränger bort allt han får höra trots att Ricky lugnt konstaterar: ”Du är ju också böj. Det är ingenting att vara rädd för. Stackars dig.(---) Det har jag vetat hela tiden”(s.239). Men Ernst faller tillbaka till en mycket homofob position. Han betraktar homosexualiteten som en sjukdom, och han ser Ricky så ”...maskulin att det kryper mask ur dig.”(s.236)

Men Ricky måste säga som det är och får då tre öfilar av fadern som inte klarar upp situationen.”Ge dig härifrån!”säger Ernst (s. 239) Det är en mytisk urscen som ekar av hur Jesus blev förnekad tre gånger. Ricky fylls av hat och äckel. Han vädjar. Pjäsen skildrar den smärtpunkt som sedan kommer igen så ofta i Noréns författarskap. Sitt första och kanske starkaste uttryck får motivet i *Fursteslickaren*<sup>101</sup> där både fadern och fursten i ett sadomasochistiskt spel offerar sonen. Ernst är den person som är mest lik Ricky och som skulle kunna förstå honom men som inte gör det. Pappans arkaiska handling är att offra sonen, precis som David skildrar det i *Natten* när han gör Abraham till en kypare som offerar sin son Isak. Nu beskrivs hur fadern har underlåtit att skicka pengar till Stockholm. Han har lämnat honom på sjukhuset, (liksom pappan lämnar sin son på sjukhuset i *Blod*). Sonen offeras på självbedrägeriets altare.

Och hur ska en son förhålla sig till en far som själv vädjar om kärlek, som är oförmögen att vara vuxen, som glider mellan genuspositioner, som låtsas vara herre i sitt eget hus, men som egentligen inte vet vad han gör?

Ett slags svar kommer i Rickys långa monolog i sista akten. Den är full av bilder, drömkraftig och surrealistisk. Den ger en klar bild av hur omöjlig han upplever situationen. Mamman befinner sig i en iskista som den kalla och distanserade människa hon är. Ernst kommer inte tillbaka och räddar honom som han drömmer om utan kommer på en häst och rider ner honom. Det är en oerhört stark bild för övermakt och styrka som bara kan jämföras med de extrema bilderna i *Fursteslickaren*. Som en bild för sin egen tvångsmässiga situation kommer fisken i akvariet upp. Vi ser det låsta och instängda i hans liv, det som får honom att vända våldet mot sig själv:

För jag var tvungen att bara ligga stilla hela tiden och inte röra mig för att den inte skulle se mig egentligen som jag var därinne, jag hade nämligen det där akvariet i händerna, förstår du – jag hade skålen i händerna, jag höll om fisken – jag var ju tvungen att hålla det hela tiden, för att ge det luft. (...) Vad ska jag göra? Jag kan inte ställa det ifrån mig, då dör jag –då dör vi (...) du vet inte jag kan inte bara gå ifrån det... Vad ska jag göra menar du, jag kan inte ta akvariet in i mig, och jag kan inte ställa det därute, för det är stängt, jag kommer inte ut – och jag kan inte ha det kvar därinne utanför mig för där finns ingen luft kanske – och inte därute, utanför dörrarna, för där är stängt och det måste följa med mig när jag själv går ut, annars tjänar det ingenting till...(--)

Och nu undrar jag vad i helvete du tänker göra åt det! (*Tystnad*) Tänker du bara skita i mig? (s.240f, kurs i orig.)

Ricky blir övergiven. Han vädjar verkligen till Ernst om att han ska vara kvar. ”Nej, gå inte... snälla du... Gå inte. Jag ber dig. Gå inte.”(s.242) Det är det sista hoppet av stöd, bekräftelse, hjälp i den utsatta, psykotiska situation som lämnar honom när pappan går. Men han offras och blir övergiven. Ricky kastar därefter något i spegeln så att den går sönder. Den faller till golvet som i en långsam filmsekvens. Ricky kryper omkring och börjar blöda. Det är en attack mot det imaginära, mot den lögnaktiga bekräftelse som Ernst försöker upprätthålla, mot normaliseringen och familjemyten och mot de ihåliga identiteter där jag och bild sammanfaller.

Vid denna punkt går allt sönder. Spegelns skärvor är som tårar, minnen, sorgfragment av det som varit. Pjäsen når till en nollpunkt. Den reflekterande blicken är borta och med den identitetsbildningen. Det perspektiv som utgår från jagets kontrollerande instans är inte längre giltigt. Rickys verklighet är krossad, och ersatt av skärvor. Scenen är en upprepning av katastrofen i *Natten* när kristalllampan faller och golvet fylls av glasskärvor och prismor. Familjen har nu definitivt upphört. Kvar finns glasbitar som var och en utgör ett minnesfragment av barndomen.

I *Natten* letar David (Ricky) efter en identitet. Pjäsen skildrar ett sökande och ett uppbrott. Den jublande sången på slutet lovar en hel verklighet. Men i *Kaos* så gör Norén upp med bekräftande identiteter. Ricky avvisar de roller som omgivningen vill förmedla. Han har förstått att subjektet är decentrerat och inte helt och hållet herre i sitt eget hus. Det finns en större verklighet med andra begär än de påbjudna. En verklighet som också rymmer mörker och transcendens. Pjäsen avvisar resolut till sist spegelns bekräftande och imaginära värld. Det blir tydligt att en mycket större, motsägelsefull och perspektivrik verklighet öppnar sig. Man kan formulera det så att till sist släpper dramat i likhet med Ricky på kontrollen och gestaltar det som inte är tillåtet, det som familjen betecknar som ”galenskap”.

Det ögonblick har kommit då Ricky inte längre förväntar sig något. Nu kan mamman dö. Pjäsen har nått fram till sin avslutning. Vid beskedet att mamman har dött säger Ricky: ”Jag ville att hon skulle dö.”(s.242f) Han upprepar repliken inte mindre än 31! gånger och det är en besvärjelse som både formulerar hatet till modern och en förhoppning om att kunna hålla henne ifrån sig.

Efter det avgörande ögonblicket finns inget kvar av familjens sammanhållning. Var och en går åt sitt håll. Rex sopar upp skärvor och försvinner uppför trappan. Frank lämnar hotellet. Han har inget mer där att göra. Ernst går in i sina minnen i matsalen. Ricky går in i det vita ljusets sterilitet när han tänder soljuslampan och solbadar ett ögonblick. Men strax kommer Helen som ett spöke och tränger in honom i ett hörn. Pjäsen går över till en expressionistisk verklighet. Scenanvisningarna säger: ”Hon är alldeles blå kring läpparna och armlederna som om hon blivit obducerad. Det känns som hennes hår föll av henne medan hon springer.” (s.243f) Nu har den inre paranoiska verkligheten till sist tagit plats på scengolvet. Det krampaktiga förhållningsättet till realismen är nu upplöst. Pjäsen marker en annan realitetsnivå.



Ricky (flyr in i matsalen. Helen jagar honom mellan de tvåhundra vitklädda matsalsborden. Han försöker gömma sig under något av dem, men hon jagar fram honom. Till slut blir han inträngd i ett hörn. Han är skräckslagen.)

RIDÅ. (s.244)

Ricky till sist färdig med barndomshemmet. I *Natten* skildrades separationen från modern. I *Kaos* erkänner han sin mordiskhet och är tvungen att konfrontera sin övergivenhet. Ricky söker efter en kärlek som han aldrig får. Han lämnar barndomen bakom sig med upplevelsen av att bli förnekad av både mor och far. Det är den sorgen och den sakligheten som han bär med sig.

## Fursteslickaren

Kritikerna älskar sin tids schabloner, har Sven Fagerberg en gång sagt. Och det påståendet äger verkligen sin giltighet när det gäller Lars Noréns Dramatendebut med *Fursteslickaren* 1973.

”Trams”, ”Perversioner”, ”Mundiarré”; nej, kritiken var inte nådig.

*Fursteslickaren* lyckades provocera fram de mest dräpande invektiven. Och det är pjäsen inte så mycket uppsättningen man attackerar. Man kan fråga sig varför? I *Aftonbladet* krävde Allan Fagerström att pjäsen skulle läggas ned så fort som möjligt<sup>102</sup>, och *Expressen* hade på sin förstasida rubriken ”Årets sämsta pjäs?”<sup>103</sup> Nu var emellertid kritiken inte helt och hållet negativ. Tord Baeckström skrev en mycket positiv recension i *Göteborgstidningen* under rubriken ”Fruktansvärt levande och angelägen”<sup>104</sup> och i *Dagens Nyheter* fann Bengt Jahnsson att: ”Texten förlyfter sig inte. Dess poesi är hög, värdig och mångtydig. Men föreställningen når inte upp trots stora ansträngningar. Föreställningen når ohjälpligt inte upp.”<sup>105</sup>

*Fursteslickaren* var en stor satsning från Dramatens sida. Donya Feuer regisserade en ensemble med bl.a Karin Kavli, Peter Luckhaus, Toivo Pawlo, Jan Malmsjö och Marie Göranson. Peter Tillberg stod för scenografin och Kerstin Hedeby för kostymerna. Stora reportage i morgontidningarna före premiären – och så fiasko. *Fursteslickaren* var inte en konstnärligt helgjuten föreställning, den hade uppenbara brister, men varför denna jätteskandal?

Pjäsen slår ner somen bomb mitt i den kraftigaste vänstervinden. Det var den tiden som Stockholms Stadsteater hade stora framgångar, ställde de rätta frågorna och ledde den ideologiska debatten. 70-talet var kvinnorörelsens decennium. 1973 var året då Suzanne Osten och Margaretha Garpes succépjäs *Kärleksföreställningen* hade premiär på Stadsteatern.<sup>106</sup> Man diskuterade sexualitet och pornografi och kvinnans exploatering. Man ifrågasatte kvinnans dubbla förtryck; att vara underställd både mannen och klassamhället. Det fanns både en kvinnoståndpunkt och en klasständpunkt. *Kärleksföreställningen* ville förstärka kvinnors självkänsla och kritisera maskulina önskedrömmar om kvinnors anpassning och sexualitet. Det var teater som tog ställning mot prostitution och förtryck och som hämtade sin näring ur vänsterns gruppteater. I bakgrunden fanns självklart Dario Fo’s samhällskritiska

pjäser. Mot samtidsteaterns realistiska anspråk avtecknade sig *Fursteslickarens* poetiska språk bara alltför tydligt.

Kanske kan man säga att Norén är 15 år före sin tid när han skriver *Fursteslickaren*. På början av 70-talet var pjäsen helt fel. Det är inte förrän långt senare på 80-talet som mansrörelsen börjar få luft under vingarna. Då bildas det mansgrupper och män börjar diskutera sin egen livsvärld. I början av 90-talet skjuter därefter mansforskningen fart. Men att just när kvinnorörelsen etablerat sig ordentligt försöka skildra en osencurerad manlig inre värld av våld, begär och sexualitet var anatema för många kulturdebattörer. Det var varken gruppteater, kvinnoperspektiv eller klasskamp. Och då hjälpte det inte att regissören var en kvinna.

*Fursteslickaren* gav inga svar på var revolutionen skulle äga rum. De ideologiska förväntningarna blev provocerade av grymheter och sex. P.O. Enquists recension i *Expressen* är symptomatisk. Den formulerar en stark ambivalens. Har blir bitvis gripen och känner både ”sorg och besvikelse”, men – ”Jag är fundamentalt ovillig att uppge mitt motstånd mot den här typen av av mondän förförelse.”<sup>107</sup> Han saknar ideologiska resonemang och pjäsen är för honom inget annat än ett tidens tecken: ”Skräckromantiken är här, det är opportunt och mondänt att göra föreställningar som denna: sköna, obegripliga, skräckinjagande, fulla av retorik och smärta. (...) Men här skildras fursten, och konsten, inte i avsikt att avslöja eller blottlägga konstens roll, här friläggs ingenting. Allt är bara en förevändning.”<sup>108</sup>

Det är lätt att vara efterklok, att se hur *Fursteslickaren* är ett embryo ur vilken Lars Noréns dramatik kommer att växa fram. Att pjäsen bär centrala norénska temata: separationen, lidandet, ondskan, fadersupproret, protesten mot borgerligheten, konstens roll i en ond tid. Men mottagandet 1973 säger något väsentligt om kritikens omedvetna anpassning till tidsandan. En kritiker som tar till sig det journalistiska uppdraget och enbart står på publikens sida gentemot teatern riskerar kanske att bara bekräfta sin tids schabloner. Därmed tar också Donya Feuer retroaktivt en poäng i den intensiva kritikerdebatt hon startade efter recensionsdebaclet. Kritiken ska inte bara tycka, vara utslag av värderingar och ge betygen godkänd, underkänd. Kritiken ska också analysera. Hennes vision är en eftertänksam kritik där kommunikationen mellan teater och kritiker är dubbelriktad.<sup>109</sup>

Lars Norén vände efter den veritabla häxjakten i pressen dramatiken ryggen under flera år och pjäsen förblev ospelad fram till att Christian Tomner satte upp den på Upsala stadsteater 1992, och det var till skillnad från urpremiären en mycket lyckad iscensättning och det offentliga klimatet var moget för en maskulin studie. Jag minns

Dramatenföreställning som mycket statuarisk. Man deklamerade texten istället för att finna en fungerande gestaltning. Donya Feuer fann ingen spelstil som gav texten rättvisa. Hon begick misstaget att placera de poetiska bilderna alltför bokstavligt på scenen, som om hyperrealism var den enda framkomliga vägen. Det blev ingen grymhetens teater, snarare ett grymt pekoral.

Christian Tomner däremot arbetade hårt med en fungerande gestaltning: han göt samman musikalisk strukturering med en kraftfull fysisk spelstil. I föreställningen fanns såväl fem madrigalsångare som en dansare.<sup>110</sup> Charles Koroly hade gjort en scenografi som var inspirerad av en anatomisk teater. Publiken satt högt över en öppen arena och såg ner på en annan värld. Tomner tonade ner furstens hemskheter och istället för att skalpera judepojkar på scenen lät han återberätta episoden. Uppsättningens utmaning låg i den djärva kroppsligheten. Den nakna sexualiteten inordnades i ett spel av dominans och underkastelse, herre och slav. Det var de utlämnade människornas förtvivalade avkläddhet.

## Pjästexten

Lars Norén skrev *Fursteslickaren* snabbt. Det tog bara tre veckor berättar han i Dramatens programtidning: ”Scenerna föddes direkt ur varandra, utan hänsyn till psykologiserande personbeskrivning, utan någon föreställning om tid och plats, utan någon tanke på att det finns motsatsförhållanden mellan dröm och verklighet.”<sup>111</sup> I min analys av pjäsen utgår jag från den version som Donya Foyer arbetade med i uppsättningen 1973<sup>112</sup> och som är bevarad på Dramaten och betecknas som ”Arkiv 1”. Manusets är maskinskrivet och omfattar 7 akter med 28 scener. Det är paginerat till 85 sidor. Texten vittnar tydligt om en snabb skrivprocess. Norén har förutom de paginerade sidorna valt att lägga in betydligt mer material än vad som uppenbarligen fanns i texten från början. Det är material som förtydligar och utvecklar de ursprungliga replikerna. Istället för att skriva om hela manuset har Norén gjort så att han satt ett x vid den replik han velat förtydliga och sedan skrivit en ny sida som placerats i omedelbar anknytning till det aktuella textstället. De nya sidorna har fått beteckningen ”alternativ” eller ”tillägg” och jag kommer i mina referenser till manuset beteckna dessa nya sidor med ”a” respektive ”t”. Så blir t.ex sidan som har alternativ till sid 3 betecknad med 3a. Dessutom finns 7 stycken opaginerade ”Soldatbrev” inlagda i texten. Detta är uppenbarligen gjort efter det att

texten har blivit färdigställd. Materialet knyter an till Noréns diktsamling *Viltspelar*. Det har form av dikter och brev under fiktionen av att soldater under det förhärjande kriget som pågår skriver hem om sin upplevelser. Soldatbreven ligger likt brechtsånger mellan centrala scener som en slags paus -och reflektionspunkt. Manusets arbetar med den dubbla blickens estetik.

*Fursteslickaren* vittnar om en hög textuell medvetenhet. Texten har en lyrisk-dramatisk karaktär och ger förutom intrigens repliker som för handlingen framåt stor plats åt musikaliska passager. Texten använder sig såväl musikaliska intertexter som direkta textcitat från olika källor. Den mest uppenbara intertexten är Carlo Gesualdo och hans musik som återkommer genom hela pjäsen. Förutom att texten bär anspelningar på Noréns egna verk som t.ex *Biskötarna*, *Viltspelar*, *Dagliga och nattliga dikter*, så finns också anspelningar på C S Foresters sjöromaner och Shakespeares pjäser *Hamlet* och *Stormen* samt en av Alfred Tennysons dikter. Dessutom finns som tillägg ett kort citat ur ett ålderdomligt militärreglemente. Lars Norén har berättat att inspirationen till dramat kommer från en italiensk bildokumentär:

Jag började skriva pjäsen en natt, när jag låg och bläddrade i en italiensk bildokumentär, *Morire di Classe*. Där finns bilder av det kapitalistiska samhällets mentala utslocknande som kan få en att sluta känna, älska, drömma och försätter en i en absolut beredskap av känslighet, behov, drömmar.<sup>113</sup>

Boken är en levande inspirationskälla för Norén som valt att kalla en av sina sena och mest uppmärksammade trilogier just för *Morire di classe*. Den första delen är *Personkrets 3:1* (1998) som på ett banbrytande sätt skildrar utslagna och hemlösa människor på Stockholms gator. Den andra delen *Skuggpojarna* (1999) skildrar de mest föraktade i vårt samhälle: sexualbrottslingar som är intagna på ett fängelse. Den avslutande tredje delen av *Morire di classe* har ännu inte iscensatts men ska komma att handla om en flyktingförläggning och de människor som befinner sig där.

Lars Norén har ett djupt engagemang för de människor i samhället som har det svårt. Han blev konstnärlig ledare för Riksteaterns enhet Riks Drama 1999 och satte som tema för de första spelåren brott och straff, gott och ont, friskt och sjukt. Med Riks Drama har Norén också fullföljt en rad uppmärksammade och även mycket omdiskuterade uppsättningar som ovannämnda *Personkrets 3:1* och den djupt problematiska *7:3*. Om verksamheten i stort har han formulerat:

-Att berätta om vårt samhälle och de dolda rummen, det är hela syftet med Riks Drama. Att använda teatern i samhällets tjänst, som samhällsforskning. Teaterns uppgift är även att utveckla människans inlevelseförmåga, för utan empati återstår endast det kalla, råa.<sup>114</sup>

Det är inte konstigt att *Morire di classe* skulle få ett stort genomslag hos Norén. Det är en bilddokumentär från 1968 gjord av fotograferna Carla Cerati och Gianni Berengo Gardin Berengo.<sup>115</sup> Utgångspunkten före deras arbete var förändringen i mentalsjukvården i Italien under det sena 60-talet och 70-talet. I Italien skapade Franco Basaglia en opinion mot den traditionella psykiatriska sjukhusvården och drev så småningom igenom en lagändring som skapade större utrymme för de mentalt sjuka. Under Basaglias överinseende tog Cerati och Berengo fotografierna som fick titeln *Morire di classe, la condizione manicomiale fotografata da C.C. e G.B.G.* Den italienska mentalsjukvården var föråldrad och nu tog man kameran till hjälp för att skildra de psykiatriska institutionerna från en ny synvinkel. Man ville komma bort från sociala stereotyper och visa på förtrycket inom institutionerna. Det var bilden som protest och krav på förändring. *Morire di Classe* blev ett manifest för Basaglia och de läkare som kritiserade den institutionella psykiatrin.

(...)in that photographic book, photography acted as an interpretation of a social and scientific event but, most of all, it acted as a testimony, as communicative evidence of the horrifying conditions of mental hospitals and the need to abolish them.<sup>116</sup>

## Vandringsdramat

*Fursteslickaren* är till sin struktur i hög grad ett vandringsdrama. Nylander har pekat på släktskapen med Strindbergs *Till Damaskus* genom att lyfta fram asylens texterna som gemensamt.<sup>117</sup> Men kanske än viktigare är den cirkulära form pjäsen uppvisar. Likt en Shakespearepjäs eller ett romantiskt drama så radas akter och scener obesvärt efter varandra. och pjäsen är alltså inte alls stöpt efter den klassiska dramaturgin. Livsvandringen inleds med

att Andreas mor dör och han blir utkörd från barndomshemmet, men så knyts dramat åter ihop på slutet. Eftersom texten inte är tryckt finns det skäl att återge intrigen i stora drag.

Akt ett: Övergripande skildrar pjäsen en livsresa. Den mytiska strukturen är väldigt tydlig: i likhet med Strindbergs botgöringsdramer visas utmaning, förhävelse, insikt och botgöring. Man kan beskriva intrigen som en folksaga eller i form av en klassisk myt. Så tolkar van Reis pjäsen efter Orfeusmyten<sup>118</sup>. De första scenerna innebär att sonen vid moderns död kastas ut ur hemmet av fadern. Han måste söka sin egen lycka. Andreas möter mästaren Gesualdo och det leder honom till Fursten. På vägen möter han ”Mannen i galgen” som varnar honom för furstens hänsynslöshet. Dock utan att det gör intryck.

Akt två skildrar det galna våldet i furstehovet. Makten demonstreras. Andreas är den som drivs av begär efter erkännande och kärlek. Han ställs inför ett, som man kan tycka, enkelt moraliskt val – men misslyckas. Han har fått i uppdrag av Fursten att göra en opera som skildrar Furstens seger över judarna, och för att han ska få inspiration visar Fursten konkret den tortyr judarna utsätts för. Andreas vilja till makt, hans behov av att bli speglad och önskan efter manlig bekräftelse får honom att acceptera uppdraget. Dramats underliggande konflikt har redan presenterats av Gesualdo: tjäna makten eller välj ett värdigare mål; glorifiera ett orättfärdigt våld eller var sann mot dig själv. Andreas väljer den lättare vägen. Och det är den etiska frågeställning som återkommer i slutet av pjäsen. Kan man få förlåtelse för ett sådant brott? Kan en vacker musik någonsin ursäktas för att den använts i ett fascistiskt/ nazistiskt ändamål? Det är en politiska grundfråga som Norén återkommer till senare i sin produktion.

Akt tre skildrar bottenlösheten i Andreas karaktär. Han är bara alltför tjänstvillig, eller med ett mer tidsanpassat ord alltför opportunistisk. Han ger upp sig själv och respekten för sitt inre för Furstens skull. Han blir varnad av Furstinnan men låter sig inte avskräckas. Mästaren Gesualdo dör och Furstens förhoppningar läggs över på Andreas. Andreas skriver respektfullt till Fadern som en son som håller på att göra karriär och vill visa sig duktig.

I akt fyra skildras den djävulska pakten mellan Fursten och Andreas. Det är en överenskommelse mellan Fursten och hans hovmusiker som båda tjänar på. Furstens krig är bottenlöst grymt och människor slaktas överallt. Platsen är ett ”manligt” tyskland. Så länge Andreas producerar musik till Furstens hov och Fursten kan stoltsera med denna som sin egen så går det Andreas väl. Han blir hovmusiker. Pjäsen skildrar en manlig sammanhållning och ömsesidig lojalitet. Fursten behöver Andreas musik som kulturell fernissa. Andreas behöver Furstens makt och pengar.

Akt fem skildrar Andreas dröm om något annat. Han har fått sommarlov från Fursten och tillbringar tiden på landet med sin kvinnna Anna. Han komponerar och fantiserar om framgång och kärnfamilj, men det visar sig att Andreas upprepar den genusordning Fursten har i förhållande till Furstinnan. Andreas sätter arbetet, karriären och sammanhållningen med Fursten före Anna. Men det finns sprickor i den manliga sammanhållningen. När Fursten kommer på visit kräver han obrottslig lojalitet och när den uteblir så sätter han Andreas i en svinstia och våldtar Anna. Andreas har inget civilkurage utan faller till föga. Andreas sviker sig själv och sin kvinna och akten slutar med att Anna blir sjuk och dör.

Akt sex inleds med atts Fursten dör i kriget. Nu har Andreas förlorat allt det han satsade på. Fursten är borta. Anna är borta. Likt vandringsdramernas struktur återkommer nu scener med Furstinnan och ”Mannen i galgen”. Andreas kommer till insikt. Han har svikit sig själv och låtit sig utnyttjas. Han har varit gränslös och haft erotiska relationer med Fursten, Furstinnan och Anna. Tecknet för hans förändring är att han likt kung Oidipus själv gör sig blind.

Akt sju utspelar sig på asylen. Men till skillnad från Strindberg som använder asylen som en vändpunkt i *Till Damaskus* så är asylen hos Norén slutpunkten. Det är nu som pjäsen knyts ihop. Den nye Fursten kommer på besök till den nu galne Andreas. Men bakom galenskapen finns en kristallklar insikt om sakernas tillstånd. Om Andreas tidigare var gränslös i sitt liv både när det gäller de personliga relationerna och till politiken så har han nu förändrats. Han ställer frågan om han kan få förlåtelse för sin gärningar.

## Begärsdramat

*Fursteslickaren* har av både Nylander och van Reis lästs som ett regelrätt oidipalt drama.<sup>119</sup> Men dramat rymmer även en annan begärstruktur. Laura Mulvey har i ”The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx”<sup>120</sup> gjort en omläsning av oidipusmyten som lyfter fram homosocialiteten och begäret till fadern. Om Nylander och van Reis efter Freuds klassiska modell läser in ett incestuöst begär riktat mot modern i *Fursteslickaren* så kan man med Mulvey klarlägga ett incestuöst begär riktat till fadern i pjäsen. För henne är det tydligt att oidipusmyten rymmer anmärkningsvärt tydliga far – son relationer och kvinnorna är tämligen marginella.



Looking at the Oedipal myth in detail it is remarkable to what extent it is about father/son relations and how marginal the feminine is to the story. Even though the incest theme can suggest a residual memory of ritual and inheritance that pre-date the fully fledged patriarchal order, desire for the mother is more significant as a symptom of father/son rivalry.<sup>121</sup>

För Mulvey är begäret efter modern ett symptom på fader-son rivaliteten. Det är den pre-oidipala urfadern som är bortträngd i vår civilisation. På samma sätt som Kristeva i sin texter lyft fram en preoidipal mor visar Mulvey på ett arkaiskt fadersskikt som är både hotfullt och älskat. När Mulvey undersöker Freuds användning av oidipusmyten ser hon att Freuds teoretisering sammanfaller med tidpunkten när Freud skrinlade den s.k. förförelseteorin. Faderns ansvar i det oidipala scenariot trängs bort. Mulveys undersökning av myten tar fast på det som bokstavligen är föroidipalt. De flesta kommentarer till myten utlämnar orsaken till varför Oidipus och Iokaste har blivit förbannade, men Mulvey tar fasta på Oidipus fars historia. Varför förbannade kung Laois sin egen son och varför försökte han döda honom? Varför går förbannelsen i arv? Mulvey återger hur Laios far, Labdakos dog när Laios var liten. Kungatronen blev usurperad och Laios drevs i exil till Kung Pelops i Sparta där han blev förälskad i kungens unga son Chrysippos. Laios kidnappade pojken och våldtog honom och förorsakade hans död. Kung Pelops förbannade sedan Laios med att säga att om Laios fick en son skulle sonen döda honom. Laios bestämde sig för att aldrig skaffa några barn men blev en dag berusad och låg med sin hustru som blev gravid. Som straff för Laios brott sändes sedan Sfinxen mot Thebe.

Patriarchy is founded on rites and rights of inheritance and exchange of women that neutralise a neurotic, violent father/son rivalry and establish the basis for a symbolic order. But perhaps this symbolic depends shakily on the repression of the primal, pre-Oedipal father so that culture continues to be tinged with violence and institutions that claim to be guardians of the law and defence against chaos are maintained by the violence that lies behind patriarchal

authority. The image of the primal *father* confuses the neat polarisation between pre-and post Oedipal that reproduces a polarisation between mother and father. (...) Perhaps even more ‘unspeakable’ hardly even achieving symbolisation in the collective fantasy of popular culture, is the threat embodied by the primal father. Perhaps even his lack of cultural recognition is significant, returning rather in symptomatic social and sexual anxieties that afflict our society. Perhaps desire for and fear of a powerful mother and the misogyny it generates conceals something even more disturbing, desire for and fear of a violent father. Perhaps it is the ‘unspeakable’ ghost of Laius that haunts relations between men, generating homophobic anxieties and an attraction bonded by physical violence (...).<sup>122</sup>

Enligt den förhistoriska myten är Laios aggressiva och våldsamma homosexuella akt orsaken till förbannelsen och Oidipus senare lidande. Uppenbarligen har Mulveys tolkning av Oidipusdramat bäring på Noréns texter. *Fursteslickaren* fokuserar ett ambivalent far – son förhållande, ett motiv som därefter återkommer i rader av starka dramer: *Natten är dagens mor*, *Kaos är granne med Gud*, *Modet att döda*, *Blod*. Norén lägger ljus på ett tabuiserat område där begäret mellan far och son uppmärksammas.

*Fursteslickaren* är i hög grad ett drama om förhållandet mellan män.

Bestämmande för Andreas är förhållandet i tur och ordning till fadern, Gesualdo och Fursten. Kvinnorna i pjäsen har en mer underordnad och legitimerande funktion. Den homosociala strukturen är påfallande stark. I de parförhållande som skildras är kvinnorna en täckmantel som döljer andra och starkare begär. I pjäsens inledning är faderns kommentar till moderns död helt utan engagemang, som om det inte betydde något. Furstens äktenskap med Furstinnan är helt formellt. Fursten har helt andra begär och har aldrig haft något intimt umgänge med henne. När Andreas försöker bygga ett liv med Anna så slutar det i katatstrof, för Andreas sätter Furstens krav i främsta rummet.

I första scenen etableras en oerhört mäktig fadersbild. Andreas sitter vid moderns dödsbädd och när hon går bort ropar han som ett skrik på hjälp ”Far! Far!”. Men fadern ”står högt ovanför –vit, krigsklädd, med bruna utrunna ögon”.(s.1) Andreas blir utkörd från hemmet. Fadern tar avstånd från Andreas och hans liv. Han har inget att säga till sonen, och konstaterar att ”Det är inte liv det du gör, sedan får dom säga vad dom vill...”(s.1) och

Andreas ”smyger iväg, rädd för slag” (s.1) Pjäsen etablerar omedelbart den grundkonflikt som sedan kommer att varieras genom de sju akterna. Andreas begär efter en god fadersgestalt möts av maktfullkomligt avvisande. Andreas infantila besvikelse blir tydlig i hans vanmäktiga hot när han som det heter *flyr* fadern. ”Ditt as. – jag ska komma tillbaka en dag, (paus) ditt as.” (s.2) Andreas förebådar dramats slutscen när han ”svär inför Gud” att han ska söka upp fadern och då ska han bara ”lalla och lalla och lalla...”(s.2)

*Fursteslickaren* formulerar det tema som vi kan känna igen ifrån *Natten* och *Kaos*. Faderns arkaisk handling är att åter och åter igen offra sonen, trots att begäret mellan männens finns som ett grundläggande faktum.<sup>123</sup> Om *Kaos* är pjäsen som beskriver vägen fram till moderns död och därefter sonens komma ut handling, så är *Fursteslickaren* i hög grad pjäsen som skildrar sonens liv efter familjens sammanbrott. *Fursteslickaren* skildrar hur Andreas söker ett manligt/faderligt erkännande.

Den ambivalenta fadersbild som ligger som en grundstruktur under pjäsen blir helt tydlig i scenen när Andreas söker upp madrigalmästaren Gesualdo. Norén låter Gesualdos repliker färgas in av faderns ord och vändningar. Författaren skildrar en överlagring av fader och mästare. Gesualdo ges funktionen av bestraffande gammaltestamentlig far: ”Han kommer för att bestraffa mina söner.. Nu ska de ut ur mitt hus... Jag har fått nog... De tror att de kan driva med mig hur länge som helst...”(s.4t) Andreas kommenterar häpet Gesualdos repliker, ”Det låter nästan som ur fars mun”(s.4t) och vädjar om att fadern mer ska se honom som en vän eller en bror.<sup>124</sup> Därefter glider texten över i en varm beskrivning av hur Andreas älskar och ömkar den åldrade fadern. En beskrivning som stämmer väl med den bild som ges i hotellpjäserna:

Han har ingenstans att gå, ingen att gå till. Han är sextiotre år. Han har mittbena och bruna ögon. Ögonen verkar ibland att ha runnit ut över ansiktet och hakan och sipprat ner på den vita klädnaden och stövlarna. Han säger: Jag tänker inte uthärda längre. Nu håller han på att rinna ur mina fingrar som så mycket liv.  
(s.4t)

Gesualdo är madrigalmästaren. Med honom för Norén in den estetiska diskussionen i pjäsen. Carlo Gesualdo (1566-1613) var hertig av Venosa ett tiotal mil öster om Neapel.<sup>125</sup> Han är renässansfursten som är känd för sina framstående madrigalkompositioner och att han 1590 lät mörda sin otrogna hustru tillsammans med hennes älskare. Han hade gift sig med sin kusin

Maria d'Avalos men hon inledde en kärleksaffär med hertigen av Andria. När Gesualdo oväntat återkommer från en jakt påträffar han paret *in flagrante delicto*. De blev båda brutalt dödade och Gesualdo, som var adelsman, ställdes inte till ansvar för mordet. Gesualdo gifte så småningom om sig och tillbringade flera år vid hovet i Ferrara och kunde i den musikaliska miljön utveckla sin musik och förfina sina madrigaler. Men skuld och ånger följde honom resten av livet. Han drog sig tillbaka till sitt slott och omgav sig med musiker. Han dog som en djupt neurotisk (vissa kommentatorer säger galen) och självplågande gestalt.<sup>126</sup>

Gesualdos musikaliska stil är personlig. Han är inte rädd för disharmoniska experiment, och hans madrigaler är svåra att sjunga. Det originella med hans musik är den kromatiska komplexiteten, känsligheten och intensiteten. De plötsliga tonartsförändringarna har uppmärksammats i sen tid. Man har jämföt honom med Richard Wagner. Gesualdo anses som en av de mest innovativa madrigalkompositörerna i den sena renässansen.

Det är tydligt hur Norén hämtat inspiration i skrivandet från Gesualdogestalten. Där finns motiven av mörker och ljus, degraderingen och det sönderslitna inre som vittnar om en annan verklighet. För Andreas är Gesualdo mästaren och förebilden. Men Norén har tonat ner Gesualdos historiska roll av hertig och låter honom istället bli kompositör till Fursten. Gesualdo väver samman konst och liv och han formulerar ett äkthetskrav.<sup>127</sup> Musiken är en del av honom själv. Gesualdo pekar ut nödvändigheten av att gestalta den inre världen. Om inte så dör man. Andreas försöker i likhet med Gesualdo skriva responsorier (s.22) (se nedan) men känner inte att han lyckas. Dock upprepar Andreas symboliskt Gesualdos livsbana. Andreas liksom Gesualdo förhäver sig och drar sig därefter tillbaka till mörkret, asylen och galenskapen.

I pjäsen beskrivs också en utveckling. Dramat är tidsmässigt placerat just i övergången mellan renässans och barock. Fursten har Gesualdo som kompositör men vill hänga med i det senaste. Till Andreas säger han: ”Operan har slagit igenom i Italien. Herr Monteverdi har överallt gjort succès! Furstarna slåss om honom. Här är vi så lantliga.”(s14) Scenanvisningarna till *Fursteslickaren* påvisar även denna förändring mot den nya tidens musik. Under tortyrscenen med judarna (scen 7) anges madrigalmusik men när Andreas har kommit till asylen och förändrats som människa beskriver han hur han lyssnat nätterna igenom på Monteverdis Orfeo för att uthärda: ”(...)lyssnade jag på nätterna genom Herr Monteverdis Orfeo, för att uthärda... tyckte att detta (...) aldrig kunde överträffas (...)”(s.80). Andreas beskrivning är emellertid tämligen anakronistisk och ger kanske en vink om författarens egen musikupplevelse. Uttrycket ”att lyssna igenom på nätterna” anger att man

haft en skivspelare till sitt förfogande vilket knappast renässansmänniskorna hade möjlighet till.

Gesualdo stod på gränsen mellan två epoker. Den stora renässansstraditionen av polyfoni där människan var världens centrum höll på att upplösas. Gesualdo kan ses som den sista representanten för den epoken och han kunde inte bryta sig ut och bli en barockmänniska som Monteverdi vars *Orfeo* kommer omedelbart efter Gesualdo. Gesualdo ställer frågan om liv och konst på sin spets. I hans fall kan musik och livsöde inte skiljas åt. Det är de dramatiska händelserna i hans liv som ger hans musik den starka emotionella laddningen. Hans plågade inre mot slutet av livet driver fram ett förbluffnade modernistiskt och uppbrutet formspråk. Musiken får den sanningshalt och den angelägenhetsgrad som Norén låter Gesualdo formulera i dramat till skillnad från Andreas som gör musik på beställning.

Trots att Andreas projicerar sin fadersbild på Gesualdo så värjer sig mästaren mot detta. Han har en insikt som Andreas kommer att nå fram till först i pjäsens slut. Andreas söker upp Gesualdo för att göra karriär – inte för konstens egen skull. Andreas söker erkännande – av männen - genom sin estetiska begåvning. Han vill lyckas som Gesualdo: ”Hur ska jag veta att jag kan nå så långt som ni? Det är det jag vill veta. Det är därför jag har kommit.”(s.4) Den åldrade mästarens svar vittnar mer om livsvisdom än om falla till föga för karriärönskningar.

För Gesualdo är konsten ett livsprojekt. Han vänder sig mot det alltför tydliga och utsagda. Gesualdos kritik av Andreas musikaliska försök gäller att det är för manierat och preciöst. Musiken är för Gesualdo ett språk som låter själen ”falla genom den öppna natten”(s.3). Skillnaden mellan Andreas och Gesualdos musik kan beskrivas med Lacans uppdelning i imaginärt och symboliskt. Andreas drivs av sina imaginära begär att beskriva världen som den tycks vara. Gesualdo låter musiken som system, likt en symbolisk ordning, förmedla det djupare innehållet. Det gäller att säga det som inte finns. ”Man måste åstadkomma sådan musik, att även om storheten förblir okänd resonemanget övertygar.”(s.3) För Gesualdo är musiken sanning och äkthet mot sig själv. Det handlar om att rensa bort jagets ytligheter och sjunka ner dit man inte når. ”Dit kryper man, krälar, ålar sig.”(s.3) Det libretto som Gesualdo slutligen ger till Andreas ger en fingervisning om den plats för levande döda, det Hades som är platsen för sanning. Den plats som sedan återkommer för Andreas i asylens form när han till sist har fått insikt och livsvandringen når sin fullbordan. Norén citerar för sitt ändamål Psaltarens 88:e psalm v. 5-7 vilken skildrar hur jaget ensamt och hjälplöst sjunker ner som levande död till dödsduggans ort och utlämnad till Guds onåd. Det är Gesualdo som ger texten i latinsk, engelsk och tysk översättning i form av ett libretto till

Andreas för att han ska göra musik till versraderna. I verkligheten är det texten till en Gesualdos egna responsorier som Gesualdo publicerade mot slutet av sitt liv. De är avsedda för påskveckan då kyrkan rekapitulerar Kristus passionshistoria. Responsorierna är skrivna för Tenebraemässan. Det är en gudstjänst av sorglig högtid som innebär mörker i kyrkorummet eftersom alla kyrkans ljus utom ett släcktes under gudstjänsten; en symbolisk gestaltning av mörkret när Kristus som världens ljus har förlorats för mänskligheten. Gesualdo skrev responsorierna för påskveckans tre dagar: skärtorsdag, långfredag och påskafton. ”Aestimatus sum” är responsorium nr 8 för påskaftonen. Responsorierna har gått till musikhistorien som Gesualdos mästerverk med sin kvalitet, tekniska förnyelse och starka känslöengagemang. De förmedlar en söndersliten men ändå tvingande vision och har motiv av skuld och försoning. Motiv som förutom den teologiska innebörden också pga mordet på första hustrun även var personligt meningsbärande för Gesualdo.

Aestimatus sum cum descendentibus in lacum:

Factur sum sicut homo sine adiutorio, inter mortuos liber.

V: Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebris,

Et in umbra mortis

I am counted among them that go down to the pit:

I am become like a man without help, free among the dead.

V: They laid me in the lower pit, in dark places, and

in the shadow of death.

(---)(s.5)

Gesualdo står för en ödmjuk kristendom. Han är gammal och ser döden närma sig och skjuter livets fåfängligheter ifrån sig. Psalmen är hans credo. Men Gesualdo vet att Fursten inte har någon god hand. Han kan slå bakut som en häst. Och då sitter konsten trångt. När Norén låter Fursten storma in i Gesualdos kammare skapar han en medveten kontrast mellan två livshållningar: Gesualdos livsbejakande ödmjukhet och Furstens självförhärligande storhetsvansinne, mellan sanning och lögn. Fursten tar plats som ett stort barn vilket vill vara i centrum hela tiden. Han styrs av sina omedelbara begär och vill börja en ny tid. Han vill vara i Guds ställe.” Vi ska ha en Gud, men en sannare Gud...en Gud som ber till oss...Nu börjar en ny tid. Det har redan börjat. Den tog sin början vid min födelse.”(s.7) När Fursten senare

beställer en opera av Andreas så är den ett nazistiskt propagandaverk som ska förhärliga Furstens seger över judarna.

I motsats till Gesualdo fokuserar Fursten på jaget, på erotiken, på makten, på allt det som lockar Andreas. Furstens värld konsumerar upplevelser. Om Gesualdos skänk till Andreas var en psaltarpsalm så är Furstens skänk till Andreas sexuell njutning. Fursten sätter sig mellan Andreas ben och ”tar honom med munnen” och säger ”Nej, räck ut händerna, blunda, och se vad Gud har att ge dig.”(s.7)

Likt Stiernhielms *Hercules* som ställs inför en skiljeväg att välja mellan fru Lusta och Fru Dygd placeras Andreas mellan Furstens och Gesualdos livshållningar. Och han väljer till en början Fursten. Och det är ett val mellan två män. Andreas bejakar sitt begär efter erkännande, efter en far, efter en homosexuell relation. Med Laura Mulvey kan man säga att det är urfadern som gestaltas. En far som har två ansikten. Furstens grymma sida visar sig när han utsätter judarna för omänsklig tortyr. Fursten gör sig till en Hitler och ser bara till sin egna begär och visar total avsaknad av empati. Judarna å andra sidan bjuder civilt motstånd. De är offren som vittnar om sin inre sanning.

## Fursten

Pjäsen skildrar Fursten som en suverän renässansmänniska. Han har absolut makt, och han intresserar sig för konsten. Men, som han själv konstaterar, han är inte lycklig. Det finns ingen frid i hans liv. Trots Furstens möjlighet att göra som han vill kännetecknas furstehovet av en genomträngande klaustrofobisk känsla. Norén ger en tydlig bild för hovets situation när han i andra akten inledningsvis presenterar en mans tortyr. Den olycklige stängs in i ”Järndrottningen” och krossas långsam till döds utan att kunna yttra några förlösande ord. Det framgår att Fursen är en maktpolitiker som ser människor som redskap. Han har satt sig i Guds ställe. Hela världen roterar kring hans person. Om sig själv har han sagt: ”Det finns bara en undersåte, bara en enda och jag är hans herre och furste.”(s.21a) Det är Furstens egocentriska begär som bestämmer allt i landet. Följderna stavas tortyr, utarmning, krig och död. I ett av de insprängda ”soldatbrev” sägs att Tyskland inte är gott, ”det är Guds anus”.(s.21f) Fursten har skapat ett system som styrs av osynliga men tvingande principer som utgår från honom själv och som han inte kan/vill ändra på. Furstinnan ger i en replik till hovdamen Anna situationen i koncentrat: ”Jag lever som en gammal krabba i värmen. Ibland

tycker jag att det är jag som står däruppe och långsamt krossar mig själv till döds, alltifrån tillkomsten i moderlivet.”(s.12t)

Äktenskapet med Furstinnan är en ren formsak. Fursten har äktat henne av politiska skäl och något intimt umgänge har de aldrig haft. I pjäsen ligger den obligatoriska heterosexualiteten på ytan. Den bestämmande strukturen är den mellan männen. Kvinnorna är underordnade en patriarkal genusordning och blir inplacerade efter de överenskommelser männen bestämmer. Furstens erotiska praxis tycks mest vara vänd mot män. Men hans liv är tomt. Begärstillfredsställelsen ger ingen frid. Han är fylld av saknad och söker en tröst som han inte når fram till.<sup>128</sup> Han upplever sig övergiven av Gud. Han förstår att han jagar en chimär men kan uppenbarligen inte komma ur den destruktiva cirkeln. Gud är frånvarande för honom: ”Varför lämnar du mig att jaga den skugga, som du, osynlige Gud, kastar framför mig! ... I det ser jag mitt liv, att jag avlägsnar mig under ständiga försök att nå dig(...)”(s.25) I brist på vägledning gör han sig själv till Guds redskap. Han driver ett obönhörligt och fasansfullt krig år ut och år in vilket dödar allt och alla. Han blir till en ”ansiktslös dödsängel”(s.42). Men han sätter sitt eget jag över allt annat. Han skapar regler och bestämmer i detalj över människornas livsöden i landet Bohemiae Rosa: ”Jag försöker bara rekonstruera världen som jag vet att Gud har tänkt den.”(s.42) Fursten är en nyckfull härskare. I förhållande till Andreas pendlar han mellan ömsinhet och mordiskhet. Framförallt kräver han lojalitet. Rivaler tolereras inte! När Andreas ber om sommarlov får han det på bestämda villkor: ”Lova mig, att aldrig vända dig från mig, varken i skräck eller likgiltighet!”(s.43)

## Furstinnan

Kvinnorna i pjäsen har en klart underordnad roll. Furstinnan har blivit en bricka i ett maktspel. Hon är ensam och övergiven och söker även hon tröst och erotik hos Andreas. Hon konstaterar bittert att världen är skapad för mannen men ”(...) det som mannen är skapad att ge kvinnan, en tiondel av sig själv...det har jag nästan aldrig känt...”(s.19). Hennes erfarenhet är att hon inte duger. Dock har Furstinnan bevarat en rest av mänsklig sanning, och hon ser med en klar blick på Furstens utnyttjande. Hon råder Andreas att återvända hem, för stannar han kommer han kastas bort när Fursten hittat någon bättre. Man kan inte lita på Fursten. Andreas vill inte tro på hennes varningar. Mot en mer äkta livshållning ställer hon de imaginära begär som härskar vid hovet: ”Du kommer att upptäcka att ingenting är tillräckligt



verkligt och ändå graviterar kring sitt begär. Jag ser det hos mig själv och hos människor som jag inte längre lever i.”(s.19) Furstinnan är låst vid sin position vid hovet. Den klaustrofobiska bilden av järndrottningen förs konsekvent genom hela pjäsen. Fångad av ceremonielet tvingas hon ut att beskåda slagfältet vid Aachen. När Fursten till sist är död har det symboliska tvånget gått över till en faktiskt fångenskap. Hon sitter inlåst och har som enda sällskap Furstens gravurna. ”Nu är vi lika fångna som alltid.” säger hon till Andreas.(s.65) Hennes Furste är död, men makten har gått vidare till en ny regent. Systemet upprätthålls.

Andreas begär efter framgång och erkännande hetsar honom men komponerandet skänker honom ingen glädje. När han söker upp mästaren Gesualdo för att få ytterligare råd möts han av ytterlig skepsis. Gesualdo skrattar ut hans naivitet. För mästaren är det klart att konsten måste ha etiskt ansvar och vara något utöver ett beställningsarbete. Man kan inte göra musik som ”en sinnesfrämjande avslutning på dagens dödande”(s.24). Strax innan Gesualdo dör avfärdar han Andreas: ”Gå nu... Jag står inte längre ut med att umgås med människor som gör borgerskapet lyckligt...”(s.24)

Pjäsen ställer Andreas återigen inför vägvalet: att välja fursten eller att välja den personliga mognaden. Fursten blir avgörande för honom. Andreas är bara alltför ”tjänstvillig”. Fursten och Andreas bildar ett par som drivs av samma slags begär. De är både älskande och rivaler. Furstens primära projekt är att realisera världen som Gud har tänkt den, dvs han vill sätta sig själv i Guds ställe. Han använder Andreas musik som en del av den stora planen. Andreas primära projekt är att få erkännande. Han skapar musik som Fursten vill ha det. Han når framgång genom alliansen med Fursten. Det finns ett känslomässigt engagemang mellan Fursten och hans hovmusiker, men där finns också en mycket krass nyttoallians som bejaktar bådas begär. Fursten ser till att försäkra sig om Andreas obrottsliga lojalitet. Förbundet mellan männen är avgjort starkare än förhållandet till respektive kvinnor. Fursten och Andreas är i dramat varandras spegelbilder. De driver sina projekt fram till dödens rand. Fursten stupar bokstavligen i kriget och återfinns i Furstinnans cell. Där säger hon bittert åt honom: ”Nu kan du bara lalla och lalla...”(s.66) Andreas å sin sida åsidosätter allt för sin musik, den nazistiska operan. Parallelliteten mellan de båda understryks på flera sätt. Fursten bestämmer över den stora världen. Han ställer upp regler för soldaterna. Furstinnans frihet begränsar han hårt. Andreas bestämmer över sin lilla värld. Där upprättar han som en riktig hustryran i sin tur detaljerade regler för vad Anna får göra. I båda fallen är männen oförmögna till inkännande. Förhållandet mellan Fursten och Andreas kan som van Reis gör beskrivas i termer av Herre

och dräng. ”Fursten och Andreas. Herre och dräng, speglas således i varandra. Båda sublimerar sig i sin ”konst” – statskonst och operakonst. De båda är också lika i sin ”faderlöshet” och i sin narcissistiska sökan efter självbekräftelse som söner.”<sup>129</sup> När Andreas kommer till insikt har det redan gått för långt. Anna dör och själv hamnar han på asylen. Där lallar han när den nye fursten kommer på besök.

Om oedipusfasen i den traditionella fattningen går ut på att avleda pojakens incestuösa begär från modern till en annan kvinna så är det som skildras i *Fursteslickaren* motsatsen.<sup>130</sup> I det symboliska universum som dramat spelar upp är det primärt mot Fadern/Fursten som begäret riktas med både ömhet och skräck.<sup>131</sup> I detta scenario överlämnar Fursten sin egen kvinna till Andreas, och Andreas förhållande till henne är signifikant. Inför Furstinnan ljuger Andreas (om sin mor) och spelar en roll. Han vill inte se henne i ansiktet. (Det är samma förhållningssätt som Ricky har till Helen i *Kaos*.) Hon riktar sin ensamhet och erotiska utsvulnenhet mot honom, och det är närmast som han gör henne en tjänst när han ställer upp på hennes önsknings. Hela tiden finns en distans mellan de båda som ligger långt ifrån hettan mellan Andreas och Fursten. Andreas kommer senare att beskriva relationen till Furstinnan som ”en gammal människa man sitter hos därför att hon är rädd att vakna utan någon hos sig...”(s.31). Andreas är inledningsvis rädd för att någon, läs Fursten, ska komma på dem, men den faran är i pjäsen obefogad. Först när Andreas på allvar blir fäst vid en kvinna, Anna, väcks Furstens rivalitet. Och då drabbar hans svartsjuka med förödande kraft.

I en dröm som Andreas har om sin egen mor så är kopplingen med Furstinnan tydlig. Den gamla döende modern ska till att bada och även Furstinnan klagar över att de ”långa baden har gett mig ett så duvet utseende” (s.20) Än mer signifikant är hur modern klagar över sin ensamhet och begär att Andreas inte ska gå ifrån henne. I likhet med Furstinnan ställer Andreas upp för modern och nu drivs han långt bortom bristningsgränsen. Scenanvisningen säger att han är ”ensam, vrålar”: ”Jag går inte, mor, jag stannar hos dig tills det onda är över, ända till sista ögonblicket.(---) Nej, så här kan jag inte ha det! Ensam och rubbad, klagande över min mor!”(s.28)

Mötet med Anna följer i texten omedelbart efter scenen med modern. Det är inledningsvis en erotisk fascination men den leder strax vidare. Likt en Romeo - och Juliaberättelse drabbas Andreas av den stora kärleken. Andreas förstår att han tidigare har anpassat sig till döds genom att vara med andra. Det han behöver är en verklig kärlek som ger och tar och utvidgar hans person. Nu är det ögonen hos den älskade som förändrar och stoppar världens likgiltighet.

Jag är så glad för att jag såg er...Stanna...Jag söker någon att älska...Jag kan inte längre sitta så här och se hur jag anpassar mig till andras tankar och känslor och likgiltighet / gudsnådelighet! Jag behöver en fruktansvärd kärlek och en människa som inte gömmer sina underbara ögon, för att återigen bli den jag kan bli! Jag behöver en oerhörd kärlek. Ni liknar henne!... Jag måste ha den!...Annars blir jag denna likgiltighet som hejdar världen och låter den vara som den är! (s.30t)

Förhållandet till Anna tar stor plats i pjäsen. Det skildras på drygt 25 av pjäsens cirka 85 sidor och innebär spelmässigt den tyngsta biten. I den femte akten etableras kärleken och det stilla livet på landet. Som en verklig utopi skildras Andreas och Annas sommarlov från Fursten, hovet och krigets verklighet. Andreas arbetar fokuserat på sin opera men de drömmer även om framtid, gemenskap och kanske barn. De inrättar sig i ett hus. Anna ordnar med det praktiska. Andreas ställer upp regler för hemmets ordning och hur hans arbete ska kunna flyta på bästa sätt. Det är frustrerande för Anna att han sätter verket framför kärleken till henne. Hon klagar: ”Varför måste du alltid plåga oss båda för att få ut den där musiken?”(s.48) Men för Andreas handlar det först och främst om att lära sig leva, dvs att inte anpassa sig till döds. Han sätter upp regler för sig själv om hur han ska leva ett sannare liv. Det innebär bl.a trohet mot honom själv, förmåga till fruktan och frid, att lära sig leva riktigt och inte väl, en andlig och kroppslig disciplin och vara ärlig i åsikter och tankar.(s.50a). Norén beskriver hur ett kaotiskt jag finner fastare konturer. Andreas lär sig det konstnärliga arbetet men han glömmer bort att odla kärleken. Hans begär är fortfarande splittrat. I sängen dagdrömmer han om ”...begäret efter mig själv...Eller honom...(..) och för övrigt hålla mej till Anna och vi skall långsamt i vars och ens tjänst växa till det gamla par...”(s.52f) Och plötsligt kommer tankarna direkt in på Furstens kropp:”(..)Fursten, rakad över hela hjässan som en gammaldags fånge, helt glattrakad, splitt naken i sängen...”(s.54). Men arbetet glädjer inte Andreas på samma sätt längre. Han vågar emellertid inte rubba innebörden i deras gemenskap fastän han går en instängd och ”inte god”(s.53t) väg.

Den dramatiska höjdpunkten inträffar i och med Furstens ankomst. Andreas har med hela sin kraft arbetat för att få operan klar för att tillfredställa fursten och sig själv men Fursten inser omedelbart när han kommer att Andreas totala lojalitet är borta. Hans enkla test är att lägga handen på Annas sköte och när Andreas upprört kallar honom svin, är saken klar. Andreas har brutit deras pakt. Som straff spärras Andreas in i svinstian under natten och Fursten utnyttjar Anna. Medan svinen hugger på Andreas ropar Anna innifrån huset.

Vem är det! Anna!

...Är det du! Vad gör du!

Furste, Furste! Ni kan inte!...Låt henne vara!

(...)

Jag älskar henne så oerhört... Jag ska göra allt ni ber om... Jag skall ännu en gång tjäna er till min död...(s.58)

Efter en sådan natt tycker man att Andreas skulle ta avstånd från Fursten, i likhet med hur judarna hävdade sitt civilkurage i pjäsens inledning, men Andreas fogar sig. Han faller på knä inför makten, och därefter skildras hur han oförtrutet fortsätter komponerandet, men nu utan större framgång. Och återigen åsidosätts Annas kärlek. Trots misskännandet av henne är hennes kärlek till Andreas oändligt förlåtande, eller för att använda Noréns egna ord: en fruktansvärd kärlek. Likt ett helgon står hon vid hans sida tills vintern kommer och hon blir sjuk och dör. Nu kommer till sist Andreas till vägs ände. Något går sönder. Han sitter stum vid hennes kalla dödsbädd som utstrålar köld och tystnad. ”En vit, blodig och lerig järnridå faller ner som ett giljotinhugg.”(s.62).

### Begärstriangel

Med Fursten, Andreas och Anna återskapar Norén återigen den elementära begärstriangel som är så väsentlig i hans dramer. Mönstret finns tydligt angivet i *Kaos* där först Ernst, Ricky och Helen utgör en formande struktur. Strukturen återkommer därefter med Ernst, Rex och Helen. De båda männen spelar rollen av rivaler om Helen men har kanske i grunden en starkare relation inbördes än till Helen. I *Fursteslickaren* är det urfadern/Fursten som sätter sin prägel. Inledningsvis är han ett erotiskt och lockande objekt för Andreas. Bakom den heterosexuella fasaden ingår de en allians av attraktion och nytta. I början är Furstinna (en ofarlig) tredje part i triangeln, men hon ersätts därefter av Anna. Hon blir den som båda männen riktar sitt begär mot. Andreas som en äkta make, Fursten som en brutal, våldtagande kraft. Scenen kännetecknas av både rivalitet och attraktion mellan männen. Som René Girard visat i *Deceit, Desire, & the Novel*<sup>132</sup> så väcks det mimetiska begäret av andras begär. Det är inte objektet utan rivalen som är utgångspunkten för avundsjukan.<sup>133</sup> När således Andreas är fäst vid Anna så bryter han inte bara alliansen med Fursten, han väcker också med sitt eget begär Furstens

lust till Anna.<sup>134</sup> Furstens hämnd och våldtäkt blir således dubbelt kodad, och Fursten förvandlas från välgörare till en mordisk och våldtagande fader. ”Min älskade son – vet du vad ett svin är?”(s.57) frågar Fursten retoriskt innan han sätter igång våldsapparaten. Det är med en hårsman som Andreas undkommer döden.

Furstens starka inflytande på Andreas visar sig på det sättet att han förblir lojal med Fursten ända fram till Annas död. Därefter inleds ett uppbrott. En insikts - och sorgprocess sätter igång. På dramats intrignivå händer det att Furstens fälttåg misslyckas i Ryssland. Folket fryser ihjäl och även Fursten dör. Ser man till det känslomässiga dramat så innebär Andreas förlust av Anna att han gör upp med begäret efter Fursten. Han söker, med risk för sitt liv, upp Furstinnan bara för att konstatera att där finns inget att hämta. Hon tar emot honom i sitt fängelse med Furstens järnurna i rummet. Den ursprungliga klaustrofobi har förstärkts ytterligare. Pjäsen etablerar starka scener för förlust och separation. Efter besöket hos Furstinna återkommer Mannen i galgen som Andreas mötte i inldningen. Då var hans funktion att visa på Fursten maktfullkomlighet. Nu skildras ett brutalt svek och övergivande som hans hustru utsätter honom för. Hon låter sig utnyttjas sexuellt utan att ägna honom någon tanke. Scenen är uppenbart inlagd som en parallell till Andreas situation. De har båda låtit sig utnyttjas utan att kunna sätta gränser eller respektera sig själva. Andreas förklarar sin situation som sådan: ”Jag slickade en Härskare i ändan men fick bara skit som tack.”(s.67) Mannen i galgen vänder sig kärleksfullt till sin hustru och ber om att få kyssa hennes hand, men hennes svar är brutalt: ”Kyss du mej i arschlet”(s.68).

Episoden står i bjärt kontrast till Andreas och Annas förhållande. För att förstärka känslan av förlust har Norén fört in en i texten ofullbordad drömscen där Anna och Andreas möts i ett hängivet kärleksmöte: ”De älskar med varandra. Hon går långsamt sönder.”(s.69)

Kontrasten mellan den förlorade kärleken och separationens verklighet blir absolut och äntligen inser Andreas hur fel han handlat. Han väljer att i likhet med Oidipus i motsvarande situation göra sig blind.<sup>135</sup> Och det är inte en bestraffning utan en självmedveten handling. Inte ens modern som återkommer i en drömscen kan få honom att återigen vilja se. Med Brigitta Trotzigs ord så sker en avskapelse.<sup>136</sup> Ett ny person träder fram. Och trots att Andreas faktiska blick är tom riktas hans huvud med hjälp av spikar mot en viss del av scenen. Det är tydligt hur Norén vill suggera fram en annan sorts seende än den vanliga världens. Det är nu som vägen till asylen öppnar sig. Andreas får rollen av den sanningssägande dåren.

Han gör sig blind.

Lugn, stillhet, vitt ljus.

Tre knektar med höga spjut och krigsmundering infångar honom.

(...)

Hans ansikte tvingas mot en viss obönhörlig del av scenen- det vill säga, om han vrider sig kommer cirkeln av spikar att tränga in i hans huvud. Det har han lärt sig. (s.69)

## Asylen

När dramat till sist landar i Asylen blir det tydligt hur pjäsen har en cirkulär och organisk struktur. De olika stationerna har passerats och vandringsdramat kommer till ett slut.<sup>137</sup>

Andreas har återigen mött Furstinnan och därefter Mannen i galgen. Asylen är en hemkomst. Sist kommer Fursten – fadern och Andreas tilltalas med ett ”Lala”.

Pjäsen kan läsas mot en vidare mytisk struktur.<sup>138</sup> Laura Mulvey visar i sin text om Oidipus hur man kan tillämpa Propp och folksagans mönster på Oidipusberättelsen, och detta låter sig även göras på *Fursteslickaren*. Dramat kan läsas som en variant på den antika myten. Ur den synvinkeln är Andreas folksagans hjälte som lämnar hemmet och kommer till ett främmande hov. Vid hovet får han framgång genom sin skicklighet. Oidipus löste sfinxens gåta. Andreas kan göra musik. Därigenom vinner hjälten erkännande och en kvinna. I likhet med Oidipusmyten överlämnas drottningen till Andreas. Han får dessutom ”prinsessan” – hovdamen Anna. Skillnaden med den klassiska myten är dock att hjälten nu riktar sitt begär mot Fursten/fadern och inte mot modern. I likhet med Oidipus hinns Andreas upp av sin historia. Thebe drabbas av pesten. Andreas förlorar Anna som dör. Även Fursten dör. Hjälten gör sig blind som ett tecken på att han fått insikt.<sup>139</sup> I likhet med Sofokles drama *Oidipus i kolonos* blir Andreas ledd till en ort vid dödens rand: Asylen.

Forskningen har uppmärksammat den cirkulära kompositionen i *Fursteslickaren* men tolkat den olika. van Reis beskriver den cirkulära strukturen i pjäsen som att det första rummet i pjäsen fullbordas av det sista. Han läser texten mot en av Noréns dikter

som han menar speglar ”Själva sujetten eller den kompositoriska grundritningen för det slutna rummets gestaltning i romanerna och framför allt ett skådespel som Fursteslickaren (...).”<sup>140</sup>

Om mor

-Hon har aldrig funnits

Om far

-Han är rädd

att föras bort

Egendomligt vädjande

Om mig själv

-Man ger sig av

på morgonen

och kommer hem

i utplåningen.<sup>141</sup>

För van Reis fullbordas det första rummet i pjäsen av det sista. Det är en variant av att man ger sig av på morgonen och kommer hem i utplåningen.<sup>142</sup> Han förstår dikten som en beskrivning av familjens triad och hur den bryts upp och modern och fadern bildar två emotionella tomrum som jaget vänder sig mot. Livsdagen formar sig till en cirkel där ”slutet förverkligar vad som en gång nedlagts i begynnelsen, där det första rummet fullbordas i det sista – men där ’utplåningen’ får ersätta ’skymningen’”.<sup>143</sup>

I sin iver att läsa dramat mot dikten och den psykoanalytiska kontexten så tvingar van Reis in pjäsen i en livsdag. I stället för utplåning läser han in skymning. Men den ort som asylen befinner sig i kan och bör läsas som gränsande till döden och utplåningen. Redan i första akten, andra scenen har Gesualdo med Ps 88 angett den dödens ort som Andreas nu ankommit till. Det är den underjordiska ort, det Hades som i sin moderna utformning blir till asyl, mentalsjukhus och klinik; den plats som ger utsagopositionen för Noréns gestalter i rader av dramer: *Personkrets 3:1, Kliniken, Ett slags hades*. Med psaltarsalmen ser vi hur ett huvudtema i dramatiken får sin utgångspunkt. Den anger ursprunget för ”de levande döda”. I psalmen ropar jaget till en frånvarande och vredgad Gud

och vädjar om att bli hörd. Psalmen har som överskrift i den svenska översättningen.  
 ”Klagosång i svåraste lidande.”

(---)

2. Herre, min frälsnings Gud,

dag och natt ropar jag inför ditt ansikte,  
 böj ditt öra till mitt rop.

3. Låt min bön komma inför ditt ansikte,  
 böj ditt öra till mit rop.

4. Ty min själ är mättad med lidanden,  
 och mitt liv har kommit nära dödsriket.

5. Jag är aktad lik dem som hava farit ner i graven,  
 jag är såsom en man utan livskraft.

6. Jag är övergiven bland de döda,  
 lik de slagna, som ligga i graven,  
 dem, på vilka du icke mer tänker  
 och som äro avskilda från din hand.

7. Ja, du har sänkt mig ned underst i graven,  
 ned i mörkret, ned i djupet.

8. Din vrede vilar tung på mig,  
 och alla dina böljors svall låter du gå över mig. Sela.

(---)<sup>144</sup>

I scenanvisningarna till dramats näst sista scen, nr 27, visar Norén vändningen nedåt mot marken och mörkret. Över jorden tycks enbart Guds vrede härska. Det är i degraderingen som man kan vända sig mot sanningen. ”Om man dag och natt lever med armarna uppsnörda på ryggen och huvudet bundet mellan fötterna sjunger man till markena – så att den skakar.”(s.76)

På intrigens nivå befinner vi oss fortfarande i Tyskland. Det beskrivs som ett starkt manligt land, och återigen kommer uttrycket ”Guds anus”(s.74) En beteckning som Norén passande gett till denna ”gudsfrögätta” ort där människorna är drabbade av Guds frånvaro och vrede.



Norén skildrar ett land där den politiska makten rullar på oavsett människornas livsöden. Avståndet mellan människa och politik är absolut. Den gamle Fursten är död men den ”nye” Fursten kommer på besök till asylen. Citattecknen kring ”nye” har Noren satt dit i scenanvisningen och därmed stryker han under Furstens allegoriska funktion. Han är ingen individ (och har därmed inte fått något egennamn i dramat) utan representerer den makt som ständigt upprätthålls och bestämmer över folket. I pjäsen får en soldat informera om situationen:

Furstens namn är namnet på den som trädde in på scenen när Hamletes hjärta brast.

Därmed sagt – ingenting har förändrats, ingenting.

Furstarna lever det liv de alltid har levt, och de må döda varandra och sig själva – det kommer inte oss vid, vårt liv forskrider lika obönhörligt – och de dödar oss, tills vi, det vill säga, de vi vill vara, själva skrider in på scenen och slår ner dem och gör slut på det hela.(s.80)

Norén knyter dramat till Shakespeares *Hamlet* och ger på så vis en bestämd läsanvisning. Den furste som träder in på scenen vid Hamlets död är ju som bekant Fortinbras och slutscenen ställer Hamlets livsöde mot det politiska maskineriet. Norén har alldeles säkert inte valt denna intertext av en slump, utan Jan Kotts välkända tolkning av Hamlet i boken *Shakespeare vår samtida*<sup>145</sup> finns säkert i bakgrunden. Boken kom i sin andra upplaga 1972 i Natur och Kulturs Magnum serie och fick stor uppmärksamhet. Kotts bok pekar ut konflikten mellan maktens maskineri som rullar på oavsett vem som råkar regera och den individuella människan som söker förstå sitt livsöde. Som Nylander har påpekat reser scenen även den för 70-talet mycket tidsaktuella frågan om det folkliga upproret.<sup>146</sup>

Skillnaden mellan *Fursteslickaren* och *Hamlet* är att i Shakespeares pjäs får Horatio i uppdrag att berätta Hamlets historia. Självt dör han. ”The rest ist silence.” Men Andreas berättar sin egen historia om än i korta drag för den nye Fursten–fadern.

Mentalsjukhuset innebär alltså inte kontaktlöshet eller språkets sammanbrott. Det är istället, som Cecilia Sjöholm påpekat, den antika tron på galningen som ett sanningsvittne över sin egen tid som får ett modernt uttryck.<sup>147</sup>I sin diskussion av schizopoesin framhåller Sjöholm att Norén ansluter sig till den kult av galenskap som till viss del odlades av romantiken, men framför allt av surrealisterna.<sup>148</sup>Norén har en förkärlek för människor som

lever på gränsen mellan genialitet och galenskap som t.ex Carl Fredrik Hill och Hölderlin. Och Andreas är den första i raden av gränsmänniskor som ständigt återkommer i dramerna.

När Norén skrev schizopoesin kände han till Foucaults syn på vansinnets historia. Hans 60-talspoesi är skriven med samma utgångspunkt som Deleuzes och Guattaris har i *L'Anti-Oeidipe* och "(...)vansinnet hyllades som en reaktion mot övermakten, som en psykisk störning med revolutionär potential.(...) schizofrenin var ett 'friskhetssymptom' i en sjuk familj, och ifrågasatte den borgerliga familjebildningen på dessa grunder".<sup>149</sup> Men schizopoesin har även en politisk innebörd. Den "ställer sig mitt i samtidens debatt om schizofrenin som motkraft: sanningssägaren ska tystas av det samhälle som inte tål se det bortträngda flödet av bilder tränga fram igen."<sup>150</sup> Och Sjöholm sammanfattar:

I Noréns dikt blir den schizofrene ett sanningsvittne över sin samtid genom sitt lidande, genom att identifiera sig med samtidens offer. Fakticitetens, hallucinationens och det trancherade medvetandets poesi är också språkrörets poesi.<sup>151</sup>

Det är alltså i kliniken, asylen, fängelset och underjorden som vi möter kärnan i den norénska dramatiken. I rader av pjäser utforskas denna spelplats, och den befolkas, som i *Fursteslickaren*, av en rad säregna individer. En grupp människor som tillsammans utgör den klagande kör som i likhet med psaltarpsalmen riktar sig till en vredgad men frånvarande Gud. Norén kallar dessa varelser för "levande döda". De har kvar sin kropp men de har i någon mening förlorat sin själ. De är automater och kan utföra enkla saker, men helheten i personligheten är förlorad. Dock är det i deras uppbrutna repliker som sanningen formuleras. Man kan jämföra med det "trancherade medvetande" som Norén använder sig av i *Stupor*; det collageliknande skrivsätt som skapar en mångfacetterad uppdelning av texten. Norén framställer en fragmentarisk verklighet. Sjöholm pekar på att trancheringen kan jämföras med William Burroughs "cut up"-metod."Bakom Burroughs *The Naked Lunch*, som Norén läste på engelska, ligger tanken att världen inte kan uttryckas utan bara indikeras genom en mosaikliknande sammansättning."<sup>152</sup> Verket blir till en genomströmningsplats för olika röster.<sup>153</sup>

I *Fursteslickaren* är collagekaraktären mycket tydlig i den meningen att de levande döda inte bara talar om sig själva, utan dramat lyfter även in texter från en rad olika håll. Till skillnad från t.ex *Natten* och *Kaos* vars intertextualitet är mer indirekt så tillåter sig Norén i *Fursteslickaren* en lång rad direkta citat. Bland De levande döda finns

”sjömanspojken”. Hans långa monolog är en parafras på C S Foresters historiska sjöromaner om Horatio Hornblower vilka Ernst i *Kaos* är så förtjust i. Monologen skildrar två seglande örlogsfartyg i strid. Fartygen ligger i stiltje och avlossar sina skottsallvar mot varandra. Ord och vändningar är hämtade ur Foresters textmassa men Norén har vänt synvinkeln från tredje personens berättelse till första personens jag. Det är krigets obönhörliga verklighet som skildras samtidigt som de oskyldiga offren gestaltas med hjälp av en fårfälla som kastats överbord: ”(...) genomvåta, skräckslagna stirrande djur som bräkte och bräkte medan de kalla vågorna obarmhärtigt slog mot dem”(s.78). Monologen skildrar dödandets absurda obehaglighet men Norén låter därefter texten kontrasteras av en vitklädd, sinnessjuk flicka. Hennes gestalt påminner om Ofelia och hon återkommer ofta i liknande uppenbarelser i Noréns senare pjäser. Man kan påminna om *Hebriana* och om *Sommar*. Här vittnar hon om att kärlek trots allt finns, om än frånvarande och svåråtkomligt.

Som ett barn  
 vaknar kärleken till mitt i natten  
 och måste ropa  
 för att veta att den inte är ensam  
 Sedan sitter den och sover  
 långt ifrån sitt skrik  
 Och när den klätter (sic) i träd  
 vet den inte  
 om den vill komma hem eller bort (s.78)

## Ariel

Den uppenbarelse som först möter läsaren i asylen är Ariel. Namnet pekar rakt på Shakespeares *Stormen* där Ariel är den luftande som står trollkarlen och hertigen Prospero till buds med allehanda tjänster. När Ariel utfört sina uppdrag får han sin frihet åter. I *Fursteslickaren* bär han med sig en stark anknytning till luftens element. Det sägs att han åldras från vitalitet till en levande död och han har en död fågel i skötet. Ariel beskrivs med pronominiet *han* men genustillhörigheten är osäker. Texten säger att man inte kan avgöra om ”han är klädd i tvångströja eller klänning”(s.70) och han betecknar sig själv som ”vindfurstinna”. Det är tydligt hur Norén velat understryka Ariels polymorfa karaktär.

Gestalten låter sig inte enkelt inordnas i förväntade motsatspar. Asylen följer andra regler än i den omgivande världen. Ariels inledningsreplik anger tydligt hur han står mellan luft och jord, mellan två av Noréns centrala bildsfärer: fågeln och hästen

Får jag be om en fågel...Är jag inte en fågel? Är jag inte en fågel som flyger i Guds livmoder?

(Paus)

Är jag inte en häst...(s.71)

Bilden av den döda fågel som Ariel inledningsvis har i knät säger läsaren att något väsentligt har gått förlorat. Ariel är den som transformeras. Han går från kvinnlig framträdelseform till manlig. Fågeln och vingarna är som vi tidigare konstaterat bilder för det gudomliga, och nu ser vi en gestalt som har sjunkit till jorden som en nedstörtad ängel. Den döda fågeln konnoterar att själen är borta, att Ariel sjunkit från lufthavet ner till det jordiska och dödliga.<sup>154</sup> Det sägs också i scenanvisningarna att "Ljuset vandrar från sten till vitt, i början dunkel."(s. 70). Ariel har fortfarande en kropp, men "själen" är död. Han är därmed sinnebilden för De levande döda.

I pjäsen fungerar Ariel som en samtalspartner till Andreas. Gestaltningmässigt fyller han samma funktion som Rex gör i inledningen till *Kaos*. I likhet med hur Ernst och Rex anger spelreglerna för det som ska hända, så avslöjar Ariel med sin repliker förutsättningarna i Asylen. Rex och Ariel har dessutom förbluffande många likheter i sina rollkaraktärer. Rex är som vi minns blind på ena ögat. Han är vänd mot döden och hans medvetande är avskuret på ett säreget sätt. När Ariel berättar sin historia förstår vi att han är av samma sort som Rex. Ariel har blivit lobotomerad. Två personer med huvudbonader bestående av en bok och en metallmössa, vilket kan symbolisera kyrkan och förnuftet, har med skalpell skurit upp hans hjässa. Det galna språket, schizopoesin, är inte tillåtet av samhället. Ariel är avskuren från sig själv:

- jag har bara en halv vision, det vill säga...jag ser bar till hälften...jag ser bara halva ordet, halva solen, halva brödet, halva stenen, halva människan, halva mej själv...(s.71)

Ariel är liksom Rex vänd mot döden. Ariel har "gömt" sig i det steriliserande vita ljuset och "Gud avtar för varje dag, och döden griper omkring sig som svalor..."(s.71). Både Rex och

Ariel har den sakliga och obönhörlig blicken för döden. De har förlorat en del av sin mänsklighet. Sorg och separation tycks inte länge bekomma dem något. Ariel återger både Furstens död och hans egens mors övergivande utan att, till skillnad från Andreas, gråta. Som levande själ har han "oåterkalleligen" (s.73) dött. Andreas däremot har ännu inte dött helt och hållet. Han åkallar minnet av Anna. Till skillnad från Ariel som gjort sig av med känslomheten så håller Andreas ännu fast vid längtan efter helhet. Anna och Andreas var som "två ord som betyder nästan samma sak"(s.75) och Andreas berättar om försöket att återskapa den stora musikaliska (Guds)visionen i form av en fågel i himlen.(s.75)

### Begäret

Den grundläggande förändringen hos Andreas är att det triangulära begäret ges upp när han kommer till Asylen. Han släpper Fursten som spegel- och identifikationsobjekt. Istället framstår Anna som det goda objektet han har förlorat. Andreas gör parodi av sin egen tidigare verksamhet. Han låtsas att en av de utslocknade männen är Fursten och tar tag i hans manslem och gör ett spektakel: "Jag ber därför underdånigast att mig som Högst Eders hovorganist nådigast dekretera!"(s.79) Scenanvisningen beskriver därefter hur han drar sig upp på ett rep så att han hänger som ett foster i luften. "Han suger spå sin egen kuk, inbunden i en alldeles för trång lädersnara."(s.79). Andreas väljer symboliskt att gå in i sin egen verklighet.

När den "nye" Fursten därefter kommer på besök blir det en omtagning av inte enbart inledningens konfrontation med fadern utan också scenen då Fursten besöker Andreas och Anna på landet. I början av dramat lovade Andreas att återkomma och då skulle fadern bara lalla och lalla. Nu blev det tvärtom. Andreas ligger som ett barn på golvet. Han vittnar om kärleken till Anna. Den begärsordning som Fursten står för är inte längre tillämplig.

Scenen avslutas med en extremt lång monolog av en gestalt kallad "MÄNNISKAN SOM LIGGER I STENSÄNGEN"(s.81). Det är en mycket grotesk kärleksförklaring till en kvinna som ofömedlat tar över efter mötet mellan Fursten och Andreas. Texten är en blandning av obsceniteter och idealiserad kärleksförklaring. Kvinnan beskrivs som "mitt bruna rådjur med feta hängande bröst"(s.81). Diktjet blir överväldigat av hennes skönhet och önskar sig moderlig omvårdnad samt önskar att han finner henne liggande "(...) utsträckt på golvet med håret i full oordning och blodet strömmande ur näsa och sköte (...)"(s.82). I dramat fungerar monologen som en degraderad motsvarighet till Andreas mer upphöjda kärleksförklaring till Anna. Monologen riktas till en ljus sköterska. Hon beskrivs

som ”dum jungfru med högt uppsatt klänningsliv och någonting i handen (...)” och till sist åkallas hon som ”Lady of Shalott”. Kvinnan är alltså både en konkret gestalt som kommer med sänglinne och kläder till den intagne och den mytiska ”Lady of Shalott” vilken är titeln på en av Alfred Tennysons mest kända dikter.

Motivet är klassiskt och hämtat från sagokretsen runt kung Arthur. Damen ifråga är en varelse som lever ensam på ön Shalott vilken ligger uppströms i den flod som leder förbi kung Arthurs borg Camelot. Hon sitter vid ett fönster och ser på världen genom en spegel och av det hon ser gör hon en väv. En förbannelse förbjuder henne att se på världen direkt genom fönstret. I sin spegel ser hon vanliga människor, kärlekspar och riddare. Men en dag ser hon Lancelot komma ridande ensam. Fast hon vet att det är förbjudet ser hon ut genom fönstret och då spricker spegeln från kant till kant, väven flyger iväg med vinden och damen drabbas av förbannelsen. Hon lämnar ön och driver längs med floden i en båt och dör. Lancelot ser henne och önskar att gud ger nåd till hennes själ.

Motivet är välkänt i den anglosaxiska världen och kan ha kommit till Norén på en mängd vägar förutom genom Tennysons dikt. Pre-rafeliterna gjorde många illustrationer till dikten. Agatha Christie skrev en bok med titeln *The mirror Crack'd from Side to Side* som också blev en film. En given tolkning av dikten för den tillbaka till Platonismen och grottnikelsen. Liksom de fjättrade grottmäniskorna enbart förnimmar världen genom skuggor på väggen ser lady'n världen enbart förmedlad genom spegeln.

Det är naturligt att läsa dikten även som en metakommentar till författande och diktande. Den väv som Lady'n sysselsätter sig med kan liknas vid dikten eller konsten. När Lady'n gör det förbjudna: att se rakt på verkligheten, då brister också hennes väv och försvinner. Verkligheten låter sig inte fångas i hennes avbildning. Den kärlek som Lady'n plötsligt upptäcker för någon som befinner sig i den värld från vilken hon har varit utestängd, får henne att bryta sig ut ur skuggvärlden och fram till den verkliga världen. De mest centrala stroforna i dikten är:

But in her web she still delights  
 To weave the mirror's magic sights,  
 For often through the silent nights  
 A funeral, with plumes and lights  
     And music, went to Camelot:  
 Or when the Moon was overhead,

Came two young lovers lately wed;  
 "I am half sick of shadows," said  
     The Lady of Shalott.

(.....)

She left the web, she left the loom,  
 She made three paces through the room,  
 She saw the water-lily bloom,  
 She saw the helmet and the plume,  
     She look'd down to Camelot.  
 Out flew the web and floated wide;  
 The mirror crack'd from side to side;  
 "The curse is come upon me," cried  
     The Lady of Shalott.<sup>155</sup>

Ladyn vill inte längre leva genom spegeln, i en skuggvärld. Hon vill bryta igenom till något annat. Hon gestaltar en uppgörelse med det imaginära. Dikten kritiserar en alltför enkel verklighetsuppfattning. Vad händer när vi väljer något annat? Ladyn betalar priset för sin nyfikenhet med sin död.

Monologen om Lady of Shalott är inplacerad sist i skildringen av asylen. Placeringen framhäver dess vikt och dessutom sägs det "(...) att husets syfte faktiskt fullbordas genom dig..."(s.82), Hon växer därmed ut till en symbol för hela asylen. Lady of Shalott blir till ett föredöme för de på asylen som söker verkligheten som den är. Med hennes förebild avfärdas speglingar och skuggvärlden. Hon blir till en uppmaning att söka det sant litterära uttrycket. Schizopoesins angreppssätt rättfärdiggörs. Detta blir tydligt när dramatexten kommenterar sig själv. När Mannen i stensängen för in beskrivningen av det bord Andreas tidigare arbetat vid så är det en kraftig distansering av det konstnärliga förhållningssätt som Andreas förut tillämpat: "Detta hemska barockbord, som bara inger skräck med sin bundna lågor och skriande gripar och andra heraldiska helvetesdjur, vars ögon också överflödar av tårar..."(s.82). Det är tydligt hur bordet, som van Reis påpekat, "visar den furstliga arten hos den opera Andreas sökte skriva och som han själv blev offer för".<sup>156</sup> I motsats till en konstnärlig verksamhet som utgår från bestämda betydelser mellan uttryck och

innehåll så etablerar Mannen i stensängen en friare kod. Han låter sitt tal pendla mellan det mest obscena och den mest finstämda kärlekslyriken, mellan det incestuösa och det moderliga, mellan idealisering och brutalitet. Hans monolog är inte ett dugg tillrättalagd och vägrar följa de förväntade vändningarna. Texten speglar inte en helhet utan kastar mellan oförenliga positioner. Den är som ett ”trancherat” medvetandet som i sin uppsplätning och dissociering anger vägen mot en sannare återgivning. Mannen i stensängen ber att ”(...)få vrida ur de sista pissdropparna ur ditt feta talgiga fitthår(...)” bara för att några rader längre ner beskriva Ladyns frisyr. ”Ditt hår var, liksom idag, så här dags på morgonen glänsande kastanjebrunt och så mjukt som silke och föll över min hals i naturliga lockar(...)”(s.81). Mannen önskar henne utsträckt på golvet med ”blodet strömmande ur näsa och sköte” bara för att strax efteråt be om hennes moderliga omsorger. Det är tydligt hur Norén låter texten på ett ytplan härma det ”galna” språket. Men mannen i stensängen är de facto en sanningssägare.

Det ”soldatbrev” som avslutar skildringen av de levande döda på asylen är hämtat ur Noréns diktsamling *Viltspelar*<sup>157</sup> och sammanfattar vackert drömmen om helhet som ligger som en underström under textens yta.

#### Soldatbrev

Jag tänkte mig

Gud bestod av vingar,

Oändligt av

Vingar, som lyfte mig högt upp

Och bort till dig

Och du kom i mig

I denna upplösta här. (s.82t)

Diktjaget är tillsynes en av soldaterna i Fursten armé. Han riktar sig till ett du, men det sker på ett mångtydigt sätt. Först slås en vacker gudsbild fast och fågelmotivet återkommer. Jaget beskriver sin föreställning om Gud i en dubbel och förstärkande rörelse. Först är Gud vingar och därefter ”oändligt av/vingar” som lyfter jaget från ytan. Sista versraden antyder att jagets utsagoposition är en av Furstens numera upplösta härar, dvs en position av nederlag och kaos, en position där den världsiga ordningen inte längre fungerar. Men vem är då diktens du? Om man läser duet som enbart Gud gör man onekligen våld på sammanhanget. Dikten skildrar hur jaget med Guds vingars hjälp når fram till någon annan. Duet färgas in av Gudstilltalet men



har ändå en egen betydelsesfär. Det är tydligt hur versradern fem och sex beskrivs en dubbelrörelse av maskulint och feminint. Naivt läser man diktjaget som manligt i versrad fem och som riktande sig till ett kvinnligt du. Versrad sex kastar däremot om ordningen. ”Och du kom i mig” är uttrycket för en kvinnas sexuella möte med en man. I likhet med hur Norén har beskrivit Anna och Andreas som två ord ”som båda betyder samma sak”(s.75) ser vi här ett komprimerat uttryck för en både maskulin och feminin position.

Sett ur soldatens perspektiv skildrar dikten ett möte som skulle äga rum i den upplösta hären, dvs det av kriget härjade tyskland över vilket Guds vrede härskar. Men en annan konnotation som ligger dold under formuleringen ”denna upplösta här” knyter dikten omedelbart tillbaka till Lady of Shalott. Läser man ”hår” i stället för ”här” så dubblas diktens jag och den kvinnliga positionen blir tydlig. När Mannen i stensängen beskriver Lady of Shalott är håret av stor betydelse. Först beskrivs könshåret och därefter hennes glänsande kastanjebruna och silkeslika lockar som faller över hennes hals. Därefter kommer en önskebild av lady där texten två! gånger skildrar det upplösta håret.

Jag skulle vilja att du en enda morgon kommer in med naken hals och borttappad sjukhätta, att ditt hår befinner sig i vildaste oordning att du (---) att jag finner dig liggande utsträckt på golvet med håret i full oordning och blodet strömmande (...).(s.82)

Soldatbrevet låter sig alltså läsas som ett svar på den långa monolog som Mannen i stensängen framfört. Dikten har i sin starka kompression både manliga och kvinnliga konnotationer. I likhet med hur dramat tidigare växlat perspektiv mellan manligt och kvinnligt, mellan monolog och dikt (som när ovan sjömanspojken först talat om kriget och därefter den sinnesjuka flickan beskrivit kärleken (s.77f)) så upprepar Norén perspektivväxlingen som ett rytmiskt mönster: först Mannen i stensängens degraderade verklighet och därefter soldatbrevets dröm om innerlighet. Soldatbrevet låter sig läsas med Lady of Shalott som diktjag. I likhet med Tennysons saga så formulerar soldatbrevet en önskan om att förflyttas till den människa man åtrår. Det är ju när Lady ser sir Lancelot ridande förbi som hon konfronterar sin instängda värld och önskar sig bort. I det upplösta håret, i den upplösta hären möts mannens och kvinnans begär.

## Avslutning

I det sista samtalet mellan Ariel och Andreas knyts pjäsen ihop. Ariel tar upp frågan om galenskap och Andreas formulerar pjäsens moraliska dilemma. Trots att deras repliker yttras i asylen, så är talet långt ifrån galet. Ett nytt värdesystem har tagit form. Ariel pekar i sin långa första replik ut det man skulle kunna kalla en postmodern medvetenhet. Inledningsvis lyfter han fram det intertextuella spelet. All dikt förhåller sig till annan dikt. Intertextualitet betyder ”mellantextlighet” och betecknar förhållandet mellan texter.<sup>158</sup> Som perspektiv har det en större räckvidd än som ett rent metodiskt begrepp i litteraturvetenskapen. Hela litteraturhistorien kan ses som ett stort samtal där författare talar med sina föregångare. Och det är detta utökade traditionssammanhang som Norén lyfter fram. Ariel sitter konkret inspärrad i asylen men det är som han också vill säga att han är inspärrad i en kulturs textuella fängelse. På samma sätt som schizopoesin söker etablera andra uttryckssätt i kontrast till den etablerade litteraturen önskar sig Ariel bli tolkad på ett nytt sätt:

Jag tänker något stort... som skulle kunna rubba...det liv vi lever...Men då har genast någon annan varit framme och tänkt det. ... Är det inte så?...Hur länge ska vi vara tecken för någonting... eller märken, efter någon....Ja, du vet...och det vet man ju...Hur länge ska dom vara otydda...(s.83)

Till postmoderniteten hör också en kritik av jaget. Människan är något större än sin jagkänsla. Ariel visar sin skepsis över alla de repliker som har jaget som utgångspunkt: ”Jag säger ”jag” ...med en viss...(skrattar)...”(s.83). Människans psyke har en vidare rymd. ”Vi känner inte oss själva, inte riktigt. Sedan försvinner vi in i hela vår förintelse” (s.79), heter det i en tidigare replik.

Det är tydligt hur den speglade och bekräftande verksamhet som Andreas ägnar sig åt i dramat fram till vändpunkten nu kommenteras och ifrågasätts. Ariel är en sanningssägare som pekar ut jagets begränsningar. Pjäsen har inte bara krossat en livshållning, den krossar också en metaforisk spegel med skildringen av Lady of Shalott. De avslutande replikerna blir en kommentar till huvudpersonens förändring. Människan är inte bara ett fodral för jaget, utan ett helt unversum, som vi bara har begränsad tillgång till. När Ariel talar om sin galenskap så lyfter han fram den vidare rymd som subjektet befinner sig i:”(...) en galen mänska är som ett bås där djuret förts bort... men det kan vara bra ändå...man kan gå och beta lite var man vill...”(s.84).

Andreas å sin sida formulerar det moraliska dilemman. Han har använt sin begåvning för att tjäna Furstens syften. Här formuleras två kolliderande förhållningssätt. Andreas kommer fram till ett grundläggande romantiskt ideal att konstnären bör vara sann och uppriktig och låta konstverket svara mot något ursprungligt och äkta inom honom själv. Det är en expressiv teori om konst som stryker under parallelliteten mellan liv och verk.<sup>159</sup> Furstens förhållningssätt å andra sidan är pragmatiskt. För honom är konsten enbart funktionell och försöker påverka mottagaren på olika sätt. Andreas har överlåtit ansvaret för sitt verk till Furstens fascistiska syften. Hur kan man försvara detta? Kan man sälja ut sin egen integritet och självrespekt för att få egen vinning? Kan man ursäkta sig om konsten ägnas onda syften? Norén vidgar pjäsens frågeställning från Andreas person ut mot samhället. Och det är en diskussion som i det politiserade 70 –talet måste ha känts naturlig. Trots att P.O Enquist i sin recension inte finner några ideologiska ställningstaganden i pjäsen så formulerar ändå Norén helt klart grundläggande frågor om konstnärens roll och ansvar. Det Enquist inte kunde se var samhällets intrång i familjesfären. I programtidningen förklarar Norén ett av sina syften:

Pjäsen handlar huvudsakligen om ett fadershus, om fadershuset- och samhället som en förlängning av hemmet, där uppror och motstånd från barnens sida tillåts till en viss gräns och sedan obönhörligt slås ned.<sup>160</sup>

Pjäsen gestaltar en insiktsprocess som rymmer både personliga och samhälliga frågeställningar. Ska konsten tjäna individen eller har individen också ansvar mot sig själv och samhället? Norén formulerar det moraliska ansvar som Andreas står inför. I sin iver att bekräftas som man och konstnär har han gått för långt. Han har åsidosatt sin egen integritet och han har åsidosatt konsten ansvar mot andra människor. Kan man ursäktas för detta?

Andreas: Jag har använt mig själv för att ge en annan glädje, för att tillfredsställa någon annans lusta.

Ariel: Det kan man få förlåtelse för.

Andreas: Också om man använde det och gjorde sig mäktig med hjälp av det??

(s.84f)

## Käll- och litteraturförteckning

- Baeckström, Tord, ”Fruktansvärt levande och angelägen”, GT, 1973 11 24.
- Beckett, Samuel, ”Akt utan ord II” i *Spel- Tre dialoger, fem pjäser, film*, Stockholm, 1968.
- Berger, Arthur Asa, *Kulturstudier*, Lund, 1999.
- Bibeln, 1917 års översättning.
- Blomberg, Yvonne, *Att besvärja döden: död –och återfödelsematiken i Lars Noréns författarskap 1963-1984*. Otryckt lic.av. Stockholms Universitet, 1998.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, 1990.
- ; *The Psychic life of Power*, Stanford, 1977.
- Cerati, Carla och Gianni Berengo Gardin, *Per non dimenticare. 1968*. La realtà manicomiale di “Morire di classe”. Ed. Franca Ongaro Basaglia, Torino, 1998.
- Church, Michael, “Murder and Madrigals”, *The Independent*, 2004 06 07.
- Connel, Robert, *Maskuliniteter*, Göteborg, 1999.
- Diamond, Elin, *Unmaking mimesis*, London, 1997.
- Enquist, P.O, ”Grymhet, skräck, små doser av porr – detta är hopstulet trams.” Exp. 1973 11 23.
- Fagerström, Allan, ”Lägg ned pjäsen så fort som möjligt.” AB, 1973 11 23.
- Feuer, Donya, ”Dags ifrågasätta kritikernas roll, Donya Feuer talar ut.” DN, 1973 11 24.
- ; ”Det saknas recensenter på Noréns nivå”, Svd, 1973 12 04.
- ; ”Donya Feuer svarar Åke Janzon”, Svd 1973 12 06.
- Girard, René, *Deceit, Desire & the Novel*, Baltimore and London, 1976.
- Gunnarsson, Ewa och Susanne Andersson, ”Spegling och problematisering av mansforskning i arbetsliv och organisationer.” i *Manlighetens många ansikten- fäder, feminister, frisörer och andra män*. Red. Thomas Johansson, Jari Kuosmanen, Malmö, 2003.
- Hansell, Sven, ”Oordningens frälsning”, *Stockholmstidningen*, 1983 09 05.
- ; ”Sådan röv, sådan slickare”, *Exp*, 1992 03 09.
- ; ”Verklighetens undergång”, *Stockholmstidningen* 1982 11 19.
- ; ”Vid förintelsens gräns”, *DN* 1996 10 05.
- Högås, Niclas, *Maskulinitet och berättande. Kristendenser i Hans Gunnarssons "Skoda" och Per Hagmans Pool*. Lic.avh. i littvet, Uppsala univ. vt 04,

- Jahnsson, Bengt, "Nattens vrål med fantastiska roller", *DN* 1982 10 24.
- ; "Pjäsen når inte upp till Lars Noréns text", *DN*, 1973 11 23.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, 1985.
- Kott, Jan, *Shakespeare vår samtida*, Natur och Kultur, Stockholm 1972.
- Lacan, Jacques, *Écrits. Spiegelstadiet och andra skrifter i urval av Iréne Matthis*. Översätt. Iréne Matthis m.fl Stockholm, 1989.
- ; "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience." I *Écrits, a selection*, London 1977.
- ; *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Penguin, London, 1979.
- Lloyd, Genevieve, *The man of Reason. 'Male' & 'Female' in Western Philosophy*. London, sec ed. 1993.
- Lönngren, Ann-Sofie, *Illusionen av en kvinna- en queer-teoretisk analys av det homosexuella tabut i En dåres försvarstal*, magisteruppsats, Littvet.inst. Uppsala univ. Vt. 2001.
- Manzoli, Federica, "Images of madness. The end of mental hospitals illustrated through photographs", *Journal of science communication (JCOM)* 3(2) June 2004.
- Mehrens, Patrik, *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik*, Uppsala 1999. Diss.
- Mulvey, Laura, "The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx" i *Visual and Other Pleasures*, London, 1991, s.177-201.
- ; "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, sec.ed. 1991. s.14-26.
- Norén, Lars, *Biskötarna*, Stockholm, 1970.
- ; *Dagliga och nattliga dikter*, Stockholm, 1974,
- ; *De döda pjäserna I-IV*, Stockholm, 1995.
- ; *Fursteslickaren*, Arkivexemplar 1 på Dramatens bibliotek.
- ; *Tre borgerliga kvartetter*, Stockholm, 1992.
- ; *Tre skådespel, (Modet att döda, Akt utan nåd, Orestes)*, Stockholm, 1980.
- ; *Två skådespel*, Stockholm 1983.
- ; *Viltspelar*, Stockholm, 1972.
- Nylander, Lars, *Den långa vägen hem*, Stockholm, 1997.
- Näslund, Erik, "Drabbad av Norén", *Svd* 1982 10 25.
- Olsson, Anders, "Intertextualitet, komparation och reception" i *Litteraturvetenskap- en inledning*, red Staffan Bergsten, Lund, 1998.

- ; ”Orestes vid muren” i förf. *Mälden mellan stenarna*, Stockholm, 1981.
- Olsson, Ulf, ”Han frågade hur länge jag hade varit sjuk egentligen. Lars Noréns 60-tal och normaliteten.” I *Lyrikvännen* 2002:5.
- ; *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag, 2002.
- Osten, Suzanne och Helena von Zweigbergk, *Barndom, feminism och galenskap, Osten om Osten*, Stockholm 1990.
- Rasmusson, Torkel & Leif Zern, ”Förvandlingar av människan; ur ett samtal med Lars Norén”, *BLM* 1969:5 s. 348-355.
- van Reis, Mikael, *Den omänskliga komedin*. Efterskrift i *De döda pjäserna del IV*, Stockholm 1995.
- ; *Det slutna rummet*, Stockholm/Stehag, 1997. Diss
- Rivière, Joan, ”Kvinnligheten som maskerad” i *Divan* 5/92.
- Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Göteborg, 2000.
- Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, 2002.
- Savran, David, *Communists Cowboys and Queers*, Minnesota 1992.
- Silverman, Kaja, ”Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image”, i *Visual Culture*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Wesleyan University Press, Hanover, 1994. s.272-301.
- Sjöholm, Cecilia, ”Familjepolitik: Butler, Lacan och Antigonekomplexet” i *Divan* 2002: 1-2.s 54-67.
- ; *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf, och Norén*. Stockholm/Stehag, 1996. Diss
- Sommardal, Göran, ”Sammanfatta mig inte i det fruktansvärda språket!” i *Lyrikvännen* 2002:5.
- Sundberg, Björn, ”Att slå sönder den plats där det nya skall komma. Om Lars Noréns dramatik”, *Läskonst. Skrivkonst. Dikkonst. Till Thure Stenström den 12 april 1987*, Stockholm 1987, ss.351-374.
- Tennyson, Alfred, *The Works of Tennyson*, London, 1891.
- Trotzig, Birgitta, ”Dödlinje – livslinje. Om kärleken i Lars Noréns poesi”. *BLM* 1978:1 s.16-24.
- Ullén, Jan Olov, ””Man, diktare, naken, förtvivlad””Lars Norén, centrallyriker” *BLM* 1978:1 s 3-12.
- Waarander, Ingegärd, ”’Måsen’ fastnar mellan konst och liv”, *DN* 2001 09 17.
- Watkins, Glenn, *Gesualdo, The Man and His Music*, London, 1973.

Ziener, Øystein S. och Jörgen Lorentzen, *Homoseksualitet? Homotekstualitet. Drift och skrift i Herman Bangs författarskap*, Oslo, 2001.

<sup>1</sup> Lars Nylander, *Den långa vägen hem*, Stockholm, 1997; och Mikael van Reis, *Det slutna rummet*, Stockholm/Stehag, 1997. Diss.

<sup>2</sup> Lars Norén, *Tre borgerliga kvartetter; (Höst och vinter, Bobby Fischer bor i Pasadena, Sommar)*, Stockholm, 1992.

<sup>3</sup> Lars Norén, *De döda pjäserna I-IV*, Stockholm, 1995.

<sup>4</sup> Jmf Yvonne Blombergs tematiska studie: *Att besvärja döden: död – och återfödelsematiken i Lars Noréns författarskap 1963-1984*. Otryckt lic.av. Stockholms Universitet, 1998.

<sup>5</sup> Jmf Nylander, 1997.

<sup>6</sup> Med heteronormativitet menar jag strukturer, relationer och handlingar som ser till att heterosexualiteten framstår som enhetlig, naturlig, privilegierad och önskvärd för alla.

<sup>7</sup> Lars Norén, *Tre skådespel, (Modet att döda, Akt utan nåd, Orestes)*, Stockholm, 1980.

<sup>8</sup> Lars Norén, *De döda pjäserna del III*, Stockholm 1995.

<sup>9</sup> Birgitta Trotzig, ”Dödlinje – livsline. Om kärleken i Lars Noréns poesi”, *BLM* 1978:1 s.16-24.

<sup>10</sup> Jan Olov Ullén, ”’Man, diktare, naken, förtvivlad’ Lars Norén, centrallyriker” *BLM* 1978:1 s 3-12.

<sup>11</sup> Anders Olsson, ”Orestes vid muren” i förf. *Mälden mellan stenarna*, Stockholm, 1981.

<sup>12</sup> Nylander, 1997.

<sup>13</sup> van Reis, 1997.

<sup>14</sup> Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf, och Norén*. Stockholm/Stehag, 1996. Diss.

<sup>15</sup> Mikael van Reis, *Den omänskliga komedin*. Efterskrift i Lars Norén. *De döda pjäserna del IV*, Stockholm 1995. s. 260.

<sup>16</sup> van Reis, 1997.

<sup>17</sup> Ibid, s.421.

<sup>18</sup> Ibid, s.386.

<sup>19</sup> Ibid, s.368.

<sup>20</sup> Ibid, s.389.

<sup>21</sup> Nylander, 1997, s.7.

<sup>22</sup> Ibid, s.26.

<sup>23</sup> Ibid, s.29.

<sup>24</sup> Genevieve Lloyd, *The man of Reason. 'Male' & 'Female' in Western Philosophy*. London, sec ed. 1993.

<sup>25</sup> Nylander, 1997, s. 230.

<sup>26</sup> Ibid, s.12.

<sup>27</sup> Torkel Rasmusson & Leif Zern, ”Förvandlingar av människan; ur ett samtal med Lars Norén”, *BLM* 1969:5 s. 348-355.

<sup>28</sup> Nylander 1997, s.14.

<sup>29</sup> Ibid, s. 15.

<sup>30</sup> Ibid, s.15.

<sup>31</sup> Sven Hansell, ”Verklighetens undergång”, *Stockholmstidningen* 1982 11 19.

<sup>32</sup> Sven Hansell, ”Vid förintelsens gräns”, *DN* 1996 10 05.

<sup>33</sup> Ingegärd Waaranperä, ”’Måsen’ fastnar mellan konst och liv”, *DN* 2001 09 17.

<sup>34</sup> Erik Näslund, ”Drabbad av Norén”, *Svd* 1982 10 25, Bengt Jahnsson, ”Nattens vrål med fantastiska roller”, *DN* 1982 10 24

<sup>35</sup> Björn Sundberg, ”Att slå sönder den plats där det nya skall komma. Om Lars Noréns dramatik”, *Läskonst. Skrivkonst. Dikkonst. Till Thure Stenström den 12 april 1987*, Stockholm 1987, ss.351-374.

<sup>36</sup> Ibid, s.355.

<sup>37</sup> Nylander, 1997, s. 230.

<sup>38</sup> Ibid, s.338.

<sup>39</sup> Nylander, 1997, s.339.

<sup>40</sup> Observera dock att den äldre sonen inte har några som helst problem med sin maskulinitet trots att de har samma bakgrund.

<sup>41</sup> Nylander, 1997, s.341.

<sup>42</sup> Göran Sommardal, ”Sammanfatta mig inte i det fruktansvärda språket!” i *Lyriskvällen 2002:5* s. 53.

- <sup>43</sup> Ulf Olsson, ”Han frågade hur länge jag hade varit sjuk egentligen. Lars Noréns 60-tal och normaliteten.” I *Lyrikvännen* 2002:5 s. 18.
- <sup>44</sup> Ibid, s. 20.
- <sup>45</sup> Ibid, s. 23.
- <sup>46</sup> Ibid, s. 6.
- <sup>47</sup> Ibid, s. 21.
- <sup>48</sup> Sven Hansell, ”Oordningens frälsning”, *Stockholmstidningen*, 1983 09 05
- <sup>49</sup> Lars Norén, *Natten är dagens mor*. Regi: Björn Melander. Medverkande: Percy Brandt, Lena Brogren, Lars-Erik Berenett, Reine Brynolfsson. Sveriges Television, 1984, samt *Kaos är granne med Gud*, Regi: Björn Melander. Medverkande: Percy Brandt, Lena Brogren, Lars-Erik Berenett, Reine Brynolfsson, Dan Sjögren, Sveriges Television, 1984.
- <sup>50</sup> jmf Suzanne Osten, Helena von Zweigbergk, *Barndom, feminism och galenskap, Osten om Osten*, Stockholm 1990.
- <sup>51</sup> Lars Norén är också född den 9 maj.
- <sup>52</sup> Jmf Nylander, 1997.
- <sup>53</sup> Elin Diamond, *Unmaking mimesis*, London, 1997.
- <sup>54</sup> Jmf Sundberg, 1987, ”Redan den inledande scenanvisningen signalerar att pjäsen har en symbolisk tyda(...).s.353.
- <sup>55</sup> Lars Norén, *Två skådespel*, Stockholm 1983. s. 11. (I det följande ger jag sidhänvisningar till pjästexten direkt i brödtexten.)
- <sup>56</sup> Robert Connel, *Maskuliniteter*, Göteborg, 1999.
- <sup>57</sup> Tiina Rosenberg, *Byxbegär*, Göteborg, 2000.
- <sup>58</sup> Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm, 2002.
- <sup>59</sup> Ibid s.11.
- <sup>60</sup> Jmf Rosenberg, 2000.
- <sup>61</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, 1990, s.33f.
- <sup>62</sup> Ibid, s. 43.
- <sup>63</sup> jmf Jacques Lacan, ”The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience.” I *Écrits, a selection*, London 1977.
- <sup>64</sup> Rosenberg, 2002, s. 52.
- <sup>65</sup> Havelock Ellis (1859-1939) Ellis var en tidig utforskare av det sexuella beteendet. Han bidrog till en öppnare diskussion omkring sexuella problem. Freud konsulterade honom via brev. Jmf även Staffan Göthes radiopjäsa ”Homsexuella kan inte vissla” Sveriges radio P1 020105.
- <sup>66</sup> jmf *Modet att döda* 1980 där fadern är dagbarnvårdare!
- <sup>67</sup> Jmf Joan Rivière, ”Kvinnligheten som maskerad” i *Divan* 5/92. samt David Savran, *Communists Cowboys and Queers*, Minnesota 1992.
- <sup>68</sup> Judith Butler, *The Psychic life of Power*, Stanford, 1977.
- <sup>69</sup> Pjäsen avtäcker ett lastbart förflutet och det leder fram till en dramatisk insikt. I *Gengångare* är det faderns begär och lustar som döljs och täcks över men som till sist avslöjas. Sonen Oswald har fått syfilis och det vet modern om men söker tränga bort kunskapen. På samma sätt är modern i *Kaos* solidarisk med faderns missbruk och hans sätt att offra barnen. Familjen får ta konsekvenserna. Till skillnad från *Gengångare* där Oswald dör så gör Ricky i pjäsen upp med offerstrukturen och går sin egen väg. Ricky upprepar inte faderns beteende. Han bryter upp och låter därmed moderns hämnd komma över sig.
- <sup>70</sup> Jmf Patrik Mehrens, *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik*, Uppsala 1999. Diss. Avhandlingen studerar omsorgsfullt rumsbildningen i lyriken med utgångspunkter i poststrukturalistisk teoribildning: ”Rummet och de element som uppträder i tydlig närhet till det (...) är oerhört framträdande i Noréns poesi från denna tid (---) Syftet är att beskriva hur texten via retoriska skiftningar gestaltar en förändring av rummet, en transformation som i vissa fall kan betraktas som ett överskridande av rummet eller av diktens scen.” (s.13f)
- <sup>71</sup> Bödel och offermotivet finns redan i *Orestes*. Pjäsen har dessutom en hel rad strukturlikheter med *Kaos*. Det är en son som kommer för att hämnas sin far som modern har låtit likvidera. Sonens hatmotiv står alltså i centrum och när han med hjälp av systemen till sist lyckas så kommer Erinyerna och hemsöker honom, precis som den döda Helen hemsöker Ricky i slutet av *Kaos*.
- <sup>72</sup> Butler, 1990, s.33f.
- <sup>73</sup> Jacques Lacan, *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Irène Matthis*. Översätt. Irène Matthis m.fl Stockholm, 1989.
- <sup>74</sup> Ibid.
- <sup>75</sup> Niclas Högåas, *Maskulinitet och berättande. Kristendenser i Hans Gunnarssons "Skoda" och Per Hagmans Pool*. Lic.avh. i litteraturvetenskap, Uppsala Univ. Vt 04, s.54.



- <sup>76</sup> Se även Göran Sommardals kritik av Nylander och de psykoanalytiska läsningarna, ”Sammanfatta mig inte i det fruktansvärda språket” i *Lyrikvännen* 2002:5.
- <sup>77</sup> Nylander, s.347, kurs i orig.
- <sup>78</sup> Ulf Olsson, 2002, s.6.
- <sup>79</sup> Ibid, s.18.
- <sup>80</sup> Ibid, s.7.
- <sup>81</sup> Lars Norén, *Biskötarna*, Stockholm, 1970, s.143. jmf även Ulf Olsson, 2002.
- <sup>82</sup> Ibid, s.126. Jmf även Nylander, 1997, s.167.
- <sup>83</sup> Kaja Silverman, ”Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image”, i *Visual Culture*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Wesleyan University Press, Hanover, 1994. s.272-301.
- <sup>84</sup> Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, i *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, sec.ed. 1991. s.14-26.
- <sup>85</sup> Silverman, 1994, s. 286
- <sup>86</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Penguin, London, 1979.
- <sup>87</sup> Det blir en genusparodi som för tankarna till Judith Butlers *Gender Trouble*, 1990 (s.137). Där är dragshowartisten subversiv eftersom han/hon parodierar själva föreställningen om ett original. De förskjutningar parodin åstadkommer bereder mark för en ny mångfald av genusidentiteter och ett varierat utbud av möjligheter att vara människa.
- <sup>88</sup> En liknande användning av båtshaken finns i Samuel Beckett, ”Akt utan ord II” i *Spel- Tre dialoger, fem pjäser, film*, Stockholm, 1968.
- <sup>89</sup> Anders Olsson, 1981.
- <sup>90</sup> Øystein S.Ziener och Jörgen Lorentzen, *Homoseksualitet? Homotekstualitet. Drift och skrift i Herman Bangs författarskap*, Oslo, 2001.
- <sup>91</sup> Ewa Gunnarsson och Susanne Andersson, ”Spegling och problematisering av mansforskning i arbetsliv och organisationer.” i *Manlighetens många ansikten- fäder, feminister, frisörer och andra män*. Red. Thomas Johansson, Jari Kuosmanen, Malmö, 2003.s.69.
- <sup>92</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, 1985. jmf även Ann-Sofie Lönngren, *Illusionen av en kvinna- en queer-teoretisk analys av det homosexuella tabut i En dåres försvarstal*, magisteruppsats, Litterat.inst. Uppsalas univ. Vt. 2001.
- <sup>93</sup> Lars Norén, 1992.
- <sup>94</sup> Ewa Gunnarsson och Susanne Andersson, 2003.s.66f.
- <sup>95</sup> Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*. Stockholm/Stehag, 2002.
- <sup>96</sup> Ibid, s.11.
- <sup>97</sup> Ulf Olsson, 2002, s.5.
- <sup>98</sup> Ibid, s.7,18.
- <sup>99</sup> Torkel Rasmusson, Leif Zern, ”Förvandlingar av människan: ur ett samtal med Lars Norén”, *BLM* 1969:5.
- <sup>100</sup> Ernst överraskar Ricky med ett rakblad i handen just när han ska kastrera sig själv (s.233). Några repliker längre fram i pjäsen när Ernst talar om det han sett heter det: ”Jag fick sån hjärklappning när jag såg dig där med kniven i handen att jag trodde att hjärtat skulle gå sönder.”(s.235). Jag tolkar Noréns inkonsekvens när det gäller redskapen som att kniven är det symboliskt laddade och centrala redskapet som tränger undan den mer realistiska beskrivningen med rakbladet.
- <sup>101</sup> Lars Norén, *Fursteslickaren*, Arkivexemplar 1 på Dramatens bibliotek.
- <sup>102</sup> Allan Fagerström, ”Lägg ned pjäsen så fort som möjligt.” AB, 1973 11 23.
- <sup>103</sup> Exp, 1973 11 23.
- <sup>104</sup> Tord Baeckström, ”Fruktansvärt levande och angelägen”, GT, 1973 11 24.
- <sup>105</sup> Bengt Jahnsson, ”Pjäsen når inte upp till Lars Noréns text”, DN, 1973 11 23.
- <sup>106</sup> Suzanne Osten, Helena von Zweigbergk, 1990.
- <sup>107</sup> P.O. Enquist, ”Grymhet, skräck, små doser av porr – detta är hopstulet trams.” Exp. 1973 11 23.
- <sup>108</sup> Ibid
- <sup>109</sup> Donya Feuer, ”Dags ifrågasätta kritikernas roll, Donya Feuer talar ut.” DN, 1973 11 24, och Donya Feuer, ”Det saknas recensenter på Noréns nivå”, Svd, 1973 12 04 samt även Donya Feuer, ”Donya Feuer svarar Åke Janson”, Svd 1973 12 06.
- <sup>110</sup> Sven Hansell, ”Sådan röv, sådan slickare”, Exp, 1992 03 09.
- <sup>111</sup> *Dramaten nr 32 1973/74*.
- <sup>112</sup> Muntlig uppgift av Ulla Orre.
- <sup>113</sup> *Dramaten nr 32, 1973/74*.
- <sup>114</sup> jmf Riksteaterns hemsida: www.riksteatern.se
- <sup>115</sup> Carla Cerati, Gianni Berengo Gardin, *Per non dimenticare. 1968. La realtà manicomiale di “Morire di classe”*. Ed. Franca Ongaro Basaglia, Torino, 1998.

<sup>116</sup> Federica Manzoli, "Images of madness. The end of mental hospitals illustrated through photographs", *Journal of science communication (JCOM)* 3(2) June 2004, s.4.

<sup>117</sup> Nylander, 1997, s.178.

<sup>118</sup> van Reis, 1997, s.187.

<sup>119</sup> van Reis, 1997, "Fursteslickaren är Noréns första pjäs på Oidipusmotivet. Andreas är den som begär Furstens- Faderns roll och som bestraffas med blindhet och berövas sin kärlek. Den skildrar ett subjekt i underkastelse, men det är också ett skådespel om hur det poetiska uttrycket är ett oidipalt uppror där språket förblir delat mellan det Moderligas domän och Faderns lag." s.195. Nylander, "Dramat inleds med att den faktiske fadern klyvs i en ond och god framträdelsform." s.180.

<sup>120</sup> Laura Mulvey, "The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx" i *Visual and Other Plesures*, London, 1991, s.177-201.

<sup>121</sup> Ibid, s.199.

<sup>122</sup> Ibid, s.199.

<sup>123</sup> Norén har själv formulerat konflikten mellan far och son. "Pjäsen handlar huvudsakligen om ett fadershus, om fadershuset- om samhället som en förlängning av hemmet, där uppror och motstånd från barnens sida tillåts till en viss gräns och sedan obönhörligt slås ned." *Dramaten* nr 32, 1973/74.

<sup>124</sup> Nylander, 1997, kap.2 tolkar in en önskan om ett broderskapssamhälle istället för att se den genuina homosociala begärsstrukturen.

<sup>125</sup> Glenn Watkins, *Gesualdo, The Man and His Music*, London, 1973.

<sup>126</sup> Michael Church, "Murder and Madrigals", *The Independent*, 2004 06 07 "His music draws extra strength from its emotional content. The sonnets he favoured were full of jarring ambiguities; the desperate love they hymn never reaches the "little death" of orgasm. The sacred works are morbidly dramatic: the service of Tenebrae, for which he wrote majestically, was intensely theatrical, with the candles lighting the church being progressively extinguished till just one remained. Gesualdo wrote this work for his solitary delectation in his private chapel: this was the solace in his remorseful last days."

<sup>127</sup> Ibid, "(...) Gesualdo embodies 'a kind of music where there's no distinction between him as a composer and him and a person. His story is inexorably tied into his music.'"

<sup>128</sup> jmf s.12 o s.25.

<sup>129</sup> van Reis, 1997, s.189.

<sup>130</sup> van Reis, 1997, tolkar texten efter en traditionell oidipal modell: "Andreas å sin sida ersätter sin faderlöshet genom att skriva åt sin Furste, men bara för att bli alltmer övergiven och slutligen förblindad och förkastad av densamme." s.189 samt "Förbindelsen mellan liv och konst brister och det översätts till en oidipal kris. Om inte Andreas förmår att införliva offret eller kastrationshotet – som Gesualdo före honom – kan han inte heller skapa med fursten som fadersspegel och därmed inte skapa honom en furstespegel." s.191.

<sup>131</sup> jmf van Reis, 1997, "Andreas i sin tur förförs av Fursten genom sin konstnärliga fåfånga och sitt behov av en fader som håller sin goda hand över honom. Han förförs också av tanken att själv bli en sorts Furste inom musikens värld och därmed bli suverän in sin skapelse." s.188.

<sup>132</sup> René Girard, *Deceit, Desire & the Novel*, Baltimore and London, 1976.

<sup>133</sup> Ibid, s.13.

<sup>134</sup> jmf faderns handlande i *Modet att döda*.

<sup>135</sup> Jmf van Reis, 1997, "Andreas är emellertid den som bländas av den hemska sol som Fursten varit för honom. För att bekräfta detta fruktansvärda misstag bländar han sig bokstavligen för att bekräfta att 'Jag har ljugit ihop en blindhet'." s. 193.

<sup>136</sup> Trotzig, 1978.

<sup>137</sup> jmf Nylander, 1997, som spårar strukturer av nedstigande och uppstigande i lyriken., "I Noréns tidiga schizopoesi får med andra ord en traditionellt mystisk transformationsmodell av descension och ascension – nedstigande till ett subjektivt, kaotiskt inferno och uppstigande till en ny verklighet, med elden och vattnet som återkommande motiv – en distinkt psykoanalytisk innebörd. Motivet 'liv genom död' kopplas direkt till modern, vars gestalt och död hotar att uppsluka jaget/sonen om han inte lyckas omvandla hennes död, som också är hans, till en andra födelse." s.109.

<sup>138</sup> Jmf Blomberg, 1998.

<sup>139</sup> I motsats till Nylander, 1997, ser jag blindheten som steg mot ökad insikt. Nylander däremot ser Andreas blindhet som inåtvänd isolering. (s.187f) Jag betraktar däremot blindheten som ett utvidgande och mer omfattande seende. Nylander tycker att dramat formulerar en djup förtvivlan som handlar om den symboliske faderns frånvaro eller impotens. "Norén konfronterar här den fundamentala instabilitet som präglar den (post)moderna människans subjektivitet och begär, den skriande tomhet som bristen på social och psykologisk regulativ ordning skapat i den Nya tiden." s.188.

<sup>140</sup> van Reis, 1997, s.155.

<sup>141</sup> Lars Norén, *Dagliga och nattliga dikter*, Stockholm, 1974, s.25.

---

<sup>142</sup> van Reis, 1997, "[Andreas] lovar att en gång komma åter för att se honom hjälplöst lallande. När skådespelet når sitt sista rum är det Andreas som är den hjälplöst lallande. Det är en närmast klocklik ödescirkel."s.186.

<sup>143</sup> Ibid, s.155.

<sup>144</sup> Bibeln, 1917 års översättning.

<sup>145</sup> Jan Kott, *Shakespeare vår samtida*, Natur och Kultur, Stockholm 1972.

<sup>146</sup> Nylander, 1997, s.185.

<sup>147</sup> Sjöholm, 1996, s.250.

<sup>148</sup> Ibid, s.226.

<sup>149</sup> Ibid, s.254f.

<sup>150</sup> Ibid, s.253.

<sup>151</sup> Ibid, s.256.

<sup>152</sup> Ibid, s.244.

<sup>153</sup> Ibid, s.214.

<sup>154</sup> jmf Indras dotter i Strindbergs *Ett drömspel*.

<sup>155</sup> Alfred Tennyson, *The Works of Tennyson*, London, 1891, s.28f.

<sup>156</sup> van Reis, 1997, s.193.

<sup>157</sup> Lars Norén, *Viltspglar*, Stockholm, 1972, s.37.

<sup>158</sup> jmf Anders Olsson, "Intertextualitet, komparation och reception" i *Litteraturvetenskap- en inledning*, red Staffan Bergsten, Lund, 1998; "För henne[Kristeva] syftar intertextualitet på ett beroende mellan texter, där ingen litterär text betraktas som ett isolerat fenomen utan består av en 'mosaik av citat'. En text sägs vara en 'absorbering och en omvandling' av en annan text. Men den innefattar också läsaren, eftersom den definieras som 'en korsning av texttyper', där författarens och mottagarens språkvärldar samt den aktuella kontexten samspelar."s.52.

<sup>159</sup> Arthur Asa Berger, *Kulturstudier*, Lund, 1999. se s.23f.

<sup>160</sup> *Dramaten*. Nr 32 1973/74.