

GUDRUN MILEKIC

# Språk och identitet i Barbro Smeds dramatik

*Teatern  
som ett laboratorium  
där könsförtrycket kan påvisas och synliggöras?  
Läs mer som feministisk dramaturgi  
med utgångspunkt från  
Barbro Smeds  
pjäser.*

Den finlandsvenska författarinnan Barbro Smeds har själv jämfört sig med den tyske dramatikern Botho Strauss. Denne blev i slutet av 80-talet beskylld för ytlighet, för att alltför glättat skildra en övre medelklassjargong t ex i *Parken*, postmodernismens svar på Shakespeares *En midsommarnattsdröm*. Både han och Barbro Smeds har dock ett bakomliggande syfte, när de låter sina rollpersoner svänga sig med modespråk och inneuttryck. Klichéerna duggar tätt. Men det är just i detta till synes ytliga språk som de avslöjande sprickorna finns, sprickorna som öppnar upp för en omätbar avgrund.

Det är i sprickorna jakten på identiteten blir synlig. Det är genom dem publiken får erfara postmodernismens tragiska ironi, att samtidigt som rollpersonerna söker efter sin identitet som efter en inre kärna, konstrueras den i stället i en ständig lek med masker och speglar. Traditionellt har identitet inneburit stabilitet och kontinuitet, individens innersta kärna, det som följer henne eller honom genom livet. Den postmoderna synen på identitet innebär emellertid instabilitet och föränderlighet, ett subjekt i ständig identitetsarbete. Detta arbete är dessutom intersubjektivt, identiteten konstrueras i samspel med omvärlden, och varje individ kan ha olika identitetsaspekter. Enligt denna syn är identiteter

inte konstanta eller fasta utan i ständig process. De blir i princip aldrig färdiga.

Individen konstitueras bl a av språket, föds in i ett redan färdigt språk, eller snarare färdiga varianter av språk, som inbegriper egna uppsättningar av värderingar och förhållningssätt. Den franska semiotikern och psykoanalytikern Julia Kristeva skiljer på det semiotiska och det symboliska språket. Det senare är i princip socialiseringens språk, det kommunikativa språket, medan det förra, mindre artikulerbara, är knutet till förspråkliga stadiet, till kropp, bilder, rytmer och färger. Ingen individs språk befinner sig emellertid fullständigt i någon av dessa ordningar, och det talade språket, och genom detta även identiteten, konstitueras mer eller mindre i gränzonen, i dialog mellan det semiotiska och det symboliska.

*Olika former  
existerar  
parallellt*

I samhället existerar olika former av språk parallellt med varandra, och knutna till dessa även en rad samtidiga diskurser. I varje sådan diskurs kan implicit finnas för individen omedvetna mekanismer t ex sådana som gynnar anpassning. Men även språket är i föränd-

ring och omformas i likhet med identiteten genom interaktion.

Barbro Smeds har i sina pjäser försökt fånga olika varianter av vår tids talspråk, kändisarnas, aktieklipparnas, artisternas och politikernas jargongspråk men även de halvspråkligas, första och andra generationens invandrars försök att uttrycka eller forma sin verklighet med hjälp av ett otillräckligt och trubbigt verktyg. I språkets pågående identitetsarbetet utspelar sig ett drama, som är unikt för varje individ.

Jag kommer att behandla tre av Barbro Smeds pjäser, som tillsammans omfattar alla de ovannämnda språktyperna. I *Mars eller kärlekens spioner* spelas innevärdens olika klichéer ut både mot varandra och mot vårdsvängens och kurssveriges stereotyper. *Sol och vår* är en uppvisning i politiskt maktspråk och i *R* möter vi den svenska som utformas av olika invandrargrupper och generationer i en stadsförort.

Språket hos de flesta av Barbro Smeds rollpersoner har en märklig glidning. Det har en tydlig talspråkprägel och tycks ibland bestå av en ändlös rad klichéer. Dessa leder emellertid inte till banalisering utan blir till uttryck för nutidsmänniskans ständiga längtan och otillfredsställelse. De förstärker intrycket av tomhet – språket nästan ekar över en avgrund. Begäret efter ett ständigt undflyende objekt leder till glidningar, ibland till rena ordlekar, som ofta rent konkret påverkar själva händelseförloppet. I *Mars* eller *kärlekens spioner* sträcker sig pälshandlaren Bertils begär sig först mot MacIntoshs fantastiska minnesfunktioner, sedan mot uppnåendet av den absoluta tonens renhet och därefter mot en själ: "En själ, en själ", säger han och själen blir därigenom det yttre kännetecknet på den kvinna han söker:

Bertil: Det är hon, själen!

Helga: Det är du. Det måste vara du. Är du för fred? (2:1)

*Mars eller kärlekens spioner* utspelar sig i Stockholm i en framtid, som inte behöver ligga så långt ifrån oss. Det är i en stad i både bokstaveligt och mentalt istidstillstånd, som några mäniskoöden korsar varandra i en rad korta så-

poperaliknande scener. Pälshandlaren Asger och hans kompanjon Bertil befinner sig i en akut ekonomisk kris, som bara kan lösas genom den balansräkning, som den senare har i fickan, när han tar lektioner för den bisexuelle sångpedagogen Edvin, vilken även är fastighetsägare och delägare i Asgers och Bertils firma. På hemvägen möter emellertid Bertil den avhoppade och dödssjuka ryska simmerskan Helga, som slussats ut på gatorna och åtnjuter ambulering av sjuksystemen Johanna. De sträcker sig mot varandra på en byggnadsställning och Bertil störtar till marken och förlorar minnet. Han omhändertas emellertid av skivproducenten Dolores, vars modersbundne son, radioprataren, djurräddaren och bulemikern Fabian pressar sin mor på en lämplig låt att framföra vid den stundande melodifestivalen. Dolores, som vill ägna sin tid åt det nya fyndet Bertil, förpassar emellertid sonen till fadern, som råkar vara Edvin. Denne som precis tvingats ta hand om sin f d älskare Gottfrid kör emellertid ut sonen på gatan, där han möter den likaledes husvillan Anneli. Efter en rad komplikationer, som för de flesta av dem till situationer gränsande till uthärdlighetens rand, förenas alla i en storslagen melodifestival, där Fabian sjunger "Rädda liv".

### *Det nya fyndet Bertil*

Förutom de gemensamma dragen som glidningar, klichéer och citat har varje rollperson sin individuella jargong.

Bertils utgångsspråk är den datafrälste finansvalpens. Datorn blir emellertid en gudomlig förlängning och även dataspråket blir märkligt glidande:

MacIntosh minns ju allt, den har fantastiska minnesfunktioner. Men nu! Vad jag har gjort det är en gudomlig förlängning, om jag ändå kunde ropa in i min MacIntosh! (1:8)

När han drabbas av minnesförlust blir hans tal förvirrat och nästan debilt, fyllt av luckor, som andra rollpersoner utnyttjar för att tolka in sig själv. I slutet, när han återfått minnet, tycks han gå igenom en genomgripande omvälvning som föder ett språk färgat av religiö-

sa vändningar huvudsakligen från Bergspredikan.

Radiopratarjargongen blir stommen i den unge Fabians språk. Han hoppar glättigt från det ena till det andra. Allt tycks vara yta, men replikerna bryts ibland, en djup förtvivlan tränger fram mellan klichéerna, motsägelserna blir synliga och hans utsatthet och skyddslöshet blir smärtsamt påtaglig.

Modern Dolores, en väl bibehållen 50-årig skivproducent, talar den framgångsrika och självständiga yrkeskvinnans innespråk. Hon kryddar ibland med vissa inslag från modepsykologin för dagen, t ex när hon talar med sitt nya fynd Bertil:

Du låter verkligen som en border-linepersonlighet. Vad står du på för yttersta rand. Älskade, det finns så mycket undermedvetet djup i det kollektiva undermedvetna. Och det ska man inte vara rädd för. Själen är ren, förstår du." (5:6)

Ibland står hennes repliker i kontrast till hennes handlande. Samtidigt som hon kastar ut sonen är hennes ord den överbeskyddande och dyrkande moderns.

### *Fastighetsägare, affärsman och sängpedagog*

Hennes frånskilde man Edvin, som kombinerar rollerna som fastighetsägare, affärsman och sängpedagog, är kanske den vars språk uppvisar de största glidningarna. I hans tal är det som om mening ständigt produceras, för att genast vittra sönder och ersättas med ny o s v. I kombination med hans maktposition, som tillerkänner honom monopolet på den universella sanningen, blir detta förödande. Han är den som besitter rätten att ändra spelreglerna. I ena ögonblicket uttrycker han sin sorg över den försvunne presumtive älskaren Bertil:

Bertil. Bertil. Jag har fött ett barn. Herregud, jag har sänt ut ett barn i världen och här står jag med min tomma famn, med mina utsägligt tomma armar. Plötsligt. Plötsligt. A Bertil! Gud! Hör bön! Träd fram, framträd för mig. (5:5)

I nästa ögonblick reagerar han på kvällstidningsnyheten, om att hans dotter i ett tidigare äktenskap är hemlös:

Men herregud, det är inte så märkvärdigt. Och framför allt har jag betalat färdigt! Jag har fullgjort absolut alla mina plikter. Människan är vuxen nu och skall klara sig själv. Jag har ju sagt att jag inte vill ha något med det där att göra. Saken är avklarad. (5:5)

Edvins maktposition gör honom också till herre över det verbala utrymmet. Efter en lång självbespeglade och självömkande monolog kan han plötsligt avsluta samtalet med ett "tack för i dag". Han växlar ständigt mellan till synes oförenliga roller: penningmagnaten, som föraktar pengar och den krasse kapitalisten, som samtidigt är en religiös sökare.

Till slut når emellertid Edvins språk den gräns, där det upphäver sig själv, där det töms på mening i så hög grad, att det inte längre förmår att fungera som grundval för en maktstruktur, och i denna språkliga bankrutt kan man även finna pjäsens vändpunkt. Han konstaterar sedan han ställts inför det faktum att det gått mask i hans imperium och att hans barn håller på att begå incest:

Det är för sent. Det är för sent. Jag har blivit till en skugga av mitt forna jag. Ett skal som rasslar. /.../ Jag måste gå nu. Jag måste tala med banken, jag vet inte vad. (7:1)

Glidningar är också kännetecknande för Edvins f d älskare Gottfrids repliker. Denne talar ett efeminiserande språk med sentimentala vändningar, ett språk som mycket snabbt tappat taget om verkligheten:

Mina kära barn! Han där som är din far, är också din bror. Hon där som är din bror är också din syster. Oh, my head is spinning. Det här är för mycket för mitt gamla hjärta. Thank heaven for little girls. (7:1)

Gottfrid är emellertid inte den oförarglige tönt han ger sken av att vara. I det till synes oskyldiga ordsvallet döljs försåtlig utpressning:

Och förstår du så slipper jag ju allt besvär det skulle vara att springa runt på tidningsredaktionerna och berätta allt vad jag vet, om oss, om då, med mina dåliga ben och allting, jag har börjat få några åderbräck som är ganska besvärliga vet du vad! Minnen! Memories! Thanks for the memories...tänk vad minnets rika kam-

mare gömmer, vilka skatter som där finns lagrade. Jag kan inte hjälpa att jag har börjat tänka en hel del på det förflutna! (2:5)

Kvinnorna talar, bortsett från Dolores, ett mera verklighetsförankrat språk, men det innebär inte att det är fritt från klichéer. Vårdsvenskan representeras av sjuksköterskan Johanna och kurssvenskan av parkeringsvakten Cecilia, sambon till en av pälsaffärsägarna. Johanna tvingas att vårda sina patienter på gator och torg och under stadens broar, dit de tvingats på grund av rationaliseringar och besparingar, men kamouflerar det ohållbara i situationen genom uttryck som "utslussning" och "ambulerande vård". Det finns även en hel del känslomhet i hennes språk och mötet mellan denna och vårdterminologin kan ofta resultera i paradoxala kombinationer. Cecilia har svårt att använda språket som effektivt verktyg. Hon svänger sig gärna med osmält terminologi från kurser i de mest skilda ämnen från "Kvinnans ekonomi" till "satsa på dig själv". Hennes osäkerhet i talsituationer resulterar antingen i meningslöst pladder, som oftast blir komiskt på grund av sin alltför starka bokstavlighet, eller i total tystnad, som dock förebådar den insikt, som så småningom leder till revolt.

Invandrarsvenskan har ofta fånglat Barbro Smeds. Hela dialogen i ungdomspjäsen *R*, som jag återkommer till längre fram, är uppbyggd av sådan och i en intervju i *KRUT* betecknar hon den som ett rakt språk, ett mycket väl fungerande teaterspråk. Invandrerskan i *Mars* heter Helga och är avhoppad simmerska från Sovjet. Troligtvis drabbad av någon sovjetisk miljökatastrof är hon den "sjukaste sjuka" av de patienter, som åtnjuter Johannas ambulerande vård. Trots eller på grund av den lätta brytningen har hon ett mycket långtansfullt språk med poetiska vändningar:

Å vilken svindel! Vi föll och våra själar log mot varandra och blandade sig på ett mycket vackert sätt. En sammansmältning./.../ Ingen har rört mig förrän nu! Jag har blivit sjuk av osynlighet, orördhet. (2:3)

Ibland uppstår spänningsfyllda sammanställningar genom att triviala, prosaiska uttryck blandas med romantiska:

Jag längtar efter sill! En salt sill! En skarp karp! Jag har vandrat gata upp och gata ner, oj, vad här finns! Mobiltelefoner och mjukvaror och päls. Det börjar likna mina drömmars mål det börjar likna Sverige. Hittar jag honom kan jag lika gärna ta någon annan. Smekande kyla! Det är naturen som uttalar ett löfte. Bot för varje nöd! Drömmarnas uppfyllelse. Jag går här och väntar som en brud, en isprinsessa. (5:2)

Den hemlösa tonårsflickan Anneli är den som har det minst trendiga och klichéartade språket. I stället talar hon mycket enkelt och direkt, dock med en lätt dragning åt tonårslang. Liksom Fabian använder hon ordet "sjukt" om de mest skiftande företeelser. Hennes längtan efter värme, sammanhang och samhörighet kamoufleras inte av jargongprat och blir inte heller till sprickor i språkets yta. Hos henne är orden genomskinliga.

Samtliga rollpersoners språk är färgat av någon form av längtan – efter den rena tonen, efter gemenskap och kärlek eller efter en livsuppgift. Föremålet för denna längtan är ständigt undflyende och skiftar oavbrutet utseende. Symbolerna förändras hela tiden och bildar kedjor av flytande beteckningar, som i Bertils fall: MacIntosh – spekulationer – den rena tonen – en själ att känna gemenskap med eller som för Fabian: "en låt till melodifestivalen" – modern – en annan kvinna – fadern – modern – kvinnan – melodifestivalen. Vilket är då det egentliga behovet? Finns det över huvud taget något sådant? Kanske är behovet gemenskap, att vara till för någon, att bli sedd och älskad av någon. Kanske handlar det helt enkelt om sökandet efter den egna identiteten, en paradoxal handling, eftersom alla i stället oavbrutet konstituerar sin identitet genom att inta nya roller, genom att ersätta de gamla maskerna med nya.

### *Meningsproducerande och betydelsefulla klichéer*

Barbro Smeds har själv sagt i en intervju i *Nya teatertidningen*, att rollpersonernas språk är uppbyggt av enbart klichéer. Men själva sammanställningen av dessa blir meningsproducerande och betydelsefull och kommer att utgö-

ra pjäsens dramaturgiska motor. Själva glidningarna i språket dramatiseras och dess brister som kommunikationsmedel synliggörs i mötena mellan de olika rollpersonernas språk. De olika språken både upphäver och belyser varandra. Edvins "stora ord" ekar tommare än någonsin, när hans metaforer möter motsvarande bokstavliga uttryck hos Gottfrid. Effekten blir komisk när pälshandlaren Asger klagar över sin instängdhet i tillvaron med orden "Nej jag kan inte stanna i den här kroppen längre, herregud, jag måste härifrån, vad skall jag göra? Cecilia! Klä av mig, gör vad som helst med mig, jag står inte ut!" och sedan blir upprörd när Cecilia verkligen tar honom på orden.

I en rad andra scener får språksammansättningarna en annan effekt. I dem visas hur människor når fram till varandra trots språkets upplösning och trots att de egentligen talar förbi varandra. Även om de har olika referensramar och egentligen inte förstår varandra, når de ändå fram till varandra på grund av den empati, som uppstår genom det enda de har gemensamt – deras stora längtan.

### *Identitetsjakt*

*Mars eller kärlekens spioner* handlar i hög grad om identitet. Rollpersonerna är alla upptagna av att söka efter den identitet, som de tror är deras innersta kärna, deras sanna jag, samtidigt som det blir mycket påtagligt att de konstruerar sin identitet genom att ständigt utforska nya roller och lägga på nya masker. Och flerskiktade lager av masker stannar kvar, något som blir särskilt påtagligt, när Bertil som tappat minnet försöker komma på vem han är:

Nu minns jag allt! En själ! Jag stod på den yttersta randen och så föll jag och ramlade ner. Och innan dess, jag stod på den yttersta randen och så sjöng jag. Och innan dess, jag stod på den yttersta randen och så fixade jag det, firman! Jag heter Be...Be...Be... (5:6)

Det är ett postmodernistiskt identitetsbegrepp som demonstreras i *Mars*. Många tror sig ha hittat sin innersta identitet men i själva verket handlar det om ytterligare en mask, som när Cecilia till slut skaffar sig övertag över

Asger genom den självsäkerhet hon fått genom att mytologisera sin ungdoms triviala upplevelser. Enligt scenanvisningen kommer hon in i folkdräkt, helt förändrad och tar med sig den helt tillintetgjorde Asger i ett hundkoppel:

Asger, Asger. Jag har fattat mitt beslut och jag tänker att det är helt och hållet moget. Jag skall starta en leasingfirma för bilar. Asger jag tänkte att jag skulle berätta lite för dig om mitt liv. Jo förr hade man ju hästen som visade att man var en vuxen och självständig människa, men nu när hästen som är ett utrotat djur och inte så värst praktisk heller, då hjälper oss ju bilen. Och bilen skulle jag vilja se som ett underbart verktyg för förståelse och kommunikation människor emellan. Och livet på landet där jag växte upp, det var ett liv i frihet! När man fick körkort och kunde köra till Oxelösund tjugo mil och köpa en korv och en Trocadero och tillbaka igen. Klara och tydliga vägar, plats att parkera hur mycket som helst, det känns som en frihet. (7:4)

I sökandet efter identitet blir Oidipusdramat intertext och den unge modersbundne Fabian får inta Oidipus roll. När sanningen om allas relationer och släktskap uppenbaras, blir det han som förlorar synen, dock utan att sticka ut ögonen. Han tycker sig ha funnit sin far, som han nästan utvecklat till en guds-symbol, men bakom denna döljer sig i stället den mor han trott sig ha separerats från. Och det är medvetenheten om modern som sexuell varelse som plötsligt gör honom bli blind.

Pjäsen avslutas med en rad Happy End-scener, varav ett par är starkt parodiska. Bilden av den heliga kärnfamiljen, återföreningen mellan Dolores, Edvin, Fabian och Anneli avrundas med plattityden, om att endast den som förlorat sig själv kan finna sig själv. Den allra sista bilden är det klassiska musikslutet: "En fond med stockholmsmotiv kommer ner. Det är melodifestival. Fabian in med vit käpp och festivalkostym." Vår tids Oidipus återfinns som schlagerförfattare.

I den språkliga och kulturella identitetsprocessen ingår även produktion symboler, som blir förmedlare av kulturell handling och delar av en "estetik". Den antika komedin slu-



Barbro Smeds, 1992.  
Foto: Dan Hansson. Pica Pressfoto.

tar ofta i en symbolisk fest, ett firande eller försoning. Så gör även *Mars eller kärlekens spioner*, och den symbol som kan uppstå ur pjäsens olika trendiga innespåk blir melodifestivalen och dess körlyrik består av en banal schlagertext.

Egentligen har alla rollerna i denna pjäs lika stor betydelse, men den genre som antyds av slutet, gör Fabian till den formelle huvudpersonen. Det är hans vuxenblivande och socialisation som är dramats drivkraft och hans process drar sedan de andra med sig. Fabian blir en metafor för den postmoderna människans ständigt pågående identitetsarbete, ett arbete som inte längre är avslutat med puberteten. Julia Kristeva tar i "The Adolescent Novel" upp tonåringen som central gestalt i romanen. Hon ser henne/honom som en mytisk figur som får fungera som distanseringsobjekt för brister, klyvningar, förnekanden och begär. Hon ser

begreppet adolescens mindre som en ålderskategori än som ett öppet system, som lever genom att upprätthålla förnybarhet av identiteten i samspel med andra. Det tillstånd som utmärker adolescensen är enligt en postmodern grundsyn ett naturligt tillstånd hos individen, men i en struktur, som har stabilitet som lag, betraktas det som kris. I litteraturen blir därför adolescensen en metafor för individen i process.

I november 1991 hade ungdomspjäsen *R* premiär på Unga Klara. Uppsättningen hade föregåtts av en lång process under vilken gruppen utforskade invandrabarnens villkor och livssituation i Stockholmsförorten Hjulsta. Man ville göra en pjäs om unga invandras situation, deras värderingar och syn på kärlek, framtid, rättvisa, humor och svenska. Det var inte meningen att gruppen skulle skriva en pjäs tillsammans med ungdomarna. I stället skulle arbetet med dem ge material i



form av insikter om deras värderingar och sätt att tänka och uttrycka sig.

Språk och identitet är därför viktiga även i denna pjäs och vi möter en rad varianter av invandrarspråk. I det här fallet behandlar Barbro Smeds dock replikmaterialet med större varsamhet än i *Mars* och som tidigare nämnts uppfattar hon invandrarsvenskan som ett mycket rakt språk, ett språk som är väl fungerande för teaterns syften. Just genom sin tafatthet och otillräcklighet blir det paradoxalt nog uttrycksfullt, eftersom det bidrar till att aktivt gestalta rollpersonernas arbete med sin egen identitet och det omgivande samhället.

Liksom i *Mars* är handlingen komplicerad med många linjer och trådar som både löper samman och skiljs. I centrum för handlingen befinner sig ett par invandrarfamiljer, där dessutom föräldrarna kommer från sinsemellan olika kulturer. Koncentrationen blir därigenom större genom att kulturkrockarna ofta sker inom familjen. Människorna i pjäsen utgör också en provkarta över olika sätt att förhålla sig till den svenska kulturen, från idealisering och överanpassning till hat, förakt och avståndstagande. Den ena familjen består av modern Furiosa som är polska med ingenjörsutbildning och hennes båda tvillingöner Bror och Ben. Fadern Ivar, som är pjäsens mest destruktiva och självdestruktiva karaktär, existerar bara i periferin. Han och hustrun är skilda och Ivar sysslar med knarklangning. Den andra familjen består av eldsländaren Louis Ramon, en latinamerikansk folkhjälte på flykt, hans båda hustrur den finska Siri och den latinamerikanska Adalgisa och döttrarna Dalila och Snöfrid. Ungdomarna är födda i Sverige och mer eller mindre försvenskade men förmodligen inte helt accepterade. En rad konflikter och möten mellan och inom familjerna gestaltas för att synliggöra kulturkrockarna. Oftast är utgångspunkterna för dessa triviala, t ex ett bråk om tvättstugan, men utageras expressivt och intensivt och antar nästan mytiska dimensioner. Pjäsen utmynnar i två resor, Bror och Ben ger sig ut på en resa till regnskogens djungler, en symbolisk resa som kan uppfattas som en initiationsrit inför vuxenlivet.

Louis Ramons familj beger sig tillbaka till Eldslandet, där man störtat förtryckarna, och välkomnar Ramon som sin nye ledare. Vistelsen blir emellertid kortvarig eftersom det sker en ny revolution och man måste bege sig tillbaka. Den ställer emellertid familjemedlemmarnas identitet i strålkastarljuset och tvingar dem att ta ställning till sina liv. Snöfrid bestämmer sig, trots att hon är född i Sverige att återvända till Eldslandet.

Även i *R* är längtan pjäsens motor. Denna längtan kan vara av de mest skilda slag men är även här kopplad till identiteten. Tvillingarna Bror och Ben längtar efter både separation från och förening med sina föräldrar. I det senare fallet gäller det dock inte de verkliga utan alternativa drömföräldrar. De båda pojkarerna befinner sig i puberteten, revolterande mot vuxenvärlden men samtidigt med behov att integreras i den.

Furiosa längtar efter en identitet och ett erkännande som yrkeskvinna, efter att inte bara bli betraktad som en invandrarkvinna bland alla andra. Louis Ramon längtar till sitt hemland och efter att få ge sitt liv för detta. I hans längtan finns en inneboende dödsdrift. Hans identitet är inte fullbordad förrän efter detta offer, och hans dödslängtan är snarare ett mål i sig än ett medel för att ge fosterlandet bättre villkor. Adalgisa längtar efter sitt barn. Ramons andra hustru, Siri, längtar däremot till ordnade förhållanden, efter att bli socialt acceptera. Adalgise är urmodern och urkvinnan personifierad, kvinnan helt relaterad till mannen och modern till barnet. Skild från mannen och barnet blir hon emellertid "en galen moder" och ställer sin galenskap i den sydamerikanska frihetskampens tjänst.

*Snöfrid*  
  
*Dalila*

Snöfrid längtar efter att få leva, att få delta i livet, att få utveckla kreativitet och konstnärskap. Hon är pjäsens mest harmoniska karaktär och det vilar en självklarhet över henne, något som gör att alla dras till henne. Systemen Dalila är mera splittrad och längtar efter be-

römmelse, som nästan alltid är förknippad med andra platser än den hon befinner sig på. Hon längtar också efter att vara älskad, och objektet för hennes kärlek är den som älskar henne. Hon befinner sig cirkeln för begärets dialektik.

Den ende som säger sig befinna sig bortom all längtan är Ivar. Han ironiserar över människan som längtande varelse men visar samtidigt en längtan efter att betyda något för sina barn, att få lära dem det han verkligen kan, målarens hantverk. Hans yttre attityd som världsgenomsådare fungerar bara som ett skydd.

Hela pjäsen genomsyras av längtan efter gemenskap och kärlek och det blir Ivar, som, visserligen ironiskt, anslår för tonen redan i pjäsens inledning:

Nej, det är bara några gamla paltor några gamla kläder  
gamla paltor  
Okey då  
Människans storhet ligger i att älska älska älska utan  
gräns (s 1)

Det faktum att längtan är kopplad till identiteten uttryckes ibland i motsägelsefulla betenden t ex i ambivalensen i *Furiosas* känslor för Sverige och svenskarna. Hon vill bli accepterad, men när hon inte lyckas utbrister hon i förbannelser: "I ett fejt och uselt land som förföljer mig! Som inte tål några begåvningar, ingen konkurrens! Som bara skyddar varandra! Jag är ingenjör!" (s 6)

I arten av de olika rollpersonernas längtan utkristalliseras ett mönster, kampen mellan dödsdrift och livsdrift. Den förra företräds på olika sätt både av Ivar och Louis Ramon och den senare av Snöfrid. Hon vänder något av destruktiviteten hos Ivar och väljer att fortsätta Louis Ramons kamp, men inte genom att dö utan genom att leva och livet finns för henne i konsten:

Vulkanen mullrade och jag visste att vi måste åka. men jag grät, och jag lovade att jag skulle återvända, till landet med de brinnande solnedgångarna, den röda himlen, alla färgerna och luften som aldrig var tyst. (s 94)

## *Språket*

Barbro Smeds förhöll sig något avvaktande till Unga Klaras Hjulstaprojekt, men då det gällde dess betydelse för att hitta rätt språk var hon enbart positiv:

Deras språk. Det är mycket svårt när man skriver en sådan här pjäs att hitta rätt stil rent språkligt. Jag tycker att jag fått en uppfattning om hur deras språk är. Det är ett bra teaterspråk. Det är ett rakt språk, som ändå inte skyr sentimentalitet och känslomässiga värderingar.

Samtliga rollpersoner invandrare eller har invandrarbakgrund och ett par av dem skulle säkert bryta ganska markant. Det är emellertid vanskligt att sceniskt återge brytning. Risken finns att effekten blir oavsiktligt parodisk. I manus markeras knappast någon brytning. I stället kan meningarna vara anmärkningsvärt korta och antyda en osvensk talrytm. På några ställen finns dock små markörer, som kan gälla ordval, ordföljd eller böjning: "Min fru, ärade fru, ni är väl doktorn, jag måste fråga, jag står inte ut! Det är mina söner. Jag förstår dem ingenting." (s 6)

Hur ser då detta språk ut? Ungdomarna med undantag för Snöfrid talar med mycket korta och ofta ofullständiga meningar, som ofta är uttryck för känslor eller kontaktsökande och de är då kopplade till kroppsspråket. Engelska uttryck från filmer och sångtexter är mycket vanliga. Särskilt pojkarna försöker att genom språket uttrycka action och tuffhet, men intrycket blir i stället osäkerhet och ensamhet. Ibland förekommer insprängda fragment av vuxenspråk.

Dalilas språk är laddat med aggressivitet, särskilt när hon talar med modern, och de flesta meningarna är utrop och uttrycker ett stort frigörelsebehov. Även *Furiosas* och *Siris* repliker är färgade av aggressivitet, men *Furiosa* är den mest expressiva medan *Siris* toner uttryck för hennes dragning till det praktiska och vardagliga.

Louis Ramons repliker är färgade av hans hemlängtan, hans hjältomod och hans förakt för den svenska livsstilen. De har en ganska poetisk rytm men avbryts ibland av spanska utropsord. Då han talar om nuet och den so-



ciala verkligheten i Sverige är de kortare och rytmen mera staccatoartad.

Ivars språk är mera oenhetligt. Ibland är det hårt slangartat och färgat av hans liv i undre världen. I andra partier är det emellertid mjukare, nästan poetiskt och uttrycker stark längtan.

Det språk som markant skiljer sig från de andras är Adalgisas, som vibrerar av en varm och kroppslig poesi, som besitter ett slags urkraft. Snöfrids språk liknar ibland moderns, men hos henne finner man även vanligt vardagspråk, dock inte så korthugget och slangfärgat som hos de andra ungdomarna.

Konstruktionen av social och kulturell identitet har ibland jämförts med initiationsriten. Denna utmärks enligt antropologen Victor Turner av tre stadier: a) Separation från den vanliga sociala omgivningen. b) Ett avgränsat eller parentetiskt stadium med möjlighet till utforskning, ifrågasättande och lek, där initianden har stor frihet att testa nya möjligheter och perspektiv. c) Återvändandet, då initianden förs tillbaka till sin ursprungliga omgivning men nu redo att inta nya och ansvarsfullare sociala roller.

### *Unga män testar roller*

Genom språket testar personerna i *R* olika slags sociala roller. Ungdomarna provar olika slags vuxenroller, pizzabagarens, rock-sångarens osv. Detta innebär både verklighetsflykt och social lek, kanske mest det senare, eftersom språket används för att konstituera en identitet. Utforskandet av olika sociala roller är en nödvändighet för övergången till vuxenlivet. I den här pjäsen befinner sig även alla de vuxna rollpersonerna sig i ett slags övergångsfas mellan olika nationella identiteter. Särskilt Siri och Furiosa testar olika roller, som de upplever som typiskt svenska. Att mycket av deras handlande är en form av rollspel förklarar motsägelsefullheten i deras repliker. Själva formen för pjäsen – initiationsriten, innebär också en transformation mellan två mognadsstadier.

### *Sol och vår*

*Sol och vår* hade premiär på Stockholms Stadsteater i mars 1991. I denna pjäs är temat spelet mellan män och kvinnor i politiken, ett spel som inte minst utageras i språket. Handlingen är enklare än i de båda andra pjäserna. Socialministern Solbritt blir förälskad i och inleder ett förhållande med den unge inrikesministern Fredrik. Då dennes trassliga affärer kommer i dagen, hjälper hon honom med pengar från ett regeringskonto, som hon disponerar. Hemligheten läcker ut. För Fredriks del tystas skandalen ned, men Solbritt utlämnas åt offentligheten och tar sitt liv. Stefanie, Solbritts väninna, tidigare gift med utrikesministern Ernst, beslutar sig för att hämnas både på Fredrik och systemet. Sedan hon fått Fredrik intresserad av sig utdelar hon det förödande slaget med hjälp av en golfklubba riktad mot hans skrev.

Pjäsen visar på flera ställen upp exempel på starkt sexistiskt språk, ett språk som utgör en av mekanismerna i den maktstruktur som frilägges. Sexualitet och makt kopplas samman även i språket. Det mest tydliga exemplet är en dialog mellan rösterna A och B i riksdagskorridoren:

A: Varför, varför, varför är hon på mig hela tiden! Personligen! Jag skiter i det, men jag blir barock. Jag sväller av ilska. Jag tål det inte, inte en jävla insinuation till av det rödhåriga kräket. Jag ska knäcka henne, jag ska mosa honom till en fet paté, jag ska sprätta upp hela den jävla oknullade fittan!

B: Hon inser din farlighet, det är allt och hon kan inte annat. Det är möjligt men inte alldeles säkert att hon är arg faktiskt.

A: Ja, jag är fanimej farlig. Smockan hänger i luften. Den här avgasreningsfrågan kommer att leda till blod, mitt eller någon annans.

B: Du vet att alla medel är tillåtna.

A: Fan, jag ska köra upp en jävla katalysator i arslet på henne genast, personligen. Nu genast.

B: Nej, vänta ett par dar.

A: As! As! (s 20)

Den sexuella metaforiken appliceras på båda könen, men det är det kvinnliga objektet som ger de negativa konnotationerna. Politiken ses som en könsakt och könsakten som ett krig. Till denna metaforgrupp kan även knytas idrott och musik. Ett exempel är Ernst välkomstord till den nye politikern Fredrik:

Ja, nu är du med i ett landslag av annat slag, men du kommer att märka att det finns uppenbara likheter. Din välbekanta fighting spirit kommer naturligtvis till nytta för oss även här – även för oss gäller: ny match varje dag – se aldrig tillbaka, mot nästa seger (s 39)

Och lite senare i samma scen:

Du kommer att finna att musikens begrepp är mycket användbara. Musik och krigskonst har alltid ansetts ligga nära varandra, ja, kanske alla verksamheter som är totalt engagerande, som uttrycker människan på sin höjdpunkt. Det samma gäller, måste man väl säga politiken? (s 40)

Och sambandet mellan sexualitet och politik uttrycks även det explicit, nu av Fredrik:

När jag tänker på folket, så är folket en kvinna, ja, jag vill inte dölja att det är en sorts sexuell tanke för mig att tänka på folket. (s 41)

Ernst den i grunden osäkre politikern har pjäsens längsta monolog, när han tränar på ett tal inför tänkta åhörare. I detta tal tömmer han i princip språket på all mening. Allt upplöses i samma ögonblick som det framsåges. Solbritt frågar vid ett tillfälle, om han verkligen minns vad han sagt och han själv undrar vad han egentligen gör. Allt tycks lösas upp, verkligheten tunnas ut:

Ja, jag har alltid gjort en lista över allt vi inte kunnat göra något åt, inte lösa, inte använda som expert, inte ens tänka på. Jag fattar bara inte – Vem är den här världen gjord för? Huset mitt emot är alltså halvbyggt, nejmen Gud vilken underlig dag det är. Verkligt underlig. nå det är liksom inbäddat, snön är mjuk och tung och jag sjunker liksom ned i den, neråt. In i livet. Förstår du? Ett ögonblick var jag i livet, inte länge, men jag kan känna det.

Fredrik använder också ett glidande språk, men han tycks vara helt medveten om det och utnyttjar det till fullo – för förförelse. I relationen till Solbritt pendlar det från mjuk förföriskhet och smicker till råhet och hänsynslöshet och tillbaka till ett språk, som visserligen är kroppsligt och sexuellt och ändå förförande. Utsatt för detta språk förvandlas Solbritt från den rejäla intellektuella politikern till en varelse, som är bara kropp och kön.

Även i den här pjäsen är språket i ständig glidning, men rollpersonerna har ett tydligare förhållningssätt till det, som offer, segrare eller avslöjare.

### *Verbala offer*

I samtliga tre pjäser befinner sig personerna i ständig förändring, i ett fortlöpande identitetssökande, i färd med att prova och använda nya roller. För detta utnyttjas språkets obestämbarhet, dess ständiga spel och glidning och dess självavslöjande potential.

Språkets ständiga instabilitet utgör en gemensam nämnare för alla tre pjäserna men denna egenskap utnyttjas på olika sätt. *Mars* och *R* visar både likheter och olikheter. I båda synliggörs samtliga personers oförmåga att styra och kontrollera språket. Ibland får man ett intryck av vanmakt inför språkets verklighets- och identitetsformande makt. I *Mars* möter vi människor som är eller borde vara extremt verbala men som trots detta blir språkets offer. I *R* talar de flesta personerna ett språk som inte räcker till, som inte förmår göra verkligheten hanterlig, men paradoxalt nog är detta språk tillräckligt som material åt fantasins språngbräddor. För de flesta finns dock i alla pjäserna en viss distans till språket, det är ett verktyg – inte en del av dem själva. En person skiljer sig dock från de andra – Adalgisa. Hennes språk tycks uppstå direkt ur hennes kroppsliga verklighet. Hon både äger och är sitt språk och hon är medveten om dess vikt. För henne är det en kraftkälla och möjlighet till liv.

### *Feministiska pjäser?*

Kan man då betrakta Barbro Smeds pjäser som feministiska? Vissa av dem som *Sol och vår* liar ett explicit feministiskt budskap. Om man ser till slutet t o m plakatfeministiskt". I andra pjäser ligger det på andra plan, i personteckningen eller i dramaturgin.

I både *Mars* och *R* framstår kvinnorna som de starkare, som vinnarna i ett samhälle, där inga garantier gäller längre, där självklarheter sätts i fråga. Det är postmodernismens samhälle som utstakar rollpersonernas existensvillkor och som kräver nya strategier för aklimatisering och överlevnad. I Barbro Smeds pjäser leder denna nya världsbild till nederlag för många av de mest traditionellt manliga männen. Edvin detroniseras av Dolores, Asger leds ut som en hund av Cecilia, Louis Ramons dödsdrift segrar, Ivan går under i destruktivitet och Ernst visar upp ett totalt verbalt sönderfall. Kvinnorna framstår oftast som överlevarna, som de som går vidare och gör något av den till synes hopplösa situationen. Även de män som intar en mera marginaliserad position i könshierarkin tycks hitta nya möjligheter.

Utmärkande för identitetsbildningen i detta samhälle är det ständiga bytet och utprovandet av masker och roller. Några av rollpersonerna tycks dock ha en stabil identitet och befinna sig i harmoni med sig själv oavsett de yttre betingelserna. Dessa är alla kvinnor, den unga hemlösa Anneli i *Mars*, konstnären Snöfrid och "den galna modern" Adalgisa i *R*.

Feminismen finns även på det dramaturgiska planet. Flera forskare har funnit att transformationerna är utmärkande för en feministisk dramaturgi. Helene Keyssar konstaterar i *Feminist Theatre* att det feministiska dramat inte litar på igenkänningsscenerna, som utgör ett väsentligt element i den klassiska dramaturgin. Dennas uppgift är att få åskådaren att nå självinsikt. I den feministiska dramaturgin går emellertid rörelsen åt motsatt håll. I stället sker en transformation av jaget och värden. Personerna förvandlas inför publiken, ibland gradvis och ibland plötsligt. Den kvinnliga psykoanalysen ser inte heller jaget

som stabilt och gömt utan som skiftande och problematiskt varierat. Den värld, där dessa karaktärer existerar är inte heller enhetlig eller solid utan fragmenterad och splittrad. Julia Kristeva beskriver det kvinnliga subjektet som "ett subjekt i process" dvs ett subjekt i ständigt självöverskridande. I *Mars* finns den stora igenkänningsscenen med, men den leder inte till katharsis och insikt. I stället leder den till total upplösning och synliggör därmed den aristoteliska dramaturgiens irrelevans för människan i ett postmodernt samhälle. Konsekvensen för hela den dramaturgiska strukturen blir syntes i stället för analys.

Den feministiska dramaturgin har en annan utvecklingskurva än den traditionella, något som stämmer väl in på Barbro Smeds pjäser. I stället för en huvudsaklig höjd- och vändpunkt har de en rad mindre. Ofta är varje scen uppbyggd som ett drama med egen vändpunkt och scenerna är snarare associativt än kausalt sammanfogade. En telefonsignal, en ton eller ett ord tjänar ofta som sammanbindande faktor.

I *Feminism and Theatre* drar Sue-Ellen Case upp linjerna för en ny poetik för kvinnlig teater och dramaturgi. Hon är öppet dekonstruktiv i sin målsättning och använder sig av poststrukturalismens teoribildningar. Som de viktigaste syftena med denna poetik anger hon:

1. Dekonstruktion av det traditionella subjektssystemets perception av kvinnan.
2. Placering av kvinnan i subjektposition.

Enligt Case är det i den traditionella dramaturgin den manliga huvudrollen, som får något att hända och den feministiska dramaturgin har därför som uppgift att bryta detta mönster och i stället låta teatern bli ett laboratorium, där könsförtrycket kan påvisas och synliggöras.

Barbro Smeds *Sol och vår* kan liknas vid ett sådant laboratorium, och det som undersöks är just de förtrycksmekanismer som finns inbyggda i språket och talakten. Författarinnans dekonstruktiva metod blir att låta de manliga huvudpersonerna tala sönder sina budskap, att frilägga det manliga språkets förtrycksmekanismer och synliggöra motsägelserna, låta språket falla sönder av sig själv.

## LITTERATUR

- Brune; Ylva, "Intervju med Barbro Smeds", *Krut* 4/90
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988
- O'Farell, Lawrence, "Creating our cultural identity" i O'Toole/Donelan, *Drama, Culture and Empowerment*
- Fornäs, Johan, "Navigationer på kulturfloden", Fornäs/Boëtius/Ganetz/Reimar, *Unga stilar och uttrycksformer*, Brutus Ostlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993
- Hoogland, Rikard, "Stora drömmar och bitter verklighet" *Nya Teatertidningen*, 3/89
- Keyssar, Helene, *Feminist Theatre*, Macmillian, London 1984
- Kristeva, Julia, *Revolution in the Poetic Language*, Columbia University Press, New York 1984
- Kristeva, Julia, "The Adolescent Novel", *Fletcher/Benjamin, Abjection, Melancholia and Love*, Routledge, London/New York 1990

## SUMMARY

The characters of the dramatist Barbro Smeds often use a fashion-language or a jargon in their dialogue. By its gaps and contradictions an abyss behind is shown its surface. The speech displays curious sliding motions, and by them the character's pursuit of identity becomes visible. This pursuit contains the "tragic irony" of the characters, as they are searching for their inner most kernel, at the same time as their identity is construed by a perpetual interactive process. The language and the speech make it possible to study this formation of identity, because the individual is construed by the language and is born into an already existing one. The three plays studied are *Mars or the Spies of Love*, *R* and *Sun and Spring*.

The first play is an investigation of a couple of upper class jargons, the hospital jargon and the language of the evening courses, the second of the broken Swedish of immigrants and the third of the masculine and patriarchal political language.

In *Mars* or the *Spies of Love* each character has a special version of the jargon and in *R* an individual version of broken Swedish. In *Sun and Spring* masculine and feminine language are played out against each other, and by that the sexist structure of the political language is shown. Common to all the plays are the instability of the language and its identity-forming function. Another common trait is the feminist approach. *Mars or the Spies of Love* is implicitly feminist, because women are moulded as the stronger ones, those who have the capacity of surviving a changing conception of the universe. In *Sun and Spring* the feminism is more explicitly expressed by a woman's revenge. Every play has a feminist dramaturgy, e.g. a couple of lesser peaks instead of one and an associative joining together of scenes rather than a causal.

According to Sue-Ellen Case the most important aims of a feminist dramaturgy are deconstruction of the perception of woman in the traditional subject system and putting her into the subjects position. Especially *Sun and Spring* serves those functions.

Gudrun Milekic  
Stengödsö. 83  
S-238 30 Oxie