

KARST WOULDSTRA

SKÅDESPELSFÖRFATTAREN LARS NORÉN

Från "Fursteslickaren" till "Natten är dagens mor".¹

Det var inte långt ifrån att diktaren Lars Norén i början på 70-talet hade debuterat med ett operalibretto. Visserligen hade han redan skrivit några textcollage för svensk radio och TV, men librettot om Carl Fredrik Hill, målaren som blev sinnessjuk - ett libretto som hans ungdomsvän Karl Erik Welin (Werner i "Natten är dagens mor") skulle skriva musiken till - skulle ha blivit hans första rent dramatiska verk. Vad som var orsaken till att samarbetet med Welin misslyckades är inte viktigt, men det saknar inte betydelse att Norén debuterade som skådespelsförfattare med en pjäs om en operakomponist, "Fursteslickaren" (1973). Norén skrev pjäsen på uppdrag av Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm. Regissören Donya Feuer hade bett Norén att bearbeta en av sina romaner, "Biskötarna" (1970) eller "I den underjordiska himlen" (1972) för scenen. Efter några hektiska månader fick "Fursteslickaren" sin premiär den 22 november 1972, med en fantastisk besättning och en dekor av Noréns vän, målaren Peter Tillberg. "Fursteslickaren" var ett utomordentligt ambitiöst projekt och besvikelsen var därför också särskilt stor, när både pjäsen och föreställningen sablades ner i pressen. I ett fullständigt obegripligt raseri störtade sig de flesta kritiker-na, med några få undantag, över Noréns verk.

"Fursteslickaren" beskriver en ung komponists öden och äventyr. Komponisten är Andreas Christofori, en fiktiv elev till den historiske Gesualdo, som tack vare sitt (homo-sexuella) förhållande med en furste i det trettioåriga krigets Tyskland lyckas få i uppdrag att skriva en opera.

Denna opera ska förhårliga furstens bedrifter, nämligen utrotningen av judarna i Aachen. Uppdraget är så formulerat att det blir omöjligt för komponisten att fullgöra det. Det beklagar Andreas sig över inför furstinnan:

'Judarna vill inte bli levande, det ska de ju inte vara heller och de får inte sjunga för vackert - men på något sätt blir de för små, de känns inte som ett hot...

Efter det att komponistens unga hustru har dött och efter ett fälttåg mot Ryssland även fursten, och furstinnan har blivit tillfångatagen, flackar Andreas omkring i ett krigshärjat land. Slutligen hamnar han på ett sinnessjukhus där han efter ett möte med en gammal gumma vid namn Ariël får klart för sig att vansinnet är det enda sättet som man kan bevara förståndet på i en vansinnig värld. Med huvudpersonen som vägledare följer Norén den västerländska musikens historia, från Gesualdo (upptäckten av harmonin) via Mozart (som stod modell för akten om komponistens äktenskap) till Schönberg (den atonala musiken i exempelvis *The Survivor of Warsaw*). Parallellt därmed beskriver Norén komponistens förhållande till fursten, uppdragsgivaren, och därigenom även utvecklingarna i förhållandet mellan konst och stat genom seklen, alltså konstnärens skiftande hållning gentemot sitt eget verk.

Slutligen utvecklade Norén i "Fursteslickaren" en personlig estetik som komponisten Gesualdo formulerar så här:

'Alla har vi våra bristningsgränser, olika för var och en. Tag reda på din. Gå sedan förbi den. (--) Gå med musiken in i din allra egnaste trånghet. Och gör dig fri där.

Med denna åsikt - som har sina rötter i framför allt Hölderlins och Paul Celans verk - att det är konstnärens

främsta uppgift att försöka befria sig ur det egna jagets fängelse, lade Norén i "Fursteslickaren" grunden till alla sina senare skådespel.

Det ogynnsamma mottagandet av "Fursteslickaren" bekom honom inte väl. Först 1978, då han fick höra att pjäsen skulle spelas på nytt, denna gång på Ro-teatern i Nederländerna i regi av Franz Marijnen, började han skriva skådespel igen.

Hans första pjäs efter "Fursteslickaren" var en sorts epilog till debuten. Den hette i första versionen "Kvartett" och har senare döpts om till "Filosofins natt". Inspirerad av tilldragelserna i Chile kring mordet på Allende och den statskupp som genomfördes av Pinochet och hans likar, beskrev Norén med minimala medel i denna pjäs, som aldrig spelats eller publicerats, hur huvudpersonens (en fånges) identitet blir tillintetgjord under ett långvarigt förhör och genom en långvarig vistelse i en cell.

Slutligen lyckas fången på ett tragiskt och paradoxalt sätt triumfera över sina förtryckare genom att tvinga dem att döda honom. Han gör en krok av ett stycke järntråd, fäster den vid ett snöre, sväljer kroken, binder fast snöret vid dörrhandtaget och inväntar så det ögonblick då hans vakter öppnar dörren. Hans vakter dödar honom och vänder på detta sätt "ut och in" på honom. Det är denna paradoxala bild av en längtan efter frihet som trotsar allt och alla som har blivit utmärkande för det femtontal pjäser som Norén skrev efter "Filosofins natt".

Efter två andra pjäser, som också har förblivit ouppmärksammade, "Vännerna" och "Depressionen", i vilka Norén på nytt, liksom i "Fursteslickaren" - men denna gång i en annan, nutida, realistisk kontext - beskrev två vänners/älskares mödosamma lösslitande från varandra, skrev Norén på uppdrag av Dramaten "Orestes" (regi Gunnel Lindblom), en

egen och egensinnig tolkning av sagan om Orestes. Föreställningen fick åter igen ett mycket dåligt mottagande. Kritiken riktade sig denna gång lyckligtvis och med rätta inte mot Norén utan mot själva föreställningen. Större framgång hade regissören Björn Melander med sin filmatisering av Noréns nästa pjäs, "Modet att döda". Denna pjäs skulle visa sig vara mönsterbildande för Noréns senare produktion.

"Modet att döda" var Noréns första direkt självbiografiska pjäs, även om det i hans fall inte betyder att han beskriver en viss tilldragelse i sitt liv. Det är snarare så att han utgår ifrån de förhållanden som bestämmer hans liv. Sedan skapar han en fiktiv situation inom vilken den händelse som aldrig har inträffat blir ofrånkomlig. Norén bortser därvid från element som ytterligare skulle dölja pjäsens självbiografiska ursprung (som den historiska kontexten i "Fursteslickaren" eller personernas marginella levnadsomständigheter i "Depressionen"). I "Modet att döda", som utspelar sig i ett rum som skulle kunna vara samma rum som Norén befann sig i då han skrev pjäsen, är det fråga om ett förhållande mellan en far och en son, som bäst kan beskrivas med beteckningen 'double-bind'. Sonen tvingar sin tyranniske far att driva honom så långt att han dödar fadern, vilket är den mest radikala lösningen på separationsproblematiken som är kännetecknande för Noréns dramatiska författarskap.

Det är tydligt att Norén med "Modet att döda" fann sitt eget sätt att berätta sin egen historia på. I svindlande fart följde nu en hel serie pjäser, i vilka Norén försatte människor som han kände i situationer som han själv skapade, oftast innanför det rum där han skrev sina pjäser, och tvingade dem till vissa val och uttalanden, varvid hans alterego fick sig tilldelad rollen som

katalysator.

I detta avseende är han nära besläktad med sin landsman August Strindberg, även om Ibsen, Tjechov, Becket och Pinter har haft ett större inflytande när det gäller det sätt på vilket han iscensätter situationer och tvingar sina personer till bekännelser. Efter "När de brände fjärilar på lilla scenen", "Akt utan nåd", "En fruktansvärd lycka" (denna pjäs spelades i Nederländerna av Zuidelijk Toneel Globe i Gerardjan Rijnders regi) och "Huden", följde de två pjäser, som tillsammans med "Modet att döda" bildar en sorts självbiografisk trilogi, i vilken Norén gör upp med sina föräldrar, nämligen "Natten är dagens mor" och "Kaos är granne med Gud". De sistnämnda två titlarna bildar tillsammans den sista raden i dikten 'Vän, i förödelsens stund' av den vid unga år avlidne diktaren Stagnelius. Dessa två pjäser fick ett förbryllande positivt mottagande; de drog fulla hus i hela Norden och kan betecknas som Noréns genombrott.

"Natten är dagens mor" spelades också i Nederländerna på Publiekstheater (regi Karst Woudstra) med Elisabeth Andersen som modern, Ton Lutz som fadern, Pierre Bokma som den yngste sonen (David) och Hans Dagelet som den äldste sonen (Georg). "Modet att döda" regisserades av Teuntje Klinkenberg, med Allard van der Scheer som fadern, Hans Dagelet som sonen och Conny Postel som sonens väninna.

"Natten är dagens mor" utspelar sig på ett hotell i södra Sverige den 9 maj 1956. Namnet på hotellet är 'Aurora' (daggryningen) och denna 9 maj har hotellet stängt för 'inventering'. Även i den här pjäsen beskriver Norén en separationsprocess, det viktigaste temat i alla hans pjäser, såsom Magnus Florin har visat i den hittills

bästa essän om Noréns verk.²⁾ Den här gången är det emellertid inte fråga om två vänner som skiljer sig ("Depressionen") eller om ett äkta par ("En fruktansvärd lycka") utan om en familjs oåterkalleliga sönderfall. Denna familj består av fyra personer: fadern (Martin), modern (Elin) och två söner (Georg och David). Fastän både pjäsen och föreställningen också i Nederländerna fick ett entusiastiskt mottagande, gav, precis som i Sverige, recensenternas och publikens reaktioner ofta anledning till besvikelse på en för Noréns verk avgörande punkt. Man tycktes uppfatta pjäsen som en beskrivning av en oföränderlig situation och förbisåg därmed pjäsens titel och de olika personernas uttalanden, som ger tydliga anvisningar på det motsatta. Enligt recensenterna skulle personerna bara hota med att ge sig iväg utan att fullborda sina hotelser, "totalt oförmögna som de är att ge sina liv en annan riktning" (De Telegraaf) och pjäsen skulle därmed sakna en dramatisk lösning (NRC-Handelsblad). Det enda tydliga undantaget var Jaap Joppe i De Typhoon, som skrev:

"Det är, hur konstigt det än låter, en optimistisk pjäs, en lovsång till en mycket ung människas oförstörbara livsdrift: ur natten kommer dagen, ur kaos ljuset, och för att citera Nietzsche: 'det som inte förstör oss, gör oss starkare'."

Min uppfattning av pjäsen ansluter sig till den av Jaap Joppe anförda tendensen. Pjäsen beskriver inte endast den yngste sonens, utan också moderns och den äldre broderns 'oförstörbara livsdrift'. Denna livshunger segrar över den dödslängtan med vilken fadern, fullständigt omedveten om vad det är som driver honom, i nästan fyrtio år har terroriserat sin hustru och sina söner.

Den av Norén i "Natten är dagens mor" beskrivna frigörelseprocessen expliciteras endast indirekt, vilket skulle kunna vara förklaringen till de flesta recensenternas

pessimistiska tolkningar. Detta indirekta förmedlande av budskapet är helt i överensstämmelse med Noréns uppfattning om skådespelarnas och publikens roll vid en teaterföreställning och däri är han sina förebilder Ibsen, Tjechov och Pinter trogen. Pjäsen erbjuder oss, skådespelare och publik, allt det material som behövs för att vi själva ska kunna ta ställning och träffa ett val, men den kräver en aktiv hållning gentemot detta material - i motsats alltså till den typ av dramaturgi som vi vanligen konfronteras med i amerikanska TV-serier.

Om vi ovillkorligen identifierar oss med en av personerna, förlorar vi omedelbart greppet om helheten och vi får intrycket att pjäsen slutar i absolut mörker. Om vi däremot håller en viss distans, blir det möjligt för oss att inse att allting är sagt i slutet av pjäsen och att de fyra familjemedlemmarna efter denna natt oåterkalleligen kommer att gå sina egna vägar. Om man begränsar sig till den yttre handlingen i pjäsen kommer man helt säkert in på fel spår, eftersom Norén inte berättar en historia utan beskriver en process. Om man däremot hela tiden bemödar sig om att pröva sanningshalten i varje yttrande med hjälp av alla andra uttalanden som samma person, eller andra personer, redan har gjort eller kommer att göra längre fram, hittar man helt säkert den väg som kan leda en ut ur labyrinten. Norén själv jämför sitt verk i detta avseende med en skärseld, som kan luttra men som också kan förbränna. Labyrinten i "Natten är dagens mor" bildas av den väv av lögner som fadern under hela sin livstid har spunnit för att hålla sin hemlighet, "Jag tycker aldrig om det här med att ligga med en kvinna, har jag aldrig gjort." dold för sig själv, för sin fru, sina söner och omvärlden. I denna väv håller han de övriga familjemedlemmarna fångna, som det nödvändiga beviset på motsatsen. Trots detta

lyckas både modern och de båda sönerna ertappa fadern med en av dennes otaliga lögner denna nionde maj 1956, och det visar sig vara möjligt för dem att använda denna enda lilla sanning som nyckeln med vars hjälp de kan lämna sitt fängelse. De kan rymma, även som de på det viset sätter sin egen identitet eller existens på spel, liksom också fången dukar under då han tvingar sina vakter att vända "ut och in" på honom (se ovan, s. 122). Så upptäcker den äldste sonen att hans far aldrig har varit ombord på ett av de skepp som under andra världskriget gick i konvoj till Murmansk, en bild som han under hela sitt liv har klamrat sig fast vid och på vilken han har grundat sin kärlek till fadern och sin egen identitet. Norén överlåter åt skådespelaren som spelar Georgs roll och åt publiken att avgöra om Georg hör nyckelmeningen i faderns "bekännelse" eller inte, och han skapar inte heller klarhet i fråga om Georgs tolkning av faderns felaktiga uttal av ordet konvoj (Martin talar om en konjoj i stället för en konvoj). Detsamma gäller för modern och den yngste sonen. Hör de vad fadern anförtror dem? Norén överlåter också åt oss om vi vill tolka moderns och den äldste sonens ängslan att den yngste sonen eventuellt kunde vara homosexuell som en projektion av deras förmodan om faderns homosexualitet eller som ett försök att lämna honom i okunnighet om vad de vet. Det blir inte heller klart om den yngste sonen blir medveten om sammanhanget mellan alla uttalanden angående detta problem eller inte. Dylika slutsatser lämnas öppna, de expliciteras aldrig på ett tvingande sätt. I viss mening är Norén frånvarande i sina pjäser och endast närvarande i sina personer, i oss, skådespelare och publik. Han gör det möjligt för oss att själva bestämma vad hans personer vet eller inte vet, anar eller inte anar. Hör de vad andra säger och förstår de det också? Eller inte? Norén vägrar ge några slutgiltiga svar

och därmed gör han det onekligen mycket svårt för alla som är ute efter entydighet. I detta avseende visar hans hållning som författare en intressant parallell till hans guds-syn som grundar sig på bl.a. Boenhoeffers och Simone Weils arbeten: Gud är för Norén en 'frånvarande', han existerar men 'finns' inte.

Modern i "Natten är dagens mor" hostar. Dessutom klagar hon över värk i axeln. Men det blir ändå aldrig tydligt om hon vet om hon verkligen är sjuk (cancer?) eller inte, om de övriga familjemedlemmarna är medvetna om det eventuella allvaret i hennes sjukdom eller inte, om hennes hosta har en psykisk orsak, är ett 'svar' på faderns evinnerliga 'harklingar' eller inte.

"Martin: 'Jag tycker sannerligen att du skall gå till doktorn med den där hostan.'

Georg : 'Ta med dig hans harklingar också.'"

Norén vägrar vara explicit - på frågan om hon har cancer skulle han svara att han inte heller vet det. Därför lämnas alla möjligheter öppna, något som höjer pjäsens 'verklighetshalt' och bidrar till den spänning som hans pjäser framkallar.

Den dag handlingen utspelar sig uppstår det en situation, då det även för modern blir möjligt att skjuta en bräsch i den mur som fadern har rest kring henne, nämligen då fadern i sin vrede råkar krossa kristalllampan (eller är det tvärtom så att han på det viset ger utlopp åt sin vrede?). Denna kristallampa har särskild betydelse för modern, eftersom den är det enda som återstår av arvet efter hennes far. För henne är kristallampan en symbol för bandet med föräldrahemmet, särskilt med fadern, som var präst. Kristallampan påminner modern dessutom om hennes egen fars uppfattning om äktenskapet, vilken hennes man i varje krissituation använder för att utöva moraliskt

tryck på henne.

"Elin : 'Jag föraktar dig inte alls.'

Martin: 'Jag tror inte jag kan leva längre om du går ifrån mig....'

Elin : 'Nej, det tror inte jag heller.'

Martin: 'Hur kan du säga någonting sådant? Du är ju dotter till en religiös präst... Du har ju lovat honom, din egen pappa, du har stått framför altaret och lovat honom och Gud att du skall älska mig i nöd och lust...'

Elin : 'Du hade en annan kostym då.'"

När kristalllampan sedan går i kras, går sanningen upp för henne, långsamt men oryggligt, och den som känner till Noréns verk, eller lyssnar uppmärksamt, är benägen att tolka hennes ord "det enda jag hade kvar" bokstavligt. Vad fadern än försöker med sedan, han går till och med så långt att han suggererar att det som händer inte händer i verkligheten, "det här är en dröm, det här är en vidrig mardröm", så inser modern långsamt men säkert, att hon verkligen ska ge sig av, att det inte finns någonting kvar som binder henne till mannen. Oräkeliga gånger har hon hotat sin man och sina barn med att lämna dem. Eftersom det enda hon ville uppnå med det var att få sin man eller sina barn till att göra någonting för henne ("Jag ville att han skulle få känna på hur jag har det"), har hon just av den anledningen aldrig gjort det.

Georg : 'Mamma, jag vill inte att du skall stanna här.'

Elin : 'Vad vill du att jag skall säga?'

Georg : 'Skall du stanna här eller inte?'

Elin : 'Nej...nej... Det är klart jag inte skall.'"

Till slut är det den yngste sonen som utför det avgörande provet, när han i pjäsens slutscen övertar sin nedtystade fars roll och återvänder till hennes trohetslöfte:

"David : (har satt Martin som en buktalardocka på sitt knä)
 'titta på kortet där borta på byrån...
 det är du och jag, Elin, åtminstone jag
 som står därinne i kyrkan och lovar att
 jag skall älska dig tills döden skiljer
 oss åt...'
 Elin : 'Lägg ner honom.'
 David : 'Nej, det gör jag inte.'
 Elin : 'Gå in på ditt rum!'
 David : 'Nej, det gör jag inte.'
 Elin : 'Släpp honom.'
 David : 'Ja, det gör jag.'"

Detta moment, denna dialog rymmer ett otroligt antal betydelseplan och endast den konkreta situationen kan ge skådespelarna och publiken något att hålla sig till. Alla andra betydelser är val som Norén försöker tvinga fram hos skådespelare och publik genom att låta dem tänka personernas tankar. En möjlig tolkning är att David använder sin far för att bekänna sin kärlek till modern, något som han i ett vanligt samtal inte klarar av, kanske också därför att hans mor inte skulle förstå honom eller skulle missförstå honom. I konsekvens med denna tolkning skulle också Cole Porters "Night and Day" som pjäsen slutar med, kunna uppfattas som Davids kärleksförklaring till modern. Dialogen kan emellertid också tolkas så, att David gör ett sista försök att försona sina föräldrar med varandra. I föräldrarnas konflikt tar han parti för fadern, dels genom att påminna modern om hennes trohetslöfte och dels genom att försöka få reda på om hon verkligen inte älskar fadern längre, eller om det trots allt finns en smula kärlek kvar, eller om hon kanske aldrig har älskat honom. Detta kan också vara mycket viktigt att veta för David, eftersom han inte kan besluta om han ska ge sig iväg eller inte förrän han har fått ett svar på denna fråga. Moderns ord "släpp honom" får då samma värde som hennes upplysning till sin äldste son, att fadern aldrig har varit i Murmansk utan var kock

på en båt som gick mellan Göteborg och Liverpool.

Norén lägger ansvaret för sina personers öden och därmed för världens framtid hos dem som gör hans pjäs till en händelse i sina liv, nämligen skådespelarna och publiken. Alltsedan "Fursteslickaren" har det varit Noréns uttryckliga önskan att förändra livet för de människor som kommer i beröring med hans pjäser och han försöker åstadkomma denna förändring genom att tvinga var och en av dem att själv fastställa betydelsen och sanningshalten av varje enskilt uttalande. Om vi undandrar oss detta val, händer ingenting, förändras ingenting och vi använder föreställningen endast till att bekräfta vår egen tolkning av vår egen "familjeroman". De roller som vi spelar och den föreställning vi ser reducerar vi därmed till en projektduk för våra egna (begränsade) insikter och uppfattningar. Om vi däremot påtar oss detta ansvar, då förändras någonting, då ska vi kanske lära oss att ge bättre akt på vad andra säger och på vad vi själva säger, därför att vi än en gång har blivit påmind om hur relativ och bristfällig vår insikt om oss själva och andra är.

Den i detta avseende mest komplicerade rollen i "Natten är dagens mor" är Davids, den yngste sonens, roll. Den enklaste utvägen för både skådespelaren och publiken är att betrakta den homosexuella läggningen, som modern, den äldre brodern och kanske även fadern misstänker David för, som ett faktum, som en insikt han försöker dölja för sig själv och andra, på ungefär samma sätt som fadern försöker dölja sin alkoholism och modern sin sjukdom för sig själv och andra. Men pjäsen ger inte några slutgiltiga svar på dessa punkter. Det är inte alls säkert att fadern är alkoholist. Det är mycket möjligt att modern och de båda sönerna bara vill betrakta honom som en alkoholist, eftersom de då inte behöver ägna intresse åt hans andra och mycket väsentligare

problem. Då behöver de inte heller ta ställning till vad jag har kallat för faderns hemlighet, det som kommer till uttryck i meningen "Jag tycker aldrig om det här med att ligga med en kvinna, har jag aldrig gjort." Detta kan också mycket väl vara orsaken till att fadern uppför sig som en alkoholist eller ger sig ut för att vara en sådan, framför allt på sön- och helgdagar. Det är i alla fall så att fadern inte har druckit på flera månader, när modern och den yngste sonen i slutet av första akten beskyller honom för att ha druckit igen. Han gör det först när han märker att varken hustrun eller hans älsklingsson litar på honom, när hustrun nekar honom beviset på sin kärlek och inte är beredd att sälja sina smycken för att rädda hotellet undan konkurs. Med denna vägran sätter hon igång den process med vilken hon gör slut på sitt äktenskap och tilltvingar sig skilsmässa. Nóren överlåter med andra ord åt oss att avgöra om fadern dricker för att straffa sin hustru för hennes kärleks villkorliga karaktär, för hennes önskan - en önskan som hon håller tyst med eller kanske till och med är omedveten om - att bli av med honom, eller om fadern använder sin alkoholism för att därmed, medvetet eller omedvetet, kamouflera sin brist på sexuellt intresse för sin hustru. Lika otydlig är Norén när det gäller den yngste sonens eventuella homosexualitet. Det finns tillräckligt underlag för att man ska kunna dra slutsatsen att David är homosexuell, men alla dessa uppgifter kan lika gärna vara avsedda att klarlägga de övriga personernas motiv för en sådan tolkning (avund över det intima förhållande som i deras ögon finns mellan fadern och den yngste sonen). Det att modern vill skicka David ut på sjön för att göra en 'man' av honom, kommer att framstå i ett helt annat ljus, när vi i fjärde akten får höra faderns 'bekännelse' och får veta att även han har varit sjöman, att han

på en av sina första sjöresor har blivit 'man', dvs. har legat med en kvinna för första gången, och att modern alltså är gift med en sjöman (jfr. också faderns erbjudande att ge sig till sjöss igen, när han i tredje akten försöker övertala modern att stanna kvar). Varje enskilt uttalande av varje person om varje annan person har endast ett relativt värde och säger egentligen endast någonting om den som gör detta uttalande. Vid ett visst tillfälle beskyller t.ex. den äldste sonen sin yngre bror för att ha homosexuella böjelser men tillkännager därmed samtidigt att han själv också brottas med dylika känslor just gentemot sin yngre bror, "Akta dig bara så att jag inte artikulerar dig rakt in i röven...". Man kan säga att det är David i "Natten är dagens mor" som tydligast förkroppsligar Noréns uppfattningar om teaterns funktion och de uppgifter som han tycker skådespelarna och publiken ska fullgöra. David är outtröttlig i sina försök att verkligen lyssna på det som sägs, att ta reda på sanningshalten i varje uttalande, och han gör också ständiga försök att konfrontera de andra med vad de (tror att de) säger och vad de enligt honom egentligen säger.

"David : 'Varför gråter mamma?'"

Martin: 'Hon gråter inte.'

David : 'Varför gråter inte mamma?'"

Martin: 'Har du någonsin sett henne gråta?'"

David är sexton år gammal och vet ännu inte vem han är. Pjäsen öppnar med att David står framför spegeln och spelar de roller som han skulle kunna spela i sitt liv och som han också spelar under pjäsens lopp, tills han bestämmer sig för att inte längre delta i spelet utan ge sig iväg. I detta avseende utgör de samtal han har med sin mor och detsätt varpå han försöker få reda på sin fars bevekelsegrunder höjdpunkter, inte bara i det här skådespelet utan i hela Noréns författarskap. David, dvs.

figuren David i skådespelet väl att märka, är för Norén i viss mening både idealskådespelaren och ideal-åskåderen. Hans törst efter sanning och hans hunger efter frihet gör det möjligt för honom att trotsa varja hinder.

Sedan "Natten är dagens mor" och "Kaos är granne med Gud" har Norén gått ännu längre på den väg som han hade slagit in på med dessa två skådespel. Han har skrivit några pjäser i vilka han återvänder till den modell han hade använt för första gången i "En fruktansvärd lycka", konfrontationen mellan två äkta par. Det gäller pjäserna "Askan", "Demoner" (det första av Noréns skådespel som spelades i Tyskland; i Bochum i november 1984, i regi av Claus Peymann) och "Nattvarden", Noréns hittills omfångsrikaste pjäs.

"Nattvarden" är en trilogi på 600 sidor som består av tre pjäser som fyller en hel kväll var. Pjäsen har sin premiär i Stockholm hösten 1984 och spelas där i starkt förkortat skick.

Den ihärdighet, varmed Norén försöker tvinga oss att lyssna på vad vi själva och andra säger och varmed han ideligen varnar oss för våra behov att identifiera oss med andra och för vår längtan efter sanningar i stället för sanningen, riktar sig först och främst mot det sätt varpå den kommersiella teatern reagerar på detta behov. Enligt Norén är detta behov besläktat med eller t.o.m. en förlängning av vår regressiva längtan efter att återställa våra ursprungliga, symbiotiska band med våra föräldrar.

Även om det kan låta förbryllande för många, så finns det ett element i Noréns verk som påminner om det steg som Brecht tog för femtio år sedan, i en tid som i många avseenden påminner om vår egen i sitt försök att fortsätta använda teaterverkligheten som ett instrument med vilket vi kan analysera verkligheten omkring oss. Noréns teater är inte symptomatisk för den tid vi lever i, men den ger en

modell för hur vi ska lägga det som är symptomatiskt i allt som händer oss, här och nu, på förståndets dis-sektionsbord. Efter en föreställning av en av Noréns pjäser ter sig eller är världen en mycket kort stund mera begriplig, och därmed även föränderlig - åtminstone upplever jag det så.

NOTER

- 1) Denna artikel bygger på ett föredrag som hölls vid Scandinavische Miniconferentie i Amsterdam 1984. Konferensens tema var: 'Teater i Skanvinavien nu'.

Den nederländska versionen av föredraget har publicerats i De Gids 148e jaargang no. 1, maart 1985.

Översättningen till svenska har gjorts av drs. Edith de Groot i samarbete med fil.mag. Elisabeth Schönbeck Salzer, Scandinavisch Instituut, Groningen.

- 2) Magnus Florin: "Du måste förändra ditt liv." Anteckningar till Lars Noréns Dramatik. BLM 82/6.

SAMENVATTING

De integrale tekst van dit artikel is in het Nederlands gepubliceerd in De Gids, 148e jaargang no. 1, maart 1985. Zie aldaar.