

IDEOLOGI & HEGEMONI

Politisk litteratur i dag

av Frode Helland

Helland (1964), dr art. och professor i Nordiska språk och litteratur vid Universitetet i Oslo. Han är även föreståndare för Senter for Ibsen-studier. Helland har gett ut bland annat *Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer* (2000), *Voldens blomster? Henrik Wergelands blomsterstykke i estetikkhistorisk lys* (2003) och *Å lese drama: Innføring i teori og analyse* (2005, tillsammans med Lisbeth Pettersen Wærp).

Det har under de senaste tio, femton åren talats mycket om politisk litteratur och konst: Litteraturen tycks återigen ha blivit politiserad. Och det är hög tid att litteraturforskningen gör sig kvitt föreställningen att det existerar en apolitisk konst och en apolitisk tillgång till konsten och litteraturen. Detta är ju inte precis nya synpunkter. Redan Marx reflekterar över problemet och det är väl utvecklat hos de tidiga representanterna för Frankfurtskolan, men det tycks delvis ha fallit glömska i takt med det generella förfallet när det gäller politisk medvetenhet. Eller ditåt barkade det i alla fall (under min egen studietid) på 1980-talet. Paul de Man var då en viktig figur inom litteraturvetenskapen i Norge, Skandinavien och delvis i resten av västvärlden. Exempelvis blev de Mans dekonstruktion av skillnaden mellan inre och yttre i litteraturen, i den inledande essän i *Allegories of Reading*, väl ensidigt uppfattad som ett påbud om att litteraturvetare borde förhålla sig till litteraturens interna sidor, eftersom dessa var mer än nog komplexa för att sysselsätta forskarna. Först när den principiellt omöjliga uppgiften att behärska litteraturens interna komplexitet och betydelsemässiga spel – eller med andra ord: ironin i texten – var löst kunde man ta itu med litteraturens yttre sidor. Inrikespolitiken måste klaras av *före* man kunde ge sig i kast med utrikespolitik.¹

MEN REDAN NÅGRA ÅR TIDIGARE, 1978, påtalades problemet med en sådan attityd av Edward Said i inledningen till boken *Orientalism*, där han talar om det olyckliga missförståndet inom akademien, och hos en bredare allmänhet, om att sann kunskap är apolitisk kunskap.

Vad jag nu är intresserad av att göra är att påvisa hur den allmänna liberala samstämmigheten kring uppfattningen att »sann« kunskap i grunden är opolitisk (och omvänt att öppet politisk kunskap inte är »riktig« kunskap) döljer de väl utvecklade om än organiserade politiska förhållanden som gäller när kunskap produceras. Ingen har lätt att

förstå detta i dag när adjektivet »politisk« används som etikett för att nedvärdera varje verk som vågar sig på att bryta mot reglerna om inbillad överpolitisk objektivitet.²

Även om detta är länge sedan, och även om det i dag är relativt långt mellan de dogmatiska fördömandena av sammanblandningar mellan litteratur och samhälle eller politik, så tror jag fortfarande att det ligger mycket i Suids påstående. Han visar på en bestämd ideologisk hegemoni, en systematisk och genomgripande tanke om att sant vetande höjer sig över politiken, och tvärtom: att kunskap som har politiska aspekter inte kan kallas sann. Även i dag, när historia, samhälle och kontext i vid mening har trätt in på de litteraturvetenskapliga institutionerna, stöter man ofta på denna underliggande form av positivism – kunskap är objektiv, i betydelsen politiskt neutral, eller med Suids ord: överpolitisk. Med andra ord; om man kan beteckna ett resonemang eller en kritik som politisk, ogiltigförklaras den också som något partiskt och subjektivt. Detta hegemoniska tanke sätt insisterar outtalat, och bitvis också mer uttalat, på att det finns en överordnad neutral ståndpunkt, en plattform varifrån sann kunskap – som något som höjer sig över politiken – kan produceras. I strid mot detta påminner alltså Said om att kunskap alltid produceras inom bestämda historiska, samhällseliga, institutionella ramar. För att illustrera denna tankegång på ett personligt plan kan jag torrt konstatera att här står jag, del av en historiskt sett helt otroligt välsituerad medelklass, i ett land i den privilegierade delen av ett globalt kapitalistiskt system, betald av den norska staten för att vara professor i litteratur och leda ett centrum för Ibsenstudier. I förhållande till världen som helhet – finns det någon som inbillar sig att denna ståndpunkt står över intressen eller politiska förhållanden?

DEN POÄNG SOM JAG HÄR försökt att illustrera – alltså att den talandes position måste tematiseras – framstår som något av det nya i dagens

situation. Detta ska jag återkomma till. Men det kan vara värt att säga att även om en tydligt politisk aspekt inte kan ogiltigförklara en faktisk utsaga om världen, så måste det i alla fall vara så att en uppdikad utsaga, ett stycke skönlitteratur, inte kan vara ogiltig som litteratur, även om den är ett politiskt uttryck. Kanske kan vi ta detta som utgångspunkt; litteraturen är meningsproduktion, och som sådan i en eller annan bemärkelse ett uttryck för sitt ursprung i ett bestämt samhälle eller social formation.

Detta är vagt uttryckt, helt enkelt eftersom det finns många tänkbara sätt att gå vidare utifrån detta påstående om en vag relation. Jag ska börja med ett sätt som jag tror kan vara fruktbart, och som åtminstone har varit inflytelserikt, och som man skulle kunna kalla den »kantianska« modellen. En grundtanke i Kants *Kritik der Urteilskraft* [*Kritik av omdömeskraften*] är att konsten och estetiken är en autonom sfär med en egen kunskapsform, den estetiska omdömesförmågan. Smakomdömet fordrar enligt Kant allmängiltighet, och konstupplevelsen betecknas av honom som en upplevelse av ändamålslös ändamålsenlighet. Mötet med det sköna försätter oss i ett intresselöst välbehag. Möjligen en smula paradoxalt har flera centrala tänkare inom modern estetik försvarat denna poäng hos Kant ur ett politiskt perspektiv. Resonemanget ser ut ungefär så här: man föreställer sig att finns något kritiskt i konsten, *inte* först och främst genom ett öppet ställningstagande, men på grund av att konsten utgör en autonom sfär. Konstens politiska potential vilar på det faktum att den är lösgjord från det moderna kapitalistiska samhällets krav på nytta och profit.³ Kritisk är alltså konsten genom sin blotta existens som något annat, en sfär utanför nyttomaximering och maktförhållanden. Den franske filosofen Jacques Rancière säger till exempel på ett ställe:

Konsten är inte framförallt politisk genom de meddelanden och känslor den förmedlar angående världens ordning. Den är inte heller politisk genom det sätt på vilket den återger samhällets strukturer,

de sociala gruppernas konflikter eller idéer. Den är politisk genom själva det avstånd den tar från dessa funktioner, genom den typ av tid och rum den inrättar.⁴

Konsten är alltså politisk just genom att ta avstånd från varje direkt samhällelig funktion, eller som Rancière säger med ett citat från Adorno: »Konstens sociala funktion är att inte ha någon«.⁵ Nu är det kanske inte helt lätt att ensidigt hänföra Adorno till denna sida, som vi strax ska se.

ETT »KANTIANSKT« eller formestetisk tänkande som detta kan ha stora möjligheter, men det har också klara svagheter. För det första är det en väldigt abstrakt modell. Den insisterar på konstens autonomi, men den påstår ingenting förutom ett slags abstrakt negation av samhället; förbindelsen upprättas genom ett generellt nej. Det finns emellertid flera uppenbara problem här; för det första är modellen så abstrakt att det är svårt att se hur man utifrån en sådan modell kan upprätthålla viktiga skillnader, som mellan bra och dåligt, mer eller mindre samhälleligt relevant, politiskt reaktionärt eller politiskt progressivt. Vidare negligerar ofta de som tänker på detta vis något som Adorno aldrig tröttnar på att framhålla, nämligen hur det faktum att vi lever i ett klassamhälle också smittar av sig på konsten. Kapitalismens arbetsdelning gör att konsten i och med sin autonomi pådrar sig en skuld; den vittnar på så vis inte bara om något annat än rådande maktförhållanden, profit och nyttomaximering – den är själv ett resultat av detta.⁶

Konsten som en frizon för de privilegierade kan alltså inte frigöra sig från den skuld som består i att den bygger på andras lidande, att den etableras mot bakgrund av en arbetsdelning som exkluderar vissa. Men viktigast är kanske hur det i själva autonomitanken finns en inboende tendens till vad man skulle kunna kalla estetisk ideologi; alltså en dyrkan av konst som kvasireligion, som en plats där världens problem kan skyfflas åt sidan. Detta är tillflykts-

orten för ett borgerligt subjekt som på så sätt får sin individualitet och autonomi ideologiskt bekräftade. Till detta kan läggas glömskan om att vårt system är globalt, och att det grundar sig på en global arbetsdelning.

En annan lika viktig orsak till att jag tror att vi bör ge upp vad jag kallat den kantianska modellen för att förstå förhållandet mellan litteratur och politik är att den förutsätter en tydlig uppdelning mellan konsten och det estetiska. Det är detta som ger upphov till vad jag ovan kallar estetisk ideologi, men det medför också för konsten interna – eller i vårt sammanhang – rent litterära problem genom att förutsätta en tydlig demarkationslinje mellan litteratur och annat språkbruk. Med andra ord förutsätts en litterär eller estetisk essens. Detta är essentialism; en ideologisk storhet, och inte något man på ett tydligt sätt kan återfinna i världen.⁷ Det kan hända att bakgrunden till sammanbrottet för detta sätt att tänka har med utvecklingen av kapitalismen att göra, något bland andra Fredric Jameson varit inne på i olika sammanhang.⁸ Han framhåller till exempel hur förtingligande och kommodifiering är tilltagande fenomen på alla nivåer i samhället – det finns väl knappt något område av våra liv som inte i en eller annan mening är kommersialiserat, som saknar varukaraktär. Samtidigt finns det knappt något område som inte är estetiserat, säger Jameson, i den bemärkelse att det estetiska tränger in i all varuproduktion. Allt förses hela tiden på nya sätt med estetiska aspekter, och kulturaliseras. Om detta stämmer skulle det också vara en underlig strategi om de som arbetar med konst och litteratur isolerade sig bakom en förmen föreställning om konstens essens.

MIN AVSIKT HÄR är att framkasta några riktlinjer och kritiska poänger, snarare än att hävda att problemet är löst av vare sig mig eller andra. Jag tror att detta är viktiga frågor, som förtjänar att ställas igen, men som vi inte har klara svar på. Det jag har sagt hittills är till övervägande del negativt, men i titeln har jag försökt att ange

en något mer positiv riktning. Innan jag säger något mer om begreppen ideologi och hegemoni måste vi emellertid låta litteraturen komma till tals. Och vad kan passa bättre än att ta en framstående svensk författare som utgångspunkt? I sitt drama *Personkrets 3:1* låter Lars Norén den mer eller mindre psykotiske poeten Anna fråga följande:

Varför går du på teatern? Tror du att teatern kan förändra samhället? Eller går man på teatern för att slippa förändra samhället? Är det verkligen bra att spela en sån här pjäs? Finns det inte nog med ångest redan. Man går bara hem och gråter en skvätt och sen är allt som förut, eller hur?⁹

I denna pjäs vecklar Norén ut skuggsidan av det nyliberala Sverige, en värld full av arbetslösa, narkomaner, tiggare, horor, alkisar och psykiskt sjuka hemlösa som driver runt helt öppet i vårt socialdemokratiska samhälle. Därmed gör han något som dramatiken och litteraturen kan, han ger röst och synlighet åt en del av dem som befinner sig utanför den diskursiva ordningen. Enligt Rancière är detta något av det viktigaste med konsten ur ett politiskt perspektiv; att ge röst till den som ingen har. För honom handlar politiken i hög grad om detta; kampen för att kunna ha en röst. Detta är ett viktigt perspektiv; även om jag inte delar hans förnekande av att politik handlar om makt och kamp utifrån motstridiga intressen.

Men Norén gör något viktigt när han hänvisar till något rent faktiskt existerande, men tendensiellt osynligt, eftersom de det gäller inte har någon röst i offentligheten. Här kan det vara på sin plats att påminna om Alain Badiou insisterande på att politiken inte handlar om tycke och smak – till exempel vilka politiker man gillar – utan om sanning, eller det han kallar »sanningsprocedurer».¹⁰

Vi är förpliktigade att söka kunskap om världen även om denna kunskap inte kan vara värderingsfri eller objektiv. Och detta gäller i viss mening också konst och kultur, även om det där är fråga om helt andra sanningsproce-

durer. Viktigt att notera i detta sammanhang är också att Noréns drama om det västerländska klassamhällets baksida inte utgör en naiv realism. Som citatet ovan visar bryts illusionen på avgörande punkter och på en rad olika sätt, just för att ställa frågan om kunskap. Det metadramatiska brottet, tilltalet till publiken och tematiseringen av att det rör sig om teater omintetgör möjligheten till en naiv åskådarposition från vilken man lever sig in i den sceniska världen för att sedan glömma den. Dramat frågar sig själv om sin egen funktion inför en läsare eller åskådare, som därmed också måste ta ställning till frågan. Det kan mycket väl hända att en väsentlig del av det politiska i dramat ligger i det formmässiga, i brottet med en naiv realism, vilket också räddar dramat från att bli socialpornografi. Eftersom frågan om funktion reflekteras formmässigt blir det också svårare att se det utifrån, distanserat. Dramat tematiserar sin egen – och åskådarens – position som någonting utanför det problem som artikuleras, och kräver därmed att åskådaren tar ställning till sig själv och sin egen sociala position.

I diskussionen om samtidslitteraturen möter man ofta iakttagelsen att dagens litteratur är samhällskritisk, men mycket ofta följs denna iakttagelse av tillägget »men på nya sätt«. Detta är jag inte oenig om, men det är lite otillfredsställande att bara slå fast att kritiken förmedlas på nya sätt. Jag ska inte utge mig för att ha alla svar här, men ett nytt särdrag som är värt att betona är hur litteraturen i dag i ökad utsträckning tycks in-reflektera en medvetenhet om dess egen plats i världen. Man kan i dag svårligen tala utifrån en självlegitimerande, fri och kritisk utgångspunkt. Det är nödvändigt att tematisera den talandes position i ett system som är globalt – i ekonomisk, kulturell och klassrelaterad mening. Det finns ingen värderingsfri, neutral utgångspunkt, något också Said har erinrat oss om. Detta betonas ytterligare av Immanuel Wallersteins relevanta och krävande fråga: »Kan man vara

icke-orientalist?»¹¹ I detta tvivel gentemot all slags universalism och essentialism ligger en viktig politisk insikt, som präglar mycket av samtidslitteraturen.

I anslutning till detta kan det vara på sin plats att påminna om Gayatri Chakravorty Spivaks essä »Can the Subaltern Speak?« från 1988, där hon i sin kritik av Foucault och Deleuze hela tiden insisterar på ideologibegreppet.¹² Essän är en klassiker både inom feminism och postkolonial teori. Men det är också intressant att lägga märke till hur hon gång på gång efterlyser och understryker nödvändigheten av en teori om ideologi. Detta är anmärkningsvärt eftersom essän är skriven i en tid då ideologibegreppet nästan fallit ut ur den akademiska vokabulären. Till detta fanns nog flera skäl, men jag är enig med Spivak om att det är ett nödvändigt begrepp. Vi måste fortsätta undersöka hur maktförhållanden upprätthålls och reproduceras, och då är ideologibegreppet nödvändigt. Man kan svårligen förstå världen, och konstens position i den, utan att ha en föreställning om ideologi och ideologikritik – också utan att vilja återvända till vulgärmarxistiska åsikter.

Conclusions burped by someone else: Finn Iunker

En av de mest intressanta norska dramatikererna i dag är enligt min mening Finn Iunker.¹³ Han debuterade som dramatiker med *The Answering Machine – a text for a theatre*, utgiven och skriven på engelska i Amsterdam 1994.¹⁴ Denna text och den senare *Anwendung*, framstår bortsett från undertiteln inte som en dramatekst.¹⁵ Dessa texter saknar de särdrag som traditionellt utmärker genren: här finns inga scenanvisningar, inga roller eller karaktärer, inga dialoger eller repliker – på många sätt är det en föga sammanhängande prosatext. På så

vis är *The Answering Machine* ett exempel på det som kallas postdramatisk prosatext. Det som möter läsaren och teaterarbetaren är en textmassa som författaren inte velat ordna enligt genrens traditionellt inneboende strukturer, med dramapersoner, repliker, akter och så vidare. Med andra ord är detta ett mycket radikalt brott med Aristoteles grundläggande krav på att fabeln skulle ha en början, mitt och slut.

Vid en första betraktelse av en text som *The Answering Machine* framstår den som radikalt antiauktoritär: författaren har så att säga gjort avkall på de flesta av de verkningssmedel och strukturer som vanligen tillfaller en författare, eller som han förser sig med – texten pekar således på några styrande inslag som annars framstår som »naturliga« i all text som utger sig för att vara teatertext. Denna text ställer sig till teaterns förfogande – och innehåller inga, eller mycket få, anvisningar med avseende på själva uppsättningen, eller som det heter i början av texten:

And. A few examples. Or suggestions. For you.
You have entered. And I. And They? Connections.
Possibilities. Fare Well. (s. 7).

Passagen kan läsas som en metakommentar och det är fråga om exempel, textfragment eller helheter, som kan användas, av en eller flera, och kan fogas samman inför en publik. För den moderna avantgardistiska teatern har detta varit favoriserade texter, ofta omtalade som del av en radikal frigörelse av *alla* teaterns element: ljud, bild, scen, skådespelare och text skulle stå på jämn fot utan att ett element – och det vill alltså säga texten – skulle prioriteras. Junker har senare sagt att han upplevde detta mer som en kupp än som en frigörelse, och han påminner på ett ställe om Aristoteles som säger att *opsis*, scenbilden, är den minst viktiga delen av tragedin.

Även för läsaren är detta naturligtvis ett slags text som bjuder på en del märkliga utmaningar. Här finns så lite styrning från författarens sida att texten ser ut att kunna läsas

på oändligt många sätt. Innehållsmässigt är den minimalt styrande och hierarkisk, den kan sägas spreta, sakna anspråk på enhetlighet eller riktning – många, i alla fall i ett land som Norge, skulle säkert hävda att sådana texter är obegripliga i den bemärkelsen att de omöjliga kan sammanfattas på ett innehållsmässigt tydligt vis. Men värderat som ett formmässigt uttryck ställs det hela i ett annat ljus. Som i mycket annan god konst är utgångspunkten delvis en kritik av konsten själv, i detta fall av teatern; som det heter i ett avsnitt i *The Answering Machine*:

This is the fool talking. You should listen to him.
Data. Premises. Themselves being conclusions burped by someone else. Now it's your turn. Listen to him. I am the fool in an out-of-date play. Performed each night at the National Theatre. Amusing the bourgeois women and men before they go to dinner. Or have a late drink. I don't know their routines. Listen to him. Before you draw any further lines. And then. To get to know. And then. To understand. So. To get to know. What is an answer. And this is a question? I need to know the relation. (s. 13)

Junkers text tar naturligtvis avstånd från institutionsteatern och det traditionellt borgerliga dramat. Men det är intressant att konstkritiken här inte bara handlar om konsten själv, utan om relationen mellan konst och verklighet. En sak är alltså att texten proklamerar att den inte känner till borgerskapets rutiner, men den ställer också den långt viktigare frågan om relationerna mellan den traditionella teatern och den samtida verkligheten. Om det finns ett behov av att förstå, av att få veta något, att se sammanhang, ja då måste man fråga sig om det som annars passerar som teater överhuvudtaget kan tas som ett svar – kanske är det inte ens en fråga, bara en brist på relation.

DET FORMMÄSSIGA BROTTET med den linjära berättelsen, med den estetiska förståelse som går jämnt upp, är djupast sett ett brott med en framställning av världen såsom genomskinlig och logiskt ordnad. Således kan man uppfatta

The Answering Machine som en radikalisering av den förskjutning av den scensiska tidens unilinjära konstitution som kännetecknar Brechts teater. Som Louis Althusser på sin tid framhöll ligger det radikala hos Brecht i denna strukturella decentrering av tidens enhet, snarare än i rent tekniska element som verfremdungseffekt och distanserat skådespeleri.¹⁶

Detta är i och för sig inte särskilt uppseendeväckande iakttagelser när det gäller en text som *The Answering Machine* eller *Anwendung*, men samma sak är tydlig även i Iunkers långt mer traditionella texter *Ifigenia*, *Helena* och *Play Alter Native*. Som titeln visar utgör *Ifigenia* en bearbetning och en undersökning av Euripides *Ifigenia i Aulis*. Det strukturellt intressanta med texten är hur tragedins enhetliga handling med full koncentration på tragedins huvudperson och dennes öde just decentreras. Hos Iunker får vi ingen enhetlig handlingslinje, koncentrerad kring en huvudperson. *Ifigenia* är närvarande i fem av pjäsens 20 scener och totalt har hon 19 repliker, de flesta mycket korta. Detsamma gäller de andra personerna – centrum står inte att finna hos någon av dem, vare sig hos den lidande och tvivlande fadern, Agamemnon, eller hos modern Klytaimnestra. Som kriget själv skenar handlingen iväg mot ett oklart slut. Tragedins koncentration på det unika levnadsödet är här övergivet. Iunkers pjäs handlar om krigets mening eller meningslöshet, eller snarare dess effekt: den totala upplösningen av banden mellan människor. Inte minst tydliggör detta formmässiga drag hur utkrävandet av andras uppoffringar inte legitimeras av stora och djupa sammanhang, utan är ett resultat av ett långt mer cyniskt och dagsaktuellt maktspel.

Lika tydligt som decentreringen av handlingens enhet är brottet med den sammanhängande pjäskaraktären, i och för sig även det ett arv efter Brecht. Hos Iunker finns inga karaktärer i traditionell mening. I *Ifigenia* tydliggörs detta allt eftersom handlingen fortskrider i och med textens »Inventarium«, som efter listan med de

åtta personerna upplyser om att pjäsen innehåller »Tre aktörer, ett brev och ett glas vatten«. Läsaren måste föreställa sig att de åtta personerna är fördelade på tre skådespelare. Från första början skapas alltså en betydelsefull distans till en traditionell scenisk realism.

Även om också det följande dramat, *Helena*, bär en presumtiv huvudpersons namn är detta också en pjäs utan en sådan storhet. Denna pjäs hade urpremiär i Antwerpen 2003 och hade tidigare titeln *The Trouble With Helen*. Jämfört med *Ifigenia* är denna pjäs både roligare och mörkare. Den visar också upp en tydligare utveckling både vad det gäller handling och personer, och i detta finns en del viktiga metapoängar. I likhet med *Ifigenia* handlar också *Helena* om grekernas krig mot Troja. Här är kriget inne på sitt nionde år, och situationen är, liksom i *Iliaden*, att slakten far våldsamt fram men med oavgjort resultat. Då reser Agamemnon, Aias och Neoptolemos till Egypten, där de finner Helena. Hon har bevisligen uppehållit sig på en helt annan plats hela tiden. De tar med henne tillbaka till huvudkvarteret utanför Troja där hon återförenas med sin man Menelaos. Men självklart är detta inte en lösning – bara upphovet till ett nytt problem vars sanning är problematisk. För även om Neoptolemos försöker säga att »Kriegen har vært rettferdig hele tiden [...] Den har bare vært rettferdig mot feil folk«, så kan inte de grekiska ledarna leva med en sådan sanning – i det offentliga.¹⁷ De finner därför genast en lösning, nämligen att döda Patroklos, för att på så vis hetsa Akhillevs till att kasta sig in i kriget och därmed ödelägga Troja.

Det är alltså inte svårt att se den allegoriska och dagsaktuella betydelsen här. Sanningen om detta krig är att det är allt annat än legitimt. Den måste därför undertryckas, och det sker genom att man helt enkelt konstruerar en annan sanning som manifesteras genom handling. Den ideologiska motiveringen fungerar och krigföringen kan pågå med ökad kraft fram till seger. En intressant formell poäng ligger i det faktum att sanningen är oändligt mycket mer

komplicerad än den ideologiska motiveringen. Helena rövades bort av trojanerna, grekerna tvingades därmed att hämnas och under tiden visar trojanerna att också de är nedriga, bland annat genom att Hektor dödar den underlägsne och ädle Patroklos och skickar hans hjärta till Akhillevs. Det är med andra ord i ideologin som allt går jämt upp. I verkligheten kommer allt att vara mer ofullständigt, motsägelsefullt och öppet. Sålunda uttrycker Iunkers text en viktig ideologisk insikt: att begäret efter totala sammanhang och koherent mening utan brottytor just är ett ideologiskt begär. Som Slavoj Žižek, Ernesto Laclau och andra har visat, är ett av ideologins kännetecken tendensen till tillslutning av signifikantkedjor, att skapa ett betydelsemässigt uttömmande slut.

För Iunker är detta också en konstkritisk poäng. När intrigen låser sig om en förklaring som får allt att gå jämt ut, säger den samtidigt att dramatik med låsta och enhetliga intriger är lögnaktiga. Iunker kommenterar detta i ett kort efterord till texten, där han säger att det har varit en viktig aspekt för honom, även om det egentligen bara innebär en kritik av »dårlig teater [...] og følgelig ikke aktiveres før dette stykket spilles i mitt eget hjemland« (s. 128 f.). Poängen är nog så viktig eftersom den visar hur konstkritiken hos Iunker representerar en påminnelse om att konsten måste vara formmässigt reflekterad för att inte hänfälla till en estetisk ideologi.

Figurativa ekon: Astrid Saalbach

Ideologikritiken hos Iunker är alltså i en mening innehållsmässig, men viktigast är hur den ideologikritiska impulsen framkommer i och med formmässiga och strukturella drag: först och främst genom att handlingen decentreras och genom att karaktärerna utformas så att de inte framstår som huvudpersoner; autonoma och isolerade subjekt – projektnsobjekt för

en estetisk ideologi som Iunker aldrig varit i närheten av.

Dessa två formmässiga drag – den decentrerade handlingen och de platta, figuraktiga karaktärerna – är tydliga också hos den danska dramatikern Astrid Saalbach. Hon är naturligtvis väl etablerad som dramatiker, men mest känd är kanske hennes trilogi bestående av de tre skådespelen *Morgen og aften*, *Det velsignede barn* och *Aske til aske – støv til støv*.¹⁸ I det första, *Morgen og aften*, från 1993, är handlingen ordnad på så vis att texten inleds med tre morgonscener som inte hänger ihop på ett tydligt sätt: Först en scen med det unga paret Lotte och Anders som håller på att klä sig till bröllop. De ska gifta sig utan vare sig fest eller många gäster, det ska bara vara de själva och det lagstadgade vittnet. I och för sig är det alltså en positiv situation, men den underliggande oron är väl så tydlig. Lotte är nämligen allvarligt sjuk, och det är uppenbart att de vill gifta sig medan hon fortfarande är tillräckligt frisk. I nästa scen besöker Jonas en kvinna han har haft ett förhållande med, Cecilie. Han är utom sig eftersom han en månad tidigare kastades ut av hustrun. Han har sagt upp sig från sitt arbete och driver runt, på väg utför verkar det som. Den tredje morgonscenen berättar om prästen Beate och hennes kyrkovaktmästare Tove. Saalbach har med en träffande grafisk metafor sagt att pjäsen öppnar med tre vertikala linjer. Dessa tre småscener hänger inte direkt ihop med det som kommer sedan, bortsett från genom små paralleller och upprepningar.

Därpå följer fyra små mellanscener, »Tiggeren 1. del«, »Stjernes kud«, »Køb og Salg« och till sist »Tiggeren 2. del«. Även här finns tematiska och figurativa ekon, men ingen direkt handlingsmässig förbindelse med resten av pjäsen. Sedan kommer en paus, följd av tre horisontella linjer: tre scener från samma middagssällskap. Handlingen är alltså decentrerad, pjäsen låter sig inte summeras som en sammanhängande historia. Dramer som detta skiljer sig från både det handlingsmässigt enhetliga dra-

mat som koncentrerar sig på en central konflikt, och från det konfliktlösa men lika ensidigt tillståndsbeskrivande dramat – såsom det renodlas till exempel hos Jon Fosse. Saalbachs texter bjuder framställandet av historier med början, mitt och slut motstånd, samtidigt som de inte uppehåller sig vid ett bestämt tillstånd. Betydelsen av detta dubbla brott – att livet på så vis inte låter sig sammanfattas innebär att dramat visar på dylika former av enhetlighet som illusoriska, eller om man vill, ideologiska. Dramat bryter upp båda dessa slags sammanhang eller rättare sagt: avstår från frestelsen att hitta på dem.

Nu betyder inte detta att Saalbachs dramer saknar sammanhang, de består inte av helt lösryvna och isolerade delar. Men de sammanhang som texten etablerar består av finstämda upprepningar och ekoeffekter. I *Morgen og aften* finns exempelvis all anledning att tro att paret som prästen i morgonscen nummer tre har vigd är Lotta och Anders, paret från den första morgonscenen. Likaså anländer två av middagsgästerna i kvällsscenen något för sent eftersom tåget fick vänta i över tjugo minuter medan man röjde upp på rälsen efter en »personpåkörning«. Detta tycks vara ett självmord begått av den olycklige Jonas, från den andra morgonscenen, eftersom middagsgästerna kunde se »en rød tennistaske, der lå mellem sporene« – lik den Jonas släpade på under besöket hos Cecilie. Förutom att enstaka gånger låta historierna snudda vid varandra förhåller sig de olika delarna till varandra genom språkliga och tematiska eko- och kontrasteffekter. Till exempel kan inte den sjuka kvinnan i den första morgonscenen, Lotte, förmå sig att äta medan däremot den gravida Johanne från kvällsscenen äter oupphörligen. Nu är det inte ovanligt att en cancersjuk person inte kan äta, liksom det inte heller är ovanligt att gravida har en våldsam aptit – men genom tendensen till överdrifter och själva monteringen i dramats struktur får detta inslag betydelse utöver den bokstavligen; texten inramas av svält och överätande, i och för sig

kulturella och samhällsliga fenomen med betydelse både globalt och lokalt, ja till och med individualpsykologiskt.

Genom sådana eko och kontraster behandlar texten konsumtion och försäljning, rikedom och fattigdom, minne, förträngning och glömska, omsorg och brist därpå, synlighet och osynlighet, autenticitet och simulering, och sist men inte minst handlar texten om integration och desintegration. En del av det som upplevs som nytt och uppfriskande hos både Iunker och Saalbach består i detta; hur handlingens enhet bryts upp så att dramat framstår som decentrerat *samtidigt* som läsare och åskådare inbjuds att se sammanhang och strukturer. Mening och sammanhang markeras på så vis som något läsaren måste finna, inte något som författaren har packat in i texten, fixt och färdigt för mottagaren. Därmed finns här heller inget bastant påstående om att mening *inte* finns, att världen är obegriplig och helt utan sammanhang. Det innebär inte att konstverket kan uppföra sig som om svaren vore uppenbara eller enkla att finna. Men liksom hos Iunker ligger den formmässiga poängen hos Saalbach i att den innebörd som låter alla trådar knytas ihop är ett ideologiskt uttryck.

SAMMA OMSTÄNDIGHET visar sig i framställningen av pjäsens karaktärer. Inte heller hos Saalbach kommer man att hitta någon tydlig huvudperson. Inget av de tre dramerna samlar sig runt en karaktär. I synnerhet gäller detta *Morgen og aften* och *Det velsignede barn*, som båda innehåller en rad roller fördelade på betydligt färre skådespelare. *Morgen og aften* har 23 roller fördelade på åtta skådespelare medan *Det velsignede barn* har 25 roller fördelade på nio skådespelare. Men till skillnad från Iunker, som i *Ifigenia* bara anger att det ska vara tre aktörer till de åtta rollerna, är rollerna hos Saalbach fördelade bland aktörerna. I stort sett innebär detta att varje aktör eller skådespelare har tre eller fyra roller som alltså är närmare specificerade, exempelvis ska en skådespelare

förkroppsliga Lotte i den första morgonscenen, HUN i mellanspelet »Kjøp og salg« samt Julie i kvällsscenen.

HOS IUNKER, kan man säga, artikuleras därmed en mer påtaglig frihet i förhållande till teatern samtidigt som ett anti-identifikatoriskt och anti-realistiskt inslag betonas. En liknande formell poäng är naturligtvis uppenbar hos Saalbach, men samtidigt uppstår en figurativ effekt i texten. De roller som tilldelas en skådespelare förefaller inte godtyckliga och därmed uppstår ett samband mellan dem, på så vis att de framstår som, i tämligen vid mening, ett slags figurer. Skådespelarens kropp används med andra ord också till att skapa den säregna form av sammanhang som finns hos Saalbach. Den nämnda figuren Lotte, HUN och Julie representerar den yngsta generationen kvinnor i pjäsen. De är, säger rollistan, cirka 25 år. Lotte är som redan nämnts allvarligt, eventuellt dödligt sjuk. På bröllopet – som av allt att döma just ägt rum i den tredje morgonscenen, där vi möter prästen, kyrkovaktmästaren och hennes psykiskt funktionshindrade son – låter till och med prästen bli att använda formuleringen »tills döden skiljer er åt« för att inte påminna om den fara som hotar. I kvällsscenen är Julie en kvinna som också är allvarligt sjuk, men det lutar åt att hennes sjukdom är självpåtagen, alltså att hon *spelar* sjuk. Detta eftersom Helene, en annan gäst i middagssällskapet, har haft henne som elev på gymnasiet. Där led hon av en helt annan sjukdom, något Helene och en kollega avslöjade som lögn efter det att Julie gått ut ur skolan. Det tycks uppenbart att hon poserade som sjuk då, men helt säkra kan vi inte vara på om den sjukdom hon åberopar i pjäsens nutid, en hotande blindhet, också är en illusion. Det spelar emellertid liten roll: varken det att *vara* allvarligt sjuk eller att *läsas* som att man är det kan uppfattas som sundhetstecken.

Mellan dessa två sjuka kvinnor inrymmer figuren även den gravida kvinnan »HUN« från

mellanspelet »Køb og Salg«. Hon och mannen är på visning för att titta på en mycket fashionabel bostad som de absolut inte har råd med. Det verkar som att tanken var att göra detta som ett slags lek, men det visar sig naturligtvis vara »en dårlig leg«, som HUN säger – eftersom »nu«, efter det att de har sett lägenheten, kommer deras egen att »virke endnu mindre og mere mørkt« (s. 47). På så vis etableras inte bara skillnad i allmän bemärkelse, utan parallell, kontrast och motsättning skapas också internt i figuren på ett sådant sätt att denna figur på det hela taget kommer att stå för något *mer* än dessa tre slumpartade kvinnoöden. Genom att låta skådespelare och roller innefattas i figurer på detta sätt framställer Saalbach sammanhang – internt i dramat, men också i förhållande till det omgivande samhället. Med andra ord visar figurerna på sammanhang som är större än dramats universum: Saalbach använder så att säga skådespelarens kropp för att visa på större konflikter och former av gemenskap och kollektivitet.

Line Kofoed-Gertvig och Tove Pedersen lyfter i en viktig artikel om Astrid Saalbach fram att det som de kallar »spørgsmål der angår menneskets tilhørsforhold til fællesskabet« överlag spelar en central roll i trilogin.¹⁹ Isolering och främlingskap, eller alienation, utmärker de olika figurerna, men som jag ser det ligger en del av styrkan hos Saalbach i att alienationen inte framställs som ett olyckligt psykologiskt tillstånd. Alltså: det som är galet består inte av individuella fel eller psykiskt lidande, utan lyfts fram som samhällseliga fenomen, som något nödvändigt och givet – och därmed som något som det inte finns individuell bot för. Detta är en del av kritiken av det som jag ovan kallar subjektets ideologi; föreställningen om subjektet som självstyrande och genomskinligt för sig själv. Konstkritiken hos Saalbach, det faktum att hennes pjäs på otaliga sätt visar fram sin konstgjordhet, eller teatermässighet, är alltså inte alls något rent formmässigt – den har också politisk betydelse.

Civilisationskritik och familjedrama

Det verkar alltså finnas en del formmässiga paralleller mellan Iunker och Saalbach – och i Danmark finns tveklöst åtskilliga fler som skulle förtjäna att nämnas. Enligt mig är båda värda att uppmärksamma eftersom de formmässiga drag som jag här har uppehållit mig vid kan och bör tolkas politiskt. Claus Beck-Nielsen är en dramatiker som också bör nämnas här, inte minst eftersom han ställer många liknande frågor på ett mer radikalt vis, samtidigt som han också är originell och annorlunda i flera intressanta avseenden. Jag finner här anledning att nämna honom i förbifarten eftersom han delar ett mer innehållsmässigt drag med Saalbach, nämligen det man skulle kunna kalla det civilisationskritiska. Redan Adorno visade det problematiska i att bedriva så kallad kulturkritik; men i Danmark, och när det gäller både Saalbach och Beck-Nielsen handlar det alltså om inget mindre än civilisationskritik.

TITELN PÅ BECK-NIELSENS drama *CI-VI-LI-SATION* döljer inte denna ambition, och de första två delarna av Saalbachs triologi har båda ett närmast apokalyptiskt drag.²⁰ *Morgen og aften* slutar med att naturens eller världens ordning tycks falla samman. Solen har gått ned, men fåglarna sjunger i högan sky i den andra kvällscenen, medan det i tredje och sista scenen är kolmörkt och fullständigt tyst i stadsparken, och det suggereras fram en undergångsstämning – som om världens undergång var nära, alla andra dött eller något liknande. I *Det velsignede barn* verkar undergången vara ett faktum; människoslakten förgås och en mer primitiv art av språkliga väsen har tagit över. Dessa framställs i så kallade djurscener och är kanske inte primitiva i någon enkel bemärkelse, men deras fokus är bara inställt på överlevnad – fortplantning och ätande – med några få enkla glädjeämnen som att kissa eller lukta på varandras kiss.

Detta kan läsas på högst skilda sätt, men tolkningarna stöter hursomhelst på grundproblemet i så kallad civilisationskritik, nämligen att när man har sagt nej till allt så har man bara sagt något väldigt generellt. Abstrakt negation, nej till allt, är inte vare sig nyttigt eller konkret – och det *kan* ha reaktionära konsekvenser.

Nu vill jag inte påstå att Saalbachs dramatik har sådana tendenser, utan snarare att jag upplever denna apokalyptiska tendens som problematisk, *även om* den tillför texten en verkningsfull undergångsstämning. En annan och långt mer lågmäld och implicit form av en liknande stämning kan man skönja i vissa av Katarina Frostensons dramer. Som bekant är Frostenson en av Sveriges mest framträdande lyriker, men hon är också en mycket stark dramatiker. Mest kända är nog hennes monodramer, kanske särskilt *Sorl* och *Sal P*. I likhet med både Iunker och Saalbach är Frostenson en formmässigt innovativ och utmanande dramatiker. Efter att under slutet av 1980-talet ha skrivit lyriska monodramer skrev hon en rad dramatiska texter som alla på olika vis utmanar och berikar genren. Flera av dessa består av ett slags utforskande av fragmentariska *situationer*, ett drag vi känner igen både från Iunker och från Saalbach – även om Frostensons metod och utformning är en annan än deras. År 2000 kom i bokform två föga omskrivna men högst intressanta dramer, *Kristallvägen* och dess fortsättningsdrama *Safirgränd*.²¹

Kristallvägen är ett slags familjedrama i fyra akter, där en familj bestående av fyra personer: modern Rosa, 70 år, fadern Karl, 60, och systerkonen Stig och Klara, träffas en skärtorsdag för att äta middag tillsammans för första gången på flera år. Skälet till att denna tradition varit avbruten under en längre tid är att Stig i årtal varit ute och rest. Dessutom medverkar Freskia, Stigs tidigare flickvän, i rollistan kallad »den främmande«.

Detta kan ju se ut som upplägget till en familjetragedi à la Ibsen eller Strindberg där liken och hatet ska dras fram allteftersom. Detta

är helt fel, även om det ligger något i det – för att uttrycka sig lite paradoxalt. Sigrid Combüchen skrev i sin recension av bokutgåvan att »Frostenson är samhällskritisk, men på ett sätt som omöjliggör en omskrivning«, och även om jag är villig att ge henne rätt i detta vill jag försöka mig på att ge en fördjupning.²² Första akten inleds med att Freskia, »en mörk kvinna i fyrtiårsåldern«, håller en regelrätt monolog medan hon står och stryker en »vit linneduk«. Scenen berättar om hur Stig har försökt dränka henne under en resa till Italien samt accentuerar hennes främlingskap. Hon är (minst) dubbel främmande: både i den nya svenskan – och i stigande grad även i modersmålet, något hon upplever genom radion som sänder nyheter på spanska. Den korta inledande scenen skapar nästan ett slags surrealistisk stämning genom att den märkliga figuren går ut i köket och låser dörren efter sig när hon hör Stig komma i trappuppgången. I likhet med annat tjänstefolk från sydligare trakter kommer hon in i köksvägen.

Även Stig introduceras på scenen genom en monolog. Och även om systemen Klara ser Stig direkt när hon kommer in, håller också hon en inledande monolog på scenen. Språket och personernas förhållande till språket kommer på så vis i förgrunden och därmed accentueras också deras förhållande till världen. Den ordrike och pratsamme Stig säger lite med alla sina ord; han njuter av att »känna pratet glida, fritt, helt för sig självt, utan minsta tanke på sanning«. Klara, däremot, uttalar få ord men frågar om det som sägs har någon betydelse: »Men är det viktigt? Jag försöker lära mig skilja –« (s. 18). Stig representerar den globala minoritet av människor som är radikalt mobila; han reser överallt, men upplever lite. Och eftersom han är reflekterad försöker han göra en dygd även av detta: Först ville han verkligen »uppleva den, platsens själ, platsens ande«, säger han med sina klichéer, men det framkommer också att han senare bytte strategi: »Sen ville jag bara till namnet. Till det klara namnet på skylten, att se det var hela saken« (s. 23). I stället för att se världen och

sin egen privilegierade position gör han resan till en hyperreflexiv och ironisk strategi. Medan Freskia, som under en period var hans resesällskap, *är* främmande, reser han i det främmande utan förmåga att uppleva det.

ANDRA AKTEN INLEDS med att de vuxna barnen gömmer sig bakom gardinerna för fadern som kommer – detta föranleder också ytterligare en monolog, som med stor poetisk kraft visar på ett annat språk och en annan placering i världen. Fadern talar här om Rosa, sin fru och barnens mor: hon är honom fortfarande främmande. Han säger med en påfallande våldsamt metaforik: jag har »aldrig förstått din struktur, jag har aldrig trängt in i din varelse, jag har aldrig hört knaket och känt bristningen, motståndet som ger efter när man till varje pris vill tränga in!« (s. 28). Det följande samtalet mellan honom och barnen har många intressanta särdrag, och som alltid hos Frostenson ligger mycket i själva språket, vars detaljrikedom jag dock inte kommer att gå närmare in på i detta sammanhang.

Först i tredje akten anländer den främmande modern, Rosa, som sannolikt är judinna. Samtalen mellan familjemedlemmarna är mycket suggestiva och detaljerat bisarra, men det viktiga ur mitt perspektiv här är att även Frostensons drama – trots den till synes traditionella kammarspelsprägel – är något helt annat. För det första bryts den yttre, skenbara realismen hela tiden ned, både i fråga om form och innehåll. Pjäsen är fylld av sång, spel, dans, upptåg, tal och även en märklig diabildsvisning – men också innehållet i det som sägs gränsar bitvis till det absurda. Ett exempel på det senare är Karls första replik efter det att Rosa har kommit. Först talar hon med och om barnen, och det är mycket tydligt att hon föredrar sonen och är kylig mot dottern – bland annat berättar hon om de plågsamma saker som hon i sin fantasi har sett en utsättas för. Efter denna skildring tar fadern, Karl, till orda och berättar om sitt möte med Rosa:

KARL (*träder fram från sitt hörn*): Jag gick fram och slätade henne. Ja, hon luktade skåp, cederträ, friskt linne och något sött, svalt och sött. Hon räckte ut sin sträva tunga, ovanligt stor, och jag mötte den med min. Det var en oförglömlig stund, på såna stunder lever jag, enbart på dem. Hennes tunga var hård, som en lapp av något trä. Och nu står hon här, omgiven av sina vuxna barn –

ROSA: Är du där? Jag såg dig inte alls. (s. 40)

Även om pjäsen ibland präglas av en radikal brist på kommunikation, så är det inte framkallandet av ett absurt grundtillstånd som står på spel. Och även om det finns handling och riktning är handlingen på ett underligt sätt decentrerad. Pjäsen drivs fram både mot påskmåltiden och mot konfrontationen mellan Stig och Freskia, flickvännen han försökte dränka. Stig blir närmast hysterisk när han får se henne, men familjen och Stig verkar bli lika upprörda över att Freskia har bränt haren de skulle äta, som över mordförsöket. Och konfrontationen slutar med att Freskia knuffar ut Stig genom fönstret. I det att Stig faller ut hör vi ett »avgrundsvrå!» och det blir »dödstyst i rummet». Härnäst sjunger Rosa en sång av Apollinaire, och samtalet fortsätter precis som förut. De talar vare sig om det som Stig eller det som Freskia har gjort – och snart visar det sig att han inte har blivit dödad, utan landade på Freskias balkong på våningen under. Efter en stund går Freskia själv ned och lite senare går Klara hem till sin pojkvän, en gammal man som hon väntar barn med. Till sist talar makarna om hur hungriga de är – påskmåltiden blev ju inte av. De ska äta resterna i köket, säger de, och pjäsen slutar.

Tiden och handlingen i pjäsen är alltså decentrerad i så måtto att den aldrig koncentreras runt ett centralt spår, en konflikt eller ett levnadsöde. Frostensons text ger ingen central enhet, den är icke-enhetlig utan att vara fragmentarisk. Texten lockar verkligen med, eller anspelar på, existentiellt djup och innerlighet samtidigt som detta överges och förnekas. Dessa skandinaviska medelklassmänniskor får inte fylla scenen med sina lidanden och njutningar från privatsfären;

deras melodramatiska begär efter just detta framställs emellertid på scenen, men som något föga relevant. Centralt i pjäsen, både när det gäller handlingsmässigt innehåll och scenisk arkitektur, är förhållandet mellan de som bor uppe i huvudlägenheten och de som bor nedanför i den lilla lägenheten. Både bokstavligt och allegoriskt decentreras den vita medelklassens liv, alltmedan det betonas hur deras liv just vilar på några andra, främmande, vilka man svårigen vill släppa vare sig in eller upp.

DE DRAMATIKER JAG har tagit upp här är alla mycket olika, men som jag försökt visa delar de vissa formella aspekter. Det förra har jag nu försökt att frilägga i Frostensons drama, nämligen hur handlingsstrukturen decentreras. I grund och botten är nog detta ett arv efter Brecht, och precis som hos honom är detta viktigt också i politisk mening. Förstå världen kan man först när man lagt bakom sig det samtida kravet att tänka teleologiskt och individualistiskt. Världen och individens liv är inte primärt ett resultat av individuella val, utan av strukturella förhållanden och relationer som går djupare än individens självmedvetenhet. Därför hänger också denna aspekt så intimt samman med de andra formella aspekter som jag lyft fram här; uppgörelsen med subjektet, eller det man väl fortsättningsvis skulle kunna kalla den borgerliga subjektuppfattningen. Vare sig hos Lunker, Saalbach, Beck-Nielsen, Frostenson eller hos Norén finns huvudpersoner i traditionell bemärkelse. Här finns inga djupa individuella levnadsöden som åskådare och läsare kan identifiera sig med. I bägge avseenden är detta dramatik som gör upp med kärnpunkter i vår tids västerländska ideologi; Såväl föreställningen om att väst utgör världens centrum och att vi för klotet i en bättre och mer förnuftig riktning, som tanken om att vi själva är herrar över vårt eget öde. Att vi är ett slags små gudar som förstår världen och oss själva och handlar därefter, till allas bästa, och därför kan tacka oss själva för våra privilegier – »vi har trots allt slitit hårt

för detta!« – saboteras av dessa representanter för det bästa av dagens nordiska dramatik.

Just det att dessa poänger reflekteras formmässigt är viktigt. Genom det motstånd som de på så vis erbjuder kan de också vara inte bara lockande estetiska objekt utan något man kan dra lärdom av. Genom sina brott med såväl den enhetliga handlingen som med kravet på en central, enhetlig huvudperson, omöjliggörs två vanliga, men felaktiga eller ideologiska åskådare eller läsarrattityder. Den ena, som är lättast att se, är den identifikatoriska. Åskådare och läsare får inte i mötet med dessa texter anledning att leva sig in i och identifiera sig med en huvudperson. Således kan man inte blåsa upp sitt eget borgerliga levnadsöde år 2008 till evigt giltiga, tragiska dimensioner. Det andra, enligt mig lika viktiga, är det som jag vill kalla den distanserade-överlägsna hållningen. Dessa texter förhåller sig inte till läsaren som avslutade objekt som ska värderas av en distanserad åskådare. Genom att åskådaren eller läsaren skrivs in i texten, som någon texterna själva är kritiska till, blir det också svårt att förhålla sig neutralt, i smakdomarens

distanserade roll. Texter som på detta vis konstrueras som djupsinniga konstverk omgivna av en särskild aura – jag nämner inte författarnamn här – kan nog fungera på många sätt, men de fungerar åtminstone som en hyllning av läsare och publik. Och en hyllning av publiken är kanske inte det som mest behövs i dag.

Om vi nu vänder tillbaka till den psykotiska Annas fråga hos Lars Norén, så kan det inte råda tvivel om att många i alla fall anser att det *är* meningsfullt såväl att se som att läsa – och för den delen att skriva – politisk dramatik i dag. Det finns klara politiska tendenser i samtidsdramatiken. *Men* det rör sig alltså om nya former av politisering – det finns ingen tendens till propagering för enkla och entydiga åsikter. Ingen agitation, inga försök att väcka massorna. Det politiska yttras på nya sätt, baserat på en anti-idealistisk grundtanke om att konst inte bör uppträda som religion, allra minst en religion som har den borgerliga självbestämmande individen som Gud.

Översättning från norskan av Kristina Hermansson

1. Jämför med inledningen till artikeln »Semiologi och retorik«, där de Man gör narr av dem som tror att vi nu när »litteraturens inre lag och ordning är väl övervakad, [...] lugnt [kan] ägna oss åt utrikes affärer, litteraturens yttre politik.« *Den svindlande texten*, övers. Mikael van Reis, Stockholm/Skåne: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, s. 319.
2. Edward Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm: Ordfronts förlag, 1993, s. 12.
3. Detta var även Pierre Bourdieus grunduppfattning i hans globaliseringskritiska böcker »mot marknadens tyranni« – se exempelvis essän »Culture Is in Danger« i *Firing Back. Against the Tyranny of the Market 2*, [2001] New York & London: New Press, 2003.
4. Jacques Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West, i *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund: Propexus, 2006, s. 95 f.
5. *Ibid.*, 2006, s. 112.
6. Detta uppehåller sig Adorno vid upprepade gånger i *Ästetische Theorie*, se till exempel i den del som heter »Gesellschaft« där det bland annat sägs att »Jedes Kunstwerk heute, auch das radikale, hat seinen konservativen Aspekt; seine Existenz hilft, die Sphären von Geist und Kultur zu befestigen, deren realen Ohnmacht und deren Komplizität mit dem Prinzip des Unheils nackt zutage treten. [...] Kunstwerke sind a priori gesellschaftlich schuldig, während ein jedes, das den Namen verdient, seine Schuld zu büßen trachtet.«, *Ästetische Theorie*, [1970] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, s. 348. [»Varje konstverk i dag, även det radikala, har sin konservativa sida; genom sin blotta existens bidrar de till att befästa sfärerna för ande och kultur, vars reella vanmakt och delaktighet i katastrofens princip ligger i öppen dag. [...]

- Konstverk bär a priori en samhällelig skuld, och varje kunstverk som förtjänar sitt namn strävar efter att sona denna skuld.« (övers. TFL)]
7. För en diskussion av denna problematik, se Warren Montag, »Mot en ny läsning av Althusser: Kunstens materialitet«, *Agora*, 2007:4, s. 110 ff.
 8. Se exempelvis *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, särskilt kapitel 1 och 2, London & New York: Verso, 1991.
 9. Lars Norén, *Personkrets* 3:1, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 183.
 10. Alain Badiou, *Metapolitics*, London & New York: Verso, 2005, s. 13.
 11. Immanuel Wallerstein, *Europeisk universalism: Maktens retorik*, övers. Oskar Söderlind, Stockholm: Tankekraft, 2006, kap. 2.
 12. Gayatri Chakravorty Spivak, »Kan den subalterna tala?«, i Mikela Lundahl (red.), *Postkoloniala studier*, Skriftserien Kairos nr. 7, Stockholm: Raster förlag, 2002, s. 75 ff.
 13. Om Iunker finns inte så mycket skrivet, men en bra introduktion ges av Lars A. Fodstad i artikeln »And. A few Examples. Or suggestions. For you. Finn Iunkers dramatik – noen eksempler og en oppfordring«, i *Riss* 2007:1.
 14. Finn Iunker, *The Answering Machine - a text for a theatre*, Amsterdam: DASART, 1994. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
 15. Finn Iunker, *Anwendung, Sklaven* 50, Berlin, 1999.
 16. Louis Althusser, »The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht«, i *For Marx* [1965], London: Verso, 1999, s. 131 ff.
 17. Finn Iunker, *Tre skuespill: Ifigenia. Helena. Play Alter Native*, Oslo: Cappelen, 2004, s. 115. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
 18. Astrid Saalbach, *Tre skuespil: Morgen og aften, Det velsignede barn, Aske til Aske – støv til støv: en trilogi*, Köpenhamn: Rosinante, 1999. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
 19. Line Kofoed-Gertvig & Tove Pedersen, »Civilisation på vildspor«, i Birgitte Hesselaa (red.), *Fornyere: 6 danske dramatikere, facts, analyser, interviews*, Gråsten: Drama, 2004, s. 165.
 20. Claus Beck-Nielsen, *CI-VI-LI-SA-TION*, Aarhus: Dansk lærerforening, 2000. Jämför även med Claus Beck-Nielsen, *En sidste sang: Nedskrevet af Claus Beck-Nielsen*, Köpenhamn: Rosinante, 2001.
 21. Katarina Frostenson, *Kristallvägen • Safirgränd*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000. Fortsättningsvis ges hänvisningar till detta verk inom parentes i den löpande texten.
 22. Sigrid Combüchen, »Konst av tillvarons utanverk«, *SvD* 2000-05-11.

