

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MP 303P

Navn på kandidat: Lotta Grut

MP303P Master i praktisk kunnskap

En dramatikers dagbok

Från text till handling i 3 akter

Diary of a playwright / From words to action in 3 acts

Dato: 180515

Totalt antall sider: 89

En dramatikers dagbok

Från text till handling i 3 akter

Lotta Grut

MP 303P

Master i Praktisk kunnskap 2018

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	iv
AKT I 1. Forskningsfrågor, teori och metod.....	6
1.1 Inledning.....	6
1.2 Forskningsfrågor	7
1.3 Metod	8
1.4 Essä som metod	9
1.5 Narrative Imagination	11
2. Teoretiska ingångar	14
2.1 Teater och kunskap.....	14
2.2 Hermeneutik	15
2.3 Vad är en klassiker?	19
2.4 Paul Ricoeur	21
2.5 Författarens död.....	22
3. Forskningsöversikt	23
AKT II 2. Från klassiker till samtidsdramatik.....	25
2.1 Ricoeur, Shakespeare och jag.....	25
3. Från text till handling	29
3.1 Att förklara en text	29
3.1.2 Helheten – Pjäsens handlingsförlopp	30
3.1.4 Delarna - Satser och enheter.....	33
3.1.5 Att förklara ”Så tuktas en argbigga”	34
3.1.6 Att förstå ”Så tuktas en argbigga”	37
3.1.6 Om konsten att dröja sig kvar	38
3.2 Ett synopsis tar form till ”Att Bossa en Bitch”	41
3.2.1 Dramats värld	41
3.2.3 Dramats handling	42
3.2.3 Dramats Formspråk	42
3.2.4 Dramats tema och frågeställningar.....	43
3.3 Prologen till ”Att Bossa en Bitch”	44
3.3.1 Aktantmodellen	56
3.3.2 Styrande paradig.....	59
3.3.3 Om Tillägnelse	61
3.4 Genombrottet.....	63
3.5 Har de tänkt?	68
3.5.1 Slutet.....	70
3.5.2 Författarens död nummer 2	70
AKT III 3. Reflektioner och sammanfattning	71
3.1 Om offentligt och privat	71
3.1.1 Vad är det att vara politisk?.....	73
3.1.2 Språkets och känslans betydelse	76
3.1.3 Antiken, Shakespeare och 2000-talet	78

3.1.3 Är det sant?.....	79
3.2 Hermeneutisk återblick	80
3.3 Tyst kunnande	81
Sammanfattning	84
Vidare forskning.....	85
Litteraturlista	87

Abstract

This master thesis in Practical Knowledge is about how a playwright can relate to classical works and what classic works have to tell about our contemporary times. My thesis is that literature and drama can be a form of knowledge, closely linked to Aristotle's term *fronesis*. The thesis is strengthened using the term *Narrative imagination* by Martha C. Nussbaum. The method has been to investigate my own writing in practice, while writing an adolescent play inspired by Shakespeare's *The Taming of a Shrew*. I have written a diary during the process, which thus constitutes my empiricism. First I reveal themes and relationship of power in *The Taming of a Shrew* and then I connect this to societal issues today. Since my research questions are about understanding and making sense of a text, as well as understanding the activities reading and writing, I have chosen hermeneutics as a theoretical framework. Paul Ricoeur contributes with an interpretation method to gain an understanding of the actual labor involved in the thinking process. What I find is how Shakespeare's classical drama has a structure where values are built-in. Harassment and sexism are some of the cornerstones of this structure. In order to transform the classic play into a contemporary drama and with this insight in the structural conditions I have to begin by deconstructing the structure itself. The risk is otherwise that I only confirm and reproduce the values prevailing during the time the drama originally was written. This insight I then put into a universal societal debate. The master thesis further discusses knowledge, literature, theater, politics, philosophy and theater as a public arena where different voices and perspectives can be shared with different stories of our lives.

Sammanfattning

Denna masteravhandling i Praktisk kunskap handlar om hur en dramatiker kan förhålla sig till klassiska verk och vad klassiska verk har att berätta om vår samtid. Min tes är att litteratur och drama kan vara en kunskapsform tätt knuten till Aristoteles begrepp *fronesis*. Tesen styrks med hjälp av Martha C. Nussbaums tankar om *Narrative imagination*. Metoden har bestått i att undersöka mitt eget skrivande i praktiken, medan jag arbetat med att författa en ungdomspjäsa som är inspirerad av Shakespeares *Så tuktas en argbigga*. Jag har fört arbetsdagbok under hela skrivprocessen som därmed utgör min huvudsakliga empiri. Jag har först synliggjort teman och maktförhållande i *Så tuktas en argbigga* och sedan kopplat det till samhällsfrågor idag. Då mina forskningsfrågor handlar om att förstå och skapa mening med

en text, liksom att förstå aktiviteterna läsa och skriva, har jag valt hermeneutik som teoretisk ram. Paul Ricoeur har bidragit med en tolkningsmetod för att få syn på det konkreta görandet i en tankeprocess. Vad jag tycker mig ha upptäckt är hur *Shakespeares* klassiska drama har en struktur där värderingarna är inbyggda. Trakasserier och sexism utgör hörnstenar i denna struktur som bildar dess paradigm. För att göra om den klassiska pjäsen till samtidsdramatik måste jag därför börja dekonstruera själva strukturen. Risken är annars stor att jag endast bekräftar och reproducerar de värderingar som rådde under den tid då dramat skrevs. Denna insikt sätter jag sedan in i en allmängiltig samtidsdebatt. Masteravhandlingen innehåller därmed även diskussioner kring kunskap, litteratur, teater, politik, filosofi och teater som offentlig arena, där olika röster och perspektiv kan dela på olika berättelser.

Prolog

Tillägnelse.

I själva verket är jag ensam. Våldigt ensam. Allting är stilla. Blommorna sover i fönstren. Jag har precis skrivit klart en projektansökan till statens kulturråd. I det digitala standardformuläret har jag formulerat mig effektivt, sakligt och intresseväckande. Allt i enlighet med statens kulturpolitiska kriterier. Äntligen färdig. Jag trycker på sändknappen och förväntar mig att bli lättad. Men jag blir inte lättad. Tvärtom. Blodet rusar vilt i mina ådror, pulsen bankar, jag är arg. Arg på dem som ska bedöma min idé. Som ska avgöra om pjäsen jag vill skriva stämmer överens med de kulturpolitiska kriterierna, om den är tillräckligt originell, nyskapande, mångkulturell? Vad vet de! Att några tjänstemän i ett system ska bestämma huruvida jag ska få berätta min historia eller ej, gör mig snudd på vansinnig. Tankarna kommer rusande mot mig, som vilda hästar. Jag vill skälla, protestera, diskutera. Ringer några vänner. Ingen svarar. Fortsätter vanka av och an i rummet, stridslystet vankar jag runt. Men så stannar jag till och märker förvånat att visst vill jag strid, men på ett lyckligt nästan euforiskt sätt. Ilskan som en kaxigt knuten näve i magen och ryggen rak som ett stolt demonstrationståg med vajande fanor i vinden, nu jävlar! Jag sätter mig och skriver. Det blir en text som sedan publiceras i tidskriften "Shakespeare".¹

¹ Texten publicerad i *Shakespeare* 3-2015.

Tankar efter ett Shakespearesymposium 2015

Jag var på Shakespearesymposiet på Gotland i somras. Fantastiskt! Tänk! Att samla ihop en massa Shakespeare-nördar från alla möjliga olika håll på en och samma plätt och så; bara börja prata. I flera dagar! Mycket fick jag också höra, innan öronen trillade av i ren utmattnings. Bland annat fanns där en klok och kunnig regissör som menade att vi nog måste inse att *allt* från Shakespeares penna inte är bra. Inte håller måttet för en modern, samtida scen. Många av komedierna till exempel, borde man vänligt men bestämt ställa tillbaka på sina hyllor i arkiven. Det är ju mest bara trams. Jaha.

Funderade mycket på det där. Vad man borde och inte borde med Shakespeares dramatik. Vem kan säga? Och vem håller på med hans texter för att man *borde*?

I 25 ÅR HAR JAG HÅLLIT PÅ. I TIO ÅR har jag själv valt pjäserna. Jag har drabbats av ett tema, en karaktär eller intrig och så skrivit en ny. Mest för barn och unga. De lärda kallar det intertext. Man kan också säga parafra, dekonstruktion eller rätt och slätt ny svensk dramatik som inspirerats av Shakespeare. *The man for all times*.

Men visst finns en rangordning av pjäserna, de bästa, roligaste, smartaste, djupsinnigaste, mest poetiska och så vidare. Och kanske stämmer det att alla inte är lika bra. Absolut! Men borde vi bara därför låta de mindre upphöjda stå kvar på sina hyllor och damma bort? Glömmas – men ändå ta plats ifrån de andra, mer dugliga dramerna. Borde vi inte rent av tulla på dem. Låt dem brinna, låt dem försvinna och lämna plats åt de fullbordade mästerverken. Vad sägs?

Jag tycker inte vi borde någonting.

ATT GÖRA TEATER HANDLAR FÖR MIG om att undersöka någonting som jag inte är helt klar med vad det är. Det måste finnas någon diskrepans i ämnet jag tar mig an. Något som stör, retar upp, något jag inte förstår.



Elizabeth Taylor i Zeferellis *Så tuktas en argbigga*

(*Stormen* t.ex. har aldrig intresserat mig, den är redan så klar på något sätt, vad finns där mer att säga?)

SÅ TUKTAS EN ARGBIGGA DÄREMOT ...

För femton år sedan skrev jag en B-uppsats om den. Ämnet bestämdes innan jag ens hade läst pjäsen. Bara sett bilder på Elizabeth Taylors furiösa och rasande vackra vrede ur Zeferellis i film från 1967. Vilka bilder! Att som kvinna få vara så arg! Säg emot, reagera, ge uttryck!! Ta plats! Det imponerade på mig så pass att jag dammade av ett ex. i Bergstrands översättning och började läsa, hungrig som en varg.

Och jag blev såååååååå besviken! Shakespeares pjäs är vidrig rakt igenom.

Inga förmildrande omständigheter, what so ever. Och även Bernard

Shaw menade, på *sin* tid att den var "Altogether disgusting to modern sensibility". Såklart den är. En pjäs om en man som svälter ut en stackars kvinna till nervvrak för att sedan banka henne gul och blå, påhejad och belönad av alla runtom, Finito. Det handlar om män som hatar kvinnor. Förvisso ett samtida ämne som säljer rätt bra. Men Shakespeares pjäs är skriven som en fars där meningen är att vi ska *skratta* när Petruchio plågar livet ur Katarina. Det är inte roligt!

Det spelar ingen roll hur man än vänder och vrider på Katarinas slutmonolog. För det finns inga om helst ironier eller feministiska blinkningar i den. Det är en mörk och bottenlös tragedi. Varför i all sin dar, ska man visa upp en pjäs med ett slut där kvinnan, som ett offerdjur, böjer sig ner och sensmoraliskt säger: *I am ashamed that women are so simple / To offer war, where they should kneel for peace*. Inte är det väl så idag! Sådana kvinnor finns inte längre. Vi lever ju i världen mest jämställda land, eller hur!!! Så vad bråkar feministerna om så himla mycket? Det är så överdrivet, herregud! Kvinnor borde vara nöjda och glada istället och inte gapa och skrika om talibaner och annat så jävla överdrivet. De ska faan hålla käft! Käften då! Jävla subbor, varför tjafsar och bråkar de hela tiden om det där ?????? *When they are bound to serve, love and obey*.



Paola Dionisotti (Katarina) och Jonathan Pryce (Petruchio) i Michael Bogdanovs uppsättning av *Så tuktas en argbigga* på Royal Shakespeare Company 1978. Foto: Joe Cocks Collection



Alexandra Gilbreath och Jasper Britton i Greg Dorans uppsättning av *Så tuktas en argbigga* på RSC 2003. Foto: RSC

VI LASER VARJE DAG OM (eller är med om) kvinnor som inte bara mördas, våldtas och läses inne. Utan också om de kvinnor (eller oss själva) som när de påpekar detta; förföljs, hotas och hånas. Hatmail, hotbrev, sms, klotter på skoltoaletten ... *jag ska sprätta upp på dig. Din jävla*

Även när det inte handlar om rent och uttalat våld kan det vara vanskligt att påtala såväl konkreta orättvisor (t.ex. ojämn lönesättning) som diffusa känslor av underordning. Ordet "feminist" retar gallfeber och har i många sammanhang blivit till ett skällsord, uttryck för något löjligt, väldigt väldigt överdrivet – *Hallå, världen svälter!*

Vissa fenomen kan man inte prata om utan uppmaningen att vara tyst. Fenomen som handlar om *en känsla av underordning, en känsla av att inte duga. En känsla av att det finns krafter som inte bryr sig om kvinnors/ människors verkliga behov utan istället vill att de ska vara tacksamma. Hålla*

Katarinas slutmonolog i *Så tuktas en argbigga*

Skäms! Slå ut din pannas ilska veck och kasta ingen hänfull blick som sårar din herre och din kung. Det bryter ner din skönhet som en äng förstörs av frosten, förstör ditt rykte som en vind tar blomman. Det passar dåligt, det är inte trevligt. En isken dam är som en upprörd källa, grumlig, tjock och inte längre vacker, och man kan vara hur törstig som helst, men ändå vill man inte komma nära. Din man, han är ditt liv, din vakt, din herre, ditt huvud, ja din kung, som genom hårt och slitsamt arbete försörjer dig. Han kämpar dag och natt, till sjöss, i land i nattens stormar och i dagens kyla när du kan ligga i den varma sängen.

käften. Denna känsla av någonting existerar. Den finns. Hur ser språket ut för den känslan? Finns det?

FÖR MIG HANDLAR ARGBIGGAN OM ett språk som söker sig fram och formulerar en sådan känsla. Den låter motståndet ta plats. Visa upp sig. Den visar oss en möjlighet, som sedan kuvas, tystas ner. Det är inte komiskt, ingen komedi, för det finns inget happy end. Men jag tror inte heller att det var så Shakespeare menade. I så fall skulle han inte skrivit slutmonologen som han gjorde. Tidernas längsta "att göra en pudel" på 44 rader blankvers. Jag tror att Katarinas slutmonolog bär på samma retoriska undertext, som i Julius Caesar, där raderna; *But Brutus is an honourable man*, upprepas så många gånger om i Antonys tal, att den som lyssnar till slut börjar undra om Brutus verkligen var så himla *honourable*? Egentligen.

REGISSÖREN MICHAEL BOGDANOV som satte upp *Argbiggan* på Royal Shakespeare Company 1978, tror att Shakespeare var feminist. Jag är tveksam. Dels för att begreppet inte fanns på den tiden och det är svårt att översätta en tids värdegrund till en annan. Men också för att det nog blir mer begränsande än frigörande att läsa hans pjäser ur ett specifikt bestämt perspektiv. Men jag tror Bogdanov har rätt när han säger att "Shakespeare shows women totally abused – like animals – bartered to the highest bidder ... There is no question of it,

Han kräver inget mer av dig än kärlek och att du dessutom är söt och lydig. Inte så mycket för en sådan skuld! Precis som undersåten lyder herren, så ska en kvinna också lyda maken, och är hon trotsig, gnällig, sur och tvär och inte lyssnar när han arligt kräver vad är hon då mer än en fräck rebell, och full av svek emot sin kära herre? Jag skäms över att kvinnor är så dumma: de strider när de borde be om lugn, de vill bestämma och ha overtaget, de borde hellre passa upp och lyda. För varför är vår kropp så mjuk och späd och olämplig för världens slit och slap om inte därför att ett stilla sinne



Kate Lamb (Katarina) i Joe Murphys uppsättning av *Så tuktas en argbigga* på the Globe i London 2013. Foto: The Globe

his sympathy is with the women, and his purpose, to expose the cruelty of a society that allows these things to happen." (*The taming of the shrew*. 1992 Shakespeare Cambridge university)

Förresten har jag ångrat mig. Jag tror visst att man borde visa saker. Jag borde till exempel damma av *Argbiggan* på nytt och se till att den spelas igen. Först som den fars den är, galet, absurt, för att sedan sluta som förödande tragedi med den uppfodrande frågan till publiken – *Ska ni verkligen acceptera det här! Gör någonting!*

Text: Lotta Grut

Lotta Grut är dramatiker och författare. Hon var med och grundade vad som blev Romateatern 1989, där hon också spelat med i olika pjäser genom åren. För *Unga Roma* på Gotland har hon skrivit pjäser inspirerade av Shakespeare för barn och ungdom, exempelvis *Lille Hamlet* och *spöket*, *Ottelö* kom igen och *Lille Richard tyrann*. Läs mer på ungaroma.com

ska stämma överens med vårt yttre? Kom hit, ni trotsiga och svaga kryp, mitt inre, det var lika sturskt som ert, mitt hjärta lika stort, och mina skal att ställa till med gräl har varit större. Men nu ser jag att våra spjut är sköra som halmsstrån, ja vår svaghet är enorm. Vi verkar starka men bedras av skenet. Så bort med stoltheten, den hjälper föga, och lägg er ner för era makars fötter. Jag står till tjänst ifall min make vill min hand är redo, hoppas han blir nöjd.

Så tuktas en argbigga, Akt V, scen 2
Översättning Roland Heiel

Ilskan i artikeln skrek efter handling. Den ville tala och göra någonting. Texten skrevs i ett flöde utan paus och antogs direkt till tidskriften *Shakespeare*. Efteråt var jag inte längre arg. Jag var en del av ett offentligt samtal och beslöt mig för att fortsätta skriva på temat. Men nu min egen pjäs. Den ska bli ett svar på Shakespeares *Så tuktas en argbigga* och heta *Att Bossa en Bitch*. Min pjäs ska ställa frågor kring vrede, makt, politik och teater. Tack William, tack för den goda idén. Genom beslutet att skriva *Att Bossa en Bitch* har jag också besvarat en av frågorna i min artikel ovan och svaret är: Nej, vi borde inte lämna de mindre bra klassikerna därhän. Åtminstone borde inte jag det.

AKT I

1. Forskningsfrågor, teori och metod

1.1 Inledning

Jag är dramatiker. Yrkesvalet kan delvis Shakespeare beskyllas för. Det var som skådepelare i början av min yrkesbana som jag först stötte på hans texter. Jag dragglade mig igenom många av hans roller, tuggade i mig texten, erfor de känslor de genererade och gjorde erfarenheter på scenen, långt utöver de jag varit i närheten av privat. Jag har haft honom i blodomloppet och förundrats över leklusten, språkglädjen, livs- och människokunskapen jag funnit i hans dramatik. När jag sedan började skriva egna pjäser ville jag gå i hans fotspår. Han blev min inspirationskälla, min skola och lärofader. Men han blev också ett motstånd, jag provocerades av mycket och ville därför gå på tvärs i hans spår. Det finns alltid något som skaver där, retar upp mig, eller behöver en grundligare granskning utifrån mina livserfarenheter. För mig är Shakespeare ingen allsmäktig, oantastlig gud utan någon att gå i dialog med. Han tål det. Han behöver det. Och jag tror det är så litteratur, dramatik, konst och ja, kanske hela livet traskar på. Vi vandrar ständigt vidare i varandras fotspår, kors och tvärs och motvalls ibland, men alltid i någon form av relation till dem vi mött och berörts av. Väver in vår unika tråd i en gemensam varp vars mönster ständigt tar nya former. Påverkas av vad andra skrivit, sagt eller gjort. Både medvetet och intuitivt. Frivilligt och motvilligt. Under denna påverkan skapar vi nya handlingar, skrifter eller pjäser. Vi är nog inte så självständiga som vi tror. Ingen människa är en ö, hel och fullständig i sig själv, som poeten John Donne skrev 1623 (samtida med Shakespeare).²Relationerna och samspelet mellan människors handlingar, tankar och

² Donne, John, 1623/1988. 1623/1988 Souvenir press Ltd. (Jag har använt mig av den vanligaste översättningen ur minnet).

idéer är intressanta. Både i de specifika små sammanhangen som t.ex. hur en dramatiker påverkas av en annan. Men också i mer allmänna sammanhangen. Hur vi är beroende av varandra i den värld vi faktiskt är satta att dela. ”Varje människa är ett stycke av fastlandet, en del av det hela” (ibid).³

1.2 Forskningsfrågor

Relationen mellan konst och samhälle intresserar mig. För att vara mer specifik, relationen mellan teater och samhälle intresserar mig särskilt. Hur kan min pjäs, med inspiration från ett sexistiskt⁴ drama från 1500-talet, gestalta vår samtid på ett sätt där publiken faktiskt känner igen sig? Helst av allt vill jag att de också ska bli engagerade, reflektera, diskutera, kanske få kraft. Eller mod att förändra. Det är i alla fall min önskan och ambition. Jag vill att dialogen som jag öppnat med Shakespeare ska få ringar på vattnet. Vill se den växa till dialoger mellan min pjäs och de som arbetar med den, regissören, skådespelarna, scenografen m.fl. Och sedan ut till de publiken. Kanske blir någon inspirerad, kanske någon annan vill säga emot. Jag tänker gärna på teatern som en offentlig mötesplats. Ett gemensamt rum där vi kan samlas kring en berättelse. Låt säga ett medborgarrum, kanske till och med ett politiskt rum. Menar jag då politisk teater? Nej inte riktigt. I alla fall inte det vi vanligtvis förknippar med ordet politisk teater. Plakatteater, som vill banka in färdiga budskap och åsikter i huvudet på sin publik. Tvärtom. Jag vill hellre se teatern som ett rum där olika tankar och erfarenheter kan konfronteras med varandra. En estetiskt sinnlig plats där upplevelser kan bli kunskap om jaget och omvärlden. Kanske teater som förståelseform? Jag kan själv erinra med alla sinnen, hur Shakespeares dramer påverkat mig. Förnimmelser av vad det innebär att vara människa. Men inte enbart människa utan människa i ett specifikt sammanhang. Och jag har fått inblickar i hur ett samhälle kan se ut, där vissa handlingar begås. I en värld där två fjortonåringar väljer att ta sina liv, vad är det för en värld, vilka krafter opererar där? *Romeo & Juliet*. Eller i en värld där en mörkhyad mans känsla av vanmakt och mobbing, driver honom så långt som till mord på sin egen fru. *Othello*. Vad gör våra sammanhang med oss? Kanske får de en ung kvinna att klä ut sig till man, för att hon bara i byxor och hatt kommer åt sina

³ (ibid)

⁴ Med ordet sexistisk menar jag en fördomsfull laddning kring kön, vilket enligt mig numer är en icke-kontroversiell uppfattning om *Så tuktas en argbigga*, som Bernard Shaw redan på 1800-talet konstaterade (refererad i Grut 2015).

handlingsmöjligheter. I så fall blir könsbytet enda möjligheten för henne att handla efter eget omdöme. Som Rosalinda i *Som ni vill ha det*. Shakespeare gestaltar människors sätt att agera beroende på i vilka omständigheter hon försätts i (Grut, 2015, s.23). Han gestaltar hur människans handlande är situationsbundet. Det innebär att vi också kan förstå ett samhälles specifika mekanismer utifrån hur människan handlar i det. Och vice versa.

Hur kan vi vinna kunskap om människan och världen genom dramatiska verk? I denna masteravhandling vill jag undersöka det. Då mitt eget skrivande i huvudsak har inspirerats av Shakespeare ligger det nära till hands att specificera mig till de klassiska verkens betydelse för mig som nu verksam dramatiker. Vad angår oss klassikerna? Mina forskningsfrågor lyder därför:

- Hur kan (en) samtida dramatiker påverkas av och förhålla sig till ett klassiskt verk?
- Hur kan ett klassiskt verk hjälpa oss att förstå och beskriva världen av idag?

I dessa forskningsfrågor kommer jag väva in diskussioner kring teaterns roll och betydelse i det offentliga samtalet. Jag kommer också att undersöka förståelser kring de personliga erfarenheternas och känslornas roll, då man såväl skriver som tillägnar sig ett dramatiskt verk.

1.3 Metod

Arbetsdagboken - 22 mars 2016

Jag köper en röd anteckningsbok med äpplen på. Kunskapens frukt. Mellan dessa pärmar ska min empiri till mastern samlas. Hela processen ska ner här. Från första närläsningen av Shakespeares pjäs fram till premiären av min egen, i november 2017. Ett och ett halvt år ska det ta. Nu är dag ett. Sitter utanför butiken mitt på torget med boken i handen. Börjar skriva; ”Köper en röd anteckningsbok med äpplen på. Kunskapens frukt” Sedan tittar jag upp och märker att det är vår. Framtiden väntar. Allt ligger framför. Tre olika texter. Shakespeares *Så tuktas en argbigga*, min egen oskrivna *Att Bossa en bitch*. (Hur ska de två kunna mötas?) Och så masteravhandlingen. Tre texter som jag ska arbeta med och reflektera kring. Kanske bli klokare på?

För att besvara forskningsfrågorna utgår jag från egna erfarenheter. Man kan välja att skriva om egna eller andras erfarenheter. Oavsett vad man väljer skriver man ändå alltid in sig själv i materialet genom att först försöka uttröna; varför intresserar just detta *mig*? Jag har valt att studera min egen praktik och således vara mitt eget forskarobjekt – eller forskarsubjekt.

Genom att föra dagbok under min skrivprocess med *Att Bossa en Bitch* kommer jag skapa små korta berättelser som blir min empiri. Jag kommer också använda två publicerade artiklar som jag skrivit för tidskriften *Shakespeare* som empiriskt material. Båda artiklarna handlar om mitt skrivande i relation till Shakespeares dramer och bidrar förhoppningsvis till förståelse av mina forskningsfrågor. Vidare använder jag scener ur både Shakespeares och min egen pjästext för att gestalta och exemplifiera olika tankegångar.

Då pjäsen *Att Bossa en Bitch* skrivs direkt för scenen med premiär hösten 2017 ges också möjlighet att inkludera repetitionsarbetet i processen. Detta ser jag som en vinst i relation till frågor om teaterns dialogiska potential mellan dramatiker – regissör/skådepelare – publik – samhälle. Jag får alltså möjlighet att se och reflektera kring hur pjästexten tar steget ut i skådepelarnas kroppar och de fysiska handlingarna på scen och sedan hur publiken svarar an på den? Min metod är att skriva en kronologisk berättelse i tre akter där jag succesivt stannar upp och väver in reflektioner, teoretiserar och fördjupar. Kan jag skönja några mönster eller utstickande teman i relation till frågeställningarna?

Att beskriva en process som pågår i 1.5 år blir en utmaning eftersom processer sällan bidrar med linjära förståelsekedjor. Mina dagboksanteckningar följer därför inte någon tidskronologi. Noteringar som här följer direkt på varandra kan i själva verket ha ett helt år mellan sig. (Den intresserade läsaren kan dock orientera via dagbokens datumangivelser.) Men kanske är det så med berättelser, att de aldrig helt lyckas återge alla vindlingar de försöker sig på med att spegla. Ändå vill jag berätta, kommunicera, fördjupa förståelser tillsammans med läsaren. I detta blir essä som metod en hjälp på traven.

1.4 Essä som metod

Essän är ett sätt att förstå världen, en stämma som väver sig in i samhällets samtal om sig själv skriver Jo Bech-Karlsen i *Gode Fagtekster* (2011). Med inspiration från Michel Montaigne, som också var samtida med Shakespeare, är essä som metod utgångspunkt i den Praktiska kunskapens forskningstradition. Montaigne skrev utifrån egna erfarenheter. Det han själv upplevde utgjorde grunden för skrivandet och hans metod att skapa kunskap. Den klassiska sinnebilderna visar hur han galopperar iväg ut i verkligheten, möter folk, sitter i samtal, diskuterar på värdshus, samlar in material. Sedan galoppen tillbaka till tornet, ensamheten, reflektionen, skrivandet. I Praktisk kunskap skriver man på liknande sätt berättelser om konkreta yrkeserfarenheter. Ofta vardagliga handlingar och upplevelser som

görs och känns varje arbetsdag utan någon större eftertanke, men som likväl - eller just därför - gömmer på kunskap som skulle kunna utveckla hela professionsfältet. Berättelsen gestaltar specifika vanor, ovanor, dilemman och handlingar så att vi får syn på dem och därmed börja undersöka dem. Berättelsen är en framträdelseform skriver McGuirk och Methi i *Praktisk kunskap som profesjonsforskning*, när erfarenhet blir till text, blir den ett objekt som kan forskas på (2015, s.25).

Ändå smyger sig en oro på. En oro som handlar om att forska på sig själv. Vem tar jag mig för? Blir det inte för personligt, för privat? Hur intressant kan det bli för andra? Tankarna gnager inom mig. Men kanske är det som Bech-Karlsen (2011, 28ff) skriver, att när man gör om en erfarenhet till text så blir den inte längre en privat sak. Den individuella erfarenheten blir både min egen och något som tillhör det gemensamma. Både subjektiv och intersubjektiv, både individuell och kollektiv (McGuirk, Methi, 2015, s.20).⁵ En utmaning i arbetet blir därför att våga lita på mina personliga yrkeserfarenheter som källa för allmängiltig förståelse. Det innebär såklart inte någon naiv tro på att mina berättelser bär på oemotsagda sanningar. Tvärtom. Jag måste utsätta dem för kritisk granskning genom att kontinuerligt ifrågasätta materialet och mitt fortlöpande tänkande. Genom kontrasterande frågor från mig själv, andra texter och teorier hoppas jag kunna få så många infallsvinklar som möjligt. På dagbokens andra sida har jag skrivit:

Arbetsdagboken - 1 april 2016

En text är ett ”föremål” att samlas kring, Något som förbinder och håller isär. Liksom ett bord. En gemensam värld. Var och en ur sitt eget perspektiv.

I *Hannah Arendts 1940-tal* beskriver Annika Ruth Persson (2014, s.61ff) Arendts syn på *tingens* betydelse för människor när de ska leva tillsammans i världen. Bordet är ett exempel på ett sådant ting. Bordet är både publikt och gemensamt. Alla kan varsebli det i meningen att alla kan samlas kring det och dela en måltid, men bordet håller samtidigt också isär människorna från varandra. Offentliga (gemensamma) texter blir på liknande sätt ”föremål” som både förenar och håller isär. Visst kan jag väl se min egen text som ett sådant bord, kring vilket jag byter plats och perspektiv. Men jag måste ha fastnat för metaforen långt tidigare, redan i början av detta arbete. Kanske tänkte jag att en teaterföreställning skulle kunna

⁵ ”Som erfaring for den enkelte er den imidlertid unik. Vi nekter altså ikke for at politiske, konsmessige, kulturhistoriske eller andre elementer er vesentlige for måten vi forstår oss selv og verden på” (McGuirk, Selmer Methi, 2015, s.20).

fungera på samma sätt? Ett gemensamt ting att samlas kring. En berättelse om världen som dukas upp och som vi ska dela, här och nu, var och en utifrån sina egna erfarenheter, sin egen horisont. Texter och teater som ett bord att samlas kring blir min övergripande bild i arbetet. Min rotmetafor ur vars näring och växtkraft jag ska pröva att skapa en pjäs om världen att samlas kring.

Essän är dialogisk i sin form. Den är ett försök att skriva fram kunskap i samtal med motsatta stämmor skriver Bech-Karlsen (2011, s.28ff). Mitt essä-skrivande blir förhoppningsvis därför en kunskapsprocess kring teater, samtid, historiska texter och hur man som dramatiker förhåller sig till dessa begrepp. Begrepp som kreativitet och intuitivt skapande kommer behandlas i texten. Och då min masteravhandling kommer belysa om hur texter påverkar, tar och ger från varandra, vill jag även bejaka liknande infall. Ofta är det ju så. Då hjärnan tänker fritt och associativt lockar den gärna till sig andra stämmor än de man planerat. I lyckliga, kreativa, inspirerade skrivstunder händer det att andra författares tankar och formuleringar kommer farandes förbi. En diktrad, en replik, talesätt, ordspråk eller annat träffande sagt. Jag kommer bejaka sådana infall i följande text. För att inte stoppa upp flödet i läsningen refererar jag till dem endast med fotnot.

Vilka ska jag då bjuda in till mitt bord, vilka vill jag dela texterna med? I arbetet med masteravhandlingen ska jag föra en dialog mellan mig och mina erfarenheter, mellan Shakespeare, Ricoeur, Gadamer, Arendt och Nussbaum. I arbetet med de två pjästexterna är det först bara jag själv och Shakespeare. Så småningom bjuder jag även in även regissören, skådepelarna och hela ensemblen till bordet för ett avsmakningstest. Utifrån deras smaklökar, tankar och perspektiv fördjupas kanske huvudrättens aromer. När föreställningen är färdig bjuds hela publiken in för att dela den.

1.5 Narrative Imagination

Litteraturen fokuserar på möjligheter och bjuder in läsaren att undra över sig själv.

(Nussbaum, 1994, s.7 egen översättning)

I min yrkesroll som dramatiker är jag även läsare och inför kommande manusarbete ska jag ta mig an Shakespeares *Så tuktas en argbigga*. Det väcker såklart funderingar kring vad det är att läsa. Den amerikanska filosofen Martha C. Nussbaum som bland annat intresserat sig för demokrati- och bildningsfrågor utifrån aristotelisk etik förespråkar läsning av romaner och

dramatik som utgångspunkt för moralisk reflektion och förståelse av de politiska och samhällsvetenskapliga perspektiven. Genom sitt begrepp *Narrative imagination* skriver hon att litteraturen får oss att *leva oss in* i främmande människors liv och fenomen långt utanför våra egna bekanta perspektiv vilket är en nödvändig kompetens för att kunna leva så humant och samspelet som möjligt i samhället. Genom sitt sätt att tala uttrycker litteraturen *en känsla av liv* som är ojämförligt med de bilder av världen som politiska, vetenskapliga eller andra facktexter ger (Nussbaum, 1995, s.1). Litteraturen, fortsätter hon, representerar *komplexiteten* av mänskligt liv vilket är betydelsefull kunskap om världen. Denna kunskap kan inte nås enbart genom vetenskapliga texter varför begreppet *Narrativ imagination* även får betydelse inom det akademiska fältet. I motsats till idéer om att litterär fantasi är irrationell eftersom den involverar känslor och därmed inte har något med det vetenskapliga, opartiska eller universella att göra, vill Nussbaum (1994, s.4) medverka till en uppvärdering av litteraturen inom det politiska och akademiska fältet. I sin bok *Poetic justice* redogör hon för sina argument med hjälp av Charles Dickens roman *Hard Times*, där Mr Gradgrind, ekonomen, politikern och läraren blir helt bestört och skäller ut sina elever efter noter då han hittar ”storybooks” i skolans lokaler. Trots alla stränga förbud! Hans övertygelse är att fantasi, inbillning och ”wrong books” är vetenskapens absolut största fiende och faller i djup depression bara vid tanken på vad som skall hända om folk störtade iväg till stadens bibliotek, det skulle säkert innebära kollaps för hela nationen. Det låter förstås som en överdriven farhåga, men Mr Gradgrind har rätt skriver Nussbaum (ibid, s.2), litteratur kan vara subversiv och har potentialen att verkligen gripa in i och påverka samhället. I motsats till Gradgrind förespråkar hon därför mer av skönlitteratur på universitet som ett viktigt komplement till vetenskapliga texter för förståelsen av samhällsliv och politik (ibid, xvi)

Nussbaums kritiker menar att hon ser på litteratur alltför instrumentellt och därmed förminskar dess konstnärliga aspekter. Uppfattningen att konst och litteratur i första hand inte ska uppfylla någon nyttoaspekt, utan få finnas till i sin egen helt onyttiga aspekt är en argumentation lätt att sympatisera med. Elisabeth Hjort (2015, s.22ff) menar i *Förtvivlade läsningar Litteratur som motstånd och läsning som etik* att det blir problematiskt när Nussbaum lägger ett aristoteliskt raster på läsningen och bara läser för att komma åt de goda exemplen. Risker med sådana läsningar är att det då ”skymmer litteraturens egenart” (ibid)). Det är möjligt att Hans George Gadamer och Hannah Arendt skulle sälla sig till kritikerskaran. Gadamer (1977/2013, s.8) är tydlig med att konsten och konstskapandet inte har någon praktisk funktion utan är ett värde i sig som är helt oberoende av nytta. Men

hävdar också att konsten är ett uttryck för människans kunskapslidelse, en längtan att förstå tillvaron och förstå vad det är att vara människa (ibid). Vilket är helt överensstämmande med Nussbaums begrepp *Narrative imagination*. I egenskap av utövande konstnär ser jag själv inget problematiskt med Nussbaums möjliga nyttoanspråk. För mig handlar det inte om ”nytta” utan om möjlighet till fördjupad förståelse. Nussbaums filosofi styrker snarare min motivation att skriva dramatik för att vara en del i det offentliga samtalet. Jag menar därmed att konst och reflektion inte står i motsatsförhållande till varandra och att nyttoaspekten inte utgör något hot mot den konstnärliga friheten. Konstskapandet är för mig, som Gadamer skriver, en kunskapslidelse och längtan att förstå tillvaron.

När jag i tanken provar och lever mig in i begreppet *Narrative Imagination* utvecklar sig fort en koppling till Aristoteles tre kunskapsformer, *episteme*, *techne* och *fronesis*. Jag frågar mig därefter om inte berättande, fantasi och gestaltande exempel är helt avgörande i en förståelseprocess värd namnet? Hur förstår vi annars till exempel en historisk händelse, låt säga ett krig? Först och främst måste vi kunna läsa, *techne*. Ju fler språk och genrer desto bättre. Sedan börjar vi läsa historieböcker och får svar på de teoretiska frågorna, *episteme*. *Vad* var det som hände, *när* hände det, *var* bodde människorna som drabbades, *vad* åt de, *hur* många dog? Genom *episteme* kommer vi åt kalla fakta som kan bevisas och inte går att förhandla om eller ens relativisera. Det är en kunskap vi kan samlas kring och som sådan är den nödvändig, inte minst som vaccin mot historieförfalskning. *Episteme* är viktig, men är den tillräcklig? För en djupare förståelse av krigets fasor behöver vi också kunna *leva oss in* i de olika människornas öden och äventyr och sätta dem i relation till oss själva och våra egna erfarenheter. I fantasin, genom en bok, film eller teater, behöver vi förflytta oss till konkreta situationer i krigets mitt eller utkant och ställa oss frågor som; på vilket sätt berör det här mig? Vad skulle jag ha gjort i den här situationen? *Fronesis* rör sig mellan den konkreta händelsen och det abstrakta (fantasin, intuitionen) och det är i denna rörelse som den djupa förståelsen finner sin väg. Lundafilosofen Hans Larson skriver specifikt och vackert om diktens förmåga att fånga den verklighet som på något annat sätt inte går att beskriva.

Verkligheten ligger till vardags för oss som hogyttrad massa af isolerade, förströdda, liksom sofvande ting, och det är endast i ögonblick af större andlig spänstighet och högre lif som vi kunna bibehålla den i den kristalliniskt ordnade, klara form, som är den sanna, nakna verkligheten (Larsson, 2012, s.34).

Den gestaltande litteraturen i alla dess former har en förmåga att röra sig mellan dessa till synes isolerade och förstrött utspridda ting och perspektiv och ibland få ihop dem till en

enhetlig bild (finns det förresten någon enhetligt bild?).⁶ Aristoteles beskriver fronesis som en handlingsburen kunskapsform och jag undrar om inte att läsa och skriva är sådana aktiviteter? I denna masteravhandling kommer jag iallafall utgå därifrån och med det att de har förmågan att förflytta oss mellan olika isolerade ting, tider och platser, mellan fakta och fantasi. Att läsa och skriva är en kunskap i handling, ja rentav i rörelse. Kanske kunskap på hjul som tar oss mellan fjärran platser, sekler och horisonter. Ser vi någonsin samma?

2. Teoretiska ingångar

2.1 Teater och kunskap

Kan jag då likställa litteratur med dramatik? Så länge vi *läser* texterna menar jag att vi kan det, och förespråkar också att dramatik borde läsas mera. Men dramatik är ändå skriven främst för att spelas. Därför är en pjästext bara är ett halvt arbete där den andra halvan färdigställas av skådepelarna. Det är först när en dramatisk text tar gestalt inför en publik som fenomenet teater uppstår, vilket ju också är mitt mål med att skriva *Att Bossa en Bitch*. Hur ser då relationen mellan teater och kunskap ut? Kan teater belysa frågor som har med Praktisk kunskap att göra? Allan Janik (2005) menar att praktiska filosofer och teaterpraktiker har allt att vinna genom att kopplas ihop då båda delar intresse i frågan och behöver varandras expertis. Fenomenologer, pragmatiker och Wittgensteinister vill förstå kunskap som situationsbunden handling, vilket ingår i en teaterarbetares praktiska vardag (ibid, s.13). Hur en roll mejslas ut genom att prova den i olika sceniska situationer är en praktisk kunskap. Maria Johansson (2012) skriver om det i sin avhandling *Skådepelarens praktiska kunskap*, där hon understryker kunskapens kroppsliga och situationsbundna karaktär. Många teaterarbetare är intresserade av tänkandet och de intellektuella dimensionerna i denna handlingsburna kunskap vilket de akademiska filosoferna kan bidra med skriver Janik (2005, s.14) och menar att filosoferna har teorierna medan teatern har de konkreta situationerna som gestaltande exempel, där känslor, livserfarenheter och de sinnliga aspekterna spelar huvudrollen. Och även om det finns en liten skara som utbyter erfarenheter kring hur dessa kunskapsformer kan utvecklas i relation till varandra ser Janik ett större behov av sådan verksamhet. Det behovet tar jag fasta på. Min ambition är att min masteravhandling ska bidra till en sådan kunskapsutveckling genom att vara en text som väver samman teaterpraktik och filosofi. Att

⁶ Det kan ju kanske också vara precis tvärtom, att det enhetliga går i bitar?

teater och drama har kopplingar till praktisk kunskap finns redan i Aristoteles filosofi där han intresserar sig för hur etiken stammar ur människans handlande i specifika situationer. Varje människas etiska hållning träder fram först i den omedelbara handlingen och därför är omdömet en viktig egenskap att odla. Det mänskliga beteendet i den unika situationen var därför det mest intressanta att studera och lära av menade Aristoteles (refererad i ibid, s30ff). Det förklarar kanske varför han också var så intresserad av teater att han skrev västerlandets först nedskrivna teaterteori *Om diktkonsten* (Aristoteles, 2000) som fortfarande står som ett orubbligt paradigm inom teatervärlden. Här myntade han ordet *tragedi* som en form av teater som gestaltar beteenden som uppstår då karaktärer handlar utan omdöme. *Macbeth* är en typisk tragedi om en man som handlar utan omdöme. Här myntas också begreppet *katharsis* som betecknar en situation, ofta i ett sceniskt klimax, då en karaktär erfar en insikt, eller sanningen genom egen levd erfarenhet. *Macbeth* drabbas av en förödande insikt på slutet. *En skugga blott som går och går är livet,/ en stackars skådespelare som gormar /och gör sig till en timmas tid på scenen /och sedan glöms. Det är en saga/ berättad av en dåre – larm och lidelse/ som ingenting betyder.*⁷ Teater lär genom exempel som berör oss känslomässigt. Det kan också litteraturen åstadkomma genom läsning. Vad som utmärker teatern är att den visar mänskligt liv. Handlingarna ageras ut av levande människor mitt framför ögonen på oss, här och nu. Vi delar en gemensam berättelse i samma tid och rum där var och en tolkar utifrån sina egna livserfarenheter.

2.2 Hermeneutik

Att tolka text är att tolka livet

(Ulvarsson, 1989, s.40).

Då min undersökning handlar om förståelse, text och tolkning är hermeneutiken ett självklart val av metod. Texttolkning är hermeneutikens ursprungliga syfte och huvudtemat har alltsedan renässansens tid, då man ville förstå de antika klassikerna, varit att *meningen hos en del kan endast förstås om den sätts i samband med dess helhet* (Alvesson, Sköldberg, 1994, s.115). En versdel ur *Odyssén* kan till exempel bara förstås om den sätts i samband med hela eposet. Omvänt består helheten också av delar och helheten kan bara förstås ur dessa. Enkelt

⁷ Shakespeare, William. 1606/1985. *Macbeth*. Stockholm: Kungliga Dramatens förlag. Översättning Britt G. Hallqvist.

uttryckt handlar det om att i cirkulära rörelser förflytta uppmärksamheten mellan delar och helhet för att fördjupa förståelsen av texten som undersöks.

I följande uppsats vill jag fördjupa min förståelse av tre texter. Jag vill förstå och tolka en *Så tuktas en arbigga* från 1593, skriva en annan *Att Bossa en Bitch* från 2017 och formulera kunskap kring detta med denna masteravhandling där jag ska undersöka vad som händer då de två pjästexterna möter varandra. Ett hermeneutiskt tillvägagångssätt i sin ursprungliga form torde således vara ett glasklart val. Men hermeneutiken är idag ett vidare begrepp än texttolkning i sin strikta mening. Under 1800-talet utvecklades metoden mot hela den humanvetenskapliga verksamheten (Gadamer, 1960/1992, s.115). Från fokus på enbart det skrivna ordet till också det talade. Senare även till historiska händelser och handlingar. Vad som betraktades som helhet i denna utveckling kom också att bli föremål för olika undersökningar. Från att endast vara bibeln och antika klassiska verk vidgades begreppet *helhet* till att inkludera även författaren bakom verket. Senare även författaren i sin samhällseliga kontext och vidare i en analys av hela den historiska bakgrunden. Till slut blev hela världshistorien den helhet som skulle refereras till för att förstå en enskildhet i en text (Alvesson, Sköldberg, 1994, s.117). Tolkningen och förståelse kom också alltmer att förknippas med förmågan till inlevelse och empati. Med känsla och fantasi försöker man leva sig in i texten. Bara genom att med hela sig själv förflytta sin uppmärksamhet till det perspektiv som satte igång författarens yttranden går det till fullo att förstå hennes text (Gadamer, 1960/1992, s.138). Med detta vidgade begrepp blir hermeneutiken ett sätt att se på allt socialt liv och handlande som text. En text som måste undersökas ur en rad olika perspektiv för att kunna förstås i sin helhet.

Det där känner jag igen från det dagliga livet. Visst är det väl så vi går till väga när vi verkligen vill veta. Vi vänder och vrider på stenarna, tänker å ena sidan och sedan å den andra. Hans-George Gadamer, den filosof som efter Heidegger gått i bräschen för en utveckling av hermeneutiken till den position där den står idag, skriver att hermeneutiken inte är någon tolkningsmetod utan vårt sätt att vara i världen (Gadamer 1960/1992, s. 9). Vår vilja att förstå är ett grundläggande existentiellt tillvägagångssätt för varje människa, eftersom vi dagligen och stundligen måste orientera oss i vår tillvaro för att kunna leva (ibid, s.31). Kanske kan man leka med tanken hur det kan se ut när det lilla barnet undersöker något nytt i

världen, låt säga sin första bok (metaforen passar bra då vi talar om text). Barnet ser en bok och undrar förstås *vad är det?* För att få veta mer närmar sig barnet det fyrkantiga föremålet, plockar upp det, börjar ta på det. Smakar på det, tuggar på pärmen, bankar med det, öppnar, stänger, kastar det i golvet osv. Så småningom upptäcker barnet bilderna på sidorna, ser att de berättar olika saker. Förhoppningsvis ger barnet boken till någon vuxen som börjar berätta vad bilderna säger. Berättelser om andra liv och andra världar. Kan man säga att vår tolkning av, och kunskap om världen baserar sig på vår praktiska erfarenhet av den? Barnet förstår att boken är ett föremål med bilder och berättelser som hon delar med andra först efter att praktiskt och sinnligt ha upplevt boken. Hennes förståelse är inte i första hand teoretisk utan syftar till att behärska en praktisk situation. Att jag leker med boken som metafor beror på Gadamer's formulering om att erfarenhet av konst och litteratur kan stå som modell för all erfarenhetsbaserad kunskap. Kanske är det en förklaring till mina inledande svårigheter med den kronologiska berättelsen. Den konstnärliga process jag ska försöka beskriva kan bara beskrivas (om den överhuvudtaget kan beskrivas) på sina egna villkor, där perspektiven ständigt växlar utan överordnade direktiv kring hur, eller i vilken ordning allt ska läsas och förstås. En konstnärlig process kräver kanske vissa "konstnärliga" uttryck för att kunna beskrivas i text. Liksom för att kunna läsas. Gadamer betraktar all konst som text och alla konstupplevelser som läsning. Han menar vidare att *läsning* är just den struktur som utmärker alla meningsbildande processer (ibid). Begreppet läsning får alltså en vidare mening hos Gadamer än den att bara läsa av bokstäver. Det vidgade sättet att använda ordet "läsa" är i och för sig inte så ovanligt. Vi säger till exempel ofta att *vi läser av en situation*. Det jag upplever som radikalt är hans tes om att konsten kan vara vägledande i alla kunskapsprocesser. Menar Gadamer att min smala yrkespraxis bär på en vidare kunskap än just det artistiska? En livskunskap rentav? Det skulle ju i så fall styrka de förnimmelser och förståelser av mänskliga erfarenheter jag gjort genom mina rollfigurer då jag spelat eller på annat sätt arbetat med Shakespeares verk. På sätt och vis tror jag att många inom teaterlivet menar att de genom arbetet har skaffat sig en fördjupad kunskap om livet och människans själsliga rum. Vad Gadamer gör är att han formulerar det undersökande och detaljerat från ett helt annat håll än vad jag är van vid.

I studier i Praktisk kunskap läser vi teoretiker och filosofer jag annars inte skulle stött på i mitt teaterarbete. Teatern rör sig med andra teoretiker, annat vokabulär och inte minst andras anekdoter som förklarar vår praktik. När jag därför läser tänkare som står utanför teaterns

område, rör jag mig också bort från teaterns domäner och sätt att tala. Bort från de väl förtrogna förklaringarna, ofta psykologiska, som ibland kanske blivit klichéer. Jag flyttar mig in i en text eller ett tankesätt som förut varit främmande för mig. Med nya ord, liknelser, referenser och begrepp gör jag mig delvis främmande inför det som annars är så bekant. Genom att byta perspektiv ser jag något nytt. Poeten Nils Ferlin förstod det där i ett nattligt infall då han skrev *Man dansar däruppe – klarvaket / Är huset fast klockan är tolv./ Då slår det mej plötsligt att taket, / Mitt tak, är en annans golv.*⁸

Gadamer menar att konsten kan fungera som kunskapsprocess. Det innebär att lämna den position där man känner sig hemma och är säker på vad man förstår och gå in i en annan mer osäker position. *Läsningen* är just en sådan rörelse där man stundtals lyckas lämna det privata subjektiva perspektivet och försätta sig andra skeenden. Inte så att man helt måste bortse från sig själv, man tar med sig själv in i den okända situationen men man höjer blicken så den även omfattar det andra. Som synonym till ordet perspektiv introducerar Gadamer (1960/1992) begreppet *horisont* som betecknar den vidsynta fördomsfrihet man måste ha för att till fullo förstå. ”Att öppna horisont betyder alltid att man lär sig se utöver det som är nära och alltför nära, inte för att bortse därifrån men för att bättre se till den större helhetens riktigare proportioner” (ibid, s.153). När man lyckas se de avskilda perspektiven i någon form av gemenskap uppstår en *horisontsammanmältning* och det är först då som den större förståelsen föds (ibid, s.154). Jag funderar kring det poetiska ordet horisontsammanmältning och bilden den framkallar och konstaterar att jag faktiskt förstår begreppet bättre. Något faller på plats och jag känner inom mig ett aha, just det. Metaforen skapar en sinnlig förståelse som ordvalet ”integrering av perspektiv” nog inte skulle lyckas med. I tolkningslärans stora träd med alla sina förgreningar tillhör Gadamer tillsammans med Heidegger och Ricoeur *poetisk hermeneutik* där just metaforen har stor betydelse (Sköldberg, Alvesson 1994 s.141ff). Att se en text som något annat än vad den vid första anblicken inbegriper kanske friheten att tolka personligt. Det kanske är så att distansen som skapas mellan vad texten faktiskt säger låt säga ordet *fångenskap* och min egen erfarenhet av eller fantasi om *fångenskap* gör det möjligt att även inbegripa sig själv och sina livserfarenheter (den egna horisonten) i tolkningen. Kopplingen till teaterns värld blir här helt uppenbar. Metaforen är konstens och teaterdramatikens språk. Från scenen säger vi att det är i det ljuvliga Verona som vi spelar,

⁸ Ferlin, Nils. 1954 *Dikter* Stockholm: Albert Bonniers Boktryckeri.

eller att vi befinner oss i det ruttna Helsingör. Men publiken tolkar in andra platser, sådana som de har erfarenhet av i sin vardag och i sina liv. Att läsa av metaforer är ett sätt att få syn på livet och vår verklighet.

I mitt inre ser jag tre horisonter. Nu är de långt från varandra, var och en är ännu sin egen kontinent. Den första är samtiden och här har jag ibland stått så fast med min vrede att jag knappt kunnat se något annat än krut. Den andra är Renässansens era, Shakespeares tidsålder och *Så tuktas en Arbiggans* födelseort. Här finns ett stormande intresse för de antika eposen, dramerna, bildningen och filosofin. I sina ansträngningar att förstå dessa klassiker utvecklades hermeneutiken. Antiken är min tredje horisont jag ser i fjärran, där dramerna, eposen och idéerna föddes. Jag vill så gärna se de tre smälta samman jag vill vara med om en horisontsammansmätning. Var hamnar vi då?

2.3 Vad är en klassiker?

Ett litterärt eller konstnärligt verk som bedömts vara av bestående värde eller en upphovsman till sådant verk (Nationalencyklopedien [NE] 2009, s.36).

Det vilar något pompöst över ordet klassiker. Som om att bara man benämner något som en klassiker, så bedöms det som något upphöjt. Sant och oemotsagt. Eller så gör man precis tvärtom. Dömer ut verket totalt som gammalt, mossigt och troligtvis fullt av förgivettagna patriarkala strukturer som omedelbart måste begravas. Och att man därför helst inte alls ska befatta sig med klassiker. Båda hållningarna vittnar om att status som klassiker bestäms av någon annan och inte går att påverka. En form av makt över vår goda eller dåliga smak. Och visst är det väl också så på många sätt. Klassikerstatus får ofta de verk som behandlas i litteraturhistoriska handböcker och ingår i de litteraturvetenskapliga institutionernas litteraturlistor på universitet och högskolor. Man kan därmed säga att det är litteraturvetare och litteraturkritiker som avgör vad som ska räknas som en klassiker. Jag har för den här undersökningens syfte valt ut en litteraturvetare och en författare att sätta sina kriterier för vad som kan kallas en klassiker. Anders Cullhed (2009) som är professor i litteraturvetenskap i Stockholm, menar att en klassiker har förmåga att tala till människor utöver det egna nuet

eller tiden. Att den ska gestalta problem som alltid är aktuella och intressanta. Språket spelar också roll. Den måste vara skriven på ett sådant sätt att den drabbar känslomässigt, berör och stannar kvar i minnet. Den italienske författaren Italo Calvino (1999) menar att en klassiker är en text som utövar ett egendomligt inflytande på vårt sinne när den stannar kvar där och vägrar försvinna. Det betyder att den aldrig är färdig med att säga vad den vill säga. Man läser ofta om en klassiker flera gånger, och den lär oss kanske inget nytt, men vi kan upptäcka något som vi alltid har vetat, eller trodde oss veta utan att veta att det var författaren av boken som berättade det först.

Var det inte något liknande med mitt förhållande till *Så tuktas en argbiggan*? Jag visste att den försökte berätta något för mig. Den kallade på mig. Må vara att den kanske inte räknas till Shakespeares mästerverk, det kanske var det som den där kloka regissören menade när han tyckte att vi borde lämna de mindre bra pjäserna bakom oss. Kanske menade han även att *Så tuktas en argbigga* inte förtjänade någon klassikerstatus? ”Det var ju mest bara trams” (Grut, 2015). Men jag hade ju haft *Argbiggan* inom mig så länge. Läst den om och om igen och till och med skrivit en akademisk uppsats om den, 15 år tidigare!⁹

Vad som är klassiker eller inte är kanske helt ovidkommande att försöka utröna. ”Om vilken bok som helst – och inte bara om en viss berömd – kan man säga, att den är för alla och ingen” skriver Gadamer (1960/1992, s.109) som betonar att all litteratur alltid står i förbindelse med mottagarens förmåga att tyda skriften. Att tyda innebär en förvandling av något främmande och dött till något närvarande och förtroligt vari ”ett under sker” (ibid). Visst kan man känna igen det där undret ibland då man läser! När jag sitter med en bok i handen och stirrar på små svarta krumelurer på ett vitt papper och så - plötsligt händer det - mitt framför ögonen på mig förvandlas de döda krumelurena till främmande världar, oöverstigliga berg och resor till andra historiska epoker. Främmande världar som ändå bär på förtroliga känslor och identifikationer.¹⁰

⁹ Grut, Lotta, 2000. B-uppsats i litteraturvetenskap, Södertörns Högskola.

¹⁰ Häromkvällen läste jag *Alias Grace* av Margaret Atwood och befann mig i ett fängelse i Kensington på 1850-talets Amerika. Kände doften av ett nyplockat äpple jag plötsligt fick av en besökande doktor jag tycket om. Men jag ville inte sluka äpplet helt och hållet, höll mig i det längsta för att slippa förnedringen det innebar att visa mig så hungrig och utlämnad.

”Inget annat som överförs till oss från det förflutna kan liknas vid detta under. Kvarlevor av förgånget liv, byggnadsrester, verktyg, gravinnehåll, är allt förvittrat i de stormar, som tiden rasat däröver. Skriftlig tradering däremot, som låter sig dechiffreras och läsas, är ren ande i den meningen att skriften talar som samtida till oss. Därför är läsfärdighetens förståelse av det skriftliga som en hemlig konst. Ja en magi, som förtrollar och förlöser oss. I läsningen tycks tid och rum upphävd. Den som förmår läsa det skriftligt traderade bevittnar och verkställer det förflutna som ren samtid” (ibid, s.113ff).

Så när Gadamer talar om klassiker och världslitteratur, för det gör han, så menar han att de inte bör ses som en räckta konserverade historier, där innebörden är densamma genom alla tider och alla rum. Världslitteraturen har plats i alla och envar, den tillhör världen (ibid, s.111). Därmed är också dess betydelser olika beroende på var och av vem den läses. Vad som gör den till en klassiker är dess förmåga att skapa mening och betydelse för just den individuella läsaren.

2.4 Paul Ricoeur

Arbetsdagboken - 21 juli 2016

I en korgstol på sommarverandan. Solen har gassat gul hela dagen. Nu börjar den lugna ner sig, djupnar in sin färg. Mer mot orange. Dagen svalnar. Middagen på spisen. Men ikväll är det inte jag som rör i grytorna. Ikväll sitter jag på verandan med en drink i handen och läser inledningen till *Homo Capax*. Älskar allting och inser att Ricoeur blir vägledande i min läsning av *Argbiggan*. Han skriver om författarens död och jag stryker under med tjocka streck ”När texten väl är skriven finns bara texten och läsaren kvar” Tänker på min tidigare fråga ”vad menade Shakespeare?” Känner mig djärv då tanken slår till: ”Skiter väl i vad Shakespeare menar!”. Känsla av frihet.

Där på verandan sattes kompassen för såväl denna masteravhandling som för hela projektet med att skriva *Att Bossa en Bitch*. Med likartad intuition som jag för tjugo år sen, utan att ha läst *Så tuktas en argbigga*, bestämde mig för att skriva en uppsats om den, bestämde jag mig nu för Paul Ricoeur som teoretisk referensram bara genom att ha läst förordet i hans bok *Homo Capax* (2011). Det var *känslan* jag fick under läsningen som avgjorde, en känsla som skulle kunna liknas vid en slags gränsöverskridande, ja hisnande frihet bara vid tanken på att det endast var texten och jag kvar i livet. Ricoeur (1960/1992) skriver hur begreppet *författarens död*, som jag ska redogöra för längre fram, är utgångspunkten för att en text

överhuvudtaget ska vara möjlig att börja tolka. I min undersökning om samtida dramatikers relation till klassiska dramatexter kommer jag därför prova Ricoeurs tankesättet i teori och metod. Att han dessutom betonar hermeneutikens humanistiska dimensioner gör mig extra nyfiken på hur han ser att texttolkning, humanvetenskap och samhälle kan höra ihop.

Paul Ricoeur (1913- 2005) har ibland kallats för filosofen mitt i samhället. Med rötter i den franska nittonhundratalsfilosofin bestod Ricoeurs intellektuella landskap av Aristoteles, Kant, Hegel, Levinas, Arendt. När han under sjuttio- och åttiotalet, blev professor vid University of Chicago började han också relatera de europeiska traditionerna till nordamerikanska filosofer som Taylor och Nussbaum. Hans sätt att förena olika tankesätt i sin praktiska filosofi bestod också i öppenhet mot andra kontinenter och discipliner. Bengt Kristensson Ugglå (2011, s.7) skriver om Ricoeurs gränsöverskridande filosofiska stil och menar att många i början uppfattade honom som lite svävande och udda, men i och med den ökade globaliseringen började man uppfatta just det gränsöverskridande som ett sätt att förstå vår komplexa omvärld. Ricoeurs hermeneutiska filosofi vill inte bidra med någon ensidig lära för tolkning och förståelse, världen är ju som sagt komplex. Det är istället de olika perspektiven (förstådda som tolkningar) och det konfliktfyllda som utvecklar bättre förståelse (ibid, s.8). Är det kanske det som utmärker den möjliga humanismen i Ricoeurs filosofi? Karaktäristiskt för hans tänkande är en öppenhet för att lyssna och lära av andra liksom att kritisk inte bara utmana andras tänkande utan även sätta sitt eget på spel (ibid, s.7). Knappast något som passar den prestigefyllda eller dogmatikern och Ugglå (ibid, s.8) skriver att när Ricoeur gick ur tiden förlorade världen en av tolkningens stora mästare och en av de främsta försvararna av det mänskliga. Det kan ju låta en aning devot, men jag tycker ändå det vilar något djupt sympatiskt över hela hans kunskapssyn. Men även det är ju bara en känsla.

2.5 Författarens död

Det som började med en känsla fortsätter i studier kring begreppet *författarens död*. Vad menas med *författarens död*? När Ricoeur förklarar går han grundligt till väga och börjar med frågan: Vad är en text? I *Från text till handling* svarar han att "[t]ext är allt tal som fixerats via skrift" (Ricoeur, 1992, s.33). Talet kommer därför före skriften som egentligen bara bidrar med något nytt just därför att fixeringen gör det möjligt att bevara talet. Med andra ord är skriften ett tal som skulle kunnat uttryckas muntligt, men som inte gör det just därför att det istället skrivs ner. Textens födelse sker alltså först när författaren tecknat ned sin utsaga som

därmed också lämnat författaren. Kan man då jämföra aktiviteterna tala och skriva med varandra? Ricoeur (ibid, s.32ff) menar att man absolut kan jämföra dem men definitivt inte likställa dem. När vi talar med någon har vi ju vanligtvis den andre närvarande inför oss i rummet, vi delar samma situation, stämningen, gesterna och när vi refererar till världen refererar vi till samma värld. När författaren skriver däremot, är hon ensam. Ändå vill författaren förmedla eller berätta något med sin text, hon vill kommunicera varpå skriften kallar på sina läsare. Läsarna kommer också till texten, men de delar inte författarens värld, dess unika kontext med alla inneboende referenser, normer och värderingar. För läsaren befinner sig på en annan plats, kanske i ett annat århundrade, på en annan kontinent eller bara i en annan del av staden. Läsaren bor inte i samma värld som författaren. Hon bor i en annan.

Den här självständighetsförklaringen mellan läsare, text och författare öppnar upp något nytt inom mig. En nyfiken förundran som jag vill fördjupa mig i. Jag kommer därför följa impulsen att prova Ricoeurs praktiska filosofi i en reflekterande beskrivning kring arbetet med att skriva en pjäs. Detta kommer utmynna i ett metodiskt tillvägagångssätt där tolkningsprocessens, av Ricoeur föreslagna begrepp *förklara*, *förstå*, *tillägnelse* och *tolkning*, förhoppningsvis vägleder mig mot en fördjupad förståelse för mina forskningsfrågor. Teoretiska resonemang väver jag in vartefter i texten och förutom Gadamer och Ricoeur har jag inspirerats av Hannah Arendt och Martha Nussbaum. Valet av dessa filosofer handlar i likhet med Ricoeur om en samhällstillvändhet och ett intresse för hur vi människor kan leva tillsammans. Både Arendt och Nussbaum har också ofta det offentliga rummet som utgångspunkt i sitt filosofiska tänkande liksom litteraturens betydelse för att tillägna oss kunskap och förståelse. Gemensamt är också intresse för antiken då de ofta börjar med redogörelser för dess samhällsliv, politik och offentlighet. Även detta har jag inspirerats av då Shakespeare och hela renässansen var så starkt influerade av antiken.

3. Forskningsöversikt

Min forskningsöversikt är begränsad i så mening att jag inte sökt mig utanför Skandinavien och jag är medveten om det. Även inom detta snäva geografiska område finns viktig forskning som också utelämnas. Jag menar dock att de nedan nämnda bidragen har relevans för denna masteravhandling.

Efter en översiktlig sökning hittar jag inte någon dramatiker som, i akademisk form, skriver om skrivandets praktik. Dramatikern Jon Fosse (2014) har däremot i en annan genre reflekterat kring sitt skrivande. *När en ängel går genom scenen* är en samling poetiska essäer där hans intresse varken är det biografiska, sociologiska eller historiska i konsten, utan vad det är som *gör* konst till konst och litteratur till litteratur. I miniessän *Dramatisk insikt* resonerar han kring det omöjliga i att förmedla ett visst budskap. För honom är dramatiken en plats där olika människors världar möts. Det intressanta, där det dramatiska uppstår, är inte personernas egna värderingar, utan *mötet* mellan deras egenarter. Om ett sådant möte för med sig någon sann mänsklig insikt och bli berörande, kan dramat inte ha varit skrivet med politisk eller moralisk avsikt utifrån en debatterande vilja. Fosse frågar sig då huruvida det betyder att han själv skriver amoraliska texter och svarar lakoniskt ”Kanske. Kanske inte” (ibid, s.72). Fosses bidrag, (om än inte som vetenskaplig text) är intressant för mina funderingar kring relationen konstnärlig teater, samhälle och politik.

Om teaterns praxis, har det däremot forskats om inom den Praktisk kunskap. Närmast till hands ligger avhandlingarna *Skådepelarens praktiska kunskap* av Maria Johansson (2012) och *Skådepelaren i barnteatern* av Niklas Hald (2015). Johansson har genom egna skådespelarerfarenheter och samtal med kollegor synliggjort skådepelarens tysta kunskap. Med teoretisk utgångspunkt i bland andra Aristoteles och filosofen Hans Larsson kopplar hon kunskapen till mod, intuition och skapande. Hennes tes är att skådepelarens kunskap är situationsbunden och starkt kopplad till kroppen och nuet. Även anekdotens betydelse i kunskapsutvecklingen tycker jag är intressant då det handlar om berättelsens och exemplets makt. Hald har delvis samma utgångspunkt, han är också skådepelare och skriver berättelser utifrån sina yrkeserfarenheter. Hald avgränsar sig däremot till skådepelaren inom barnteater och hittar sina forskningsfrågor utifrån de utmaningar han upplevt där. Upplevda svårigheter, konflikter och dilemman blir utgångspunkter för att nå insikt. För mig har båda dessa avhandlingarna varit avgörande som förebilder kring hur man vetenskapligt med filosofin som grund kan skriva om teaterns både abstrakta och kroppsliga kunskap. Praktisk kunskap är ett mångtydigt begrepp. Ibland används ”tyst kunskap” som synonym. Eller ”tyst kunnande” som Cecilia Lagerström (2003) hellre benämner det i sin avhandling *Former för liv och teater Institutet för scenkonst och tyst kunnande*. Som deltagande observatör har Lagerström undersökt begreppet i relation till en teatergrupps kunnande i deras dagliga fysiska träning och repetitioner. Lagerström tar Michael Polanyis teori om tyst kunskap som utgångspunkt och hennes slutsats är bland annat att teatergruppens kunnande är kroppsligt, personligt och

vidareutvecklas genom filosofiska reflektioner i en experimenterande miljö (ibid, s. 401). Tyst kunskap i relation till teater har det också forskats om inom didaktiken. På Stockholms Universitet [SU] institution utbildningsvetenskap med inriktning mot praktiska kunskapstraditioner har Pernilla Ahlstrand (2014) i avhandlingen *Att kunna lyssna med kroppen* studerat scenisk gestaltning på ett gymnasium med teater som inriktning. På teatervetenskapliga institutionen på SU la också Stina Bergman Blix (2015) fram avhandlingen *Rehearsing emotions :the process of creating a role for the stage* som handlar om hur skådepelare arbetar med känslor under repetitionsperioden. Hur privata känslor professionaliseras och blir offentliga berättelser på scenen och hur känslor som väcks under ett arbete tas in i det privata. rummet

För nämnda forskningsbidrag står skådepelarens görande i fokus. En annan ingång har Bodil Lagerås (2017) i masteravhandlingen *Dialogens former: En undersökning av tänkandets förutsättningar i konstnärliga processer* Lagerås undersöker de dialoger som är verksamma i konstnärligt tänkande. Med utgångspunkt i olika filosofers tänkande (däribland Hannah Arendt) har hon tillsammans med skådepelare, författare och dokumentärfilmare reflekterat kring hur tänkande och dialog kan se ut i konstnärliga processer. Hennes resultat visar att tänkande inbegriper ett görande i en konkret och fysisk bemärkelse och är en förutsättning för att fördjupa tankeprocesser. Kroppen är som en del av tanken som också utmärker konstnärligt arbete då det har en riktning utanför sig själv, en vilja att kommunicera med någon annan. Lagerås masteravhandling i Praktisk kunskap gränsar mot min egen. För att synliggöra skrivandets praktiska kunskap, (stillasittande och tänkande) behöver jag synliggöra tänkandet som praktisk handling.

AKT II

2. Från klassiker till samtidsdramatik

2.1 Ricoeur, Shakespeare och jag.

Med stöd av Paul Ricoeurs hermeneutiska filosofi kommer jag i min andra akt fördjupa mig i tolkningsbegreppen *förklara, förstå, tillägna sig och tolka*. Genom en metodisk beskrivning av processen att skriva en pjäs, upptäckter och dilemman, ska jag undersöka hur mötet mellan Shakespeares text och mitt eget författande kan förstås. I begynnelsen var ordet. Jag vet inte om det stämmer men för att inte fastna i frågor kring honan eller ägget så låtsas jag här att

ordet kom först, närmare bestämt Shakespeares *Så tuktas en argbigga*. Att först läsa den är min berättelses början.

Arbetsdagboken - 1 juli 2016

På nätet har jag beställt en nyöversättning av *The Taming of the Shrew*. Nu ligger den där; *Så tuktas en argbigga* i Ulf Peter Hallbergs svenska språkdräkt från 2016. På det runda lilla bordet i sommarhusets hall ligger den och väntar. Lockar som en öppnad födelsedagspresent. Luktas nytryck. Älskar den doften. Jag tassar runt boken, förväntansfullt, misstänksamt. När ska jag öppna? Tillfället måste vara rätt. Vad kan finnas i? Ska jag läsa idag? Tänk om jag blir besviken. Är jag rädd för det?

Det vilar något laddat över första mötet med en text. En spänd förväntan inför det olästa, vad är denna laddning? Jag har pjäsen förut och vet hur den slutar, så det är inte den sortens spänning det handlar om. Nej, nu är det något annat, nu är det på allvar. Det är nu jag förväntas förstå och formulera något angeläget, allmängiltigt och samtida med den. Hur var det jag tänkte när jag fick idén? Eller *tänkte*? Var det inte den där *känslan* igen, då jag såg bilden på Elisabeth Taylor? Vreden hon gav Katarina berörde mig så starkt. Men har min personliga känsla verkligen något med Shakespeares text att göra, tänk om jag missförstått alltihop! Och tänk om den där regissören hade rätt då han menade att vi helt enkelt borde lämna kvar vissa pjäser på sina dammiga hyllor? Å andra sidan funderar jag vidare, om något ur pjäsen berör mig, om så bara genom ett fotografi av Elisabeth Taylor så måste väl det betyda någonting. Hennes vrede var ju en gestaltning av pjäsen. Vad läste *hon* in i Shakespeares text? Om jag fördjupar mig mer i den så kanske jag också hittar det som Taylor hittade? Tankarna växlar fram och tillbaka mellan två horisonter, den ena tror på att det i Shakespeares text finns ett objektivet tolknings svar som är rätt. Den andra är en instinktiv känsla om att hans pjäs redan väckt en berättelse inom mig som handlar om mig och vår samtid. Jag väger mellan de två horisonterna som om den ena är rätt och den andra är fel. Velandet gör att jag inte ens vågar börja läsa. Kanske är jag rädd för att inte upptäcka någonting alls!

Jag minns känslan då jag läste och bestämde mig för att pröva Ricoeurs attityd om *författarens död*. Känslan av lättnad och befrielse över att få strunta i Shakespeare och hans värld. Att slippa ta hänsyn till möjliga rätt eller fel i min läsupplevelse, slippa bry mig om eventuella tolkningsföreträden eftersom några sådana inte finns. Inte om det bara är texten

och jag kvar i mötet. Euforin över läsningens möjligheter är hög men sedan tar eftertankens kranka blekhet över och frågorna ställer sig kritiskt på rad. Hur kan man över huvud taget kan förstå ett verk om man påstår att man inte alls delar författarens sammanhang? Det händer väl hela tiden att vi läser litteratur och dramer från andra sekler, världsdelar eller skilda kulturer med igenkänning och djup identifikation. Och hur rimmar begreppet *författarens död* med hermeneutikens och inte minst Ricoeurs egen grundläggande idé om att lyssna och ta in till allas perspektiv? För att inte nämna det här med att läsaren inte talar med sin författare, jag blir faktiskt riktigt förnärad, vad menar Ricoeur? Skulle inte jag föra helt unika dialoger med mina favoritförfattare? Shakespeare, Tjeckov, Winterson, jag förstår dem ju på pricken och de förstår mig. Ibland kan det kännas som om de blivit mina förtrogna vänner. Jo, visst kan det upplevas som om vi finner en samtalspartner i en författare skriver Ricoeur (1992, s.34) Men det räcker det inte med att påstå att läsningen är en dialog som förs med författaren genom hans verk, då en dialog är ett utbyte av frågor och svar vilket faktiskt inte förekommer mellan författaren och läsaren. Motsträvt provar jag tanken och konstaterar krasst, nej William Shakespeare svarar faktiskt inte då jag läser hans dramer, han är väldigt frånvarande, liksom jag var frånvarande då han skrev. När Ricoeur föreslår oss att betrakta författaren som död, så menar han att "[...] det är först när författaren inte kan svara som förhållandet till boken blir fullödigt och i någon mening orört"(ibid).

Var det Shakespeares frånvaro min känsla viskade om? Ricoeurs idé om att textens födelse sker i samma stund som författaren lämnar ifrån sig sin skrift antyder att texten inte längre handlar om Shakespeare och hans värld eller ens om vad andra skrivit om den, utan om mitt förhållande till den. Jag är ensam om texten nu. Jag har förresten aldrig känt av någon specifik människa i dramerna så det är således inte med Shakespeare jag fört någon dialog utan med hans rollkaraktärer. I själva verket är Shakespeare som person helt ointressant, liksom hans eventuella politiska ställningstaganden och moraliska värderingar. Historiker gör allt vad de förmår för att gräva fram data om hans person, ändå vet man förvånansvärt lite om honom. Och det har nog varit bra för oss som arbetar praktiskt med hans dramatik. Varje rollkaraktär får då tala i sin egen sak. Hjältar och banditer, mördare, änglar och demoner som var och en agerar logiskt ur sina egna specifika sammanhang. Här möts de olika perspektiven i en polyfoni av röster och härliga konfliktytor frigörs.

Ricoeur menar förstås inte att författarens hela sammanhang är totalt ointressant? Poängen är snare den att man som läsare inte behöver eller ens bör ha författaren och hans värld i tankarna då man börjar läsa verket. Så när jag slutligen bestämde mig för att strunta i Shakespeare och hans eftertolkares idéer föddes nya frågor. En dialog mellan mig och texten tog vid: Vad kommer hända med mig när jag läser dig? Vad händer med dig då du läses av mig? Hur ska vi två kunna mötas? Jag ställde också frågor kring i hur hög grad jag skulle våga väva in mina personliga känslor och reflektioner i läsningen.

Arbetsdagboken - 28 juni 2016

Laddningen stegras inför mötet med texten. Men nu på ett nytt och nyfikat sätt, som mellan två likar på väg mot en blind-date.

Ricoeur (ibid, s.32ff) menar att det är i det ännu oavgjorda möte mellan författarens värld och läsarens värld, när texten, likt ett föräldralöst barn, hänger i luften som det är möjligt att börja tolka och göra den till sin.

Arbetsdagboken - 28 juli 2016 forts.

Sommaren går. Boken ligger kvar i hallen och bidar sin tid. Eller är det jag som bidar min tid? Väntar på rätta tillfället. Plötsligt är huset tomt. Jag är ensam. Inte en röst så långt örat kan höra. Det är lugnt. Nu är tillfället här. Är behovet av stillhet ett behov av att vara så tom som möjligt i första arbetsmötet med texten? Som ett vitt rent papper. Nu ska jag läsa förutsättningslöst, bara öppna mig för texten.

”Bara öppna mig för texten”?. ”Läsa förutsättningslöst”?” Herregud, hur tänkte jag egentligen? Är det inte bra naivt att tro att jag liksom ett tomt vitt papper bara skulle kunna bortse från all förförståelse jag redan har om pjäsen, liksom min innerliga önskan att upptäcka fenomen i texten som skulle passa och bekräfta min idé om den?

Arbetsdagboken - 8 juli forts.

Med blyertspenna stryker jag under de teman som först träder fram. Våld, konkurrens, mode, kropp, språk och jakt. Styr min läsning utifrån en önskan att se pjäsens modernitet?

Jag brottades med en önskan att pjäsens aktualitet som genom ett trollspö bara skulle uppenbara sig för mig, komma störtandes och ropa *Här är jag, vilket snille du är som såg hur modern jag är?* Ändå smög sig en ny oro fram. En oro för att jag i min iver skulle läsa in en massa saker om vår samtid som det kanske inte alls finns täckning för i Shakespeares pjäs. I så fall skulle ju mitt arbete med att modernisera den bara bli en konstig konstruktion

och inte ha något alls med pjäsen att göra, så varför då använda den överhuvudtaget? Varför inte skriva en helt ny? Att förstå innebär inte att projicera sig själv eller sina idéer på det en text utan att komma i besittning av ett *utvidgat själv* vilket innebär förmågan att ta till sig förslag om olika världar som texten öppnar för, vilket är det verkliga tolkningsobjektet skriver Ricoeur (2011, s.42).

3. Från text till handling

3.1 Att förklara en text

Ricoeur (1997, s.39ff) beskriver två grundläggande attityder man kan ha gentemot en text; *förklara* och *förstå*. Begreppens ursprung återfinns hos två teoribildningar inom vetenskapen där den ena attityden, *förklara*, är att så objektivt och opersonligt som möjligt förklara människan genom naturvetenskap, biologi, psykologi. Att *förstå* handlar om att via humaniora filosofi och estetik förstå henne. Men dessa förståelseformer bör varken vara stridande eller utesluta varandra, istället kompletterar och behöver de varandra (ibid). När *förklara* och *förstå* relateras till varandra i en dialektiskt process börjar det han kallar för att *tolka*. Aktiviteten att läsa, består således i att växla mellan attityderna förklara och förstå. Om jag därför stannar kvar i det klassiska Shakespearedramat en stund och *först* försöker förklara det, *innan* jag börjar projicera mig själv på texten, vilken förståelse visar sig då? Vad menas med att *förklara* en text?

Att *förklara* en text innebär en strukturell läsning skriver Ricoeur (ibid, s. 44) Ambitionen är då att läsa utan att ta in några som helst impulser utanför texten. Alla egna tankar, känslor eller samtida referenser ska lämnas utanför. Man skulle kunna säga att texten i denna form av läsning inte har något yttre. Läsarens uppgift är endast att uppehålla sig inom dess egna slutna värld och vänta med att sätta den i relation med den yttre. Skära av alla subjektiviteter och dialogen som kan uppstå mellan sig själv och texten, eller mellan textens värld och samtiden (ibid). Det här låter svårt tänker jag först, men Ricoeur (ibid) menar att man genom att försöka sig på en sådan läsning kan *förlänga textens oavgjordhet* innan man rusar iväg med någon avgörande tolkning av den. Det låter klokt med att inte skynda på med att tolka och avgöra en texts betydelse enbart utifrån sina egna omedelbara impulser och erfarenheter den väcker. Ändå undrar jag hur möjligt det är att helt och hållet skära av alla associationer, känslor tankar då vi läser, vi är ju inga robotar. Sipprar inte det egna alltid igenom? Ricoeur är medveten om den förklarande läsningens begränsningar och skriver att det är fullt legitimt att

ifrågasätta ett rent förklarande förhållningssätt till en text, men menar samtidigt att man ändå kan få upp ögonen för det fruktbara i den strukturella metoden (ibid, s.46). Den kan rent av vara en hermeneutisk nyckel för att ny och oväntad förståelse ska utvecklas. Så istället för att uppfattas som ett hinder för läsarens förmåga att tillägna sig en text utifrån sig själv, kan man se den förklarande läsningen som en metod att distansera sig till den. Att växla mellan närhet och distans som är förståelseprocessens grundläggande rörelse. Därför börjar jag att läsa *Så tuktas en argbigga* med ambitionen att *förklara* den. I möjligaste mån ska jag uppehålla mig inom textens värld och lämna egna tankar och känslor därhän. Det första jag gör är att så konkret som möjligt beskriva pjäsens intrig. Bara vad som händer, inget annat.

3.1.2 Helheten – Pjäsens handlingsförlopp

Vad handlar då Shakespeares pjäs om, bortsett från mina egna upplevelser av den? Trots att jag läst pjäsen många gånger genom årens lopp kan jag inte redogöra för den fullt ut. Det måste sägas att Shakespearepjäser är rätt knepiga att minnas på ett detaljerat plan. Persongallerierna är stora och de är fulla av sidointriger och allsköns utvikningar. Det man oftare minns är temat, huvudkaraktärerna eller de mest berömda citaten. Om man sett en iscensättning kanske man minns någon skådepelare man berörts av och tänker tillbaka på med välbehag eller en stilla rysning. Teater är trots allt en levande relation med sin publik. Skådepelare talar och handlar, hatar och älskar mitt framför ögonen på en. Men för en dramatiker är teater lika mycket en fråga om text. Därför ska jag börja med att läsa *Så tuktas en argbigga* på ett strukturerande sätt. Jag ska renodla själva intrigen, inga känslor eller stämningar ska beskrivas, bara intrigen. Nedan följer därför en sammanfattning av handlingen i Shakespeares *Så tuktas en argbigga* som utspelar sig i lärostaden Padua i Italien under italiensk renässans.

Den unge Lucentio kommer till Padua för att studera. Han förälskar sig i den blida Bianca och friar till henne. Biancas far, den rika adelsmannen Baptista vägrar dock att gifta bort sin dotter så länge som hans äldre dotter, den bångstyriga och argsinta Katarina ännu är ogift. Trots den höga hemgiften vill ingen gifta sig med henne. Till Padua kommer också den rike ungarlen Petruchio för att gifta sig rikt. Han lockas av den höga hemgiften på Katarina och vill gifta sig med henne. Av andra blir han dock varnad och avrådd. Han får höra att Katarina är alltför bråkig, argsint och otuktad för låta sig infogas i ett äktenskap. Petruchio låter sig dock inte skrämmas och utbrister.

PETRUCHIO

Tror ni mitt öra skräms av lite buller?

Har inte jag hört lejon ryta förr?

Hört havet rasa under stormens dån,

Precis som svettigt vildsvin vrålar högt?

Jag har väl hört kanoners dån i fält,

Och himlens batteri i åskans dunder?

Har inte jag på virrigt slagfälts mark

Hört skall och härscri, hästars gnäggande?

Och ni berättar om en kvinnotunga

Som knappast låter värre än ett knäpp

Från en kastanje på en bondes eldstad.

Skräm hellre barn! (2016, Akt I scen II).

Petruchio ber om Katarinas hand och får ja från fadern Baptista att gifta sig med henne. Han lovar Baptista att tämja henne till lydriad så hon lär sig vem som bestämmer. Det börjar redan under vigselakten då han kommer försent och utklädd som en narr, han uppträder buffligt och nedsättande mot Katarina. Väl i hans hem fortsätter Petruchio att tukta Katarinas humör genom att vägra henne såväl mat som sömn. Han ska tämja henne som man tämjer falkar och håller henne på svältgränsen för att hon ska bli lätt att locka och få foglig.

PETRUCCIO

Nu har jag listigt börjat min regering //

Min falk är hungrig nu och lätt att locka,

Men den får inte mättas förrän tämjd,

Så att den lystrar sen till minsta vink. //

Hon fick ej sova, sover ej i natt //

Och om hon nickar till så skriker jag

Och håller henne vaken med mitt larm.

Så tar man kål på kvinnan med sin ömhet;

Så ska jag tämja hennes argsinhet.

Den som vet bättre hur man tämjer vrede;

Han får berätta så att vi kan se det. (ibid, Akt IV scen I).

I följande scener gestaltas hur Petruchio på liknande sätt tar kommando över Katarina och hur hennes vrede och protester försvagas alltmer. Samtidigt blir Petruchio och Katarina mer och mer attraherade av varandra. (Det uttrycks inte explicit i texten men är ändå så pass tydligt att det måste ingå i intrigberättelsen.) I sidohandlingen har även den unge Lucentio lyckats gifta sig med Bianca efter en rad invecklingar. Mot pjäsens slut är det därför bröllopsfest för brudparen och männen tävlar om vem som har den lydigaste hustrun. Petruchio kallar in Katarina som håller ett långt tal där hon ber om ursäkt för hur sur och vresig hon varit och förklarar sin totala undergivenhet gentemot sin make.

KATARINA

En arg sint kvinna är en grumlad källa,
Helt gyttjig, otäck, plundrad på sin skönhet,
Och ingen vill, om än så het och törstig,
Då läppja på en enda droppe ens.
Din man han är din gud, ditt liv, ditt skydd;
Han bryr sig om dig, är din kung, ditt huvud.

[...]

Och är hon upprorisk och sur och vresig,
Och vägrar lyda hans bestämda vilja,
Vad är hon då om inte en rebell,
En stursk förrädare mot kärlig herre? (ibid. Akt V. Scen II).

Sammanfattande fabel: *Rik man bestämmer sig för att trycka ner en arg kvinna, han lyckas med det och vinner respekt och blir ännu rikare .*

Vad visar då en läsning som enbart håller sig inom textens värld? Själv blir jag förvånad över att dramats könshierarki, våld och sexism faktiskt framstår som ännu värre än jag tidigare uppfattat. Medan jag arbetar tappar jag ibland bort mig i den kontrollerande och förklarande läsningen och börjar istället koka av vrede. Vad är egentligen nytt under himlen? Vad har den här pjäsen för nytt att komma med som inte dagligen visas på film, teve och teater? Det är i sanning svårt att slå på tv:n utan att se en fastbunden kvinna (med igentejpad mun) ligga och kvida i någon bagagelucka eller sängkammare. Varför i himmelens namn har jag tagit itu med en historia som gestaltar allt det jag *inte* vill berätta! Berättelser av sådant slag som jag avrått egna och andras barn från att se eller läsa. Inga dåliga actionfilmer eller stereotypa tv-serier,

läs klassikerna har jag sagt, *där finns bildning!* Jag blir irriterad och otålig på pjäsen och vill fort projicera min egen tolkning på den. Jag vill göra något kaxigt och modernt av den här misogynna och unkna gamla klassikern. Kanske skriva om den helt och hållet. Eller så lägger jag ner hela projektet och struntar i alltihop? Kanske hade den ”kloke” regissören som jag skrev om i den inledande artikeln rätt? Kanske borde man ”inse att *allt* från Shakespeares penna inte är bra. Inte håller måttet för en modern, samtida scen” (Grut, 2015). Jag är plötsligt villig att hålla med och strunta i mina tidigare aningar om att *Så tuktas en argbigga* någonsin kommer ha något viktigt att berätta i vår moderna samtid. Tyvärr är det försent. Alltför många människor är redan inblandade i det som ska bli en färdig föreställning med premiär på Länsteatern på Gotland och alla högstadieungdomar och gymnasier är redan bokade. Dessutom hänger hela den här masteravhandling på att jag skriver om hur det går. Så jag läser vidare om den förklarande läsningen då Ricoeur (2011, s.17) förordar en *strukturell närläsning* innan man börjar tolka. Hur kan jag gå vidare med en sådan närläsning?

3.1.4 Delarna - Satsers och enheter

Ricoeur (1997, s.47). har låtit sina exempel inspireras av filosofen Lévi-Strauss vars lingvistiska undersökningar utgår från läsningar av myter. Myter är berättelser med en och samma grundstruktur men som skapar olika betydelser beroende på i vilket sammanhang den berättas. På så sätt kan de likställas med klassikerna och därför också *Så tuktas en argbigga*. När Ricoeur/Lévi-Strauss ska *förklara* en myt är arbetshypotesen att den består av bestämmande *satser* och *enheter*. En sats är mytens minsta del och tillsammans med andra satser bildar de en enhet. En enhet kan sammanfattas i en enkel handling som t.ex. *fattig flicka tänder en svavelsticka*. Varje sådan enhet har en bestämd funktion och när berättelsens olika enheter organiserar sig efter varandra skapas ett *relationsspel*. Detta relationsspel bildar sedan hela berättelsen. Myten om Oidipus får i *Från text till handling* liksom här tjäna som exempel: Mytens olika satser skiljs ut och bildat enheter som därefter organiseras i fyra separata kolumner.

Kolumn 1. Här har alla enheter samlas som har med ett övervärderande av släktförhållanden att göra, t.ex. *Nybliven kung gifter sig med sin mor*.

Kolumn 2. Här har alla enheter som har med ett undervärderande av släktförhållanden att göra, t.ex. *Ung man dödar sin far*.

Kolumn 3. Här har alla enheter samlas som berör mytens olika odjur och sådant som har med förgörande att göra.

Kolumn 4. Här har mytens alla egennamn samlats som antyder svårigheter att gå. t.ex. *klumpfot*, Oidipus föds med klumpfot (ibid, s.49).

Genomgående enheter och teman sätts sedan i relation till varandra, motsatsförhållanden blir synliga och mytens konfliktytor tydliggörs. Som exempel sätts enheterna *lova* och *förråda* i motsatsförhållande till varandra vilket synliggör Oidipus konflikt mellan hans uppbyggliga handlingar (kampen mot sitt öde) och hans förgörande handlingar (mordet på fadern och giftermålet med modern). På det här stadiet ska man dock inte se mytens personer som psykologiska individer och inte fördjupa sig i inre motiv om *varför* de gifter sig eller dödar eller hur de känner sig. På det här stadiet ska mytens handlingar och personer enbart ses som funktioner i det som bygger berättelsens logik. ”Den strukturella lagen för myten ifråga” (ibid). Denna strukturella lag utgör mytens paradigm och det tankemönster som utgör berättelsens livsvärld (ibid). Med en strukturell närläsning handlar därför Oidipus om en värld där ingen människa kan fly från sitt öde. Där varje försök att sätta sig upp emot makterna slås tillbaka. Talar vi om en diktatur?

3.1.5 Att förklara ”Så tuktas en argbigga”

Arbetsdagboken - 18 juni 2017

Ännu försommar. Ännu är det bara jag och *Argbiggan* innan sommarhuset fylls av vänner, barn och familj. Vill fort komma vidare med en djupare förståelse av argbiggan innan sol och sällskapsliv tar över. Vad kan jag bygga vidare på? Vad är dess grundstruktur? Lockas av Ricoeurs strukturläsning. Måste pröva i praktiken, se vad det ger.

Nu ska jag läsa objektivt och noggrant, som en kirurg ska jag gå in i och undersöka den så kliniskt jag kan. Skrivbordet rensas på onödigt krams, operationsbordet måste vara tomt och rent. Jag vässar min penna och tar fram tomma vita papper som jag placerar i fyra högar. Längst upp på varje hög skriver jag en sammanfattande rubrik. Sedan börjar jag läsa pjäsen rad för rad utan fokus på övergripande förståelse eller någon som helst helhet. Bara på textens små minsta delar. Satserna, orden, uttrycken och meningarna plockas ut, sorteras och skrivs upp på respektive papper som sedan bildar fyra kolumner.

Våld. Känslor, vrede.	Språk. Känslor, vrede.	Pengar, ägande, kommersialism.	Kläder och mode.
<p><i>Jag ska slå ihjäl dig</i></p> <p><i>han tar kål på henne</i></p> <p>... <i>håll käften och låt världen snurra</i></p> <p>... <i>jag gråter tills jag hittar tillfälle att hämnas ...</i></p> <p><i>Våldsman</i></p> <p><i>Jag ska banka dig gul och blå</i></p> <p><i>Ta en äkta skål för mödomshinnan.</i></p> <p><i>Tvinga mig till galenskap</i></p>	<p><i>Skrämma mig en kvinnas tunga?</i></p> <p><i>Min tunga ska ge luft för hjärtats vrede,</i></p> <p>... <i>långt bättre män än ni har lyssnat på mig</i></p> <p><i>Nu är inte tid att prata.</i></p> <p><i>Väl talat!</i></p> <p>... <i>hjärtat brister av att tiga,</i></p>	<p><i>Pengar är min friarsångs refräng,</i></p> <p><i>Ge honom en docka, en marionett eller vad som. Bara hon är rik.</i></p> <p>... <i>bäst att skriva ett kontrakt, svart på vitt",</i></p> <p><i>Då är flickan min".</i></p> <p><i>rik och mäktig man.</i></p> <p><i>Jag är herre över allt jag äger.</i></p> <p><i>Ni vill då schakra bort mig, som vore jag en vara.</i></p>	<p><i>Om man ska döma av hans klädsel",</i></p> <p><i>Jag köper dig och inte dräkten</i></p> <p><i>Dyrbar dräkt</i></p> <p><i>Sidenjacka, sammetsbyxor</i></p> <p><i>Din hatt Katta.</i></p> <p><i>Passar inte alls, så släng den på golvet – trampa på den!</i></p>

I första och andra kolumnen är temat känslor och vrede, vad som skiljer dem åt är att i första kolumnen finns satser som har med våld att göra, medan satserna i den andra kolumnen har med språket att göra. Skillnaden mellan dessa kolumner bildar motsatsparet *våld - språk* vilket synliggör en av pjäsens tematiska konfliktytor. Tredje kolumnen behandlar fenomen som har med rikedom och ägande att göra och i den fjärde kolumnen finns satser som har med föremål som manifesterar och uttrycker rikedom och egendom.

Vilka slutsatser kan jag då dra av detta? I Padua där *Argbiggan* utspelar sig domineras språket av satser om våld och ägande. Därmed drar jag slutsatsen att i Padua är ägande, rikedom och förmågan att öka sitt ägande det som värderas allra högst, till och med högre än dygden att inte bruka våld. Hur gestaltas då detta genom pjäsens handlingar? För att komma åt karaktärernas situationsbundna handlingar bildar jag enkla enheter av satserna.

Då jag redan konstaterat att man i Padua visar sin rikedom genom yttre objekt, såsom moderiktig klädsel, kan jag också se att även kvinnan ses på som ett objekt man kan äga, köpa och sälja. Utifrån några av kolumnernas satser bildas därför enheten *Rik man går och köper sig en kvinna*. Vad som nu blir uppenbart är att det som kallas frieri föregås av ekonomiska förhandlingar och är därmed en ren affärstransaktion.

PETRUCHIO

Så säg mig, om jag får er dotters Ja,
Hur pass stor hemgift kan jag räkna med?

BAPTISTA

Efter min död: hälften av vad jag äger,
Och tjugotusen i kontanter strax. (1955 Akt II scen I).

Katarina reaktion uttrycker precis vad det är frågan om.

KATARINA

Förlåt, min far, ni vill då schakra bort mig,
Som vore jag en vara – åt den där? (ibid).

Katarina protesterar mot att bli såld som en vara vilket formuleras i enheten *Ung kvinna vägrar låta sig köpas*. När den enheten ställs mot *Rik man går och köper en kvinna* bildas en dramatisk konflikt som i sin tur organiserar ytterligare enheter som till exempel *Rik man hotar slå kvinna som säger emot* i ett rysande relationsspel. Med samma modell sätter jag även andra satser och enheter och i relation till varandra *frigöra-låsa in-, tala- tiga, tala-slåss*. Inom textens slutna värld är Padua ett ställe som är upptaget av dessa konflikter vilket delvis förklarar textens paradigm och tankemönster *I en värld där mannen möter motstånd i relation till hans rätt att äga en kvinna, uppstår våld*.

Med hjälp av Ricoeur har pjäsens olika satser, delar och enheter nu kunnat friläggas. Teman, relationer och handlingar har synliggjorts och berättelsen framstår som ett slags logiskt instrument. En känsla av tillfredsställelse infinner sig när saker och ting framträder likt svaret på en ekvation. Men har jag blivit klokare på den? Har jag förstått något mer i en

hermeneutiska meningen som enligt Gadamer och Ricoeur, menar att kunskap endast kan nås genom sig den egna erfarenheten. Att förklara en pjästext med hjälp av olika metoder är en bra hjälp för att åskådliggöra helheten. Strukturer, viljor och riktningar blir synliga och kan mycket väl vara grund för en habil iscensättning. Men räcker det för en *tolkning* av pjäsen, om man med tolkning menar att läsa utifrån den existerande världens förhållanden.

3.1.6 Att förstå ”Så tuktas en argbigga”

Att läsa en text i syfte att *förstå* den börjar i en annan ända än då man ska läsa för att förklara den menar Ricoeur (1992). Nu ska texten inte längre stänga om sig utan kalla på sin läsare och gå i dialog med henne. Att läsa är enligt denna hypotes, att sammanlänka en textens diskurs med en ny diskurs (ibid, s.54). När jag därför kikar ut från *Så tuktas en argbiggas* inom-textliga värld fundera jag på vilken samtida diskurs den ska sammanlänkas med. Vilka likheter finnas mellan Shakespeares Padua och mitt Padua som jag ska skriva fram i *Att Bossa en Bitch?* Hur kan den dramatiska världen se ut *min* pjäs?

Arbetsdagboken - 1 maj 2017

Jag har samlat ihop till ett möte med ensemblen. Bett allihop att läsa *Så tuktas en argbigga* så vi har en gemensam myt att samlas kring. När alla kommit delar jag ut olika tidningsartiklar jag samlat på mig genom året därför att jag tänkt att de kanske handlar om det som vi ska berätta. Det är en spridd bukett artiklar om allt från hur populärkulturen iscensätter våld (gärna sexuellt) mot kvinnor därför att det säljer bra, till filosofiska betraktelser om känslors betydelse i samhället. Jag ber allihop att läsa och stryka under sådant som de tror kan kopplas till vår pjäs. Därefter får var och berätta vad de tagit fasta på. Suzane har läst en artikel i DN, *Uppåt, framåt – och rakt in i kaklet* av Jonas Moskin som handlar om samtidens mest sålda böcker. Dagens starkast växande genre är vad Moskin kallar flygplatslitteratur, en slags självhjälplitteratur som handlar om hur vi ska bli mer effektiva och prestera mer i livet och på jobbet. Först förstår jag inte vilken koppling artikeln har till vårt tema eller varför jag sparat den artikeln? Men ju mer Suzane pratar på klarnar horisonten för den handlar om de värden som vår samtid värderar så högt. Effektivitet, säljbarhet, prestation, snabba resultat. Den här litteraturen skrivs nästan alltid av män som är prominenta entreprenörer, journalister och trendsättare. Suzane talar fort och upprört om fenomenet ”Jag retar ihjäl mig på självgodheten hos de där författarna, varför ska vi vara så effektiva?” Artikelförfattaren Moskin förhåller sig också kritisk till om det är just effektivitet som vi människor mest behöver? Nästan alla han känner längtar snarare efter mer tid för reflektion. Den supereffektiva människan blir till slut tom på tankar och känslor, en nyttig idiot ”utan omdöme”

Jag tänker tillbaka på de värden jag just konstaterat regerar i Shakespeares Padua. Makt, status, ägande, tempo och effektivitet i motsats till maktlöshet, fattigdom, känsla och reflektion. Sedan blir det nya reflektioner med kollegor där aktuella ämnen och personliga och samhällseliga fenomen diskuteras. Med ett hermeneutiskt språk kan man säga att det är nu som jag dröjer mig kvar i Shakespeares diskurs *samtidigt* som jag öppnar spjällen för en annan tids diskurs som är min samtids. Genom att uppehålla mig i två världar samtidigt blir, på något märkligt vis, både min egen värld mer synlig liksom Shakespeares pjäs blir rikare på såväl nyanser som betydelser jag förut inte sett. Nya horisonter tronar upp varpå nya tankar föds om det fortsatta arbetet.

3.1.6 Om konsten att dröja sig kvar

Genom att dröja sig kvar vid ett konstverk öppnas möjligheter skriver också Gadamer (2013, s.34) vilket visar hur tätt sammanvävda Gadamers och Ricoeurs tankesätt kring förståelser av konst är även om deras exempel är olika. Gadamer skriver om bildkonsten och Ricoeur om litteratur men idéerna är desamma. Gadamer (ibid) skriver ”Detta kvardröjande blir aldrig långtråkigt. Ju mer vi inlåter oss på verket, desto mer talar det till oss; desto mångfaldigare, desto rikare visar det sig vara” Ricoeur (1992, s.37ff) skriver att kvardröjandet vid texten är läsningens avgörande skede. Det är först nu när texten hänger i luften som ett föräldralöst barn, i väntan på att träda i relation med andra referenser, texter och världar som det är möjligt att börja tolka. Ju längre man som läsare står ut med att låta texten befinna sig i denna oavgjordhet desto bättre. Gadamer (1977/2013) uttrycker också lekens roll och betydelse i detta kvardröjande möte med konstverket. Det måste finnas ett visst mått av *spelrum* i mötet med konstverket, en mångtydighet och obestämdhet som inbjuder betraktaren att bli medskapande, menar han, och beskriver lek som en rörelse mellan det väl förtrogna och det oväntade vilket gör det möjligt att vidga sin horisont och upptäcka nytt eller oss själva. ”Konstens spel är en spegel [...] i vilken vi får syn på oss själva på ett sätt som ofta är oväntat och obekant” (Gadamer. 1997, s.28). Ricoeur (2011, s.47). använder sig också av Gadamers spelbegrepp men implikerar att det inte bara är konstens och betraktarens framställning av världen som är på lek utan också ”den position författaren intar då han ställer sig själv på scenen” och börjar skriva. Jag tänker att det nu är dags att ställa mig på scenen och själv börja skriva. Jag byter position.

Arbetsdagboken - 2 maj 2017

Mitt eget Padua börjar ta form. Samhället där *Att Bossa en Bitch* ska utspela sig ska styras av idealen effektivitet, snabbhet, status, marknadsnyttighet. Allt som handlar om dessa ideal ska det finnas ett rikt och frodigt språk för, men det ska vara fattigt på ord om tankar och känslor. För reflektion ska det inte finnas någon given plats. Allt ska gå snabbt, snabbt snabbt, tempo tempo tempo! För komikens och teatralitetens skull ska allt vara väldigt överdrivet. Jag ska i en slags teaterlek förstora fenomenen vi har omkring oss som blivit så vanliga i systemet att vi inte längre reflekterar kring dem. Kommersialism, ägande, statusjakt och hierarkier. Ett Padua som en värsta hyperbol av idag. Jag leker fram ett påhittat Padua. Lite science fiction, lite barock, lite Shakespeariansk hovrenässans, lite street-rap och bling-bling, lite haute couture. En minglande mix mellan olika stilar. Vad kul det ska bli! Vad roligt allt är!

Med ena benet i Shakespeares mylla och det andra i min egen växer fantasin. Leklusten spritter som popcorn i kroppen för nu är det jag som bestämmer. I det här lekrummet är alla möjligheter fortfarande tänkbara. Jag skapar en värld och känner mig mäktig, fri och lycklig, *Jag äger!* Nog var det såhär Gud måste känt då han skapade världen? Jag har nämligen bytt position, förflyttat mig bort från den inlåsta Katarina som jag inledningsvis identifierat mig med. Visst uppstår problem då och då, men de blir en del av den lustfyllda leken. Ett dilemma uppstår om trovärdigheten. Är det trovärdigt att gestalta en flicka som bli bortgift eller såld mot sin vilja? Ingen blir längre såld eller bortgift idag så vem ska kunna spegla sig i det? Alltför många tyvärr slår det mig plötsligt. Visst kan jag vinkla pjäsen till att handla om tvångsäktenskap och hederskulturer. Men ,nej förresten, den läsningen skaver inom mig. Inte för att det skulle vara missvisande att tolka *Så tuktas en Arbigga* på det viset, men det skulle inte vara *min* tolkning eftersom jag själv inte har någon erfarenhet, inget ”jag” eller egen horisont att utgå från och ta med mig in i den diskursen. Kopplingen mellan *Så tuktas en Arbiggan* och hederskulturer fanns inte heller i min första intuitiva känsla för pjäsen, då när det brände till. Vad var det då som brände till, hur kan den här äganderätten förstås idag?

Arbetsdagboken - 15 juli 2016

På nyheterna rapporterar man om sommarens musikfestivaler som kantas av anmälningar om sexuella övergrepp. Flera våldtäkter ska ha inträffat mitt i publikhaven! Polisen menar att såhär har det aldrig varit förut. Unga kvinnor menar att såhär har det ALLTID varit. Skillnaden är bara att våldtäkterna nu anmäls. Jag pratar med Mikaela som säger att vår pjäs kommer handla om just det här och att den därför är jätteaktuell. Jag värjer mig en aning vid påståendet, vill inte låsa in handlingen så hårt och bestämt ännu. Tänker för mig själv; vi får väl se om den kommer handla om det. Måste gå tillbaka till Shakespeares *Arbigga* och se om den verkligen explicit tar upp sexuella övergrepp? Ser att jag strukit under några rader

PETRUCHIO

Jag äntrar henne även om hon dundrar
som svarta höstmoln när de klyvs på himlen. (2016, Akt I scen II).

//Jag vet hon är en jobbig, skrikig skata
men är det allt, så är det väl okej. (ibid).

// till Katarina inför männen i församlingen.

För jag är född att tukta dig, min vildkatt,

Av vilda Katti tar jag fram en huskatt,

Så du ska bli som andra huskatter,

Jag måste och jag ska bli gift med dig. (ibid, Akt II. scen I).

Att gestalta en konkret situation där en man köper en flicka under hot om våld kan läsas som ett exempel för sommarens våldtäkter. Det kan också läsas metaforiskt som en förekommande attityd hos vissa män som agerar som om de ägde någon annans kropp och därför har rätt att göra vad de vill med den. Köpa, sälja, kyssa, slå eller förtala. När *Så tuktas en argbigga* skrevs 1594 fanns inga underliggande budskap i denna scen, beteendet var socialt accepterat, nästan förväntat. Idag däremot påstår vi att det är helt oaccepterat till och med kriminellt. Ändå lever fenomenet fortfarande kvar under ytan. I praktiken upplever många att det faktiskt fortfarande är accepterat vilket påståendet ”så här har det ALLTID varit” och så normalt att man inte ens anmäler övergreppen. Det måste vara en förbryllande verklighet att leva i.

Arbetsdagboken - 10 augusti 2016

På radio hör jag en engelsk regissör som satt upp *The Taming of the shrew* på the Globe i London. Hon säger att pjäsen handlar om att förstå spelets regler i en förvirrad tid. Jag tänker på kvinnorna på alla festivaler. Vad förstår de av spelets regler? Å ena sidan att de lever i världens mest jämställda land. Å andra sidan kan de inte gå på festival utan att riskera att bli våldtagna

Kanske är utsagan *Vi lever i världens mest jämställda land* en vacker saga om Sverige vi tycker om att berätta, men är den sann? Kanske ja. Kanske nej. Kanske både och, vad vet jag? Men var det inte denna förvirring som jag i inledningsskedet förstod att min pjäs måste handla om? Jag växlar tillbaka till den inledande essän där jag i en känslomässig reflektion skriver om vad jag kallar för *dubbel verklighet* och inser att det är i en sådan min pjäs ska

utspela sig i .Den ena verkligheten är officiell och talbar och basunerar gärna och högt ut sin egen förträfflighet. Den andra verkligheten är en inre upplevd värld som baseras på en känsla av underordning och andra icke talbara erfarenheter. Den här inre verkligheten har svårt att hitta någon plats i det offentliga rummet därför att den gärna överröstas och därför inte heller har utvecklat ett språk för att beskriva sig själv. Ändå ska dessa erfarenheter ha en brinnande vilja att delta i det offentliga samtalet, en vilja att vara politiska. I min pjäs *Att Bossa en Bitch* ska Katarina gestalta denna vilja och verklighet. I en kreativ växelverkan mellan den förklarade texten, egna referenser, idéer och reflektioner tillsammans med kollegor börjar konturerna av en ny horisont träda fram. Den är långt från Shakespeares värld men ändå nära.

3.2 Ett synopsis tar form till "Att Bossa en Bitch"

Jag skriver ett synopsis¹¹ som jag delar med mig av till ensemblen som ska arbeta med texten.

3.2.1 Dramats värld

Utgångspunkten är Shakespeares italienska renässans med en rejäl skruv. Pjäsens Padua är en saga, en fiktion, en låtsasvärld med distans till vår egen tid. Ingen naturalism, utan en blandning av olika stilar, gamla, nya och påhittade. Det ska vara överdrivet och lekfullt. Därför är hela Padua en catwalk där allt är till salu, kläder, klockor, krams och krams. Även Katarina och Bianca är till salu. I Padua, är människorna antingen ägda eller så äger de själva. Alla exponeras, värderas och kommenteras. Alla är sin senaste kostym. Allt är förpackade kroppar och inövade rörelser. I Padua är ytan allt. Det gäller att göra rätt sorts intryck innan man byts ut och ingen kan längre avgöra skillnaden mellan reklam och nyhetsnotis.

3.2.2 Dramats Personer

Shakespeares pjäs består av 25 roller. *Att Bossa en Bitch* pjäs ska bestå av 5 roller som spelas av 4 skådepelare.

KATARINA: Ägd av Battista. Arg på allt och alla. Borde snabbt få nåt lugnande piller.

BIANCA: Ägd av Battista. Har allt man kan önska samt en prislapp runt halsen.

PETRUCCIO: Har precis blivit fri. Rör sig som om han ägde hela världen men ser ändå svältande ut. Vill ha allt som ser dyrt ut. När han först får syn på Bianca vill han bara ha henne.

¹¹ Synopsis på en pjästext är en övergripande skiss över pjäsens handling, antal roller, form och innehåll.

BATTISTA: Äger även modehuset Battista men hans aktier är på en fallande skala. Låtsas dock alltid som om allt är på topp.

ÄNKAN: Ägs av Baptista. Har blivit lovad sin frihet om hon hjälper Battista att sälja Katarina, vilket verkar vara ett ”mission impossible”. Änkan har ett hemligt förflutet.

3.2.3 Dramats handling

Battista är missnöjd med Katarina därför att hon gapar och skriker och knappt går att ha i möblerade rum. Detta innebär att hon inte går att sälja, hennes ekonomiska värde sjunker för varje värdering. Att äga något han inte kan kontrollera hotar också Battistas sociala ställning och varumärke. För att inte skämma ut sig och sänka sitt goda namn och rykte kallas därför Petruccio in. Petruccio är en skrytmåns som älskar att bossa, slå näven i bordet och få som han vill. Han erbjuds köpa Katarina för ett vrakpris mot löftet att han lyckas tämja och civilisera henne rejält. Petruccio tar på sig uppdraget med gott humör. *Hon spinner snart som en katt i min hand!* Men det börjar dåligt, Katarina slåss och ryar och ryter som ett lejon och Petruccio tappar byxorna mitt på catwalken inför alla! Hur ska han göra? Efter ett tag börjar det dock slå gnistor mellan Katarina och Petruccio och en stark gemenskap tar istället vid. Tillsammans ser de med nya ögon på världen omkring sig och upptäcker att de inte känner sig hemma i den. De bestämmer sig för att tillsammans lura hela Padua. Genom att gå ihop och bara *låtsas*, (spela upp) att Petruccio tuktar Katarina så slutför de uppdraget och Petruccio får sin belöning och kan därmed också ge Katarina sin frihet. De börjar spela spelet, men går mer och mer in i sina roller, leken blir på riktigt.

3.2.3 Dramats Formspråk

Genom en ramberättelse ska leken med teaterns språk vara synlig. Ramberättelsen som hela pjäsen börjar med handlar om en teatergrupp som reser runt och spelar Shakespearepjäser. Inför publik väljer de slumpvis ut någon av hans dramer genom att i blindo välja ut någon i hans samlade verk. Nu blir *Så tuktas en argbigga*. Skådepelaren som ska spela Katarina protesterar öppet inför hela publiken mot att de ska spela den. När hon inte lyckas ändra beslutet bestämmer hon sig istället för att jävlas med ensemblen under spelets gång genom att ändra och lägga till sina egna reflektioner, repliker och analyser av vad hon menar är en ”riktig skitpjäs”.

Föreställningens form ska också vara en tes som vill påstå att teater kan vara djupt odemokratiskt men också djupt demokratiskt! En fysisk plats för möten och knutna nävar. Jag vill visa teatern som utopisk arena där alternativa världar kan skapas. Publikrelation ska stå i fokus. Öppna dialoger, möjliga möten, avbrott mitt i föreställningen. Den distanseringseffekt som ramberättelsen ger räknar jag med ska kunna arbeta för detta. Skådepelaren som ska spela Katarina i ramberättelsen ska bli länken mellan reflektion, publik och klassikern de ska spela.

3.2.4 Dramats tema och frågeställningar

Kommers, vrede, lek och politik. Är vrede politisk, är den klädsam, har den ett kön? Kan teater vara en demokratisk arena? Vem får tala? Skrika och gapa eller spela luta? Får alla träda fram inför varandra i handling och tal?

Det vilar en djup tillfredsställelse att se allting nedskrivet. Plötsligt finns någonting, ett ting att dela med de andra. Arendts liknelse om att text är ett ting, liksom ett bord att samlas kring kan nog appliceras på denna händelse. Synopsis blir nu vårt bord, det som både förenar och separerar oss. Eller med den poetiska hermeneutikens liknelse, texten vi nu ska förhålla oss till bildar en kollektiv synrand som allas blickar ska riktas mot, var och en utifrån sin egen horisont. Vad kommer hända om dessa horisonter lyckas smälta samman? Allt är nu så spännande och jag älskar att vara i denna fas, skulle kunna dröja mig kvar i mitt egna skapade Padua hur länge som helst och bara analysera, filosofera och låta allt vara möjligt. Men verkligheten sliter brutalt bort mig från det inom-textliga lekrummet. Den tvingar mig att växla perspektiv. Nu är det ytterligare horisonter som vill göra sig synliga och gällande i processen, nämligen publikens, köparnas och arrangörernas.

Arbetsdagboken - 1 juni 2017

Hjälp!!! Bråttom, bråttom, så lagom kul och kreativt plötsligt. Vi har blivit inbjudna att presentera vår föreställning på *Gotland Art Week*, en kulturfestival som regionen arrangerar. Men pjäsen är ju ännu inte skriven!!! Arrangören låter helt obekymrad och tror han är snäll när han försöker dämpa hysterin som börjar komma. ”Det räcker med en kort liten snutt, bara ett smakprov på vad som kommer i höst, föreslår han glatt. ”Gärna lite publikvänligt, roligt sådär, så publiken blir nyfikna på att se mer.”

Ibland behövs en knuff för att komma till nästa steg i en process. Att börja skriva repliker är alltid läskigt tycker jag, man vill att det liksom bara ska födas och komma av sig själv. Det gör det ibland men lika ofta inte. Nu kunde jag inte vänta på att det bara skulle födas, utan bestämde mig för att arbeta tekniskt istället. Jag skulle gestalta mitt synopsis med enbart repliker. Jag var tacksam för beslutet med ramberättelsen. Nu fick teatergruppen i den börja presentera något ”publikvänligt” och ”roligt”, som arrangören velat ha som ”smakprov”. Smakprovet utvecklades senare till att bli den färdiga pjäsens prolog.

3.3 Prologen till "Att Bossa en Bitch"

Prolog. Musik medan publiken kommer in och sätter sig. Skådepelarna in på catwalken, riktar sig lyckligt mot publiken.

SKÅDESP Battista

Äntligen!

SKÅDESP Katarina

Äntligen!

SKÅDESP Änkan

Har ni väntat på oss?

SKÅDESP Petruccio

Länge?

SKÅDESP Battista

Stängt av telefonerna?

SKÅDESP Änkan

Varit på toaletten?

SKÅDESP Katarina

Pissat in er?

SKÅDESP Petruccio

Satt er till rätta?

SKÅDESP Battista

Låt oss då presentera dagens Shakespeare! (*Visar upp Shakespeares samlade verk och låter en annan skådepelare i blindo bläddra fram vilken pjäs som ska spelas.*) Så tuktas en argbigga!

SKÅDESP Katarina

Nej! Inte den gamla skitpjäsen!

SKÅDES Änkan

William Shakespeare, The taming of the shrew!

SKÅDESP Petruchio

Kanon!

SKÅDESP Battista

Kaanon.

SKÅDESP Katarina

Så jävla passé.

SKÅDESP Petruccio

Mä!

SKÅDESP Battista

Tyst!

SKÅDESP Änkan (*mot publiken*)

Tänk er därför kära publik, att vi från och med nu befinner oss i Padua.

SKÅDESP Battista

Padua!

SKÅDESP Petruccio

Padua!

SKÅDESP Katarina

Padua. Här finns allting du behöver -

SKÅDESP Battista

Bara du har klöver -

SKÅDESP Petruccio

Allting går att sälja –

SKÅDESP Battista

Bara DU kan välja –

SKÅDESP Änkan

Så varför inte slå sig fri -

SKÅDESP Katarina

Välja vad just du vill bli -

SKÅDESP Petruccio

Vacker skönhet -

SKÅDESP Katarina

Grym atlet -

SKÅDESP Petruccio

Cool estet, vem vet -

SKÅDESP Änkan

Vill du bli en läcker Casanova -

SKÅDESP Petruccio

Kan du bli det, vi kan lova.

SKÅDESP Katarina

Här går allt att köpa -

SKÅDESP Änkan

Drömmar, stilar, bröst och tänder -

SKÅDESP Alla

Padua, där livet händer!

SKÅDESP Katarina (avsides)

Men ibland händer här saker som ingen låtsas om ... svårt att säga vad det är ... märks under huden i bröstet, blodomloppet. Som ett muller i fjärran och ibland som en skenande häst ... bara en känsla.

SKÅDESP Änkan

Hattar, hälsa, hus och sallad med vinäger -

SKÅDESP Battista

I Padua så är det Du som äger.

SKÅDESP Katarina

Eller ägs!

SKÅDESP Änkan

Schh.

SKÅDESP Battista

Tyst.

SKÅDESP Petruccio

Käft.

SKÅDESP Katarina

Jo, det måste faktiskt sägas annars fattar publiken ingenting. I Padua kan du antingen äga eller själv vara ägd.

SKÅDESP Petruccio

Av nån annan.

SKÅDESP Änkan

Som då äger dig.

—

SKÅDESP Battista

Men vårt Padua har ingenting med verkligheten att göra.

SKÅDESP Katarina

Oh, No no no.

SKÅDESP Battista

Vårt Padua är bara en liten pjäs, ett påhitt, en saga.

SKÅDESP Änkan

Och vi bara en fattig teater.

SKÅDESP Katarina

Själva äger vi typ ingenting.

SKÅDESP Battista

Mer än vår saga, vår fantasi.

SKÅDESP Katarina

Och det vi kallar scen är bara lite sponsrade brädor av enklaste sort.

SKÅDESP Änkan

Därför måste ni hjälpa till, med er fantasi.

SKÅDESP Battista

När vi till exempel talar om en milslång väg, försök då se gatstenarna framför er. Sten för sten tills en hel aveny tronar fram mot era drömmars horisont.

SKÅDESP Änkan

Och säger vi att jag är sjutton år, måste ni i ert inre se hur huden slätas ut och munnen färgas röd som hallon.

MUSIK – presentation av pjäsens karaktärer.

SPEAKER

Manolo Battista! (*Battista poserar på catwalken*) Äger modehuset Battista, hetaste märket i stan. Uppträder alltid som om allt var på topp.

SKÅDESP Petruccio (avsides)

Ryktena säger dock att det snart är ute med gubben. Aktierna sjunker dag för dag.

SPEAKER

Katarina! (*Katarina poserar på catwlalken*) Ägs av Battista. Har något vilt och upproriskt över sig.

SKÅDESP Änkan

Sågs senast slå sönder skyltfönster i stora modehuset.

BATTISTA

Stadens hjärta!

SKÅDESP Änkan

Med hammare.

SKÅDESP Änkan

Så gick hon lös på alla skyltdockor tills det bara var smulor kvar.

BATTISTA

Skrek ut sin vidriga vrede i en sån där megafon!

KATARINA

Ägande är stöld!

BATTISTA

Hon har angripit det heligaste, spottat och spytt på kärnan i allt som vi bygger vårt Padua på. Generositet, valfrihet, drömmar, mina drömmar.

KATARINA

Krossa hela fucking jävla Padua!

BATTISTA

Jag går i konkurs!

SPEAKER

Bianca. Ägs av Battista och har allt man kan önska. Bianca!

SKÅDESP Änkan

Hon är tyvärr inte här just idag. Modevisning i Verona.

BATTISTA (*visar en reklamroll-upp bild på Bianca*)

Men hon har skickat en bild, voila! Amazing shine, healthy hair, perfectly tamed.

KATARINA (*avses*)

Nu försöker gubben marknadsföra Bianca för att rädda sitt goda namn och rykte. Men saken är den att han inte får sälja den där förrän jag, the older piece of meat är såld! Så ni kanske fattar ... vem faan vill köpa mig!

SPEAKERN

Petruccio! (*Petruccio poserar på catwalken*) Paduas nykomling och pjäsens bad guy. Rör sig som om han ägde hela världen, ser ändå svältande ut.

PETRUCCIO

Det är såhär med mig; min ägare dog häromdan jag är fri. Därför har jag störtat mig ut i världen för att se mig omkring kanske köpa en brud, finns det nån här. Kärlek? Bara det är rätta märket är allt fine med mig.

KATARINA

Den där säger ju verkligen precis vad han tänker. Då kan man alltså ge honom en klädhängare, en trasdocka eller ett gammalt torsk huvud utan en enda tand i käften, med mul- och klövsjuka tio gånger om, vad faan gör det, bara nån säger det är senaste snitt. Akta er för faan!

SPEAKERN

Fattiga änkan. (*Änkan poserar på catwalken*) Gammal som gatan och värd ingenting. Ägs av Battista.

ÄNKAN

När jag blir fri ska jag gå till min mans gamla grav varje dag tills jag dör. Varför? Bara där kan jag minnas hur det var att verkligen älska.

SKÅDESP Battista

Spelet kan börja. Petruccio, du får syn på Bianca, varsågod. (Grut, 2017)

3.4 Vart tog Katarina vägen?

Arbetsdagboken - 28 juni 2017

Skrivandet är igång, nu har jag tagit pennan i egen hand och Shakespeare är död. Skamlöst klipper jag sönder hans pjäs i bitar och gör vad jag vill med den. Jag roffar åt mig av hans olika satser och enheter och bygger nya kombinationer av dem, som ett barn som leker med bokstavsklossar kanske. Jag organiserar enheterna i nya ordningar som blir min pjäs nya ordning. Ambitionen är att gå så nära Shakespeares språk och scener som bara är möjligt, men utifrån mitt eget *Bossa*-perspektiv. Mitt synopsis styr mig nu.

För att beskriva hur det kunde se ut i praktiken exemplifierar jag med en scen ur *Så tuktas en Arbiggas* där friaren Lucentios talar om sin hastigt uppblossande kärlek till Bianca.

LUCENTIO

Åh, Tranio, jag trodde aldrig det

Förrän det plötsligt hände med mig själv.

För se, bäst som jag stod där och såg på

Bröt kärlek fram mitt i passiviteten,

Och nu bekänner jag rent ut för dig, //

Så brinner jag, jag längtar, Tranio

Jag dör om inte jag får denna jungfru. (Shakespeare 2016, Akt I scen I)

I *Att Bossa en Bitch* finns inte Lucentio representerad, därför låter jag Petruccio bära hans funktion. Petruccio blir först så bländad av Biancas yttre attraktionskraft att det är henne han vill köpa i första hand. Battista kommer på att han kan få köpa henne om han bara lyckas renovera Katarina först, det är dealen och Petruchios inledande utmaning. Det jag tar fasta på i Shakespeares *Så tuktas en Arbigga* är Lucentios omedelbara förälskelse i Bianca. Bara han ser henne måste han ha henne. Situationens enhet formulerar jag *Ung man attraheras av ett objekt och måste omedelbart ha det*. Jag reagerar på det naiva och själviska i handlandet och tänker på det impulsstyrda beteende ett barn (vuxna också) kan få när det får syn på något åtråvärt i ett skyltfönster eller på godishyllan och omedelbart bara måste få det. Är det inte

med samma *jag ska ha* begär som Lucentio närmar sig Bianca? De här egenskaperna ger jag till Petruccio. I min prolog beskrivs han som Paduas uppkomling och bad boy och som trots att han rör sig som om han ägde hela världen ”ändå ser svältande ut” (Grut, 2017). Med pengar på fickan i en värld där allt är till salu får han syn på Bianca. Jag skriver om repliken och ger den till Petruccio som första i handling.

PETRUCHIO (*får syn på Bianca*)

Å herregud, vem hade kunnat ana,
att detta skulle hända mig! För se
hur hennes purpurläppar öppnas,
glimrar lovar guld, det måste vara
äkta kärlek, för jag brinner längtar och
förgås om inte hon blir min, säg fort
fort fort, vad kostar hon? (Grut, 2017)

Om ramberättelsens skådepelare i prologen presenterat vad Padua är för ett ställe så presenteras nu Petruccio som person, genom sin handling, och vi ser vad konsumtionskulturen gjort med honom. Han ser på Bianca som ett objekt man kan ha men spelar upp en scen som om det vore passion. Han förväxlar kärlek med materiella ting och ser på kärleksobjektet som något att höja sin egen status med. Det här föder hos mig ett medlidande med honom, jag ser bakom hans fasad, inspireras att tänka vidare kring hans psykologiska bakgrund och motiv för sitt handlande. Det blir lekfullt och roligt att skriva honom vilket gör att han får fler och fler repliker som utvecklar honom till en person både rolig och lätt att känna för. Jag börjar rentav tycka om honom, charmas av honom. Det blir en kul kille.

Arbetsdagboken - 19 augusti 2017

Katarina är den minst utvecklade i min text. Får liksom inte igång hennes repliker, hennes driv. Hon känns så jäkla förnumstig, tillrättalagd liksom, - *åh vad jag är arg och alla andra dumma* - rentav tråkig.

Det var ju Katarina jag brann för att skriva om och så plötsligt tycks hon stå i skymundan för hela mitt intresse? Hur kan det förklaras? Till en början tog jag det hela med ro och tänkte att skapande processer har sina egna labyrintiska vägar och att Katrinas röst och repliker snart träder fram, hon behöver bara lite tid på sig, man får ändå tänka på att hon varit tystad i 500

år. Tids nog kommer hon som en fågel Fenix resa sig ur askan och visa vem hon är. Jag filosoferade också kring om Katarina blivit en gestaltning av det faktum att hon inte har något utvecklat språk för sina känslor och erfarenheter och därför så tyst? De reflektionerna kommer jag utveckla senare men de var inte svaret på svårigheterna med att få liv i henne nu. Jag fortsätter skriva men det blir trögare och trögare.

Arbetsdagboken - 17 augusti 2017

Skrivkris. Får inte in storyn i kroppen, saknar en ton, det ena ger inte det andra. Allt känns konstruerat. Blir störd av Shakespeares text som låser mig nu. Jag hatar den! Vill hitta min egen ton var är den? Och Katarina, vem är hon egentligen? Retar mig på Shakespeare, tycker inte han delar med sig längre – han härskar över mig!!!

Jag sitter fast i Shakespeares text som en tonåring i familjens fängslade nät och förstår inte hur jag skulle göra för att frigöra mig. Jag protesterar mot hans text, kaxar till den med samtida referenser och svordomar, låter Katarina knyta näven och allt det där, ändå känner jag mig låst. Texten lyfter liksom aldrig. Att skriva fram Katarina blir lika motigt som det är för Petruccio att tukta henne. Hon blir mest bara motvalls, en bortskämd tonårings patetiska protester, någon som bara stoppade upp, hindrade flödet och utvecklingen. Som dramatiker blir jag heller aldrig själv något eget drivande subjekt. Lyckokänslan jag erfor i början, då begreppet *författarens död* skulle befria mitt skrivande var borta totalt och jag undrade varför. Hade jag så fullständigt gått in för att *förklara* Shakespeares text att jag helt tappat bort min ursprungliga vilja, vrede och vision? Varför håller jag på med den här gamla gubbens text egentligen? Vad är min ursprungliga inspiration för Shakespeares dramer, jag behöver påminna mig för nu är jag så trött och oinspirerad av *argbiggan* att jag bara vill lägga ner alltihop. Hur har jag lyckats förut? Frågan måste tydligen ställas om och om igen, vad var det som lockade och berörde från början? Jag letar fram en artikel jag skrev 2009 för tidningen *Shakespeare*.

Varför skriva om? Om Shakespeare för barn

För tjugo år sedan åkte jag och mina teaterkompisar till Gotland för att spela Shakespeares pjäser i Roma klosterruin. Riktig teater för vuxenpublik. Det blev bra, vuxenpubliken applåderade och kom tillbaka nästa år och nästa, så vi byggde en större publikgradäng som fylldes till bredden. Precis som vi önskat i våra drömmar. Vad vi däremot inte kunnat drömma om, var att föreställningarna också drog en yngre och otydligare publik. Under gradängerna upptäckte vi små nio, tio, elvåringar. Det var ungar från byn, som efter middan cyklade hemifrån och smittit in under publikplatserna och nu stod och såg samma föreställning kväll efter kväll. Vi tyckte det var gulligt och lät det vara.

Men en kväll kom deras mammor sittandes, också på cyklar, i pausen. De hade blivit oroliga för sina barn och letat efter dem överallt. Nu började de dra i deras byxben - kom ut därifrån! - de skällde och förmanade. Då hörde vi det, pojken som förebrående förklarade följande: Men mamma de är ju Shajksptir!!!

Där och då föddes min nyfikenhet över vad det är som verkar så attraktivt på barn och unga i Shakespeares dramatik. Tillsammans med Mikaela och Kickan, två andra skådespelare ur Romateatern, gav jag mig ut i skolor med olika Shakespeareprojekt och startade sedan Unga Roma.

JAG SKA SÄGA DET MED EN GÅNG: jag är filantrop när det gäller teater för barn. Jag vill ge min publik något att känna igen sig i. Vill så frön av självkänsla, vattna och säga: Ni duger, ni är bra! Jag vill visa att de kan bemästra världen. Kanske inte utan svett och tårar, men de kan. Men varför hittar jag inte då på något nytt? Något fräscht och modernt. Måste jag luta mig mot en 1500-talsfarbror; hans prinsar, prinsessor, kungar, häxor och älvor? Hiss! Ända är svaret enkelt; han inspirerar! Får igång mig. Med honom kommer jag åt min kärna. Går i barndom kan jag säga. Blir lekande naiv på nytt och vågar ställa - och prova - de stora och skälvande frågorna; Hur vet jag om jag är älskad? Vad händer med mig om jag



Joni Lundgren, Andrea Edwards och Lollo Elwinj (bakgrunden) i *Ofelia* - Kom igen. Foto: Roland Hejström

dödar? Är det sant att jag duger? Det är tidlösa tankar som tänks av varje växande människa. Frågorna går kanske inte att hitta ett enda svar på, men de olika alternativen är livsviktiga att rumla runt med i livet. Prova sig själv med. Som byggklossar kanske? Man bygger upp, river ner, provar nya sätt att stapla, nya kombinationer, om och om igen. En bra klosskorg till hands gör att tankarna hålls syn-

Hur vet jag om jag är älskad? Vad händer med mig om jag dödar? Är det sant att jag duger? Det är tidlösa tankar som tänks av varje växande människa.

liga, möjliga att tänka - för ofta är de svåra att se när man lever mitt i alltihop. Ofta behövs lite avstånd. Shakespeare blir bra. Vem är Ofelia? En flicka på fjorton, jaha! Men varför så tyst? Hon verkar ju skräckslagen!

VAD SOM FÅNGADE MIG MED OFELIA var inte så mycket det hon sa, som det hon inte sa. Det är lustigt, för Ofelia tänker man ju på som en stor och betydande roll i *Hamlet* som kanske är den ordrikaste pjäsen av alla. Men mitt i allt babbel - ord ord ord - om datten och datten, affärer och strategier, känslostormar och tillrättavisningar står Ofelia knäpptyst?!

Tysta flickor tänkte jag. Lydiga, vackra och värlartade, de har jag sett ... kanske varit en själv? Är man lydig och tyst alltför länge blir man osynlig och försvinner till slut. Ofelia drunknade i sin egen spegelbild. Shakespeare han visste.

MEN JAG VILLE INTE BERÄTTA OM drunknade flickor för barn, jag ville hitta andra lösningar åt Ofelia. Och ändå, hon hade ju både dött och begravts.

Så jag lät hennes ängel, Ofelia, dimpa ner från sin himmel för att andra historiens gång. Göra sig synlig igen med sin egen version av vad som hände den där gången på slottet. Alla vill bli berättade. Ofelia med, med buller och bång. En rösande ängel ...

NÅGONSTANS HAR JAG LÄST ATT DET finns åtta grundkänslor, som alla människor på hela jordklotet upplevt innan de fyllt tre: *Gåtje, sorg, avsky, förvåning, raseri, skräck, nyfikenhet* och skam. Jag menar att byggstenarna i Shakespeares dramatik består av dessa känslor. Liksom många andra klassiska sagor och myter. Men Shakespeare är ändå, trots sina 500 år, så mycket modernare. Nyansrik och befrädd från moralism. Människan är det hon är - hon kämpar på - och det hon känner är varken firt eller fullt utan just det det är - mänskligt. Som om varje känsla var värd att tala om och

testa sig fram med. Är det inte mumma för en växande människa som måste lara känna sig själv? Shakespeare laggar upp alla smaskigheter på ett glänsande fat och säger: "Ta för dig! Smaka på! Vi leker teater!". Och så slår han an teaterns och lekens magiska formel: vad skulle hända OM ... du t.ex. var tvungen att ta ett gift som gjorde att du dog i tre dagar och sen vakna upp i ett kallt gravkapell med maskar och massa skelett runt omkring? Eller om ... du blev kär i din bästa kompis flickvän? Eller om ... din pappa slog dig och sa att du var värdelös?

Den ena situationen efter den andra utlöser nya dilemman och nya känslor som kan vara såväl skamfyllda som adla. Det spelar ingen roll, för här värderas det inte så mycket, har bara provas och gestaltas olika scenarier. Vilken befrielse och vägledare är inte det för ett barn mitt i känslökogen.

JAG SKREV EN PJÄS SOM HETTE *Lille Hamlett och spöket*. Då började jag tänka så här:

Tänk om ... Hamlet var i sjuårsåldern och levde med sin pappa kungen och sin mamma drottningen i ett jättelyckligt land och var glada hela dagarna. Och tänk sen om ... hans pappa dog och hela landet börja sörja. Regn varje dag. Och tänk om sorgen blir outhärdlig för mamman och hon börjar trösta sig med en ny man som ser ut som en drake och som flyttar in i deras palats! Och tänk om Hamlet börjar hata sin nya pappa och börjar sörja sin gamla ännu mer, så han nästan blir tokig. Och tänk



sen om pappan dyker upp på kyrkogården som ett spöke och säger: Ja, men döda Draken då! Du har ju ditt lilla svärd som jag gett dig i julklapp. Och tänk om frågorna kryter sig som hårda nävar i magen på Hamlett. "Ska jag döda ... eller inte döda? Tala ... eller inte tala det nya livet? Och kan man verkligen lita på spöken?" Och tänk om han faktiskt tar strid med Draken och faktar och slåss med honom på riktigt tills allting bara rasar ihop. Då måste de ju börja bygga nåt annat som funkar ... nåt nytt!

SHAKESPEARE SKRIVER NÄSTAN utslutande om hur en gammal ordning sätts ur spel och en ny måste upp-rättas. Är det inte just det som unga agnar sig åt anda från födseln? Trots och frigörelse. Riva, förkasta och kritisera ihjäl det som är, för att sedan hitta ett alldeles eget sätt att vara på. För att bli en tydlig individ.

Det konstnärligt mest förlösande med att använda sig av Shakespeares

gamla texter har varit att blanda tider, språk och referenser. Bara det finns en känslomässig logik som hänger samman kan man vara ganska fri i den andra logiken. Visst är Hamlett en prins med krona och allt, men han dricker också Bob apelsinjuice och mekar skrotcyklar med mamman. Och Offelia bär vingar, (hon är ju en engel för heavens sake) men kokar också spagetti på gräset.

Mest skriver jag nytt, men mycket av dialogen behåller jag faktiskt. Även när jag skriver för femåringar. Det är så rytmiskt, precist och fantasieggande. Vad gör t.ex. en morgon när den gryr? I språket finns mysterier - små kinesiska askar.

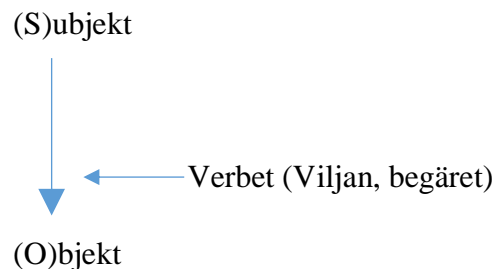
MEN VARFÖR HITTAR JAG INTE PÅ något nytt - helt och enbart ur mig själv? Måste jag stjäla, ta avstamp ur andra? När jag läste litteraturvetenskap fick jag lära mig att det heter intertext och att nästan all text är intertext. Författare provoceras eller inspireras av andra och skriver nya texter utifrån de gamla. Tillsammans skapar vi en väv av historier där allting snuddar vid varandras. Inte ens Shakespeare skrev ur intet. Kanske var han den största tjuven av oss alla? Jag menar, var fick han sin *Othello* ifrån egentligen, var det inte den där italienaren Chintio? Och hur är det med sagan om Romeo och Julia? Nej, texttjuvar är vi allihopa allihopa, jag med ... Och allra helst stjal jag från urtjuven själv. Han är ju så barnslig.

Text: Lotta Grut

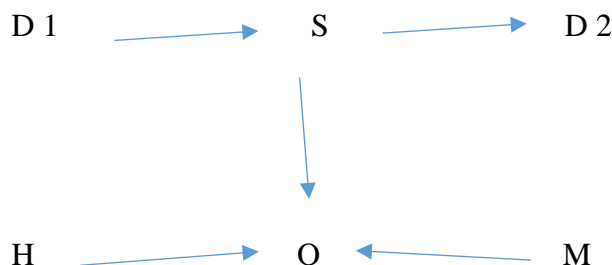
Finns inte allt det jag saknade här? Leken, identifikationen, och det empatiska perspektivet med de undanskuffade rollerna. Varför infinner sig då inte den leken och empatin med Katarina i min *Att Bossa en Bitch*? Varför växer och utvecklas bara fascination och fantasi för Petruchio som ska vara pjäsens bad buy? För att spana vidare efter den lek som flytt måste jag återigen backa. Utifrån Ricoeurs förklaringsmodell ska jag undersöka Katarinas handlingar i *Så tuktas en Argbiggen*.

3.3.1 Aktantmodellen

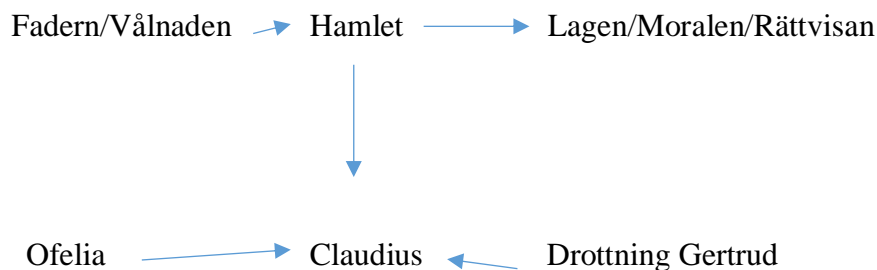
Ricoeur (1992, 44ff) skriver om handlingarnas betydelse för att frilägga en berättelses grundstruktur och föreslår *aktant-modellen* som först presenterades av A.J. Greimas i sin bok *Sémantique structureale*. Självt utgår jag från Sven Åke Heeds (2002, s.42ff) presentation i *Teaterns Tecken*. Aktantmodellen kan tillämpas på de mest skilda berättelser och särskilt väl lämpar den sig på dramatiska strukturer. *Aktanterna* är berättelsernas aktörer (rollfigurer) som driver, tar emot, hjälper till eller stödjer handlingen. Aktanterna ska inte ses som psykologiska personer utan bara som funktioner för att frilägga handlingens grundstruktur. Modellen arbetar (liksom Lewis-Strauss då han förklarar myter) med sammanhängande enheter och strukturerar de agerande i ett *relationsspel* med formeln *subjekt – verb – objekt*.



Illustrationen visar aktanterna Subjektet (S) och Objektet (O) och pilen mellan är verbet som visar Subjektets *vilja, önskan, strävan* eller *begär* gentemot objektet. Denna vilja som formuleras som ett verb utgör berättelsens handling. Men för att ett drama ska uppstå behövs också en konflikt som i regel utlöses av att en tredje aktant, Motståndare (M) sätter sig emot bashandlingen. Men det finns också en aktant som vill hjälpa subjektet, Hjälpare (H). Ett subjekts vilja eller drivkraft utlöses ofta av en annan person, grupp, social norm eller konvention Destinatör (D1), som i sin tur har sina egna syften eller övergripande mål. Destinatär (D2).



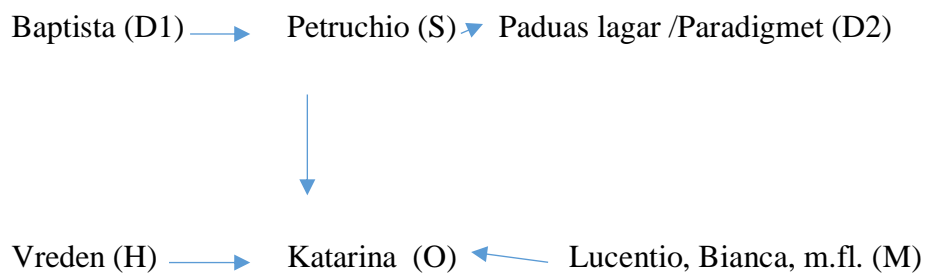
Aktantmodellen åskådliggör en grundstruktur som de flesta (västerländska) berättelser är uppbyggda kring, inte minst traditionella sagor, myter och klassiska dramer. Genom att organisera berättelsens persongalleri blir sagan tydlig både vad gäller individernas relation till varandra men också vilka funktioner de har i det större, sociala sammanhanget. Rollerna förstås inte här utifrån sina psykologiska motiv utan som byggstenar i en samhällslig struktur. Pjäsen *Hamlet* får exemplifiera. Hamlet sätter vi på subjektets plats (S). Verbet är att han vill döda sin styvfar (Claudius) som är den nya kungen i Danmark. Claudius är således objektet (O). Det som utlöste Hamlets hämndlystnad är att hans döda far, den förra kungen i vålnadens gestalt (D1) bett honom hämnas för att återställa lag och rättvisa i landet, vilket är det högre syfte och mål (D2). Pilarna nedan visar att Vålnadens högre mål är att återställa rättvisan, lagen och moralen. Hans handling att påverka Hamlet är egentligen bara ett delmål för att nå sitt yttersta mål. Hamlet funktion blir då bara som ett led i högre maktens ärenden. Men hans drivande vilja i pjäsen är att mörda Claudius. Han motståndare i denna vilja är många (inte minst inre tvivel) men för enkelhetens skull nöjer vi oss här med Hamlets mor, drottning Gertrud som Motståndare (M). Hamlet får hjälp i sina bryderier av Ofelia Hjälpare (H).



Det här är troligen den historiskt mest traditionella strukturen då *Hamlet* sätts upp på teatrar. Det fina med aktant-modellen är dock att den väldigt enkelt också kan leka med andra tolkningsmöjligheter. Jag såg Ingemar Bergmans version av *Hamlet* på Dramaten 1986 och minns särskilt Ofelias roll som spelades av Pernilla August. Hon var ständigt på scenen, rörde sig i små och stora cirklar runt sin egen gestalt och runt intrigerna om makt och hämnd. Hennes ansikte och hela kropp tycktes absorbera och spegla allt i det stora spelet som pågick runtomkring henne där hon också användes som verktyg för att avslöja Hamlets galenskap. När väl hennes egen sinnessjukdom sätter klorna i henne, blir den mer ett svar på eller projektion för all dårskap runtom henne. Jag kan fortfarande minnas

Pernilla Augusts Ofelia på ett djupt känslomässigt sätt men också i konkreta små sceniska detaljer. Hade hon inte för stora herrstövlar på sig då hon dog? Var det genom att gå i herrarnas skor som det gick som det gick för henne? Hur det än må ha varit med den saken, så blev Ofelias roll i Bergmans uppsättning både större och mer betydelsefull än vad som syns i den klassiska aktantmodellen. Man skulle kunna tro att Bergman möblerat om i den och placerat Ofelia som Subjekt (S). Intrycket blir då att föreställningen handlar mindre om Hamlets hämnd och mer om Ofelias inre konflikt. Nu slår det mig plötsligt, att det kanske var erfarenheten av denna föreställning som gjorde mig nyfiken på Ofelia. Men då jag läste pjäsen överraskades jag av vilken liten plats hon faktiskt har vad gäller såväl repliker som antal scener hon är med i. Jag blev besviken och skrev en egen pjäs till hennes ära som fick heta *Offelia kom igen!*

Jag återvänder till problemet kring varför Katarina i *Att Bossa en Bitch* inte ville utveckla sig under mitt skrivandet. Varför talar hon inte när hon får chansen? Kan aktantmodellen hjälpa till att förklara? Problemet var ju att det var Katarinas vrede och protester jag valt att berätta om, men att det bara var Petruchio som fick gestaltande liv under pennan. Katarinas röst höll sig undan från skapandet och därmed utvecklades inte dramat. När jag ritade en aktantmodell över *Så tuktas en argbigga* ser jag tydligare vad som hänt.



Petruchio är pjäsens subjekt och i mitten av handlingsutrymmet. Det är Petruchio som driver sin vilja och handlingen framåt ändå tills målet är uppnått. Han har tuktat Katarina, vunnit allas respekt och blivit ännu rikare och Katarina kapitulerar offentligt i sista scenen.

KATARINA

Jag skäms att kvinnor är så simpelt lagda

Att öppna krig och inte be om fred,
Och strävar mot att härska och få makt,
När kärleks lydnad vore deras pakt.

//

PETRUCHIO

Ja, vilken bigga, kom och kyss mig kvinna.

LUCENTIO

Ja, du förtjänade helt klart att vinna. (Shakespeare, 2016, Akt V. scen II).

Plötsligt står det klart att det är Petruccio och inte Katarina som är Shakespeares huvudroll. I aktantmodellen är Katarinas endast ett objekt för Petruccios och hela Paduas vilja. Kan det vara så att jag kämpade med att ge mer plats åt Katarina samtidigt som jag behöll hela strukturen, som faktiskt höll henne tillbaka?

Som min inledande artikel visar hade jag invändningar mot denna styrande struktur, men på ett känslomässigt och intuitivt sätt. Jag var arg och ilskan blev startskottet för att skriva *Att Bossa en Bitch* där Katarinas roll i *Så tuktas en argbigga* skulle utvecklas, nyanseras, förklaras, försvaras och komma med något nytt och modernt. Sagt och gjort, jag moderniserade språket, kastade om i repliker och scener och skrev nytt med nya referenser. För att ändå hämta så mycket material som möjligt ur klassikern, valde jag att gå tätt och nära inpå den. Men då jag dröjde mig kvar i textens grundstruktur, ledde det till att Katarinas rollfigur höll sig undan min egen narrativa fantasi. Så länge Katarina endast var ett objekt i strukturen och målet för Petruccios vilja, blev det svårt att se världen ur hennes perspektiv och ännu svårare att driva hennes vilja.

3.3.2 Styrande paradigm

I min förstaårsessä *I väntan på det vidunderliga* (2015) provade jag att göra jämförelser med vetenskapsteoretikern Thomas Kuhns (2009) paradigmbegrepp och det utforskande skådepelarens processer. När Ricoeur (1992, s.49) skriver att den strukturella ordningen utgör berättelsens paradigm, (dess tankemönster som utgör berättelsens livsvärld) frestas jag därför att prova igen. Kan Kuhns paradigmbegrepp, som metafor, hjälpa till med att förklara

mina svårigheter med att få liv i Katarina? Kuhn (ibid, s.53) skriver att inom normal vetenskap arbetar forskarna inom ett *paradigm* som består av grundläggande och accepterade teorier och gemensamma övertygelser. Paradigmet utgör därmed en kultur och upprätthålls genom en gemensam praktik och ett gemensamt språk som bara uppmärksammar sådant som bekräftar paradigmet giltighet, det vill säga dess *sanning*. Om därför ett fenomen eller en upptäckt dyker upp som avviker från det förväntade paradigmat viftas det bort som varande något oväsentligt. Det avvikande fenomenet kallas för en *anomali*. Om anomalierna ändå växer i styrka blir det till slut opraktiskt för paradigmet, vars regler och kultur inte längre fungerar. Det blir därmed *kris* i systemet. Om krisen får utvecklas vidare skapar den till slut *revolution* i paradigmet där det gamla systemet sätts ur spel och de nya upptäckterna kan ta över och skapa ett nytt paradigm. Ett paradigmskifte har då skett. Janik (2005, s.17) refererar också till Kuhn i sin *Theatre and Knowledge* och menar att denna process inte bara handlar om teoretiska och vetenskapliga metoder, utan också om livets egna vägar, liksom om teaterns. Det är konflikterna som uppstår när någon ruckar på den rådande ordningen som är dramats själva drivkraft och handlingens utveckling.

Shakespeares klassiker kan ses som ett sådant paradigm, som genom sin struktur och dramaturgiska logik egentligen endast bekräftar sina inneboende teorier om världen och därmed på ett sätt kapslar in könsrollsuppfattningar. Värderingar från 1593 står inskrivna i textens själva system. Om då en anomali, det vill säga en upptäckt som inte bekräftar denna sanning om världen, dyker upp i någons läsning, stöter systemet helt enkelt bort den nya upptäckten så den inte kan utveckla sig. Kan det vara en förklaring till att Katarinas perspektiv kändes helt omöjligt att utveckla? Var min intuitiva vrede, som speglade Katarinas perspektiv en anomali, en upptäckt och uppmärksamhet som pjäsens paradigm inte ville veta av. Är det kanske så att det inte går att *reformera* en klassiker in i en ny tid?¹² En verklig förändring kan kanske inte komma till stånd inom ramen för den klassiska textens paradigm (som verkar sitta lika behårt fast i nattståndna normer som en föråldrad gammal institution). För det krävs dramaturgisk revolution, hela grundstrukturen måste brytas upp, för att inte säga störas. För att mobilisera anomaliernas armé i min tolkning av *Så tuktas en argbigga*, räcker det därför inte längre med att bara *förklara* och *förstå texten*. Något mer måste till, något som

¹² Fast då är det ju inte en klassiker, om man ser till begreppets definition som menar att det just är dess förmåga att läsas i alla tider som definierar den till en klassiker.

uppmärksammar det avvikande och subjektiva, *känslan* av att det genom min läsning av texten trätt fram nya horisonter som också vill fram och ta plats på scenen.

3.3.3 Om Tillägnelse

Förklaring och *förståelse* av en text är inget självändamål och betyder ingenting om den inte också genomgår en process där läsaren även ”förstår sig själv bättre, förstår sig själv på ett annat sätt eller först nu börjar förstå sig själv” skriver Ricoeur (1992, s.54) och kallar denna avgörande fas för *tillägnelse*. Tolkning av en text fullbordas först genom *tillägnelse* där läsaren tar med sina egna tankar, erfarenheter och känslor och länkar dem samman med textens värld. Tolkning i denna betydelse ”för närmare” och ”jämställer”, skriver Ricoeur (ibid, 55) och innebär att göra det som först var främmande till sitt eget. Enligt Ricoeur utgör *tillägnelse* en kamp mot all distans som fjärmar skilda kulturer från varandra, vilket är målsättningen för all hermeneutik (ibid). Vilka egna erfarenheter, tankar och känslor är det jag ska länka samman med *Så tuktas en argbiggas* horisont? Artikeln på sid xx påminner om hur *tillägelsen* av andra Shakespearepjäser fungerat och får mig att våga backa till min ursprungliga fascination för *Så tuktas en argbigga*.

Tillägnelse

Det var ju Elisabeth Taylors vrede som jag omedelbart tog parti för, tyckte om att se på och ville försvara. Jag älskade hennes protester och vilja att slå sönder det hon satt fast i. På något sätt kände jag igen det. Jag ville också skrika och slåss och sparka sönder allt som regerade och låste in. Även om jag inte kan peka på något konkret i min vardag som låste in mig, allt var nog ganska normalt, så kändes det ändå så då och då. Var det lagrad vrede från ungdomsåren? Upplevelser av att sitta fast, känna sig styrd och ägd av andra eller av något annat. Vad var detta något? Allt var så diffust och det var svårt att hitta tydliga skurkar i vardagdramerna som utspelade sig. Kanske låg felet hos mig? Jag låtsades om att känslor av underläge inte fanns, och att prata med någon om dem var uteslutet. Det skulle i så fall bara bekräfta att de fanns vilket var det skamligaste av allt. Ingen vill vara svag. Därför höll jag tyst om det hela och kämpade på med att vara kaxig och tuff. Och då jag inte pratade om det blev det till slut som om fenomenet och känslan inte fanns.

Det här är ingen unik historia, det är inte därför den berättas här. Tvärtom tror jag den är allmängiltig, vilket argumenterar för att den borde berättas. Minnet av dessa känslor som väckts genom arbetet med *Så tuktas en Arbigga* och *Att Bossa en Bitch* får en djupare innebörd och större förståelse än jag tidigare anat.

När Ricoeur talar om tillägnelse så skriver Gadamer (1992, s.93) *igenkänning*. Igenkänning handlar inte om att bara känna igen något redan känt på nytt utan om glädjen ”i att man känner igen *mer*, än det man redan kände” (ibid). Genom *igenkänning* uppnår det vi undersöker sitt sanna Vara, skriver Gadamer (ibid). Är det inte en slags fördjupad aha-upplevelse som beskrivs, känslan när allt lägger sig på plats, kanske insikt? Aristoteles *katharsis*-begrepp ligger nära. En situation och vändpunkt i ett drama då en karaktär lägger ihop allt det hon redan erfarit och vet och inser något nytt, som då visar sig vara kärnan av sanning. Ofta är *katharsis*-ögonblicket starkt emotionellt. Jag skulle påstå att min egen *igenkänning* i Katarinas situation ledde till något liknande. När jag stannade upp och började minnas ungdomens stukade självkänsla så välldes minnena fram. De for runt genom sinnena så påtagligt att jag bara ville gråta. En sorg över att ha bli bestulen på något väsentligt. Bestulen på en plats där jag kunnat tala och handla fritt från mitt perspektiv. Katarinas vrede är en reaktion mot ett system som vill hålla henne tillbaka. Men hur ska hennes vrede bli något annat än bara en reaktion? Hur ska den kunna bli en handling som förändrar?

Arbetsdagboken - 1 september 2017

En gammal dramaturgisk formel dyker upp i huvudet. För att det ska bli bra dramatik ska man ge sin huvudkaraktär *tydliga mål*, en *glödande vilja*, hon ska *korsa en gräns*, *besegra en drake* och *återvända med en skatt*. Jag ryser till när jag snabbt skriver ner för att inte glömma igen. Är det inte detta vi alla vill göra? Är det inte för att få några exempel på hur man kan besegra drakar som vi läser våra sagor?

Petruccio har fått alla egenskaper som gör *Så tuktas en arbiggan* till bra dramatik. Han har glödandevilja, tydliga mål och en drake att besegra. Katarina är den. Hon är offret för att bevara dramats paradig. För att bryta upp strukturen måste jag därför göra Katarina till pjäsens Subjekt (S) i en aktantmodell. Bara där kan jag ge henne tydliga mål och en glödande vilja, så hon kan korsa en gräns, besegra en drake och återvända med en skatt. Författandet börjar lösgöras igen från sin inspiratör och styrande härskare.

Parallellt med skrivandet rapporterar nyheterna om kvinnor som börjar berätta om övergrepp de tidigare hållit tyst om. Det börjar i USA.

Arbetsdagbok – 20 oktober 2017

New York Times har publicerat ett reportage som säger att Hollywoods mäktigaste filmproducent har utsatt kvinnor för sexuella trakasserier under tjugo till trettio år. Dagen därpå bekräftar skådepelaren Ashley Judd påståendena genom att berätta om sina egna erfarenheter. När väl en tagit bladet från munnen verkar fler finna mod. Inom en vecka har 30 kvinnor trätt fram och berättat om hur de utsatts för producenten och medarbetare på hans bolag talar om en ”giftig miljö för kvinnor på företaget” och flera styrelsemedlemmar avgår. Producenten ber om ursäkt men försent, han sparkas från sitt eget bolag. Allt är i kris och krisen tycks växa. Utsatta kvinnor här i Sverige börjar berätta om liknande övergrepp. Nyheterna skriver knappt om annat, det här är den nya snackisen. Vem ska man tro på? Angår detta *Bossa*-pjäsen?)

Som dramatiker ställer jag mig mitt på scenen och intar en allvetande blick över hela handlingen. Som författare är jag ”en skapare av universum” skriver Kayser (refererad i Ricoeur, 2011, s.49). Det är en bra liknelse för den makt jag plötsligt har att skapa en värld. Men det är en makt med ansvar som måste lyssna in allas röster och perspektiv. Med inlevelse och fantasi som metod förflyttar jag mig mellan de olika rollfigurerna, ställer mig i samma situation som de står, känner efter och frågar *hur tänker hon här? Hur känner hon? Vad gör hon? Hur reagerar han på det då?* Alla rollernas perspektiv måste belysas så mänskligt och logiskt som möjligt, mitt enväldiga beslut är endast att det nu är ur Katarinas ögon allting ska visa sig. Nu är det hennes version som måste berättas.

Arbetsdagboken - 17 augusti 2017 (forts)

Under en cykeltur i stadstrafiken mellan rödljus och tutande fordon slår insikten ner som en bomb. Jag ska inte försöka fly undan Shakespeares text i min text, tvärtom! Jag ska redovisa den ännu mer öppet genom ramberättelsen! Skådepelaren som spelar Petruccio i den ska hela tiden ha Shakespeares pjäs till hands och liksom ”lära sig spela rollen som tyrann” under spelets gång. På så sätt kan jag låta Katarina reflektera, opponera och diskutera med de övriga och publiken vad det är pjäsen verkligen påstår. Ramberättelsen ska helt enkelt få större plats och funktion.

3.4 Genombrottet

Genombrottet är här. Ramberättelsen ska få större plats för det är i den som Skådepelaren som ska spela Katarina nu blir Subjektet (S). I ramberättelsens prolog på sid xx menar hon att *Så*

tuktas en Argbigga är en ”riktig skitpjäs” och slänger manuskriptet i golvet. När hon ändå tvingas spela den bestämmer hon sig för att improvisera in förändringar i den under föreställningens gång. Hon ska göra tillägg, förskjutningar och reflektioner för att ifrågasätta pjäsens tema och budskap. Hennes vilja som Subjekt (S) är att få de andra i teatergruppen att börja tänka och reflektera kring vad det är *Så tuktas en Argbigga* egentligen berättar. Kanske blir hon mitt alter ego i den här undersökningen? Hon använder ett drama från förr för att få andra att reflektera kring strukturer vi själva sitter fast i. Hennes metod är att stanna upp i handlingen, öppet ifrågasätta, hittar på nya repliker och skeenden under föreställningens gång. I ramberättelsen blir Skådepelaren som spelar Katarina således subjektet som driver handlingen framåt mot Objektet (O) som är Paduas och pjäsens paradigm som hon vill försätta i kris och revoltera mot. Den här öppningen gav mig frihet att ta ut de politiska svängarna genom att låta Skådepelaren som spelar Katarina verka som politisk aktivist. Genom att låta den gamla klassikern och den nya ramberättelsen gå i dialog med varandra blev konflikten mellan gamla strukturer och viljan att bryta sig loss från dem, tydliga och dramatiska.

SKÅDESP Änkan

(Katarina) Sågs senast slå sönder skyltfönster i stora modehuset.

BATTISTA

Stadens hjärta!

SKÅDESP Änkan

Med hammare.

SKÅDESP Änkan

Så gick hon lös på alla skyltdockor tills det bara var smulor kvar.

BATTISTA

Skrek ut sin vidriga vrede i en sån där megafon!

KATARINA

Ägande är stöld!

BATTISTA

Hon har angripit det heligaste, spottat och spytt på kärnan i allt som vi bygger vårt Padua på. Generositet, valfrihet, drömmar, mina drömmar.

KATARINA

Krossa hela fucking jävla Padua!

Shakespeares Padua som teatergruppen i ramberättelsen bestämt sig för att spela, får nu representera strukturen som Katarina vill slå sig fri från. Jag gör en egen aktantmodell för ramberättelsen där jag placerar Katarina som handlande Subjekt (S) där hennes mål är att slå sönder de strukturer där hennes upplevelser av världen ignoreras och tystas ner. Hon känner sig ägd men vill känna sig fri. Då gruppen väljer att spela *Så tuktas en argbigga* som skådespelaren som ska spela Katarina menar är en hyllning av samma sorts samhälle hon själv tycker sig sitta fast i får hon idén till en konkret handlingsplan för en förändring av pjäsens budskap. Hon ska få teatergruppen att i handling, genom spelets gång, kritiskt reflektera kring vad det är man berättar. Hennes strategi är att bryta sig lös från Shakespeares manus och improvisera fram nya situationer som de andra skådepelarna då måste förhålla sig till, improvisera med i, eftersom det faktiskt sker mitt framför publiken under pågående föreställning. Ett exempel på när Katarina bryter sönder handlingen och börjar improvisera in sina egna reflektioner är när Petruccio fått en smäll av Katarina. I metateaterns form låter jag Skådepelaren som spelar Petruccio helt komma av sig av smällen, och får därför hjälp av Shakespeares text för att kunna spela vidare.

PETRUCCIO (*läser innantill ur Shakespeares samlade verk*)

Jag kommer slå tillbaka om hon slår mig,
men skulle hellre väja ordets makt
för att få henne dit jag vill. Så här:
Jag vänder upp och ner och ut och in
på allt hon gör och säger. Börjar hon
att skälla, skrika, vråla, säger jag
helt enkelt: å så vackert, snälla mer.
Du sjunger lika ljuvt som näktergalen. (Grut, 2017).

KATARINA (*till publiken*)

Jag kan väl också läsa innantill rakt ur manualer. Såhär, om någon medvetet missförstår dig är du utsatt för härskarteknik nummer två, Förlöjligande. Om du påpekar detta och säger ”lägg av” och får svaret ”tål du inte lite skämt?” känner man sig lätt lite dum, ja rentav tråkig. Men det är inte så. Man är bara utsatt för härskarteknik nummer fem, Påförande av skuld och skam. Sen har vi det här med jobbig skata, yra höns, näktergal och bitch. Att likna någon vid små djur är också ett effektivt sätt att förminska den andre.

SKÅDESP (Battista)

Vänta stopp, ska vi verkligen ha med det där PK-tjafset.

SKÅDESP (Katarina)

Ja det ska vi, vad är ditt problem?

SKÅDESP (Battista)

Ok ok, fortsätt då. (Grut, 2017).

Arbetsdagboken - 5 oktober 2017

Pjäsen är färdig och ensemblen har börjat repetera. Jag följer med i processen och berättar och beskriver vad det är jag har skrivit. Svarar på frågor om dramaturgi, repliker och dramaturgiska bågar. Det känns som om jag kan allt om pjäsen och har alla svaren även om jag ibland undrar om den kanske är lite för överdriven? Men självförtroendet är på topp, ensemblen är på G och jag äger!

3.5 Teatern mitt i verkligheten

Min roll som dramatiker är avslutad. Nu fungerar jag som observatör av repetitionerna inne på teatern. Det som händer utanför teatern pockar dock allt mer på min uppmärksamhet.

Arbetsdagboken – 19 oktober 2017

Det är för stort att ta in, vi är ju mitt inne i repetitionerna av vår pjäs! Kom inte och stör med allt det här, låt oss få jobba ifred. Ändå måste jag dokumentera i dagboken vad som händer för något säger att det angår oss och vår pjäs. Jag referera ur Sydsvenska Dagbladet som sammanfattar händelserna. I spåren av Weinsteinskandalen svämmar plötsligt hela media över

av berättelser om sexuella trakasserier. Inte bara i filmbranschen utan även på arbetsplatser, i lokaltrafiken, mataffärer, joggingspår och lekplatser. "Om alla kvinnor som har blivit sexuellt trakasserade skriver #metoo som status i sociala medier, kanske fler kan förstå omfattningen av problemet", skriver en amerikansk skådespelare på Twitter. Ett dygn senare exploderar #metoo även i svenska sociala medier. På Twitter, Facebook och Instagram vittnar kända och okända kvinnor om sexuella trakasserier och övergrepp. Bland dem konstnären Stina Wollter, komikern Karin Adelsköld, programledaren Jessica Almenäs och artisten Sarah Dawn Finer. Från dagis, genom skolåren, på turné, i studion, på teatern, på tv, på Ica, inrikes, utrikes. Överallt. Utrikesminister Margot Wallström hyllar kampanjen och efterlyser politiska åtgärder.

"Vi måste fundera på hur vår lagstiftning ser ut," säger hon och erkänner att hon har personliga erfarenheter av sexuella trakasserier. "Jag kan bekräfta att det förekommer på högsta politiska nivå." I den svenska kampanjen pekas mediebolags medarbetare ut för att ha gjort sig skyldiga till trakasserier och övergrepp. Aftonbladet, Tv4 och SVT startar utredningar av några av sina egna medarbetare. Även kvinnor i IT-branschen vittnar om övergrepp och trakasserier.

Tekniksajten Breakit publicerar vittnesmål från 22 kvinnor som vittnar om en bransch präglad av kvinnoförakt och manliga rum. Runtom i landet hålls #metoo-manifestationer. I Stockholm, Malmö, Uppsala, Kalmar, Örebro, Umeå och Hudiksvall kommer människor att samlas.

Tusentals har anmält sitt intresse på Facebook.

#metoo lyfte *Att Bossa en Bitchs* angelägenhetsgrad till en nivå jag inte alls var beredd på. När jag började skriva var det utifrån en *känsla* av att det fanns tystade erfarenheter som borde få tala offentligt. Jag minns hur jag skrev fram Katarinas replik i prologen, då de för publiken presenterar det fria Padua. "Men ibland händer här saker som ingen låtsas om ... svårt att säga vad det är ... märks under huden i bröstet, blodomloppet. Som ett muller i fjärran och ibland som en skenande häst ... bara en känsla." När jag skrev repliken, långt innan #metoo, minns jag att jag tänkte att den säkert skulle strykas under repetitionsarbetet då den stoppade upp tempot och flödet och jag inte skulle kunna då formulera i ord varför jag ändå tyckte det var en nyckelreplik." Nu, under pågående #metoo-rörelse framstod plötsligt repliken som förlegad, *vad pratar hon om? Här händer ju saker som ALLA låtsas om. Ingen pratar om annat.* Under hösten 2017 tycks en tystnadskultur rämna med ohejdad kraft, spränger fram som en skenande häst. Erfarenheter som tillhört det privata tar plötsligt plats i det offentliga, vilket jag kommer reflektera vidare kring i akt 3.

3.5 Har de tänkt?

Det är lätt att tänka att de som gjort sig skyldiga till övergrepp på andra människor har handlat enväldigt och maktfullkomligt, som om de ägde den andra människan, åtminstone som om de ägde rätten till att göra vad de vill med henne. När jag försökte sätta mig in i de olika situationerna som vittnesmålen beskrev i upproren hade jag ändå svårt att förstå gärningsmännens handlingar. Ofta ställde jag mig frågan; hur *tänkte* han egentligen där? Kanske skulle Arendt svara, han tänkte inte alls, han handlade bara enligt gängse standard och invanda mönster. I *Tänkande och moraliska överväganden* skriver hon att normer, konventioner och invanda mönster har en socialt erkänd funktion att acceptera handlingar oavsett om de är moraliskt riktiga eller ej (Arendt. 1971/2001 s. 42). Man gör som man alltid har gjort, vilket då blir okej. Ett sådant standardiserat handlande skyddar oss från kravet på att varje specifik händelse och situation kräver vårt tänkande skriver Arendt (ibid). Många av de anklagade under #metoo- upproren såg uppriktigt förvånade ut över anklagelserna. Som om de verkligen inte förstod vad som var felet. Det som tidigare varit och normalt beteende var plötsligt skamligt och förbjudet. Kanske var deras största skuld *frånvaro av eget tänkande*

I min tidigare förklarande läsning av *Så tuktas en argbigga* kom jag fram till att dramats sexistiska berättelse är inskriven i själva strukturen, dramaturgin. I dramats Padua är därför alla handlingar i laga ordning så länge de bekräftar paradigmatets konventioner. För att berätta en annan version, för att berätta *Att Bossa en Bitch*, var jag därför tvungen att försätta hela den dramaturgiska strukturen i kris, bara så skulle jag kunna gestalta ett nytt paradigms födelse (Kuhn, 1992). I gemenskap med skådespelarna, två veckor innan premiären, skrevs sista scenen där ramberättelsen om skådespelargruppen stannar till i reflektion. Jag ville gestalta hur ett självständigt tänkande kan bryta konventioner. Därför valde jag, (att precis innan slutet då Katarina ska visas upp som tuktad och tämj), låta skådespelaren som spelar Petruccio, stanna upp bryta hela spelet.

SKÅDESP Petruccio

Förlåt, men jag kan inte spela den här rollen.

SKÅDESP Battista

Jo du gör det kanon, det är bara slutet kvar nu, kom igen.

SKÅDESP Petruccio

Jag menar jag vill inte mer. Det känns ... hur ska jag säga ... titta på henne, det funkar inte för mig. Jag blev kär ... jag menar min roll Petruccio blev kär i den andra Katarina, som vi nu tagit bort. Jag tagit bort. Och så ska jag spela cool och nöjd med det här jävla spelet och alla ska jubla och sen applådera, jag menar vad berättar vi då? Vad är det att ge till publiken?

SKÅDESP Battista

Jo, men det är ju Shakespeare. En klassiker.

SKÅDESP Petruccio till

Du då? *Till skådepel. Änkan* Vad säger du?

SKÅDESP Änkan

Lite omodern kanske, eller hur jag ska säga. Men du (*till skådepel. Katarina*) du har ju moderniserat den lite nu - improviserat dig fram – och så har vi spelat med och ändrat lite här lite där. Hur har du tänkt egentligen?

SKÅDESP Katarina

Jag har redan gjort allt jag tänkt. Så det är väl er tur nu, att tänka.

SKÅDESP Änkan

Hur vi ska ha det med varandra.

SKÅDESP Petruccio

Hur ska vi vara med varandra? Hur ska vi vara mot varandra. Vad är ok? För alla? Jag vill prata om det.

SKÅDESP Änkan

Jag med.

SKÅDESP Battista

Jag med.

SKÅDESP Katarina

Jag med.

Alla skådepelarna vänder sig mot publiken och tittar ut. Slut. (Grut, 2017)

3.5.1 Slutet

I november är repetitionerna inne i sista fasen. Skådepelarna börjar allt mer att släppa sina manus. Mycket handlar om att memorera texten. Jag besöker ensemblen med jämna mellanrum och är med på genomdrag. Då de spelar igenom hela pjäsen utan avbrott är mina anteckningar fulla av utropstecken och imperativ.

Arbetsdagboken - November 2017 Genomdragsanteckningar.

För mycket! Rakare, snabbare på! Inte så mumligt man hör ingenting. Flyg iväg mer med texten. Säg det enklare. Lita på texten! Jag retar ihjäl mig på alla egna små texttillägg ”Alltså” ”liksom” ”va” Säg bara vad som står! Hur svårt kan det va! Måste de krångla till så mycket?? Säg bara texten så blir det bra. Låt den driva på, hon behöver inte göra så mycket. Låt texten göra jobbet. Lek mer med dialogen! Ha kul! Inte så gravallvarligt. Ta bort småord och egna tillägg, bort med ”tafsa” bort bara! Säg allting dubbelt så fort. Inga pauser! Rytmisera, tigha! De spelar analysen, spela texten istället! Dom kommer inte hinna bli klara.

Det är pinsamt att läsa det här, men det vittnar om stark frustration. Skådepelarna gör inte som jag ser det inom mig, de gör på sina egna sätt.

Arbetsdagboken - 22 november 2017

Repetitionerna fortgår på Gotland. De ringer inte lika ofta längre och frågar en massa om texten. Hur jag har tänkt, hur jag tycker de ska lösa olika scener och situationer. Ett tv-team åker till dom för att göra reportage, utan att jag är där och det känns lite snopet. Nu är det ensemblen som representerar berättelsen. Ensemblen äger föreställningen mer och mer. Det är precis som det ska, men plötsligt känner jag mig ensam, lite utanför faktiskt. En barnslig känsla, jag vet. Men det är som om ensemblen tagit över min text, min historia. Känner mig ut-puttad, överflödig. Kan inte säga mera nu. Måste släppa. Texten är deras nu. Måste acceptera det. Som om jag inte fanns.

3.5.2 Författarens död nummer 2

Genom att skriva arbetsdagbok fick jag tillfälle att reflektera kring processen på ett sätt jag annars inte skulle gjort. I samma veva som jag skrev ”Texten är deras nu” slog det mig plötsligt att pjäsen - *min pjäs!* - nu var deras text. Den de måste förklara, förstå och tillägna sig för att kunna tolka och gestalta den själva. Jag kände mig ”ut-puttad” står det i dagboken

och ”som om jag inte fanns” och det slår mig igen att idén om *författarens död* även gällde mig när jag överlämnade texten till ensemblen. Skådepelarna måste frigöra sig från mina intentioner med texten för att ge plats för sin egen tillägnelse av den. Det är precis som det ska vara enligt Ricoeurs hermeneutiska filosofi. När tanken landat växer istället en stolthet över vad jag har åstadkommit. Jag har skapat ett ting, en text att dela, precis som Arendts bord ”att samlas vid”. Var och en tar plats från sitt eget perspektiv. Att jag fick steppa ner från min allsmåttiga författarposition sved först i skinnet, men så är det att dela i handling. Man måste göra på sig så alla får plats. Premiären går av stapeln och det är fullsatt i salongen. Vi är närmare tvåhundra i publiken men alla får plats. Samtalen fortsätter.

AKT III

3. Reflektioner och sammanfattning

I akt 3 fördjupar jag några reflektioner som väckts under arbetet med att skriva en pjäs i dialog med studier i Praktisk kunskap. Det hermeneutiska tillvägagångssättet har bidragit till förståelse kring hur olika texter talar med varandra. Men hermeneutik som humanfilosofi, ja kanske politisk filosofi, har också ökat min nyfikenhet kring masteravhandlingens inledande frågor om hur separata, kulturer och sfärer i ett samhälle kan förstås i relation till varandra.

3.1 Om offentligt och privat

Genom ett exempel i *Så tuktas en argbigga* ska jag pröva vad dramat i en hermeneutisk läsning, har att berätta om offentliga och privata sfärer.

Arbetsdagboken - 23 oktober 2016

Jag läser Shakespeares *Så tuktas en argbigga* och noterar: När männen möts och talar är det i det offentliga, på Paduas gator och torg. Allting verkar möjligt och formuleringsglädjen är på topp. Jag ser framför mig hur de njuter av orden och bildningen. Antiken står för idealet.

En gata

LUCENTIO

Nu är jag här i sköna Lombardiet,

Italiens rika och så vackra trädgård. //

Och därför Tranio, vid mina studier

Av dygden och allt som hör den till,

Har jag mitt fokus just på lyckans värde,
Och hur all lycka uppstår just ur dygden.

TRANIO

// Men, käre herre, trots att vi beundrar
All denna dygd, moral och disciplin,
Bör vi ju undgå alltför stoisk ro,
Och inte följa Aristoteles,
Så att vi sen försmår Ovidius.
Logiken följer ni med goda vänner
Och retoriken mer i muntert sällskap. (Shakespeare, 2016, Akt 1, scen 1)

Dialogen på gatan mellan männen inleder första akten i *Så tuktas en argbigga*. Andra akten inleds med en dialog mellan Katarina och Bianca som befinner sig i ett rum” i *Baptistas hus*”.

Ett rum i Baptistas hus

BIANCA

// lös mina händer; jag vill slita av dem,
ja, både klänningen och underkjolen;
i övrigt ska jag annars lyda dig,
jag känner till en yngre systems plikt.
// du har skämtat med mig hela tiden.
ta nu bort repen här kring händerna.

KATARINA

Om det var ett skämt, så är väl allt ett skämt.
(slår henne.)

(Baptista in)

BAPTISTA

Vad nu din best, vad är det här för fräckhet?
Bianca gå åt sidan. Stackarn gråter.
Gå till din sykorg, akta dig för henne.

Fy skam, din usla överdjävulssugga.
Du plågar en som aldrig gjort dig ont?
När har hon sagt ett elakt ord till dig?

KATARINA

Hon spottar med sitt tigande. Jag hämnas.
(*springer efter Bianca*) (ibdi, Akt II scen I)

När jag jämför de två scenerna föds frågor som: Vad händer på gatan och vad händer i hemmet? Språkligheten, vreden och våldet, hur hänger det hela ihop? Är villkoren desamma i båda sfärerna, eller om inte, på vilket sätt skiljer de sig åt? Frågorna är giltiga på flera sätt då de handlar om en dramaturgi som dominerar i stort sett i alla klassiker. Männerna får gestalta det offentliga och kvinnorna det privata. Uppdelningen är så vanligt förekommande att man knappt reflekterar över den och kanske kan man nöja sig med förklaringen att alla dramer bara speglar sin verklighet och tids konventioner, det var ju så som det var på den tiden då dramerna skrevs. Litteratur och drama är som sagt en mimetisk konst. Men om vi ändå stannar upp och funderar kring vad den här uppdelningen betyder för vår läsning av klassikerna? Om vi inte bara vill befästa och återskapa dessa historiskt förlegade konventioner, hur kan de då istället hjälpa oss få syn på vår samtid? Efter beslutet togs om att skriva en modern version av *Så tuktas en argbigga* var frågorna tvungna att ställas. Det sista jag ville var ju att aningslöst *inte tänka* utan bara reproducera den inlåsta kvinnosynen som Bernhard Shaw, på goda grunder, redan varnat mig för då han föreslog att helt enkelt låta bli pjäsen eftersom den var ”Altogether discusting for modern sensibility” (Grut, 2015). Min drivkraft med *Så tuktas en argbigga* var den motsatta. Jag ville aktivt delta i det offentliga, fast inte på bekostnad av det privata. Relationen mellan det offentliga och det privata upptog därför allt mer mitt intresse vilket ledde mig till Hannah Arendts politiska filosofi. Känslan sa mig nämligen att Katarina i *Så tuktas Argbigga* var politisk och att hennes handlingar också skulle gestaltas som det.

3.1.1 Vad är det att vara politisk?

Med rötter i den antika filosofin undersöker Arendt hur människor förstår och organiserar sig i samhällets offentliga och privata sfärer. Hon går grundligt till väga och börjar med att

beskriva den grekiska statsstatens bildande liksom Aristoteles definition av människan och politiken. Enligt Aristoteles är människan av naturen ett socialt djur i bemärkelsen att ingen klarar sig utan andra, vårt grundvillkor är därför att leva tillsammans i samhällen vilket gör oss politiska, *zoon politicus*, skriver Arendt i *Människans Villkor* (1958/1998 , s.52ff). Men Aristoteles syftar här endast till människan i det offentliga *polis*.

Under den grekiska statsstatens bildande såg man på hemmet *oika* och det offentliga *polis*, som två totalt åtskilda världar. *Polis* var frihetens rike. Att vara fri innebar frihet både från att härska eller bli behärskad vilket var det högsta av alla tillstånd och detsamma som lycka (ibid, s.62). I *polis* var därmed för alla jämlikar med lika stor makt att påverka (ibid, s.66). Bara genom att leva och verka i *polis* var man alltså politisk. Vad gjorde man då i *polis*, hur såg politiken ut i praktiken? Arendt (ibid, s54ff) skriver att politiken, organiseringen av staten, förandet av lagar osv, endast skulle utövas via samtalet och språket. Att tvinga andra med våld var enligt grekerna ett pre-politiskt tillstånd, som visserligen var vanligt och accepterat utanför *polis* i umgänget med familjen, men absolut inte i *polis* där allt istället skulle regleras via övertygande ord. Talandet var alltså en politisk verksamhet i sig som jag därmed skulle kalla för kunskap i handling. Förmågan att hitta rätt argument och ord i rätt ögonblick var helt avgörande för att kunna påverka. Det fanns också en bärande idé om att insikterna, ja hela tänkandet föds genom talets praktik. Att tala var att handla. Språkets betydelse måste därför varit enormt och vårt gamla ordspråk ”att tala är silver men tiga är guld” skulle troligen framstått som totalt världsfrånvänt för de gamla grekerna vars största lycka verkar ha varit att kasta sig ut på gator och torg för att prata, prata. Att prata var en kardinaldygd och Burckhardt betecknar *polis* som den ”pratsjukaste av alla statsformer” (refererad i Arendt 1958/1998, s.55). Var det inte det jag snappade upp i arbetsdagboken efter att ha läst *Så tuktas en arbiggans* första scen? Mellan de två fria männen är den språkliga njutningen så stor att de i stunden förhandlar sig fria från såväl kulturens normer som ideal. De refererar visserligen till Aristoteles dygd och moral (auktoriteters påbud) men ser den mer som rättesnöre än som regel. I talets praktik, med språkets makt, stimuleras tanken och det egna omdömet får spela fritt. Kan inte det kallas frihet? Jag stannar upp och en ny horisont träder fram. I skenet av min inledande forskningsfråga kring vad klassikerna kan erbjuda vår egen samtid, tänker jag att Shakespeares sätt att gestalta språkets betydelse och samtalets möjligheter är något att verkligen hämta idéer och inspiration kring. I *Så tuktas en arbigga* gestaltas ett samhälle där frihet skapas genom språket som handling. Att tala är guld, att tala är makt, att tala är

allt. ”Stumt är endast det rena våldet” skriver Burckardt (citerad i Arendt 1958/1998, s.55). Jag hoppar till då jag läser citatet. Vad menas? Finns det en koppling till Katarinas vrede här?

Scenen på mellan Katarina och Bianca inleder akt II. Det är första gången vi möter kvinnorna och de befinner sig inom hemmets fyra väggar och Katarina slåss. Varför slår hon? Enligt Katarinas själv beror det på att Bianca tiger varpå man undrar vad hon tiger om? Texten säger inte det i explicita ordalag, varpå man undrar om det är tigandet i sig som provocerar Katarina och utlöser våldet? Medan det pratglada polis bestod av jämlikar där alla var fria och icke-våldet regerade, byggde hemmet *oika*, den privata sfären på ojämlikhet, hierarkier, våld och tvång skriver Arendt (1958/1998, s.57-68). *Oika* var per definition ett icke-politiskt rum. Den enskildes liv, artens överlevnad, ja allt som rörde hemmet var icke-politiskt och därför rättfärdigades också våld och tvång i umgänget med familjen. Det ansågs till och med nödvändigt om det var det enda sättet för ’herren’ att kunna bevara rummet för fortplantningen” (ibid. s. 60). Så när fadern Baptista skriker åt Katarina och tvingar Bianca tillbaka till sin sjukorg, bevarar han rummet för fortplantningen, säkerställer sina döttrars möjligheter att bli hustrur och mödrar. Så långt är allt i sin ordning, men varför slår Katarina? Kan det vara så att scenen som utspelar sig i hemmet, i det privata, gestaltar hur ett exkluderande från den offentliga sfären förvandlas till våld? I ett rum där ens tal om saker och ting inte betyder någonting, räknas som icke-politiska är ett rum helt utan makt. Där talet blir stumt tar nävarna vid. Inte då så konstigt att det rent av var en dygd att lämna det privata och ge sig ut i det goda livets rike där man talade och handlade i jämlik och fredlig samvaro med varandra. Arendt (ibid, s. 58) skriver att den offentliga sfären till och med kan ha uppkommit på bekostnad av det privata, familjens och hushållets makt och betydelse och menar, i motsats till Aristoteles och den antika idévärlden, att varje människa är politisk, var hon än befinner sig.

Tillägnelse

I svensk etymologisk ordbok läser jag att ordet ”privat” stammar från grekiskan och betyder ”utan förbindelse med staten”, samt att ”vara berövad något” Nu bränner det till, igenkänningen ilar inom mig. Elisabeth Taylors ansikte lyser upp igen, liksom minnet av min egen vrede jag så ofta kände som ung men inte förstod vad den handlade om och därför så gärna skämtade bort. Låste in, tystade ner. Och denna längtan, denna

eviga längtan efter något vidunderligt, något stort och befriande jag inte kunde beskriva med ord. Var det den som fick mig att börja läsa pjäser, skriva pjäser? Längtar jag ännu?

När jag började skriva *Att Bossa en Bitch* hade jag inte den här historiska reflektionen med mig, jag visste bara att jag ville göra Katarina politisk, hennes känslor, tal och handlingar skulle vara ett av många perspektiv vi förstår vår värld utifrån. Jag ville låta den privata sfären vara en del av det offentliga samtalet. I *Att Bossa en Bitch* finns inga gränsdragningar mellan offentligt och privat, allt utspelar sig på en och samma scen. Privata känslor blir offentliga utspel och offentliga diskurser (styrande paradigm) leder till privata upplevelser.

3.1.2 Språkets och känslans betydelse

Som dramatiker har jag drivits av idén om att jag genom att sätta ord på erfarenheter och känslor också offentliggör dem, vilket då innebär ett erkännande av att de existerar. I min inledande artikel var det just en *känsla* av underordning jag ville artikulera genom Katarina (Grut, 2015). För att fördjupa funderingarna läser jag Martha Nussbaum som i flera texter visat på känslornas betydande roll i samhället. Hennes utgångspunkt är, liksom Arendts och Aristoteles, att människan är en social/politisk varelse per definition. Och då känslor är en del av människans vara bär de också på etiska och politiska aspekter. Men emotioner, som Nussbaum benämner dem, är intimt förknippade med den kultur vi lever i och våra emotioners värde och status beror på vilken kultur vi lever i, dess normer och tankesätt. Ett samhälle upptagen av ren överlevnad sätter till exempel mindre värde på romantisk kärlek än ett samhälle präglad av välstånd där kärlek och romantik är det högsta (Nussbaum, 2015, s.395). Detta påverkar språket. Ordförrådet för romantisk kärlek är fattigare i den kultur som inte fokuserar på romantisk kärlek. Men bara för att det inte finns ett specifikt ord för en känsla betyder inte det att känslan inte finns (ibid, s.393). Denna ”namnlöshet” har betydelse skriver Nussbaum (ibid, s.394). Då en känsla eller företeelse saknar ett utvecklat språk har den svårt att göra sig tydlig och talbar, vilket i sin tur leder till att känslan osynliggörs ännu mer. Med denna logik har oönskade känslor, erfarenheter eller drömmar i en kultur också ett fattigare språk. I *Att Bossa en Bitch* ville jag gestalta hur Paduas paradigm hade berövat Katarina ett språk att formulera sin längtan efter frihet med. I en

scen lät jag henne föreslå Petruccio en lösning på hur de skulle kunna hjälpa varandra, varpå undrar vad Katarina skulle vinna på det?

PETRUCCIO

Men, du då.

KATARINA

Jag?

PETRUCCIO

Vad får du, av mig?

KATARINA

Du låter bli att sälja mig vidare, och ger istället ... mig ... va det heter ... min ... frihet.

PETRUCCIO

Frihet.

KATARINA

Mmm.

PETRUCCIO

Vad är det?

KATARINA

Vet inte, känsla bara.

PETRUCCIO

Vad ska du med den till då?

KATARINA

Jag skulle gråta om jag bara visste varför.

PETRUCCIO

Du skulle ju krossa hela Padua.

KATARINA

Skiter väl i fucking jävla Padua. (Grut, 2017).

3.1.3 Antiken, Shakespeare och 2000-talet

Att läsa Nussbaum och Arendt med sina kopplingar till antiken har varit både inspirerande och tankeväckande i mitt tolkningsarbete. Ändå har jag slagits av den kritiska tanken om vad demokratins vagga har med dagens samhälle att göra? Antiken var ju längesedan. Idag lever vi med helt andra värderingar och under helt andra förhållanden. Är det inte att dra på för höga växlar att jämföra antikens system med dagens system? Har inte avståndet mellan den offentliga och den privata sfären minskat för att inte säga utplånats under bara det sista seklet. Om någon idag slår sin någon i sin familj blir det (ska det bli) ett offentligt ärende och en politisk fråga. Arendt (1958/1998, s.71) är inte främmande för kritiken och skriver också att enväldets härskarprinciper i hemmet, som under antiken var lego, idag har förändrats totalt. Det finns inte längre någon (socialt accepterad) härskare i det privata. Den härskaren har i dag ersatts av ”ingens härskare” som är lite mer diffus i konturerna. Ingens härskare styr visserligen utifrån idén om grundläggande värderingar om allas lika värde, men också också utifrån normer, vanebeteenden och konventioner. Våra härskare idag är således rådande normer, kanske rentav traditioner?

För att återkomma till reflektionen om antikens horisont är giltig för vår förståelse kring makt- och strukturfrågor idag, provar jag ytterligare en tes utifrån hermeneutisk teori. Om jag *berörs* av Arendts redogörelse kring antikens uppdelning av den offentliga och privata så måste jag *känt igen någonting från min egen horisont*. Våra horisonter snuddade vid varandra och *Så tuktas en argbigga* anslöt sig till den intuitivt prövande sammansmältningen. Därefter har mitt intellekt försökt förklara det hela med någon form av logik som kan låta såhär: Shakespeare är alltid aktuell på våra teaterscener. Hans dramatik lockar regissörer, skådepelares och publik vilket antyder att många *känner igen sig* i hans berättelser. Ofta prisas Shakespeare för sina träffsäkra formuleringar kring vad det vill säga att vara människa, *var fick han allt ifrån?* Ja, det kan man fråga sig. Shakespeare var en renässansmänniska och som sådan starkt skolad, för att inte säga

drillad av antika ideal, det märks överallt i hans pjäser. I *Så tuktas en argbigga* refereras det explicit till både Aristoteles dygdemoral som Ovidius dikter. Det går alltså att dra en tydlig linje mellan epokerna. Shakespeare influerades av antika ideal, och vi känner igen vår tid och oss själva i den, då vi läser, spelar eller ser hans pjäser. Ibland upplever vi kanske också det omvälvande katharsis-ögonblicket. Då något nytt uppenbarar sig, något som får oss att förstå. Kanske en sanning?

3.1.3 Är det sant?

Det är möjligt, rent av troligt, att min analys inte håller måttet för att fastslå någon objektiv sanning om saken. McGuirk och Methi (2015, s.12) menar dock att förutsättningar för att en vetenskaplig process ska ta vid är att använda litteraturen för att kritiskt kunna reflektera *utifrån*, reflektera *över och* reflektera *med*. Med hjälp av litteratur och andra källor kan forskaren skapa en dynamik mellan *mikroplanet* (konkreta professionspraxis), *makroplanet* (institutionella och lokala styrningar) *megaplanet*, (samhälleliga och statliga förhållanden) och *gigaplanet* (internationella förhållanden, globalisering) (ibid). I mina reflektioner har jag växlat mellan sådana plan men där gigaplanet utgjorts av historiska förhållanden. Det går dock i linje med hermeneutikens utveckling som humanvetenskap där texttolkningen gick från att fokusera enbart på det enskilda ordet till att inbegripa den samhälleliga kontexten och vidare i analyser av hela den historiska bakgrunden. Jag erinrar mig professor. Arnt Myrstad som under en föreläsning i vetenskapsteori under första året i Praktisk kunskap på Nord Universitet, påpekade hur vi endast ur det subjektiva kunde förstå det universella.¹³ Jag minns att jag häpnade eftersom han föreläste om vetenskapsteori men jag kände igen min egen konstnärliga praktik. Som dramatiker skriver jag (medvetet och omedvetet) utifrån privata erfarenheter. Men i samma veva som jag lämnar över den till en regissör, skådepelare och publik, inte längre handlar om mig, utan om något allmängiltigt, något som fler känner igen sig i. Var och en från sin egen horisont. Hermeneutiken kan ses som en tolkningsfilosofi som väver samman skilda perspektiv med igenkänning och självförståelse, och som Ricoeur skriver är man därför tvungen att välja mellan absolut sanning och hermeneutik (2011, s.55).

¹³ Egna anteckningar från föreläsning av prof. Arnt Myrstad på Nord Universitet i Bodö. 20141105.

I inledningen skrev jag om att jag anade Paul Ricoeurs filosofi som djupt sympatisk, men inte förstod på vilket sätt som hermeneutiken var en humanvetenskap? Den kopplingen har jag inom ramen för den här masteravhandlingen inte hunnit gå till botten med. Vilken plats fyller hermeneutiken? Ricoeur (2011, s.308ff) menar i en intervju i *Homo Capax* att samhällen, även demokratiska samhällen skapat isolerade sfärer där människor lever alltför isolerat från varandra. Han säger till och med att den representativa demokratin därför är i kris på grund av att de som ska representeras (medborgarna) och de som ska representera (de folkvalda) lever i helt skilda sfärer, "[p]lötligt har de folkvalda undandragit sig vår kontroll och lever i sin egen värld, som en slags utomjordingar"(ibid). Den ursprungliga tanken som innebar att den som representerar individen också är en del av individen, ter sig därför alltmer fjärran och demokratin begränsas då endast till själva valhandlingen. En av Arendts konklusioner är också att den "offentliga diskussionens sfär" är bristfällig och outvecklad vilket blivit ett problem för demokratin (refererad i Ricoeur, 2011, s 309). Hermeneutikens plats skulle på det här stadiet kunna sammanfattas i behovet av kommunicerande sfärer och kompetensen till inlevelse i andra sfärer än den egna. Men också för att skapa och värna om olika sorters rum som möjliggör alla människors rätt att tala och handla. När man ställer frågan vad det innebär att vara människa måste man lyfta fram hennes *förmågor*: jag kan tala, jag kan handla och ansvara för mina handlingar, jag kan berätta historien om mitt liv. Om man tar utgångspunkt i detta *jag kan* blir också övergången till etiken väldigt smidig skriver Ricoeur (ibid, s.316). i *Homo Capax* som betyder den kapabla människan.

3.2 Hermeneutisk återblick

Har jag gått varvet runt nu, är cirkeln sluten? Eller är det omöjligt att fråga så? Den hermeneutiska cirkeln har en förmåga att öppna nya perspektiv och horisonter ju mer man rör sig runt den. Någon form av avslut har ändå inträffat. Pjästexten är färdig, ensemblen har fått sina manuskript och jag är nöjd. I den mån jag under arbetets gång lyckats flytta min blick mellan delar och helhet, mellan känsla och struktur, mellan naiv entusiasm och kritisk reflektion har jag nått en vidare förståelse. Inte minst fördjupad kunskap om relationen mellan de sammanflätade rollerna läsare och dramatiker.

Processbeskrivningen gör ibland inte någon skillnad på läsare och dramatiker vilket bitvis varit förvirrande även för mig. Jag har undrat ibland varför jag refererar till mig som läsare då

jag undersöker hur jag skriver? Visst har det varit förvirrande, men också en sanning. .Arbetets växling mellan närhet och distans skapar visserligen två skilda roller (läsare och dramatiker) men de samverkar i det närmaste symbiotiskt med varandra. Texten är den ort där författaren framträder, men det är enbart som en första läsare hon uppträder där, skriver Ricoeur (1986/1992, s.38). På samma sätt fungerar det omvända. När man läser gör man samtidigt en tolkning utifrån sina associationer, sin förförståelse, tillägnelse, fantasi och skriver på så sätt också vidare på berättelsen, hon blir författare. Att förstå en text, vare sig det handlar om den man läser eller skriver, handlar därför inte så mycket om att gå upp i författarens intentioner och ta den till sig som ett meddelande, från en till en annan. Att förstå handlar om att se texten som ett eget själv, ett Du att lyssna till för att sedan kunna möta den med sitt Jag. I mötet mellan dessa två subjekt uppstår nya förståelse av verkligheter. När den här processen fungerar som bäst kan man kanske tala om en sammansmältning av horisonter. Jag inser att konstnärligt skapande i sig är en hermeneutisk process. Det vi kallar intuition, skapande, kreativitet är en kunskap som bara görs, genom att metodiskt och tålmodigt känna och prova sig fram.

3.3 Tyst kunnande

Att vara dramatiker är en konstnärlig syssla och som sådan också omgiven av myter. En av dem är att författare skriver som bäst när de är fulla av inspiration, fantasi och kreativitet. Att pjäserna liksom bara blir till, trillar ur en som ett pärlband. Så kan det förstås vara. Men om sanningen ska fram handlar skrivandet mest om enträget arbete.

Arbetsdagboken - 28 juni 2017

Vad ska de här rollkaraktärerna säga? Vilka är dom? Vilket språk använder dom? Jag betar mig fram i små bitar. Skriver ner den ena löjliga repliken efter den andra och allt känns helt oäkta. Vad håller jag på med? Varför blir Katarina så tyst, så fåordig? Sommarsolen lyser därute. En gång i timmen går jag ut och tittar på den. Och på gräsmattan, som jag hellre vill klippa än sitta inne och skriva. Hänger en tvätt, småäter lite. För mycket. Går tillbaka till datorn, skriver dit några töntiga repliker, nånting måste hon ju säga. Inspiration är inget att lita på. Bara sittfläsket räknas.

Ändå behövs känsligheten, lyhördheten, intuitionen, låt säga kreativiteten, för att texten ska lyfta och bli något mer, något utöver vad vi redan känner till. Något bra. Dessa förmågor är svåra, kanske omöjliga att sätta ord på. Att lyssna in verkligheten, sig själv, mänskligt

beteende, i allmänhet och i synnerhet. Att urskilja fenomen, hur gör man det? Att ackumulera idéer och omsätta dem i en dramaturgiskt begriplig och berörande berättelse. Vad är det för slags kunskap? Att jag använder mina personliga känslor och erfarenheter i arbetet är något jag bara tar för givet att man ska, vet inget annat. Har ingen formell utbildning i manusskrivande, har mest gått på känn. Eller såhär; mitt yrkeskunnande är förvärvat genom praktiskt teaterarbete alltsedan början av min teaterbana som skådespelare. Kunskapen om sceniskt berättande har från början mer suttit i kroppen än i knoppen. Jag har skrivit mina pjäser men inte, på något djuplodande sätt, kunnat beskriva hur? Efter studier i Praktisk kunskap har det förändrats. Men kanske är det konstnärliga kunnandet helt irrelevant att formulera i ord? Kanske är dess särart just att *gestalta* det vi inte *kan* tala om? Vilket i så fall skulle ifrågasätta hela mödan med att skriva en hel masteravhandling om saken. Ändå ville jag försöka. I den Praktiska kunskapstraditionen finns möjliga tillvägagångssätt att undersöka det icke-teoretiska, ett vanligt förekommande begrepp är därför *tyst kunskap*. I min förstaärs-essä *I väntan på det vidunderliga* (Grut, 2014) skrev jag om skådespelarens intuitiva arbetssätt utifrån Michael Polanyis vetenskapsfilosofi. Polanyi (2013, 39ff) menar att kunskap är kopplad till kroppsliga processer som blir delaktiga i hur vi uppfattar saker och ting. Vidare menar han att begreppet *tyst kunskap* syftar på ett kunnande som innehåller outtalade och underliggande kompetenser som utövas genom handling i mötet mellan människor (ibid). *Genom handling och mellan människor är nyckelord*. Som skådespelare är handlingarna på scenen tillsammans med andra skådespelare själva jobbet. Men en författare som vankar av och an mellan datorn, gräsmattan, tvätten och kylskåpet, är ju både ensam och stillasittande, då hon väl sitter framför datorn vill säga. Vari består handlingen i? Polanyi menar att *tyst kunskap* både är praktisk och intellektuell, och därför också utövas i mötet med olika texter och teorier. Det centrala är att den egna kroppen involveras och blir en del av kunnandet.

Arbetsdagboken - 19 augusti 2017

Pulsen hög, måste lugna ner mig ... börjar se kopplingar, mönster mellan scener, det som förut bara var trist o trågt makes plötsligt sense ... ~~Spännande!~~ Ta i trä ... Katarina börjar prata ... Fingrarna dansar över tangenterna Var får jag allt ifrån???

Kan man tänka sig att handlingen i det intellektuella arbetet är att förflytta sig i tanken? Att se på ett fenomen eller en situation i en pjäs genom olika perspektiv är att förflytta sig i tanken. Från en förståelse till en annan. Att vi sedan stannar upp lite extra vid ett visst perspektiv, eller för en viss teori handlar kanske handlar om att vi känner att det överensstämmer med vår

egen person och kanske också grundläggande värderingar? Polanyi (refererad i Lagerström 2003, s.43) menar att allt kunnande är djupt personligt och integrerat med en individ

¹⁴ Att tyst kunnande internaliseras i människan, görs personlig och bildar sedan ram för moraliska handlingar och värderingar. Är det en etisk handling att skriva en pjäs? Kanske. Kanske inte. När jag skriver så formuleras en slags kunskap om världen genom att pröva olika karaktärers handlingar och dess konsekvenser i ett samhälle. Skrivandet förlöser och synliggör en tyst, eller möjligen tystad kunskap. Skrivandet materialiserar tankar och visar upp dem. Hur de tankarna sedan påverkar publikens tankar är inget författaren kan styra över, men vore intressant att undersöka i en annan studie. I den här masteravhandlingen har jag utforskat min tysta kunskap genom att observera *hur* jag skrivit, *medan* jag skrivit. Det har möjligen också påverka mitt *sätt* att skriva vilket i så fall påverkat resultatet, men det kan jag såklart inte veta. Däremot vet jag att även läsningens tysta kunskap fått större betydelse än jag förväntat. Att den kvardröjande, undersökande attityden i en närläsning kan förlösa så mycket material och kunskap har överraskat. Hur mycket kunskap finns inte i en text?

Arbetsdagboken - 16 april 2018

”Hittar en kvarglömd anteckning utan referenser där det står hur Elfride Jelinek som tilldelades Nobelpriset i litteratur 2004 läser och lyssnar av det dagliga talet. Med citattecken står det ”hon knackar på språket för att höra den dolda ideologin, som när en läkare knackar på patientens bröstorg. Bestörta märker vi hur klassförtrycket, sexismen, chauvinismen och historieförfälskningen ekar i det dagliga pratet”

Jag kan inte spåra referensen, men vill ändå se citatet som en metafor för författarens förmåga att undersökande lyssna av texter och dagligt vardagsspråk för att därigenom ställa diagnos på den värld där språket talas, läses eller spelas. Liksom läkaren knackar på en bröstorg, knackar dramatikern på en text (också text i sin vidare hermeneutiska betydelse), hon lyssnar efter dolda ideologier och tystade röster som lagrats, arkiverats och bevarats i samhällskroppen under seklerna. Historiska och klassiska texter är extra tacksamma att undersöka förekomster av överlevande, rosslande klassförtryck eller åldersjuk chauvinism.

¹⁴ I *Personal Knowledge* (1988) söker Polanyi (som var verksam inom fysikalisk kemi) visa att fullständig objektivitet är en vanföreställning och ett falskt ideal. (refererad i Lagerström 2003, s 43.).

Genom upptäckten blir det talbart för alla. Teater är en offentlig arena där vi kan titta på och tala om det.

Sammanfattning

Berättelsen är slut nu. Jag ska upphöra ställa frågor och laborera med olika möjligheter, istället ska jag försöka sammanfatta vad jag gjort och formulera några svar.

Utgångspunkten för denna masteravhandling har varit mitt arbete med att skriva en ungdomspjäs baserad på Shakespeares *Så tuktas en arbigga*. När jag började arbeta med pjäsen väcktes en vrede inom mig som överraskade. Vad handlade den om? De spänningar och frågor som uppstod i relationen mellan ett klassiskt drama och min egen samtid utvecklade därför mina forskningsfrågor kring hur (en) samtida dramatiker påverkas av och förhåller sig till ett klassiskt verk? Liksom hur ett klassiskt verk kan hjälpa oss att förstå och beskriva världen av idag. Min metod har bestått i att föra arbetsdagbok, teoretisera, omvärldsanalysera, läsa tidningar, tala med kollegor och reflektera kring den egna skrivprocess under arbetet *Att Bossa en Bitch*. Det har även inneburit ett praktiskt konstnärligt utvecklingsarbete, då mitt dramatiska skrivande utvecklats och påverkats av masterarbetet. En växelverkan mellan teori och praktik i hermeneutisk anda har inspirerats av Paul Ricoeur och Hans George Gadamer. Ricoeurs tolkningsmodell har lett mig genom faserna att *förklara*, *förstå*, *tillägna* mig och slutligen *tolka* den klassiska texten. Hans föreslagna aktantmodell har hjälpt mig få syn på dramats bestämmande strukturer ur vilken hela dramats paradigm är uppbyggt kring. Detta ledde mot en fördjupad förståelse av hur normer och konventioner från tiden då klassikern skrevs finns inskrivna i verkets själva struktur. Vill man modernisera ett klassiskt verk måste man därför börja med dramats struktur (eller dramaturgi). Om inte detta görs är risken att man endast korrigerar detaljer på ytan medan de inskrivna värderingarna tanklöst reproduceras och endast bekräftar rådande struktur. I mitt dramatiska arbetet med *Att Bossa en Bitch* innebar denna förståelse till insikten om att Katarina i Shakespeares pjäs, (som vi vanligtvis tror är dess huvudperson) endast är ett Objekt för andra viljor. Med denna objektsplacering kan hon aldrig bli annat än offer i den dramatiska strukturen. (Även om det är ett offer vi sympatiserar med.) I min pjäs *Att Bossa en Bitch* skapade jag därför en ramberättelse där Skådepelaren som skulle spela Katarina tilldelades Subjektspositionen och därmed fick därmed ett handlingsutrymme för att förändra strukturen i grunden. Min pjäs

resulterade i en form av metateater där tankar om vårt förhållande till klassiker, normer, vanebeteende, makt och samtid diskuterades på scenen tillsammans med publiken.

Som dramatiker skriver man om människor som handlar inom ramen för ett visst system. Inspirerad av Martha C. Nussbaum menar jag att dramer ger en fördjupad förståelse om människan, politiken och samhället som inte kan nås genom endast vetenskaplig litteratur. Dramatiken kan hjälpa oss se vilka konsekvenser vissa handlingar kan få. Genom att läsa *Så tuktas en argbigga* och skriva *Att Bossa en Bitch*, har jag fördjupat och gestaltat förståelsen kring hur bedrägligt det kan bli om man bara spelar en roll i ett system utan att själv tänka efter på ett självständigt sätt. Här menar jag, i motsats till Fosse, att det kan (men måste inte) vara en etisk handling att skriva ett drama. Att berätta en historia, påpekar Ricoeur (2011, s.68), är att utveckla ett ”imaginärt rum för tankeerfarenheter där ens omdöme opererar på ett hypotetiskt sätt”.

En dramatikers arbete består i att skapa imaginära rum, då är fantasi, känsla och inlevelseförmåga viktiga egenskaper. Jag har flera gånger refererat till min *känsla* i denna text. Det kan tyckas som att känslor inte hör hemma i vetenskapliga undersökningar, vilket jag i Akt 1, med stöd hos Nussbaum, argumenterade emot. Min avsikt var i början att pröva mina egna känslors betydelse i kunskapsprocessen, liksom dess relevans i det förnuftiga samtalet. (Det var ju min känsla av vrede som allting började med.) Då fördjupningen med strukturen blev så omfattande fanns det till slut inte utrymme i masteravhandlingen för fortsatta fördjupade reflektioner kring känslor, kunskap, politik och teater. Vad jag dock kommit fram till genom Ricoeurs hermeneutiska begrepp *tillägnelse* är hur mina personliga minnen, känslor och diffusa magkänslor spelat en avgörande roll för att kunna tolka klassikern och sedan skriva en ny pjäs som gestaltade något gemensamt och allmänmänskligt.

En tredje förståelse är hur tätt sammanvävt dramatikers roll är med läsarens. Arbetets växling mellan att läsa och skriva är två handlingar, som i praktiken utgör hermeneutikens växling mellan närhet och distans. Det är två skilda aktiviteter, med olika perspektiv, men som samverkar nästan symbiotiskt med varandra.

Vidare forskning

Då jag inte skapade utrymme för fördjupning av känslors roll och betydelse i det här arbetet, finns fortfarande ämnet kvar att forska vidare om. Nussbaum har intresserat sig särskilt för känslor. Hennes argumentation har fram till nyligen syftat till ett försvar av alla mänskliga

känslorens roll och politiska betydelse. På senare år har hon dock omvärderat just vredens betydelse som hon i *Anger and forgiveness* menar är en destruktiv känsla. Då min egen tes var att Katarinas vrede, liksom min egen, var en viktig röst som offentligheten borde lyssna till, blir Nussbaums vändning intressant. Genom att studera vredens plats i olika dramatiska verk och teateruppsättningar vill jag se hur den gestaltas som berättelse idag.

Två dagar före inlämning av denna master läser jag dock en krönika i *Dagens Nyheter* där Björn Wiman (2018) reflekterar kring det nyligen myntade begreppet ”metoo-journalistik” som beskriver en journalistik utan etiska normer som sprider suspekta berättelser från anonyma källor. Wiman menar dock att begreppet ytterligare är ett sätt att tysta oönskade berättelser. Wiman (ibid) refererar till antikforskaren Mary Beard som skriver om kvinnors möjligheter att göra sina röster hörda i offentligheten från antiken fram till vår tid. Mycket går igen sedan Odysseus son Telemachos för nästan 3000 år sedan sa till sin mor Penelope att hålla tyst och återvända till sin vävstol. ”Att tala tillkommer männen” (citerad av Wiman, 2018) Jag jämför med scenen i *Så tuktas en argbigga* där Baptista uppmanar dottern att hålla tyst och gå tillbaka till sin sjukorg. De här berättelserna är exempel på oviljan att höra kvinnors röst i det offentliga rummet menar Beard (refererad av Wiman, 2018). Ändå talar kvinnor. Den antika prinsessan Filomela får sin tunga utskuren efter en våldtäkt för att hon inte ska kunna berätta vem förövaren är. Trots det pekar hon ut honom, eftersom hon väver in sin berättelse i en gobeläng. Wimans krönika styrker mig i min tes om att det i klassikerna finns berättelser som fortfarande har betydelse för vår förståelse av idag. Men den ger mig också ett ökat intresse för de antika dramerna. I ett fortsatt forskningsarbete skulle jag därför vilja undersöka hur en dramaturg, dramatiker, regissör och skådespelare tolkar och iscensätter ett antikt drama. Jag skulle vilja vara deltagande observatör under repetitionsarbetet och följa upp med samtal i fokusgrupper.

Litteraturlista

Ahlstrand, Pernilla. 2014. *Att kunna lyssna med kroppen: En studie av gestaltande förmåga inom gymnasieskolans estetiska program, inriktning teater*. Diss. Stockholms Universitet.

Alvesson, Mats., Sköldbberg, Kaj. 1994. *Tolkning och reflektion Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.

Arendt, Hannah. 1958/1998. *Människans Villkor Vita activa*. Göteborg: Daidalos.

Arendt, Hannah. 1971/2001. *Tänkande och moraliska överväganden*. En föreläsning. I Ulla Holm, Eva Mark och Annika Persson (red.) *Tanke, känsla, identitet*. Stockholm: Alfabetabokförlag.

Aristoteles. 2000. *Om diktkonsten*. Stockholm: Alfabetabokförlag.

Bech-Karlsen, Jo. 2011. *Gode Fagtekster Essayskrivning for begynnere*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bergman Blix, Stina. 2015. *Rehearsing emotions : the process of creating a role for the stage*. Diss. Stockholms Universitet.

Calvino, Italo. 1999. *Why read the classics?* London: Jonathan Cape.

Cullhed, Anders. 2009. Vad är en klassiker? *Aftonbladet* 20 aug

<https://www.aftonbladet.se/bokmassan/article11981426.ab> (Hämtad 2018-01-13)

John Donne 1623/1988. *No man is an Island*. Souvenir press Ltd

Ferlin, Nils. 1954 *Dikter* Stockholm: Albert Bonniers Boktryckeri.

Fosse, Jon. 2014. *När en ängel går genom scenen Essäer*. Stockholm: 10tal.

Gadamer, Hans George. 1960/1992. *Sanning och metod*. Uddevalla: Daidalos.

Gadamer, Hans-George. 1977/2013. *Konst som Spel Symbol och Fest*. Ludvika: Dualis förlag

Grut, Lotta. 2015, *I väntan på det vidunderliga*. Andraårsessä i Praktisk kunskap. Nord Universitet i Bodö.

Grut, Lotta. 2016. *Om symposiets tema*, i Hackman, Julia, (red) *Mellan makt och vanmakt Romateaterns Shakespearesymposium 2015*. Stockholm: Makadam,

Grut, Lotta. 2017 *Att Bossa en Bitch*. Stockholm: Drakens teaterförlag

- Hald, Niklas. 2015. *Skådespelaren i barnteatern Utmaningar för oss som spelar teater för barn och unga*. Diss. Universitetet i Nordland. Stockholm: Dialoger Förlag & Metod AB.
- Heed, Sven Åke. 2002. *Teaterns Tecken*. Lund: Studentlitteratur.
- Hjort, Elisabeth. 2015. *Förtvivilade läsningar Litteratur som motstånd och läsning som etik*.
- Janik, Allan. 2005. *Theatre and Knowledge Towards a Dramatic Epistemology and an Epistemology of Drama*. Stockholm: Dialoger.
- Kuhn, Thomas S. 1962/1992 *De vetenskapliga revolutionernas struktur*. Andra upplagan. Stockholm Thales.
- Lagerström, Cecilia. 2003. *Former för liv och teater Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*. Diss, Göteborgs Universitet. Södertälje: Gidlunds förlag.
- Lagerås, Bodil. 2017. *Dialogens former: En undersökning av tänkandets förutsättningar i konstnärliga processer*. Masteravhandling. Nord Universitet / Stockholms konstnärliga högskola
- Larsson, Hans. 2012. *Intuition Några ord om diktning och vetenskap*. Stockholm: Dialoger.
- McGuirk, James, Selmer, Jan (red). 2015. *Praktisk kunnskap som profesjonsforskning*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ricoeur, Paul. 1988/1992. *Från text till handling*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag.
- Ricoeur, Paul. 2011. *Homo Capax Texter Om etik och filosofisk antropologi*. I urval av Bengt Kristersson Ugglå. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Munkedal: Glänta produktion.
- Mosskin, Jonas. 2016. Uppåt, framåt – och rakt in i kaklet. *Dagens Nyheter*. 14 september.
- Nussbaum, Martha. C. 1994. *Poetic Justice The Literary Imagination and Public life*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- Nussbaum, Martha C, 2015. *Emotioner och mänskliga samhällen* Lappalainen Jonna (red) *Klassiska texter om Praktisk kunskap* Stockholm: Södertörns högskola.
- Polanyi, Michael. 1966/2013. *Den tysta dimensionen*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.

Shakespeare, William. 2016. *Så tuktas en argbigga* [*Taming of the shrew* 1594] i översättning av Hallberg, Ulf Peter i samlingsvolymen *Komiska förväxlingar Fyra komedier*. Stockholm: Norstedts.

Shakespeare, William. 1968. *Så tuktas en argbigga* [*Taming of the shrew* 1594] i översättning av Bergstrand, Allan. Stockholm: Stockholms Stadsteater.

Ulvarsson, Birgitta. 1989. *Att tolka text är att tolka livet*. Tidskrift för Genusvetenskap Nr 2.

Wiman, Björn. 2018. Den riktiga #metoojournalistiken” gick ut på att saga sanningen. *Dagens nyheter*. 13 maj.