

Södertörns högskola | Institutionen för genus, kultur och historia  
Magisteruppsats 22,5 hp | Litteraturvetenskap | Vårterminen 2008

# "I go to Elland Road sometimes. Would you bomb me?"

– en genealogisk närläsning av villkoren för  
överlevnad och subjektivitet i Sarah Kanes  
*Blasted*

Av: Maria Mårsell  
Handledare: Sara Granath



## Abstract

Sarah Kane's first play *Blasted* (1995) has often been read in a normative and biographical way by critics, authors and previous researchers. This essay makes a supplementary close reading of *Blasted* from gender and genealogical perspectives and utilizes theoretical works by Judith Butler, Luce Irigaray and Michel Foucault. My study makes clear that the characters' different positions in language and talk create and maintain a power imbalance between them. Efforts to change and develop one's individual position in language and talk are being made throughout the play since it is the only way to bring about a change in the social power structure. A fact that in turn also subsequently punishes those efforts.

By analyzing the tools of representation, Kane points out a direct link between a violent power imbalance in a couple's relationship and the violence of a war zone. In *Blasted*, it is revealed how violence in a private situation is mirrored in a situation of public violence and how the public violence, in turn, crawls back to the private zone and there repeats itself. By forcing one of the main characters to regress back to the infancy of language and from there alter the ability to act within the framework of human interrelations, Kane demonstrates how a change in social structures can be made, and as is shown in this essay, this indicates that a knowledge of how the social structures are being maintained and how they in turn can be disarranged, is what is required to create an opportunity for change.

Key words: Butler, Foucault, gender, Irigaray, Kane, language, mimesis, motherhood, normativity, performativity, rape, talk, war.

# Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1 Forskningsöversikt	5
1.2 Syfte	8
2. Metod och teori	8
2.1 Genealogi	9
2.2 Judith Butler	10
2.3 Luce Irigaray	13
3. Reception	14
4. <i>Blasted</i> - dramaanalys	16
4.1 Pjäsens uppbyggnad och persongalleri	16
4.2 Intrig	16
4.3 Dialog	17
4.4 Att positionera sig i språket	18
4.5 Språket kommer ur kroppen	25
4.6 Mimesis i form och dialog	29
4.7 Kroppen som överlämnad	34
4.8 Det sociala livets våld eller vård	37
5. Dialog med tidigare forskning	39
5.1 Gestaltningen av våldtäkterna	39
5.2 Moderskap	42
5.3 <i>Blasted</i> , en cirkulär pjäs?	45
Avslutande diskussion	51
Sammanfattning	55
Litteraturförteckning	57

# 1. Inledning

“Heard about the guy who fell off a skyscraper? On his way down past each floor, he kept saying, to reassure himself ‘so far so good ... so far so good ... so far so good ...’ How you fall doesn’t matter. It’s how you land.”<sup>1</sup> Anekdoten berättas i inledningsscenen till den verklighetsbaserade filmen *La Haine* (hatet), om tre unga killar i en av Paris förorter under dagar av upplopp. Fallet från skyskrapan går som en röd tråd genom filmen och blir till en metafor för den infekterade stämningen mellan förortsbor, polis, journalister och Paris innerstadsbor. *La Haine* hade premiär den 3:e november 1995. Den 12:e januari samma år debuterade Sarah Kane med *Blasted* på Royal Court Theater Upstairs i London. Båda verken gestaltar en sällsynt intensitet i en situation så bräcklig att vad som helst, när som helst, bokstavligen, kan explodera. Och exploderar gör det, hos Kane redan i mitten av pjäsen, i *La Haine* i slutscenen.

*Blasted* befolkas av tjugooftåriga Cate, den medelålders journalisten Ian, en manlig soldat och ett spädbarn av kvinnligt kön. Mellan dem råder en ojämn maktbalans som i förlängningen bidrar till ett mycket våldsamt scenario. Om skyskrapan skulle ha tio våningar låter Kane oss förstå att när pjäsen inleds har fallet börjat för länge sedan. Vi befinner oss i en situation där den femte våningen har passerats. Fallets hastighet har hunnit accelerera väsentligt, marken kommer allt närmare och avtecknar sig tydligare för var sekund som går. I *Blasted* skildrar Kane fallet mot avgrunden men även kraschlandningen och försöken till att därefter åter resa sig upp.

I min C-uppsats undersökte jag samhällsstrukturer och begär i *Phaedra’s Love*, Sarah Kanes andra pjäs. Utifrån, i huvudsak, Michel Foucaults första band i trilogin *Sexualitetens historia* visade jag hur pjäsen skildrar att samhället ytterst är baserat på fysiskt våld som en sista korrigerande utväg då talet inte räcker till eller hotar att rubba en eller flera strukturer. När jag nu går tillbaka till Kanes första pjäs visar sig förekomsten av fysiskt våld och den brutala användningen av talet i rollfigurernas dialog ha resulterat i att även kritikernas recensioner av pjäsen, och angreppen däri på Kane som person, blev verbalt våldsamma. Mediedrevet som följde på premiären av *Blasted* kom i hög grad att påverka vad som därefter skrivits om pjäsen. Det synes mig som att en djuplodad läsning av fallet, avgrunden, landningen och försöken till att åter resa sig därmed kommit i skymundan.

---

<sup>1</sup> Mathieu Kassovitz, *La Haine* (Frankrike 1995).

## 1.1 Forskningsöversikt

Forskningen om Sarah Kane består än så länge av åtta avhandlingar varav tre helt och hållet fokuserar på hennes författarskap. Övriga fem avhandlingar ägnar sig åt jämförelser med Kanes samtida kollegor eller hennes tematiska samband med andra dramatiker. Jag har valt att i huvudsak använda mig av fyra mer djupgående avhandlingar om Kane och *Blasted*.

Jolene L. Armstrong driver i *Postmodernism and trauma: Four/fore plays of Sarah Kane* tesen att det postmoderna karaktäriseras av krig, intimt våld, återkommande/påträngande minnen och sex som verktyg för att utöva våld. Därifrån undersöker hon fyra av Kanes pjäser utifrån traumateori. Hon menar att Kanes pjäser visar hur våld och trauma är särskilt knutna till det postmoderna och därmed är att se som apokalyptiska.<sup>2</sup> Hon betraktar *Blasted* som en cirkulär pjäs och menar att Kane avslutar pjäsen vid samma punkt som hon börjat den.<sup>3</sup> Under närläsningen fokuserar Armstrong i huvudsak på de manliga rollerna. Hon kategoriserar också de tongivande rollerna normativt och läser Ian som en sjuk man, vilket manifesteras i ett sjukt begär, Cate som ett konstruerat offer<sup>4</sup> och Soldaten som representant för det hypermaskulina.<sup>5</sup>

Christine Woodworth undersöker i *Beyond brutality: A recontextualization of the work of Sarah Kane* Kanes författarskap utifrån tre paradig: döden, galenskap och kvinnligt författarskap koncentrerat på feministisk teaterpraktik och det historiska arvet från experimentella kvinnliga pjäsförfattare under 1900-talet. Hon pekar på hur Kane genom att överskrida de accepterade normerna för en kvinnlig pjäsförfattare dels buntades ihop med de manliga pjäsförfattarna, dels sågs som en könsförrädare. Woodworth visar hur denna problematiska placering marginaliserade Kane i en samtida teaterörelse dominerad av män.<sup>6</sup> I sin analys av *Blasted* berör Woodworth kort moderskap som antivåldssymbol men avfärdar det som ett naivt och biologiskt reducerande synsätt.<sup>7</sup> Hon betraktar dessutom pjäsens slut som långt ifrån optimistiskt.<sup>8</sup>

Julie Waddington hävdar i *The Legacy of Tragedy in Sarah Kane: Approaching Posthumanist Identities* att Kanes pjäser kan läsas som samtida tragedier. Hon menar att pjäserna presenterar tragiska teman och undersöker frågor om människan på ett sätt som simultant omkastar den klassiska humanistiska bilden av ett fixerat, centrerat och känt subjekt. Samt att tragiken i

---

<sup>2</sup> Jolene L. Armstrong, *Postmodernism and trauma: Four/fore plays of Sarah Kane* (diss. University of Alberta 2003), Abstract.

<sup>3</sup> Armstrong, s. 2.

<sup>4</sup> Armstrong, s. 68.

<sup>5</sup> Armstrong, s. 77.

<sup>6</sup> Christine Woodworth, *Beyond brutality: A recontextualization of the work of Sarah Kane* (diss. Bowling Green State University 2005), s. iiif.

<sup>7</sup> Woodworth, s. 96.

<sup>8</sup> Woodworth, s. 105.

Kanes pjäser rekontextualiserar idén om det tragiska i ljuset av utvecklingen inom poststrukturalistiska och posthumanistiska teorier.<sup>9</sup> Även hon läser slutet av *Blasted* som cirkulärt och vidare utan hopp.<sup>10</sup>

Alicia Winsome Tycer visar med *Voices of witness during the "crisis in masculinity": Contemporary British women playwrights at the Royal Court Theatre* hur begreppen “angry young men” och “crisis in masculinity” i förhållande till brittiska pjäsförfattare misslyckades med att omfatta flera andra dimensioner i pjäser skrivna under perioden.<sup>11</sup> Winsome Tycer undersöker därför skildringen av sociala roller såsom moderskap och kvinnlig kriminalitet, vilka var särskilt omstridda under perioden kring millenieskiftet, i de samtida kvinnliga pjäsförfattarnas dramatik. Inget av dessa teman sätts dock i samband med Kanes författarskap.<sup>12</sup> Winsome Tycer koncentrerar sig på de kvinnliga pjäsförfattare som fick sina verk uppsatta på The Royal Court Theatre under perioden 1994-2002 och redovisar parallellt med detta en omfattande statistisk över hur deras pjäser togs emot i jämförelse med deras manliga kollegors verk.

Utöver avhandlingarna har Elaine Aston, professor i contemporary performance vid Lancaster University, gjort en studie av kvinnliga dramatiker vilka marginaliserades under 1900-talets sista decennium i England då pjäser på temat “angry young men” i John Osbornes anda fick en renässans. Kane kom dock ofta att räknas till gruppen av dessa “angry young men” och Aston erbjuder den första feministiska teaterstudien av Kane då hon i ett kapitel särskilt analyserar tre av hennes pjäser, däribland *Blasted*, utifrån denna kategorisering.<sup>13</sup>

Kim Solga, lektor i engelska vid University of Western Ontario, använder sig även hon av en feministisk ingång till Kane. Solga arbetar på ett forskningsprojekt med arbetsnamnet *Invisible acts: Staging violence against women in early modern England* och har publicerat en essä om *Blasted* på detta tema i tidskriften *Modern Drama*.<sup>14</sup> Denna essä lägger stor vikt vid pjäsens kvinnliga huvudroll Cate och visar på en ny läsning av gestaltningen av våldet mot henne.

I Sverige har det än så länge publicerats tre uppsatser om Kanes författarskap, samtliga på C-nivå: Linn-Kirsten Edlunds *Abjektionens rekviem* som presenterar Kane som dramatiker och ger en inblick i hennes kontext i England för att sedan göra en analys av Kanes sista pjäs *4:48 psychosis* och hur den mottogs av svenska kritiker,<sup>15</sup> Malin Svenssons *En överdos våld i Sarah Kanes*

---

<sup>9</sup> Julie Waddington, *The Legacy of tragedy in Sarah Kane: Approaching Posthumanist Identities* (diss. Manchester Metropolitan University 2006), Abstract.

<sup>10</sup> Waddington, s. 102f.

<sup>11</sup> Alicia Winsome Tycer, *Voices of witness during the "crisis in masculinity": Contemporary British women playwrights at the Royal Court Theatre* (diss. University of California, San Diego och University of California, Irvine 2006), s. 51.

<sup>12</sup> Winsome Tycer, s. xii.

<sup>13</sup> Elaine Aston, *Feminist Views on the English Stage - Women Playwrights, 1990-2000*, (2003), (Cambridge 2006).

<sup>14</sup> Kim Solga, “*Blasted*’s Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible”, *Modern Drama* (Toronto 3:2007).

<sup>15</sup> Linn-Kirsten Edlund, *Abjektionens rekviem*, (Södertörns Högskola 2002).

'*Blasted*', där Svensson undersöker de gemensamma nämnarna mellan sin egen reaktion under textanalysen av *Blasted* och de brittiska kritikernas reception,<sup>16</sup> samt min egen *Talet och tystnaden - en studie av samhällsstrukturer och begär i Sarah Kanes 'Phaedra's Love'*<sup>17</sup> där jag visar att begäret i *Phaedra's Love* inte primärt är sexuellt relaterat utan istället rör begäret att agera som självständigt subjekt i talet och dess diskurser. Huvudrollerna Phaedras och Hippolytus agerande kan istället läsas som en reaktion provocerad ur det samhälle som omger dem. Samhällets reaktion mot detta visar, i sin tur, på att maktens kontrollerande diskurser ytterst inte ligger i talet utan i våldet. Våldet visar sig därmed vara det yttersta reglerande fundamentet i ett samhälle, en slutsats jag tar med mig in i analysen av *Blasted*.

Samtliga ovanstående arbeten om Kane har mer eller mindre använt sig av tre icke-akademiska studier varifrån de hämtat citat, fakta och inspirerats till argumentation: Graham Saunders *Love me or kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes*<sup>18</sup>, Aleks Sierzs *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*<sup>19</sup> samt Natasha Langridge och Heidi Stephenson's *Rage and reason. Women playwrights on playwriting*<sup>20</sup>.

Graham Saunders bok erbjuder den mest omfattande icke-akademiska studien av Kane. I boken kommer Kane själv i stor utsträckning till tals via citat och utdrag ur intervjuer. Bokens första hälft introducerar Kane som dramatiker och presenterar sedan pjäserna i var sitt kapitel. Den andra hälften består av intervjuer med personer verksamma kring henne.

Aleks Sierz beskriver i sin bok en samtida rörelse hos unga brittiska dramatiker under 1990-talet som han givit samlingsnamnet "in-year-face". En rörelse som präglades av pjäser med starka provocerande och chockerande inslag, dit han även vill räkna Kane som presenteras i ett kapitel med stark biografisk tyngdpunkt.

Heidi Stephenson och Natasha Langridge har i sin tur intervjuat tjugo kvinnliga dramatiker om deras upplevelser av att vara just kvinnliga dramatiker. Kane är en av dessa tjugo kvinnor och ägnas sju sidor varifrån de flera gånger citerade meningarna om hur hon inte vill se sig som en kvinnlig pjäsförfattare utan kort och gott pjäsförfattare, hämtats i syfte att påvisa att hon inte intog en uttalad feministisk ståndpunkt.

---

<sup>16</sup> Malin Svensson, *En överdos våld i Sarah Kanes 'Blasted'* (Lunds Universitet 2005).

<sup>17</sup> Maria Mårzell, *Talet och tystnaden - en studie av samhällsstrukturer och begär i Sarah Kanes 'Phaedra's Love'* (Södertörns Högskola 2008).

<sup>18</sup> Graham Saunders *Love me or kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes* (Manchester 2002).

<sup>19</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (London 2001).

<sup>20</sup> Natasha Langridge, Heidi Stephenson, *Rage and reason. Women playwrights on playwriting* (London 1997).

## 1.2 Syfte

Syftet med uppsatsen är att göra en närläsning av *Blasted* med avstamp i receptionen av pjäsen utifrån ett genusperspektiv och en genealogisk metod.

*Blasted* laborerar med såväl etablerade normer som dramatisk form vilket har visat sig vara problematiskt för kritiker och teoretiker att förhålla sig till. Receptionen och tolkningarna av pjäsen har visat på behovet av- och svårigheterna med att försöka identifiera såväl Kane själv som rollfigurerna och intrigen för att sedan kunna placera in dem i normerande fack. Detta har bidragit till en ensidig tolkning av pjäsen. Därför vill jag med min uppsats presentera en djupare, mer nyanserad läsning av *Blasted*. Som huvudsaklig teoretisk utgångspunkt använder jag mig av queerteoretikern Judith Butlers essäsamling *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*.<sup>21</sup>

## 2. Metod och teori

Receptionen av Sarah Kanes (1971-1999) *Blasted* blev massiv och nästan uteslutande kritisk till dess uppbrutna form och våldsamma innehåll. Reaktionerna på pjäsen rörde dock ytterst, likt tidigare forskning visat, snarare Kanes kön kopplat till pjäsens innehåll än innehållet i sig. Kommentarer och analyser av intrigen reducerades i sin tur till de manliga rollfigurerna på bekostnad av de kvinnliga. Jag väljer därför att anlägga ett genusperspektiv i min studie när jag går vidare med att göra en, kompletterande, närläsning av *Blasted*. För att skildra kritikernas reception av pjäsen använder jag mig av recensioner, samtliga hämtade ur den brittiska tidningen *Theatre Record*.

Till dramaanalysen använder jag mig av Manfred Pfisters omfattande verk *The Theory and Analysis of Drama*.<sup>22</sup> Jag har även bildat mig en uppfattning om dramatiker samtida med Kane för att kunna jämföra deras teman och framställningar med varandra genom att läsa samlingen *Modern Drama - Plays of the '80s and '90s* som förutom Kanes *Blasted* innehåller pjäser av Caryl Churchill, Terry Johnson, Mark Ravenhill och Martin McDonagh, vilka samtliga skrivit en eller flera pjäser som satts upp av Royal Court Theatre.<sup>23</sup> Pjäserna rör sig alla på olika vis kring ämnet individen i moderniteten; hur samhällsförändringar påverkar de personliga valen och möjligheterna och hur individen i sin tur formar samhället. Kanes *Blasted*, och hennes övriga produktion,

---

<sup>21</sup> Judith Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, (2004), övers. Karin Lindeqvist (Stockholm 2006).

<sup>22</sup> Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, (1977), övers. John Halliday (Cambridge 1993).

<sup>23</sup> Caryl Churchill, Terry Johnson, Sara Kane, Martin McDonagh, Mark Ravenhill, *Modern Drama - Plays of the '80s and '90s* (London 2001).



laborerar också, likt de övrigas pjäser, med dessa frågor men den stora skillnaden är att hon i sina samtidskildringar fördjupar sig i arkaiska teman och urscener. På så vis har hon lika mycket gemensamt med den antika grekiska teatern som den moderna brittiska.

Under dramaanalysen kommer jag i större utsträckning förhålla mig till pjäsen ur ett litterärt perspektiv än ett sceniskt gestaltande. Ett val som grundar sig i mitt huvudsakliga intresse av hur *Blasted* och det faktiska samhället i övrigt speglar sig i varandra; vad pjäsen eventuellt kan säga oss om omvärlden och oss själva och vice versa. Jag finner också visst stöd för mitt intresse av detta hos Kane själv som menade: "Theatre is not an external force acting on society, but a part of it. It's a reflection of the way people within that society view the world."<sup>24</sup>

Min läsning av *Blasted* har jag gjort på originalspråk i *Complete Plays* sammanställd av David Greig.<sup>25</sup>

## 2.1 Genealogi

*Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens* innehåller essäer och föredrag av Judith Butler från 1999-2003 och behandlar ämnen kring kön, genus och sexualitet. Jag kommer främst att koncentrera mig på de essäer som behandlar normer, socialt våld och den sociala förändringens uppgift.

Butler använder sig av kritisk genealogi som metod vilken har en tydlig parallell i Nietzsches definition av genealogibegreppet som Foucault i sin tur vidareutvecklat. I inledningen till Butlers genombrottsverk *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, från 1990, förklarar Ellen Mortensen Butlers användning av begreppet närmare:

Genealogin innebär en kritik av totaliserande diskurser som gör anspråk på att sitta inne med den fullständiga sanningen, vare sig den handlar om historiska epoker eller ett begrepps utveckling. I stället avslöjar den genealogiska metoden en fragmenterad, subjektiverad, specifik och lokal kunskap, där skillnaderna träder fram. En utgångspunkt för Butlers undersökning är misstanken om att vi har misstolkat det reella orsaksförhållandet med avseende på vad som skapar och reglerar våra föreställningar om kön, genus, kropp och begär. Det vi hittills har uppfattat som en orsak, visar sig vid närmare granskning vara en verkan.<sup>26</sup>

Genealogi är här följaktligen att förstå som en undersökning av härkomster. Metoden arbetar sig framifrån och bak i historien istället för tvärtom och undersöker på så vis hur vi fortfarande är i

---

<sup>24</sup> Sierz, s. 93.

<sup>25</sup> Sarah Kane, *Complete Plays*, red. David Greig (London 2001).

<sup>26</sup> Judith Butler, *Genustrubbel - feminism och identitetens subversion*, (1990), övers. Suzanne Almqvist (Göteborg 2007), s. 8.

historien. Genealogin förutsätter således inte att det finns ett glapp mellan historien och nutiden. Denna metod är särskilt givande för att studera normer och normbrott i *Blasted* ur ett genusperspektiv. Utgångspunkten att vi är produkter av historien öppnar för en analys av hur rollfigurerna i pjäsen är en produkt av könsrollerna, något som även återspeglas i åskådarnas reaktioner och tolkningar av pjäsen. Jolene L. Armstrong och Julie Waddington beskriver i sina avhandlingar *Blasted* som en cirkulär pjäs där slutet lika gärna skulle kunna utgöra pjäsens inledning. Waddington menar att rollfigurerna är fångade i en cirkulär repetition av likadana strukturer men att språket med dess struktur av skillnader gör det möjligt för dem att åtminstone tänka sig en väg ut.<sup>27</sup> Med utgångspunkt i min tidigare uppsats och genom att läsa Kane ur ett genealogiskt perspektiv där rollfigurernas villkor sätts i samband med deras egna och de omgivande strukturernas historia framkommer en alternativ läsning av pjäsen där det är talet som i huvudsak utgör en möjlighet till förändring, inte endast en tanke om förändring som Waddington hävdar, av det cirkulära tillståndet. I *Blasted* står följaktligen råmaterialet till denna förändring att finna i talet, i rollfigurernas olika sätt och möjligheter att göra bruk av det. Det är däri orsak/verkan-förhållandet kan problematiseras.

Mortensen hävdar att den genealogiska metoden avslöjar “en fragmenterad, subjektiverad, specifik och lokal kunskap, där skillnaderna träder fram”. Samma avslöjande syns i Kanes *Blasted* där varje rollfigur bär på en fragmenterad, subjektiverad, specifik och lokal kunskap och liksom tidigare citerat ovan menade också Kane att teatern är en del av samhället; en reflektion av hur människor i samhället ser på världen som omger dem.<sup>28</sup> När rollfigurerna i pjäsen börjar interagera träder skillnaderna i synsätt och handlande mellan dem fram och orsakerna till skillnaderna står att söka i deras respektive bakgrund. Genom att söka i deras bakgrund, hur denna gestaltar sig i deras tal, kan länkarna till deras ageranden sättas samman till en kedja. En kedja som blir till en helhet där det synliggörs hur historien skapar nuet och framförallt vilka länkar som utformar kedjan och hur dessa kan brytas.

## 2.2 Judith Butler

Butler skrev sin avhandling om Hegel på temat begär och erkännande i *Andens fenomenologi*. Vidare har hon i stor utsträckning låtit sig inspireras av en mängd filosofer, teoretiker och psykoanalytiker däribland den feministiska filosofen, lingvisten och psykoanalytikern Luce Irigaray

---

<sup>27</sup> Waddington, s. 102f.

<sup>28</sup> Sierz, s. 93.

och idéhistorikern och filosofen Michel Foucault och då, grovt sett, främst deras arbeten kring kvinnan och språket i den symboliska ordningen respektive kopplingen mellan makt och kunskap. Båda dessa arbeten, dock främst Irigarays som jag fördjupar nedan, ämnar jag till en del applicera på min analys av *Blasted*.<sup>29</sup>

Det finns två centrala och återkommande teman i Butlers arbete som jag kommer att arbeta med i min pjäsanalys. Det första är människans begär efter erkännande och hur detta begär i flera fall negeras när någon går utanför den heterosexuella normen. Det andra temat följer i problematiken på det första och ställer frågan: vem tillåts vara människa och på vems villkor?

I sitt avstamp i Hegel och *Andens fenomenologi* konstaterar Butler hur begär är fundamentalt för självreflektion och att självreflektion inte kan nås utan ett ömsesidigt erkännande.

Således är begäret efter erkännande ett begär som söker sin reflektion i den Andre. Detta är på samma gång ett begär som söker negera den Andres alteritet (när allt kommer omkring är det, i kraft av sin strukturella likhet med mig, i mitt ställe och hotar min enhetliga existens), och ett begär som befinner sig i den knipan att det behöver just den Andre som man är rädd för att vara och för att infångas av; men utan denna konstituerande passionerade knipa kan det faktiskt inte finnas något erkännande.

Upplevelsen är att, klassiskt uttryckt, förlora sig i den Andre, så att det egna medvetandet befinner sig utanför sig självt, i den Andre där man både är den Andre och sig själv. Begäret efter erkännande söker en reflektion av självet i den Andre. En reflektionen som dock inte utgör ett slutgiltigt tvång. Vad medvetandet egentligen försöker göra är att återfå hela sitt själv men i den upprättade relationen till den Andre är detta inte möjligt. Vad självet istället kan uppnå är en omgestaltning inför varje begär efter att återfå sig själv, ett begär efter erkännande som måste gå via reflektionen av självet i den Andre. Erkännandet och behovet av jagkänedom kommer därför alltid att vara förknippat med jagförlust. Den Andre utgör på så vis både en källa till trygghet och en risk för underminering av jaget.<sup>30</sup>

I förhållande till rollfigurerna i *Blasted* är det särskilt produktivt att titta närmare på Butlers uppfattning utifrån denna fragila situation där hon ser kroppar som "överlämnade" på så vis att de alltid befinner sig i ett beroende av varandra. Beroendet av en annan har sin begynnelse i spädbarnstiden som utgör en situation vi aldrig helt lämnar.<sup>31</sup> Butler hävdar att: "[...] det att leva är att leva politiskt, i förhållande till makt, i förhållande till andra, i handlingen att ta ansvar för en

---

<sup>29</sup> Jag kommer omväxlande att referera till språk respektive tal enligt Ferdinand de Saussures begrepp "la langue" och "la parole" i min analys. Språk (la langue) är att förstå som det system med vilket vi meddelar oss och tal (la parole) som den akt i vilken vi sätter samman talspråkliga yttranden.

<sup>30</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 236.

<sup>31</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 43.

kollektiv framtid.”<sup>32</sup> Att försöka stänga sårbarheten ute eller upphäva den är således inget alternativ. Själva sårbarheten ligger inneboende i vår existens, i det faktum att vi är människor. Att med våld lösa sig ur sårbarheten för att skapa trygghet skulle ske på bekostnad av hänsynen till andra människor och därmed dränera vägen mot en gemensam framtid. Detta då kroppar i ett samhälle alltid har en offentlig dimension och därmed är sårbara. Kroppen är från allra första början blottlagd för blickar men också beröring och våld. Denna inledande blottläggelse innebär att kroppen överlämnas att präglas av andra, en form av det sociala livets våld (eller vård om man så vill) där jaget först senare kan försöka göra anspråk på den egna kroppen och betrakta den som sin.<sup>33</sup> Detta är Butlers grundläggande teori som manar till antivåld och icke-militära lösningar. Härifrån gräver hon sig sedan djupare ned i en mer specifik problematik som beror av normer kring kön, genus och sexualitet.

Butlers tankar kring normer har sin utgångspunkt i Foucaults teorier om diskurser som de många och svårupptäckta reglerande elementen i ett samhälle. Tillsammans skapar diskurserna olika kriterier för hur samhällen ska betraktas och människan agera i desamma. Dessa diskurser utgör på en gång makt och kunskap och dessa två går inte att skilja åt, de driver på varandra.<sup>34</sup> Butler citerar själv Foucault, där han i sin essä “What is critique” på den här punkten skriver: “[...] ett samband mellan kunskap och makt måste bli beskrivet så att vi kan förstå vad som utgör det godtagbara i ett system.” Sociologen Francois Ewald, som vidare utvecklat Foucaults teorier, skriver i sin tur om normer att en norm är: “En princip för jämförelse, för jämförbarhet, ett gemensamt mått, som införts av en grupps rena referens till sig självt, och saknar extern referens och vertikalitet.”<sup>35</sup>

Butler själv kombinerar tankarna om normer med sina teorier om den heterosexuella matrisen och sitt performativitetsbegrepp. I sin essä ”Queerkritik” påvisar hon hur en ständigt pågående återupprepning av ageranden är vad som bevarar och befäster diskursen som normerande makt. Citerandet av olika diskursers lagar och återopandandet av konventioner är vad som upprätthåller normernas makt snarare än individens.<sup>36</sup> Butler utvecklar härifrån Foucaults teori om att motståndet, då det alltid är närvarande inuti makten, innehar en konstant möjlighet till förskjutning av densamma. Butler menar att återupprepningen, det performativa, av ageranden som förutsättning för diskursens fortlevnad som maktinstans också är vad som kan underminera den. Detta då det aldrig är möjligt att upprepa något exakt likadant. Således uppträder en liten

---

<sup>32</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 56.

<sup>33</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 40ff.

<sup>34</sup> Min C-uppsats fördjupar sig närmare i detta förhållande.

<sup>35</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 67.

<sup>36</sup> Judith Butler, “Queerkritik”, *Könet Brinner!*, red. Tiina Rosenberg, övers. Karin Lindeqvist (Stockholm 2005), s. 99f.

förskjutning vid varje upprepning samtidigt som det bor en möjlighet till större förskjutning i detta mönster genom att man medvetet kan utföra upprepningen på ”fel” vis.<sup>37</sup> Normen består endast så länge den ageras ut i sociala praktiker och reproduceras genom handlingar, och normen i det här fallet är den heterosexuella matrisen. Den elementära frågan hos Butler, som jag kommer att laborera med i min analys, handlar därför om vad som händer med subjektet i en sådan ordning: “Vem kan jag bli i en sådan värld där subjektets betydelser och gränser i förväg har blivit bestämda åt mig? Vilka normer begränsar mig när jag börjar fråga vad jag kan bli? Och vad händer när jag börjar bli det som det inte finns någon plats för inom den givna sanningsregimen?”<sup>38</sup>

## 2.3 Luce Irigaray

Irigaray har ägnat en stor del av sitt arbete åt det kvinnliga subjektets förutsättningar och möjligheter till en plats i språket, vilket jag också kommer hävda är ett bärande tema i dialogen i *Blasted*. Hon tar sin utgångspunkt i Freud och Lacans teorier för att komplettera dem. Hon hävdar att psykoanalysen är uppbyggd kring det manliga som subjekt och det kvinnliga som objekt och att det är genom objektet/kvinnan som subjektet/mannen kan stå som dominerande kön i samhället. Irigaray poängterar att den psykoanalytiska teorin om kastraktionsfasen helt bortser från det kvinnliga könet. Allt är centrerat kring fallos där män ses som män och kvinnor som kastrerade, avvikande icke-män. Mannen kommer således att betrakta kvinnan/icke-mannen som den avvikande Andra. Han projicerar sitt eget jag på världen och speglar sig däri. Kvinnan i sin tur är det material som spegeln är gjord av, hon blir objektet; förutsättningen för att han inte ska kunna se något annat än sig själv.<sup>39</sup>

Irigaray visar hur psykoanalysen bygger på att mannen identifierar sig med fadern medan kvinnan förblir i konflikt med modern, andra kvinnor och sig själv. Kvinnor har ingen att identifiera sig med i den symboliska ordningen som kan bekräfta dem som kvinnliga subjekt. Irigaray påpekar att kvinnan genom att förkasta modern i den symboliska ordningen förkastar en del av sig själv. För att kunna göra modern till objekt måste hon själv bli ett objekt.<sup>40</sup> Detta kommer till uttryck i språket där kvinnan talar liksom en kvinna förväntas tala i den patriarkala strukturen istället för att verkligen tala som en kvinna (*parler-femme*). Irigaray menar här att för att kunna vara subjekt i det sociala måste kvinnan bli subjekt i språket.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Butler, “Queerkritik”, *Könet Brinner!*, s. 110 f.

<sup>38</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 73.

<sup>39</sup> Margaret Whitford, *Philosophy in the Feminine* (London 1991), s. 31f.

<sup>40</sup> Whitford, *Philosophy in the Feminine*, s. 37f.

<sup>41</sup> Whitford, *Philosophy in the Feminine*, s. 44f.

För att komma till rätta med denna kvinnans nuvarande plats som objekt i språket tar Irigaray begreppet mimesis till hjälp. Hon menar att kvinnan kan använda sig av mimesis för att försöka återta platsen för sin exploatering i språkets diskurs istället för att vara reducerad till den. Genom att åter, men denna gång insiktsfullt, utsätta sig för "idéerna" om sig själv, som ingår i en maskulin logik, kan hon med repetition skapa en synliggörande effekt av det som var tänkt att hållas dolt.<sup>42</sup> Att påvisa att kvinnan är en skicklig mimare bekräftar att hon inte enbart är reducerad till en sådan funktion. Kvinnan är inte bara mannens spegelyta, hon finns också någon annanstans och detta är ett sätt till motstånd och i förlängningen ett konstaterande av att hon inte kan reduceras till mannens objekt, hon har också en egen roll och en egen sexualitet.<sup>43</sup> Irigaray menar dock att kvinnan för att kunna bli subjekt i språket och därmed det sociala också måste skrivas in i och ses som specifik i den symboliska ordningen, att hon där får en roll jämte mannen istället för att figurera som hans förvrängda avbild.<sup>44</sup>

Irigarays teori grundar sig i att psykoanalysen själv bär på omedvetna föreställningar om kvinnlighet, därav dess konstruktion. Psykoanalysen är därmed historiskt determinerad vilket resulterat i att det kulturella omedvetna endast uppmärksammar mannen och en effekt av detta är att kvinnan psykologiseras. Men i och med att det är en föreställning är bilden också möjlig att förändra. Irigarays metod är därför att göra en psykoanalytisk studie av västerländsk kultur och metafysik för att söka efter det bortträngda och detta omedvetna i kulturen.<sup>45</sup>

Irigaray drar dock denna poäng med den symboliska ordningen väldigt långt då hon hävdar att kvinnan inte är ett subjekt. Hon visar tydligt att så är fallet inom psykoanalysen och att detta påverkar kvinnan in i språket och samhället men det är viktigt att komma ihåg att psykoanalysen är en diskurs (om än en dominant sådan) och samhället består av flera diskurser. Inom dessa diskurser har kvinnors kamp för subjektivitet varit starkare än den psykoanalytiska diskursen även om den till stora delar ännu verkar hämmande. För att kunna gå vidare med dessa andra diskurser är Butler ett produktivt komplement till Irigaray.

### 3. Reception

Det ramaskri som uruppförandet av *Blasted* utlöste i pressen bestod mestadels i en rasande kritik av de våldsamma inslagen, som endast förstods som syftande till chockverkan, och den splittrade

---

<sup>42</sup> Denna idé utgör begynnelsen till Butlers performativitetsbegrepp.

<sup>43</sup> Margaret Whitford, *The Irigaray Reader* (1991), (Oxford 2000), s. 124f.

<sup>44</sup> Whitford, *Philosophy in the Feminine*, s. 48.

<sup>45</sup> Whitford, *Philosophy in the Feminine*, s. 30f.

formen, som ansågs få pjäsen att falla ihop i brist på realism. Av de tjugotvå recensioner som publicerades i brittiska *Theatre Record*, ett magasin som sammanställer tidningars teaterkritik, var endast två övervägande positiva.<sup>46</sup> Flera recensenter jämförde Kane, som debutant, med Shakespeare och hans skildringar av våld för att sedan förkasta Kane i sammanhanget då hon ansågs vara en dålig dramatiker.<sup>47</sup> Dessutom fick hon i stor utsträckning ta mycket stryk för pjäsens innehåll och gestaltning på grund av sitt kön och sin ålder, liksom recensionerna visar och flera avhandlingar analyserat.

Sex år senare, efter Kanes självmord, valde Royal Court Theatre att göra nyuppsättningar av hennes totalt fem pjäser. *Blasted* regisserades återigen av James MacDonald men sattes nu upp på teaterns stora scen med plats för fyrahundra åskådare mot uruppförandets sextio.<sup>48</sup> Av de totalt sjutton recensionerna av nyuppsättningen av pjäsen i *Theatre Record* var nu sju tämligen positiva. Flera av recensenterna var dock ambivalenta och andelen negativa recensioner övervägde fortfarande.<sup>49</sup>

Den mest väsentliga förändring som skedde mellan uppsättningarna av *Blasted* 1995 och 2001 var att ungefär hälften av recensenterna som skrev om den senare uppsättningen försökte sig på en analys av pjäsen, dess form och gestaltning av våld. Samtidigt gavs Kanes självmord stort utrymme, flera recensioner dominerades av detta faktum, gjorde direkta biografiska kopplingar eller uttryckte större förståelse och sympati för Kane och pjäsen i och med detta.

David Edgar, pjäsförfattare och professor i samma ämne, kommenterar den aktuella tidsperioden kring *Blasted* med orden: "The decline of the dominant role of men - in the workplace and in the family - is probably the biggest single story of the last thirty years in the western countries, and it has given a whole generation of young male playwrights - and some women playwrights too - a subject to embrace."<sup>50</sup> Detta i samband med rörelser som "in-er-face" theatre, liksom Sierz beskriver, bidrog till en perspektivförskjutning mot de manliga rollfigurerna under perioden, så även i *Blasted*. Våldet kom att hamna i centrum och med det männen och då mer i egenskap av att de stod för utövandet av våldet, snarare än den effekt våldet hade på dem själva och deras omgivning. Cate som därmed inte fick plats i det analytiska utrymmet avfärdades som ett offer.

---

<sup>46</sup> *Theatre Record*, (London 1:1995) s. 38-43.

<sup>47</sup> Å andra sidan säger det, så här i efterhand, kanske något om Kanes egentliga kvalitet som dramatiker att de som låg närmast till hands för upprörda kritiker att jämföra med var storheter som Shakespeare, Seneca, Beckett, Osborne och Bond.

<sup>48</sup> Se vidare Winsome Tycer s. 66f. om hur den tydliga tendensen att uppföra kvinnliga dramatikers verk på studioscener drabbar deras ekonomi och i förlängningen riskerar att inverka på såväl pjäsinnehåll som form.

<sup>49</sup> *Theatre Record*, (London 7:2001), s. 418-423.

<sup>50</sup> David Edgar, *State of Play - Playwrights on Playwriting* (London 1999), s. 28.

## 4. *Blasted* - dramaanalys

### 4.1 Pjäsens uppbyggnad och persongalleri

*Blasted* är en kort pjäs som består av en akt och fem scener. Händelseförloppet följer en kronologisk ordning och varje scen avslutas med att säsongerna skiftar vilket markeras med fallande vår-, sommar-, höst- och vinterregn. Hela pjäsen utspelas i ett hotellrum men i slutet av andra scenen tränger sig en krigssituation in i det slutna rummet. En Soldat gör entré och en bomb exploderar och slår upp ett stort hål i en av väggarna. Rollerna är fyra: Ian, medelålders journalist och, visar det sig, någon typ av hemlig agent från Wales, Cate, tjuogoettåring från sydengland som stammar när hon befinner sig under press, Soldaten, som i scenanvisningarna inte direkt presenteras genom några yttre attribut och ett övergivet spädbarn.

### 4.2 Intrig

Ian och Cate kliver i inledningsscenen in i ett hotellrum i Leeds. Deras samvaro präglas av Ians sexuella inviter gentemot Cate som i stort avvisar honom. Ian bär vapen och använder sig av både verbal, psykisk och fysisk kraft för att försöka få Cate dit han vill medan hon ger både naiv och direkt respons. Vid sådana spända tillfällen drabbas Cate upprepade gånger av kraftiga skälvningar som ibland övergår i svimningsanfall. När scen två inleds framkommer det snart att Ian våldtagit Cate under natten och skadat henne i underlivet. Hon vill resa hem men Ian låser in dem båda i rummet. Cate börjar så småningom utöva oralsex på Ian där hon vid klimax biter tag så hårt hon kan om hans kön. Hon kastar sedan en blick ut genom rumsfönstret och konstaterar: "Looks like there's a war on."<sup>51</sup> Kort därefter låser hon in sig i badrummet och rymmer ut genom dess fönster.

Det bultar snart på dörren och Ian öppnar tveksamt. Han överrumplas av Soldaten som tränger sig in i rummet och tar kommando över situationen. Så hörs en kraftig explosion. En bomb har detonerat och slagit upp ett stort hål i en av väggarna. I tredje scenen återberättar Soldaten sina krigsminnen och uppehåller sig kring Ians roll som journalist och hemlig agent. Scenen kulminerar när Soldaten våldtar Ian och sedan suger ut hans ögon innan han tar sitt eget liv.

I fjärde scenen återvänder Cate till hotellrummet och den döende Ian. Hon bär på ett spädbarn från krigszonen. Ian försöker nu även han ta livet av sig med sin revolver men Cate

---

<sup>51</sup> Kane, s. 33. Sidhänvisningar till *Complete Plays* (London 2001), ges fortsättningsvis löpande i texten.



hindrar honom genom att plocka ur kulorna. Barnet dör i slutet av scen fyra och i inledningen till sista scenen begraver Cate henne under hotellgolvet, ber en bön och lämnar sedan åter rummet för att försöka få tag i mat. Under tiden dör Ian för att sedan åter vakna till liv. Cate kommer tillbaka, blod rinner längs hennes ben och hon har med sig mat och gin. Hon förser först sig själv och matar sedan Ian med de återstående resterna. Ian återgäldar gesten med pjäsens sista replik: “Thank you” (s. 61).

### 4.3 Dialog

För att analysera de fem scenerna i *Blasted* tar jag som inramning stöd i Manfred Pfisters sätt att studera dialog. Han visar på tre möjliga perspektiv att analysera yttranden ur en dialogs syntax: hur rollfigurernas individuella yttranden relaterar till varandra, hur en rollfigurs yttrande står i relation till dennes föregående yttrande respektive hur rollfigurens yttrande relaterar till föregående yttranden av de övriga rollerna. Jag har valt att använda mig av en kombination av de två senare vilka Pfister beskriver som:

The question of the way an utterance relates to the previous utterances by the same figure implies the more far-reaching question of the semantic coherence and stylistic homogeneity of the sum total of utterances by one figure in both a single dialogue and the dramatic text as a whole. This question is particularly important for the verbal constitution of a particular figure [...] because his perspective is established in the semantic equivalences that exist between all his utterances, and also because the recurrence of certain stylistic features delineates the contours of the figure's identity and distinguishes him from the other figures.

respektive:

In the first case there is absolutely no change in semantic orientation between one utterance and the next because both partners have access to the same relevant information and their attitudes to this information also coincide [...] In the second there is total semantic incoherence between successive utterances and this is the result either of the two figures talking completely at cross-purposes [...] or of the fact that there is no channel linking them, or of the discrepancies between their respective codes [...]<sup>52</sup>

Mina val av dessa perspektiv grundar sig i att dialogen i *Blasted* alltid sker mellan två rollfigurer och att talet har en överordnad ställning så till vida att det alltid föregår och skapar handlingen hos dialogpartnern/motståndaren.

---

<sup>52</sup> Pfister, s. 147f.

I min tidigare uppsats har jag med hjälp av Foucaults diskursanalys visat på hur talet fungerar som reglerande maktinstrument hos Kane. För att nu gå vidare vill jag föra in Luce Irigarays teorier om hur kvinnan behöver skapa sig en plats som subjekt i språket samt hennes tolkning av begreppet mimesis i min studie av *Blasted*. Irigaray har genom internationell forskning studerat hur kön gör sig synligt i språket och kommit fram till följande sex punkter där jag har användning av de första fem:

- 1 men are more likely to take up a subject position in language, to designate themselves as subjects of the discourse or action; women are more likely to efface themselves, to give precedence to men or to the world;
- 2 the use of the first-person pronoun, 'I', by women, does not necessarily indicate a feminine identity;
- 3 women are accustomed to being the vehicles of men's self-representation; their own self-representation in language is more or less absent;
- 4 women are more likely to engage in dialogue; while men privilege the relation with the world and the object; women privilege interpersonal relations;
- 5 women are not, as is sometimes thought, more emotional and subjective than men when they speak; their speech is likely to efface the expression of their subjectivity;
- 6 women are less abstract than men, and are more likely to collaborate with the researcher and take the research seriously.<sup>53</sup>

#### 4.4 Att positionera sig i talet

Pjäsen inleds med att Cate och Ian öppnar dörren till “[a] *very expensive hotel room in Leeds - the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.*” Cate överväldigas av rummet redan i dörren och stannar till på tröskeln. Förbi henne kliver Ian in, slänger några tidningar på sängen, går vidare till minibaren och håller upp ett glas ren gin åt sig, ser hastigt ut genom fönstret och säger sedan med en blick på rummet “I’ve shat in better places than this” och sveper ginet (s. 3). Han tar en dusch medan Cate ställer ned sin väska och noggrant studerar varje centimeter av rummet. Beskrivningen av rollfigurerna säger oss att Ian är en medelålders journalist från Wales som bott en längre tid i Leeds och plockat upp den dialekten. Cate är en tjuogoettårig sydengelska som talar londondialekt och stammar när hon är stressad. Hon kommer från den lägre medelklassen vilket förklarar hennes fascination för hotellrummet och samtidigt ytterligare förstärker den etablerade hierarkin mellan henne och Ian, som även om vi inte känner till hans klassbakgrund, är betydligt mer världsvan.

Den första längre dialogen inleds med att Ian berättar hur glad han är över att Cate kommit dit, vilket han inte trodde hon skulle göra. Cate förklarar att hon kom för att hon var orolig över honom, han verkade olycklig. Han erbjuder henne champagne och hon frågar vad de firar. Han

---

<sup>53</sup> Whitford, *The Irigaray Reader*, s. 4f.

vänder sig då från henne, ser istället ut genom fönstret och beklagar sig över hur staden börjat stinka av alla invandrare. Cate bemöter Ians kommentar vilket får honom att vända samtalet mot hennes bror och sedan mot henne själv och hennes mor. Cate kräver förklaringar till påhoppet men Ian vänder återigen samtalet, den här gången med att säga att han älskar henne och att han vill att hon stannar för evigt. Cate släpper då samtalsämnet och ler, säger att hon stannar över natten.

Enligt Pfisters modell skiljer sig Cates och Ians repliker rejält åt. Det finns en semantisk överensstämmelse och stilistisk homogenitet hos dem båda, men där Cates tal rör sig enligt en konkret logisk bana växlar Ian mellan ämnen och "retoriska" tekniker. Dialogen följer på så vis Pfisters andra exempel på hur respektive rollfigurs yttrande relaterar till föregående rollfigurs replik där det semantiska brister i överensstämmelse. Resultatet av detta är dock inte att de talar förbi varandra, utan snarare är Ians sätt att hastigt skifta samtalsämne ett sätt att undvika Cates respons. Deras skilda syntax ger intryck av att Ian styr samtalet, men Cates logiska uppföljning av hans associativa repliker tvingar honom hela tiden till att förklara, försvara och fördjupa vad han nyss sagt. Cate måste följa på den väg Ian väljer att föra samtalet, men för att kunna fortsätta samtalet med henne måste han gång på gång stanna upp i och reflektera över det. De har helt olika sätt att använda sig av talet, de har också olika positioner däri. Liksom Pfister föreslår har de inte riktigt något som länkar dem till varandra; även om de har ett gemensamt förflutet skiljer erfarenheterna dem drastiskt åt och därmed avviker deras semantiska koder på liknande vis från varandra.

I enlighet med Irigarays punktsammanställning engagerar sig Cate mycket i dialogen men faller på samma gång undan till förmån för Ian. Hans uppfattning av världen och sin egen positionering däri styr samtalet. Cates bild av Ian framträder delvis men hennes bild av sig själv framträder inte alls. Ians självbild blir synlig i förhållande till allt det han tar avstånd ifrån; han definierar sig utifrån det han inte är eller snarare det som inte är som han, det Andra, däribland Cate:

**Ian** Don't like your clothes.

**Cate** (*Looks down at her clothes.*)

**Ian** You look like a lesbos.

**Cate** What's that?

**Ian** Don't look very sexy, that's all.

**Cate** Oh.

(*She continues to eat.*)

Don't like your clothes either.

**Ian** (*Looks down at his clothes. Then gets up, takes them all off and stands in front of her, naked.*)

Put your mouth on me. (s. 7)

Genom sitt tal och dess syntax reflekterar inte Cate den okomplicerade bild Ian söker av sig själv och henne; hon tar inte på sig rollen som bärare av hans mening. Istället använder hon sig av mimesis när hon riktar tillbaka det han nyss sagt om hennes kläder mot honom själv, indikerar på så vis att hon är högst närvarande i dialogen och kommer att fortsätta bemöta hans uttalanden. Att hon ställer sig frågande till begreppet lesbisk bör därför också läsas mer som en ovilja att acceptera Ians sätt att fästa etikett på människor än en ovetskap om ordets betydelse. Det ges inga anvisningar till Cates klädsel i manuset men Ians kommentar pekar mot en existerande “princip för jämförelse” som “saknar extern referens och vertikalitet” som Ewald beskrev. En avsaknad av extern referens Cate nu ifrågasätter. Ians svar till henne: att kläderna inte ser särskilt sexiga ut, tycks vid en första anblick indikera att han menar att flator inte skulle kunna vara sexiga. Det är dock mer invecklat än så då Ian bär på en undertext i sammanhanget. Hans tidigare fru lämnade honom för en annan kvinna, vilket senare dialog visar att Cate troligen vet. Så vad Ian egentligen säger kan lika gärna vara att Cate påminner honom om hans fru och att han upplever en osäkerhet inför detta då det får honom att minnas en tidigare förlust.

När Cate sedan svarar att hon heller inte gillar Ians kläder ökar och komplicerar samtidigt detta hans osäkerhet. Hennes eko av hans dominerande tal undergräver detsamma. Ekot är ett eko av den förhärskande patriarkala språkliga diskursen men likväl finns här Cates egen röst. Butler menar att det Irigaray åstadkommer med sitt sätt att använda begreppet mimesis är: “Någonting [som] består och överlever, och härskarens ord låter annorlunda när de uttalas av den som i talet, i återuppreparandet, undergräver de utplånande effekterna av hans anspråk.”<sup>54</sup> Ians ställning i språket rubbas av denna undergrävning och han försöker kompensera detta med att omedelbart söka sexuell bekräftelse för att återta sin ställning som “härskare”. Repliken “Put your mouth on me” kan dels indikera att han önskar hennes tystnad och lydnad men även att ordet “your” blir sekundärt i förhållande till “mouth”. Att Ian önskar separera personen Cate från hennes mun, från hennes tal. Cate börjar istället skratta åt honom vilket försätter honom i än större obalans. Han blir generad, rafsar ihop kläderna och klär på sig igen i skydd av badrummets väggar.

Cate agerar utanför ramarna och därigenom bidrar hon inte i samma utsträckning till upprätthållandet av den maktbalans som finns etablerad mellan henne och Ian, snarare börjar hon förskjuta den. Denna antydning till rubbning av maktbalansen dem emellan provocerar dock fram ett försök till ett återupprättande av densamma från Ians sida. Efter att han åter klätt på sig i badrummet återvänder han in i rummet och laddar, inför Cate, om sin pistol. Så småningom

---

<sup>54</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 201.

återkommer han till ämnet med ett liknande angrepp som utvecklas till en avslöjande reproduktion av det föregående:

**Ian** You ever had a fuck with a woman?

**Cate** No.

**Ian** You want to?

**Cate** Don't think so. Have you? With a man.

**Ian** You think I'm a cocksucker? You've seen me. (*He vaguely indicates his groin.*) How can you think that?

**Cate** I don't. I asked. You asked me. (s. 19)

I den första dialogen finns sex repliker varav fyra uttalas av Ian och två av Cate, Cate har även en "tyst" replik till Ians första uttalande i form av en scenanvisning där hon ser på sina egna kläder utan att svara Ian. I den andra dialogen faller replikerna jämt ut i tre åt dem vardera. Tonen är säkrare och rappare. Ian går till hårdare angrepp och ställer raka frågor "You ever had a fuck with a woman?" och "You want to?" istället för att fälla kommentarer som "Don't like your clothes" och "You look like a lesbos". Cate svarar också Ian rakare. Hon låter sig inte provoceras av hans nu mer direkta anspelningar utan bemöter dessa med en motfråga "Have you? With a man" istället för med sitt tidigare konstaterande "Don't like your clothes either".

Det rör sig om en konfrontation från båda håll, främst som ett svar från Ian på det motstånd han mött hos Cate så fort han uttalat sig om sig själv i förhållande till världen. Cate har konsekvent svarat med att försöka föra in Ian på spåret att det råder ett inbördes förhållande mellan honom själv och det han ser sig som separerad från. Ians försvar blir att försöka placera Cate längre ifrån sig själv genom att återkomma till att hon skulle vara lesbisk eller åtminstone bisexuell, något som skulle ge honom rätt att förskjuta henne likt han själv en gång blev förskjuten av sin ex-fru, Stella. Men genom detta försök att skjuta Cate längre ifrån sig för att undvika att åter bli lämnad och berövad sin världsbild drar Ian samtidigt den upplevelse av förlust han försöker tränga undan närmare inpå sig. Han söker sitt erkännande i Cate genom att reflektera sig i henne, men han förmår inte se Cate utan, när hon börjar komma honom närmare, endast en kvinna som minner om hur Stella lämnade honom och den bild av sig själv som han kämpar emot. När Cate då svarar på hans försök att skjuta henne ifrån sig med att vända hans blick in mot honom själv för att där synliggöra och problematisera försöket, fungerar inte hans metod. Istället uppstår en ny situation där hans världsbild hotas att fångas in och omvandlas av Cate om han släpper taget.

I den föregående dialogen försökte Ian återta kommandot efter Cates omstörtande replik "Don't like you clothes either" genom att tysta henne då han beordrade henne att utföra oralsex på honom. Han reagerar starkt även i den senare dialogen på Cates motsvarande replik "Have you? With a man" och svarar henne för första gången i pjäsen utan att raljera, provocera eller inta en

nihilistisk position. Svarar henne med en fråga som följer samma logiska associationsbana som hennes: “You think I’m a cocksucker? You’ve seen me. [...] How can you think that?” En fråga som starkt kontrasterar mot Cates enkla svar, “No”, på hans motsvarande fråga. Det är som om han nu högt uttalar den osäkerhet han under den föregående dialogen troligen upplevde, men bara tänkte under scenanvisningen, då han tittade ned på sina egna kläder för att sedan ta dem av sig.

Det som slutligen får denna senare dialog att kulminera i jämförelse med den förra är att Cate på allvar börjar bryta sig ur den, av Ian etablerade talets struktur i och med sitt svar: “I don’t. I asked. You asked me.” Med Irigarays ord börjar Cate nu närma sig att tala som kvinna (parler-femme), istället för liksom en kvinna då hon i repliken ovan visar på att hon nu är medveten om att Ian inte ställt henne dessa frågor för att han verkligen undrar över dem utan att anledningen är en helt annan. Genom att svara på det här viset gör hon honom medveten om att hon genomskådat hans taktik och att hon kan vända den mot honom. Hon får honom att förlora avsikten och effekten av sitt tal med sin respons när hon uppmärksammat hur hans sätt att använda talet är en strategi för att hålla henne borta från hans egen positionering i språket. Hennes replik lägger också tyngdpunkt vid “I” respektive “You” vilket ytterligare indikerar hennes nyvunna medvetenhet om deras skilda positioneringar i språket. Inför honom visar hon upp hur hans tal faktiskt fungerar och samtidigt att hon vägrar ta del i det på de villkor som finns utstakade. Något hon också måste vägra för att inte råka i fullständig förlust.

Mimesis framträder som Cates metod inför Ian i detta senaste replikexempel då hon talar om att hon endast ställer honom samma frågor som han ställt henne *men* att hon, trots sin fråga, inte tror att han legat med en man. Vilket underförstått betyder att hon vet att han i sin tur inte, trots sin fråga, tror att hon legat med en kvinna. Hon vet nu att frågan är sekundär och döljer en underliggande strategi som syftar till att vilseleda och förvirra henne. Det stora genombrott Cate här finner en öppning till är både den egna insikten om hur denna struktur av tal fungerar och att hon dessutom lyckas använda insikten till att försöka göra även Ian uppmärksam på den. Ians respons på detta är dock att han försöker återgå till den föregående dialogens syntax med ett konstaterande istället för en fråga: “You dress like a lesbos. I don’t dress like a cocksucker.” Cate svarar dock med att rätt ut ställa den fråga hon tidigare problematiserade mer vagt: “What do they dress like?” (s. 19). Ian har svårt att hantera detta Cates nya sätt att använda talet då det bryter mot en invand struktur som är svår att följa utan att det pressar honom till att omvärdera sitt vara i världen. Han slår därför i all hast åter in på sin gamla bana som undviker rationalitet och istället följer ytterst subjektiva associationer, han har så bråttom att det inte blir tal om några interpunktioner i repliken:

**Ian** Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking fotball fans send a bomber over Elland Road finish them off.  
(*He pours champagne and toasts the idea.*) (s. 19)

Det är bara Ian som dricker champagne och han utbringar en skål för idén liksom för sig själv på samma vis som hans uttalande var ett sätt att komma ifrån dialogen med Cate. Hon tar dock, likt han tidigare gjort, omedelbart fasta på den punkt i repliken som hon kan relatera till sig själv och går ett steg längre, startar för första gången en dialog som klart och tydligt subjekt: "I like football" (s. 19). Ian kommer av sig helt och frågar "Why?" (s. 19). Det ligger här en viktig skillnad i Cates och Ians sätt att relatera det den andra parten säger direkt tillbaka till sig själv. När Ian gör detta centrerar han allt kring sig själv i syfte att förstora sig själv. Cate däremot ifrågasätter Ians sätt att använda talet och drar på så vis uppmärksamhet mot att det han skjuter ifrån sig mycket väl kan ha en nära relation till honom själv, vara det som för honom är "das Unheimliche".<sup>55</sup> Hon går därför inte in i språket för att däri agera likt Ian utan för att bli ett subjekt jämte Ian och hon gör detta genom en direkt konfrontation:

**Cate** I go to Elland Road sometimes. Would you bomb me? (s. 20, min kurs.)

Repliken pekar på vidden av det Ian tidigare hasplat ur sig då Cate nu klart och tydligt ställer sig själv i positionen för vad som från början var det diffusa Andra:

**Ian** What do you want to ask a question like that for?

**Cate** Would you though? (s. 20)

Frågan vrids om ytterligare ett varv och handlar plötsligt allra främst om Ian skulle kunna skada henne, på vilka villkor han anser att hon har rätt att existera utan att drabbas av våld:

**Ian** Don't be thick.

**Cate** But would you?

**Ian** Haven't got a bomber.

**Cate** Shoot me, then. Could you do that?

**Ian** Cate.

**Cate** Do you think it's hard to shoot someone?

**Ian** Easy as shitting blood.

**Cate** Could you shoot me?

**Ian** Could you shoot me stop asking that could you shoot me you could shoot me. (s. 20)

Ian vägrar svara för att inte behöva närma sig den odefinierade "someone" som en bestämd person, som Cate. Han försöker istället med alla medel värja sig från frågan: först genom att ifrågasätta den

---

<sup>55</sup> Freuds begrepp för att det som tycks oss mest kusligt i själva verket är det som står oss allra närmast.

(hon är dum som ställer frågan), sedan genom att förringa den och Cate (hon är barnslig och trotsig som ställer en sådan fråga), hävda att det är tekniskt omöjligt (det är inte en realistisk fråga) och slutligen med att säga hennes namn likt en varning från en överordnad (han är Ian och det är inte mer än rätt att han ber henne hålla tyst). Cate vänder snart på frågan och gör dess subjekt, sig själv, till en obestämd person och genast kan Ian ge ett mer precist svar, Cate riktar då omedelbart tillbaka frågan mot sig själv men han förmår inte inkludera henne i det han säger som en person att relatera till på samma vis som han relaterar till sig själv. Liket repliken som inleder dialogavsnittet hasplar han istället ur sig ett svar utan andningspaus. Hon ska vara tyst och inte fråga så dumt och genom att mena att hon lika gärna skulle kunna skjuta honom gör han ett sista desperat försök att ta sig ur dialogen genom att hävda att det inte finns någon skillnad mellan dem, de har båda anledning att vara rädda för varandra då de båda kan göra varandra illa. Varpå Cate svarar "I don't think so" (s. 20). Ian frågar då om hon skulle kunna skjuta honom om han skadade henne men hon svarar att hon inte tror att han skulle kunna skada henne, han är en mjuk person. Han antyder då att han älskar henne och hon ler, för sista gången i pjäsen.

Att Ian lämnar Cates fråga obesvarad tyder onekligen på att han har svårt att veta hur han ska förhålla sig till den och till den rädsla för henne han plötsligt uttrycker. Skulle han kunna döda henne och vad betyder denna vilja att döda i sådana fall? Butler skriver:

Önskan att döda någon, eller att dödas någon, för att denna inte följer de normer för genus enligt vilka en person 'förväntas' leva visar att livet själv behöver en rad skyddande normer, och det att vara utanför dem, att leva utanför dem, är att utmana döden. Den person som hotar med våld utgår ifrån den ångestfyllda och rigida tron att upplevelsen av världen och upplevelsen av jaget skulle bli fullständigt undergrävda om en sådan, icke-kategoriseringsbar, varelse tilläts leva inom den sociala världen.<sup>56</sup>

Ians tendens att försöka byta samtalsämne då dialogen inte är centrerad eller relaterad till honom själv kan ses som en förklaring till att hans upplevelse av världen och sig själv radikalt håller på att ifrågasättas och närma sig en förändring. När Ian i talet strävar efter att förskjuta Cate för att upprätthålla en etablerad ordning, förlorar han istället henne och därmed också möjligheten till ett erkännande av henne. För att nå ett erkännande av sin självreflektion måste han därför släppa taget och förlora sig i henne: riskera jagförlust. Cate förmår inte tillfredsställa Ians nuvarande begär eftersom hon inte kan erkänna hans förvridna självreflektion som grundar sig i en negering av henne själv. Det räcker dock inte med att Ian förlorar sig i Cate och accepterar att den egna självreflektionen inte kan bestå av att han ser sig själv i dubbel storlek för att nå verklig jagkänedom och erkännande. De måste mötas på ett annat plan, i en annan språklig struktur som

---

<sup>56</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 52.



inte endast är beroende av om Ian väljer att förlora sig i Cate eller inte medan hon snällt får vänta på att han väljer det ena eller andra. Han strävar därför emot detta men påtryckningarna från Cate ökar hela tiden i styrka då de befinner sig i ett slutet rum och ju närmare väggarna kryper mot honom desto tydligare blir det att han faktiskt skulle kunna skada henne.

#### 4.5 Språket kommer ur kroppen

Ian provocerar Cate, driver på de verbala angreppen och utövar sexuella påtryckningar. Hon inser förmodligen att han gör det medvetet men kan inte hantera strömmen av angrepp och drabbas av anfall. Första gången det sker resulterar hans sätt att förhålla sig till henne i en total oförmåga att sätta sig in i hennes situation och han tar till alkohol, det medel med vilket han själv brukar lösa sina problem. Han baddar henne med gin i ansiktet varpå hon sätter sig kapprak upp, fortfarande medvetlös men med vidöppna ögon och skrattar hysteriskt, okontrollerat. Hon kollapsar igen och Ian står handfallen bredvid tills hon åter vaknar till liv. Han frågar då genast om anfallet verkligen var på riktigt, hon säger att det händer hela tiden:

**Cate** Since Dad came back.

**Ian** Does it hurt?

**Cate** I'll grow out of it the doctor says. (s. 10)

Antydningar om förekomsten av sexuella övergrepp och incest förekommer genom flera av Kanes pjäser. I *Blasted* är ovanstående replik den enda som konkret kan läsas som att Cate bär på något traumatiskt som hänger ihop med hennes far. Anspelningarna är istället desto fler. Cates anfall under pjäsen föranleds i sin tur av att Ian antingen provocerar och behandlar henne som ointelligent eller fysiskt tränger sig på henne. Butler påpekar om psykoanalysen att om ”incest är tabubelagt och, därigenom, inte kan existera, vilket analytiskt ansvar för psykiskt lidande negligeras därigenom?”.<sup>57</sup> Påpekandet går att knyta an till hur Cates doktor inte fördjupat sig i anfallen utan menar att hon kommer växa ur dem, som om det skulle röra sig om ett trotsigt barns infall. Det är dessutom höljt i dunkel vilken typ av doktor Cate varit hos vilket förstärker misstanken om att hennes anfall inte tagits på tillräckligt stort allvar.<sup>58</sup>

Förhållandet mellan Ian och Cate kan också ses som en form av upprepning av den eventuellt incestuösa relationen mellan Cate och hennes far. De talar om hur de tidigare brukade ses

---

<sup>57</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 165.

<sup>58</sup> Terry Johnson behandlar i sin pjäs *Hysteria* från 1993 detta tema där Freud utesluter incest som förklaring till flera av sina patienters instabila tillstånd.

när de var ett par. Cate påpekar att de alltid brukade vara hemma hos Ian, han konstaterar då: "That was years ago. You've grown up" (s. 13). Att med alla dessa indicier avskrivna Cates anfall som hysteriska och oförklarliga riskerar därför att hemfalla åt en lång tradition av att se kvinnan som det svaga och mer sjukdomsbenägna könet. Kane skriver också ut att Cate är hysterisk i scenanvisningarna till samtliga hennes anfall vilket lyfter upp begreppet till problematisering i samband med hennes traumatiska bakgrund.

Cates uppvaknande ur medvetslösheten följs av Ians frågor kring anfallet. Han trodde hon var död och frågorna om hur hon upplevde det hela verkar han ställa mer av rädsla för att själv hamna i en liknande situation än av omtanke om henne, något som tydligast manifesteras med hans begäran: "Don't do it again, fucking scared me" (s. 10). Cate själv har en, till synes, väldigt avslappnad inställning till sina anfall, betraktar dem som en naturlig del av sig själv (en inställning som dock bör sättas i relation till läkarens teori om att hon kommer växa ifrån dem) och är heller inte rädd för att "bli kvar", för alltid, i dem. Samtalet övergår därifrån kort i Ians dödsångest. Cate svarar på denna ångest med att konkretisera hälsosamma åtgärder: Ian borde sluta röka och dricka och försöka få till en lungtransplantation. Svar som inte alls passar Ian som istället hastigt svänger om och intar en nihilistisk attityd:

**Ian** Enjoy myself while I'm here.  
(*He inhales deeply on his cigarette and swallows the last of the gin neat*) (s. 12)

Från Cates traumarelaterade anfall centrerar Ian genast dialogen kring sig själv då han plötsligt blivit påmind om sin egen dödlighet. Det han ser hos Cate relaterar han inte tillbaka till henne utan applicerar istället det han närmast kan relatera till helt och hållet på sig själv. Han projicerar sin dödsångest på Cate som först kommer med dessa hälsosamma råd och tillvägagångssätt men sedan i allt större utsträckning och med ökande oro börjar reflektera över att Ian verkligen snart kommer att dö. Detta allt medan Ian själv intar en nonchalant attityd. Två attityder han tycks vara i behov av för att hantera sin ångest. Den stora problematiken blir här att Ian når självreflektion men utan ömsesidigt erkännande.

Butler menar att begäret efter erkännande ofta negeras då någon går utanför den heterosexuella normen.<sup>59</sup> Jag vill dock hävda att negerandet också indirekt slår tillbaka mot den som själv utgör den negerande parten. I *Blasted* drabbar negeringen av erkännandet både Cate och Ian trots att Ian inte går utanför normen på samma vis som Cate. Ians agerande utgör snarare en eskalering av normen som indikerar hur svår den är att hålla i schack och hur lätt det därmed är att

---

<sup>59</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 236.

se genom fingrarna när den till viss del håller sig på sin plats men till viss del också förstärks. Detta Ians agerande påverkas därför särskilt av att Cate går utanför normen, något som delvis kommer sig av att de befinner sig i ett slutet rum. Visserligen är den normerande diskursen närvarande i rummet, men då Cate börjar gå utanför den inverkar detta oundvikligen på Ian då det bara är i henne han direkt kan söka sitt erkännande. För att undanröja hotet av att Cate uppträder som subjekt och därmed inte kan förbli spegelns material måste Ian ständigt negera henne med följderna att begäret efter erkännande aldrig kan tillfredställas till fullo. Cate låter sig dessutom genom sitt tal med mimesis och performativitet inte reduceras till ett objekt.

När Ian så har dragit ett djupt bloss på sin cigarett och svept det sista av ginet bestämmer han sig för att beställa upp ytterligare en flaska. Telefonen ringer. Samtalet är från en journalistkollega inför vilken Ian dikterar en tidningsnotis om hur den brittiska turisten Samantha “a beautiful redhead with dreams of becoming a model” blivit “slaughtered [...] in a sick murder ritual” (s. 12). Samtalet avslöjar vilken typ av journalistik Ian ägnar sig åt och exemplifierar var han lägger tyngdpunkten i sina notiser: i den objektifierande erotiseringen av kvinnor som utsatts för våld. Dikteringen är också en uppvisning i hur väl han behärskar språk, retorik och tal, och att Cate nu börjar inkräkta på detta hans huvudsakliga medium genom att följa en annorlunda syntax som åstadkommer en för honom besvärlig retorik. Hela episoden utgör på så vis en indikation på hur situationen i hotellrummet riskerar att utvecklas. Så när Ian, efter telefonsamtalet, snart vänder sitt handfallna beteende vid Cates föregående anfall till en situation i vilken han ytterligare kan dominera henne, tycks dominansen i första hand syfta till att komma åt hennes sätt att tala, eller som han verkar se det: hennes sätt att tala emot honom. Han märker hur hon närmar sig ett anfall, blir stressad och får panik när han gör sexuella närmanden och att stressen påverkar hennes tal; hon börjar stamma och får svårare att uttrycka sig. Hennes anfall indikerar att hon bär på ett obearbetat trauma. Ett trauma som till stor del förblir omedvetet och istället betecknas av kroppen. Språket kommer ur kroppen och Cate stakar sig då traumat finns inneboende däri.<sup>60</sup>

Genom att återknyta till sin nära förestående död får Ian Cate att svara på den kyss han nu åter ger henne. Han tar gensvaret som en uppenbar invit och går omedelbart vidare, försöker klä av dem båda, samtidigt som han börjar masturbera. Cate skjuter honom direkt ifrån sig men han fortsätter och hon närmare sig ett anfall. Han avbryter då närmandet och börjar istället att stryka henne över kinden likt ett barn. Hon lugnar snart ned sig och börjar suga på tummen. Då:

**Ian** That wasn't very fair.

---

<sup>60</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 11.

**Cate** What?

**Ian** Leaving me hanging, making a prick of myself.

**Cate** I f- f- felt -

**Ian** Don't pity me, Cate. You don't have to fuck me 'cause I'm dying, but don't push your cunt in my face then take it away 'cause I stick my tongue out.

**Cate** I- I- Ian.

**Ian** What's the m- m- matter?

**Cate** I k- k- kissed you, that's all. I l- l- like you.

**Ian** Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts.

**Cate** I'm sorry.

**Ian** Can't switch it on and off like that. If I don't come my cock aches.

**Cate** I didn't mean it.

**Ian** Shit. (*He appears to be in considerable pain.*)

**Cate** I'm sorry. I am. I won't do it again.

**Ian**, *apparently still in pain, takes her hand and grasps it around his penis, keeping his own hand over the top. Like this, he masturbates until he comes with some genuine pain. He releases Cate's hand and she withdraws it. (s. 14f.)*

Här aktualiseras den elementära frågan om vad som händer med ett subjekt i en ordning där gränser i förväg har blivit bestämda. Cate har kommit till hotellrummet tillsammans med Ian. Han gör närmanden, hon värjer sig. När hon så för första gången svarar på en kyss och sedan vill låta det stanna där tar Ian ändå det som ett tecken på att det nu är fritt fram att ha fullbordat samlag. Diskussionen inom våldtäktsdiskursen om det inte är så att "nej" egentligen oftast betyder "ja" (men att "ja" alltid betyder "ja") gör sig brännande påmind. Alla Cates "no" och "don't" har enligt förutbestämda gränser förlorat sin ursprungliga mening i samma stund som hon klev över tröskeln till hotellrummet. Att sedan utöver det besvara en kyss innebär genast att "no" betyder "yes" och "don't" betyder "do". Ellen Mortensens ord om den genealogiska metoden: "Det vi hittills har uppfattat som en orsak, visar sig vid närmare granskning vara en verkan" gör sig nu påmind. Orsak/verkan eller verkan/orsak-förhållandet är i Cates fall också länkat till att hon troligen blivit utsatt för incest. En upplevelse som hon inte bearbetar annat än genom sina anfall som hon förväntas växa ifrån. Den skuld känsla Cate förmodligen bär med sig av dessa upplevelser upprepas och gestaltas i episoden ovan med Ian. Hennes bakgrund i kombination med att hon klivit över en symbolisk tröskel tillsammans med Ian visar på en dubbel verkan till orsaken. När han inser sitt misslyckande i att helt behärska henne med verbalt våld, "Put your mouth on me" och "Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts" är han därför beredd att ta det hela ett steg längre och nonchalera hennes tal genom att separera det från hennes kropp med fysiskt våld. Att en kyss eskalerar i det övergrepp Ian begår i denna episod synliggör den makt som ligger inneboende i normernas diskurs och hur denna makt skuldbelägger Cate istället för Ian.

## 4.6 Mimesis i form och dialog

Scen två inleds med att Ian får ett anfall. Hjärta, lungor, lever och njurar är under attack och han vrider sig i kramper. Det ser verkligen ut som att han håller på att dö. Cate vaknar under anfallet och ligger kvar och tittar på honom medan han kämpar med smärtan. När anfallet börjar gå tillbaka ser han upp och märker att hon iakttar honom. Hon besvarar upptäckten med ett: "Cunt" (s. 25). Ett språk som tidigare kommit ur Ians mun men något har förändrats under natten. Nu är det istället "Cunt" som i att hon inte tänker lyfta ett finger för att hjälpa honom ur hans anfall. "Cunt" som i att hon refererar tillbaka till sitt eget kön och känner skuld över det övergrepp som återupprepats. "Cunt" som i att hon nu känner till spelreglerna och att det i hotellrummet till syvende och sist är Ian som sätter dem. Cate har under natten våldtagits, och skadats så att hon blöder i underlivet, av Ian; mannen hon aldrig trodde skulle kunna göra henne illa. Hennes inträde som subjekt i språket har brutits ned till detta, straffats med/resulterat i fysiskt våld och därför slutligen "Cunt" som i att hon av självbevarelse måste lämna sitt eget nyvunna sätt att tala för ett annat.

När hon lämnar sitt tidigare sätt att tala adapterar hon delvis Ians sätt att gå till fysiskt angrepp. Som om minnet av våldet får henne att själv gripa till våld i ett försök att bemästra och slå tillbaka mot det trauma som hon nu tvingats återuppleva, men hon kan inte lyckas med våld på det fysiska planet. Det närmaste hon kommer är en sorts symbolisk gest när hon river av ärmarna på Ians skinnjacka. När hon senare kastar sig över honom och riktar vapnet mot hans skrev stammar hon värre än någonsin, skakar, kippar efter luft och svimmar slutligen. Ian lägger sig då över henne och simulerar sex, rekonstruerar nattens våldtäkt, riktar pistolen mot hennes huvud och fortsätter tills han får utlösning. I samma stund som han kommer reagerar Cates kropp, hon sätter sig kapprak upp och skrattar hysteriskt ända till skrattet övergår i storgråt. När hon vaknar gör hon klart att hon vill åka hem. Ian vill absolut inte att hon ska gå och försöker få henne att stanna. Säger att han känner sig trygg med henne. Låser tillslut in dem i hotellrummet, menar att det är för farligt för henne att gå hem. I samma stund får en bil nere på gatan baktändning och ger ifrån sig en enorm smäll, Ian kastar sig omedelbart mot golvet liksom för att ta betäckning. Cate skrattar åt honom och säger att det bara var en bil. Han ilsknar till:

**Ian** You. You're fucking thick.

**Cate** I'm not. You're scared of things when there's nothing to be scared of. What's thick about not being scared of cars? (s. 28)

Rollerna kastas om. Ian har upprepade gånger talat om för Cate att hon är korkad och dum, något hon nu ifrågasätter. Ians svar på detta vänder dialogen mot en rädsla han tidigare talat om men vars fulla omfattning han hittills undanhållit Cate:

**Ian** I'm not scared of cars. I'm scared of dying.

**Cate** A car won't kill you. Not from out there. Not unless you run out in front of it. (*She kisses him.*) What's scaring you?

**Ian** Thought it was a gun.

**Cate** (*Kisses his neck.*) Who'd have a gun.

**Ian** Me.

**Cate** (*Undoes his shirt.*) You're in here.

**Ian** Someone like me. (s. 28f.)

Ian tar här upp kopplingen mellan sig själv som hotfull och det faktum att han bär vapen och hur detta står i relation till den rädsla han upplever. Det tycks följaktligen finnas en nivå på vilken han förstår sambandet mellan sitt tidigare och nuvarande handlande och vad som väntar honom. Ett samband han dock främst verkar göra sig medveten om då det hotar att slå tillbaka mot honom själv. Cate närmar sig Ian under dialogen och börjar snart utföra oralsex på honom. Under akten berättar han om sina uppdrag som hemlig agent; att han nu är eftersökt och att han tror att de är ute efter att hämnas. När han under själva orgasmen sedan benämner sig själv som mördare biter Cate tag så hårt hon kan om hans penis. Han gallskriker och försöker knuffa undan henne men hon håller kvar greppet tills han slår till henne. Han ligger kvar förstummad av smärta medan hon spottar omkring sig för att sedan gå och skölja munnen i badrummet. När hon återvänder in till honom säger hon "You should resign" (s. 31). Hon agerar, likt Ian natten efter våldtäkten, helt oberört i förhållande till vad som nyss skett. Genom att använda sig av hans verbala och fysiska språk ställer hon dem mot varandra utan den skymmande spegelytan och så småningom ser han henne men priset för det är att hon måste tala och agera som honom, inte som sig själv. Som när Ian senare, åter riktar sin pistol mot hennes huvud:

**Cate** Do it. Go on, shoot me. Can't be no worse than what you've done already. Shoot me if you want, then turn it on yourself and do the world a favour.

**Ian** (*Stares at her.*)

**Cate** I'm not scared of you, Ian. Go on.

**Ian** (*Gets off her.*)

**Cate** (*Laughs.*) (s. 34)

Hon vinner på så vis en frihet men förlorar en annan och med detta faktum i bagaget rymmer hon snart ut genom badrumsfönstret och tar sig ut i krigszonen. Att Cate överger sin nyvunna positionering i språket och istället närmar sig en adaptering av Ians jargong och våldsamma agerande är på så vis vad som börjar luckra upp pjäsens form. Strax efter att hon lämnat rummet

tränger sig Soldaten in genom dörren och tar Ians plats som den dominerande parten. Han markerar sin överordning genom att bokstavligen pinka in revir, Ian ser äcklat på, när en bomb plötsligt detonerar. Explosionen slår upp ett stort hål i en av väggarna och täcker rummet i damm. En omedelbar krigssituation etableras, som när den tar sig in i scenrummet också spränger pjäsens form.

Den trygga kammarspelsrealismen har en gång för alla brutits. Påminnelsen om kopplingen mellan det privata och offentliga förblir nu ständigt fysiskt närvarande i och med hålet i väggen. När scen tre börjar faller damm ned över Soldaten och Ian som båda befinner sig omkullvräkta på golvet. Soldaten är medvetlös medan Ian ligger stilla med öppna ögon. Han bryter tystnaden med ett: "Mum?" (s. 39). Julie Waddington poängterar i sin avhandling att inga andra referenser görs till Ians mor under pjäsen. Denna önskan om att hon ska uppenbara sig förebådar därför vad som komma skall men kan också ses som att Ian går tillbaka i språket där "mamma" utgör det första artikulerade ordet och att explosionen skulle kunna representera en möjlighet att bryta ned språket till dess ursprung och där börja om på nytt. Waddingtons närläsning visar på Ians förvirring inför den nya situationen med Soldaten. Han disorienteras av att de inte har samma referensramar och dialogen blir snart till ett eko av den mellan honom och Cate i det avseendet att han hamnar i positionen som främling, det Andra. Där Cate tidigare angående Ians främlingsfientlighet exempelvis sagt: "You shouldn't call them that" säger nu Ian själv "Don't call me that". Waddington menar att upprepningen av maktstrukturen mellan dessa scener som tar Ian från dominant till underordnad part illustrerar hur hierarkiska situationer beror av omständigheterna och därmed är öppna för förändring.<sup>61</sup>

Samtidigt skiljer sig situationen mellan Soldaten och Ian åt jämfört med den mellan Ian och Cate. Detta då Soldatens och Ians agerande tydligt liknar varandras trots den nya hierarkiska modellen där Ian nu är underordnad. Att Ian disorienteras av Soldatens referensramar beror snarare på att de är förvirrande bekanta än att de är skilda från hans egna. Soldaten är Ian i eskalerad, intensifierad version och styr nu dialogen. Ian försöker värja sig i konversationen men förmår inte följa något annat mönster än Soldatens, som är likt hans eget, när denne nu är den som håller i vapnet, dricker ur hans ginflaska och röker hans cigaretter. De är båda medlemmar av någon form av väpnad styrka, bär på förlusten av en partner, är våldtäktsmän och använder sig av ett vulgärt språk med liknande syntax där deras respektive frågor och svar följer en rät linje, den associativt splittrade ordningen till trots. Ians återgång och nedbrytning av språket med repliken "Mum?" har därför svårt att nå någon verkan i närvaro av Soldatens syntax. Ian har tidigare inför Cate

---

<sup>61</sup> Waddington, s. 84ff.

konstaterat att hon inte hatar sin mor eftersom hon fortfarande behöver henne. Ian kopplar därmed samman ensamhet med styrka och samhörighet med svaghet, till och med hyckleri då han menar att Cate skulle hata sin mor bara hon inte behövde henne. Så länge Ian kan tro på bilden av sig själv som ensam och stark och bortse från det basala i samhörighet kan han heller inte bryta ned sitt språk. Dialogen mellan honom och Soldaten präglas signifikativt av att de båda strävar efter att styra och ha kommando över densamma. Samtalet präglas på så vis mer av två separerade röster, två monologer, än en dialog. Särskilt gäller detta för Ian som konstant försöker separera sin egen röst från Soldatens när denne försöker leda honom närmare in på sig för att visa på deras samhörighet.

Soldatens närvaro innebär att Ians samvaro med Cate kommer att studeras utifrån. Soldaten börjar med att peka på de två frukostbrickorna Ian beställt upp och ifrågasätter att Ian är ensam i rummet. Han söker igenom rummet och hittar ett par av Cates trosor, gnuggar dem mot sitt ansikte och drar in hennes doft. Frågar hurdan hon är, Ian svarar med tystnad. Soldaten lägger sedan trosorna i sin ficka. Går vidare mot badrumsdörren som är låst, han sparkar in dörren. Ian ser på i panik, övertygad om att hon fortfarande är kvar därinne. Scenariot som nu spelas upp mellan Ian och Soldaten i dennes sökande efter Cate är likt en återbildning av scenariot i första och andra scenen. Frukostbrickorna minner om några smörgåsar Cate och Ian åt av tillsammans i första scenen. Soldatens sätt att fråga om hurdan hon är går igen i hur Ian själv upprepade gånger närmade sig henne för att direkt ta reda på detta liksom Soldatens sätt att lägga beslag på Cates trosor återspeglar hur Ian tog sig rätten att klä av henne under en kort kyss. När Soldaten så når fram till badrumsdörren och först knackar på för att sedan sparka in dörren är våldshandlingen, och syftet med den, en skugga av Ians väg till våldtäkten av Cate. Ian förmår ändå inte se hur Soldatens sätt att stegvis och allt mer intimt närma sig henne påminner om hans eget handlande. Soldaten är dessutom mörkhyad vilket får Ian att ytterligare distansera sig från honom och han är uppriktigt skakad över att Soldaten, förmodligen sexuellt, tänker ge sig på Cate.

Irigaray's definition av mimesis, som i scen ett tydligt kunde visa på Ians och Cates olika positioneringar och användande av talet, är nu mindre verksamt i en sådan direkt exemplifierande bemärkelse. Begreppet kan dock fortfarande ses i vidgad betydelse då situationen mellan Cate och Ian ges ett utifrånperspektiv i och med Soldatens agerande. Perspektivet har förändrats men Ians oförmåga att se Cate annat än i förhållande till sig själv är densamma, den skeva genusordningen och ojämna maktbalansen utgör fortfarande grunden till problematiken. Ian är oförmögen att känna igen sig själv i Soldaten trots att Soldatens röst till en början är ett eko av hans egen. Ekot binder Ians och Soldatens avsikter till varandra och det påvisandet kan utgöra en början till en



undergrävning av de mekanismer som genererar deras övergrepp likt en parallell till Cates agerande i språket i första scenen. Särskilt poängteras Ians oförmåga att se sig själv i Soldaten när denne börjar berätta om sina krigsbrott och frågar om Ian våldtagit någon kvinna.

**Soldier** Didn't you ever -

**Ian** No.

**Soldier** What about that girl locked herself in the bathroom?

**Ian** (*Doesn't answer.*)

**Soldier** Ah.

**Ian** You did four in one go, I've only ever done one. (s. 43f.)

Den avgörande skillnaden mellan Ian och Soldaten är att Soldatens visar på en medvetenhet om att avståndet mellan dem utgörs av en papperstunn vägg:

**Soldier** Thought you were a soldier.

**Ian** Not like that.

**Soldier** Not like that, they're all like that. (s. 44)

Ian slår ifrån sig alla de eventuella likheter som Soldaten upprepade gånger indikerar, eller säger rätt ut, finns mellan dem:

**Soldier** You never killed?

**Ian** Not like that.

**Soldier** Not/Like/That (s. 46)

Soldaten upprepar Ians svar, använder sig också han av mimesis för att få Ian att begrunda sitt eget svar och vad skillnaden egentligen skulle vara, varpå Ian svarar "I'm not a torturer" (s. 46). Svaret är mycket vagt i sammanhanget och får ingen effekt. Soldaten börjar istället beskriva på vilket sätt han tror Ian tagit livet av människor, ber honom själv fylla i de detaljer som saknas. Ian avsäger sig tortyr då han endast skadat genom att mörda direkt, med ett pistolskott och fortsätter värja sig för Soldatens frågor.

När Soldaten tränger sig in i hotellrummet är bland det första han frågar Ian om han är journalist. Av alla rum på hotellet, som måste vara stort av scenanvisningarna att döma, väljer han att knacka på Ians dörr. Som om han var medveten om att det där fanns en journalist som kunde föra insikten vidare i hans ställe. Föra deras historia vidare: "[...]I'm here, got no choice. But you. You should be telling people" (s. 47). Ian menar att ingen vill höra en sådan historia och läser istället upp en notis ur sin tidning om hur "Kinky car dealer Richard Morris drove two teenage prostitutes into the country, tied them naked to fences and whipped them with a belt before having

sex” (s. 48). Likt Cate försöker Soldaten förgäves att få Ian att se någon typ av samband men Ian vidhåller:

**Ian** I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a patch of land. It has to be ... personal. Your girlfriend, she's a story. Soft and clean. Not you. Filthy, like the wogs. No joy in a story about blacks who gives a shit? Why bring you to light?

**Soldier** You don't know fuck all about me. I went to school. I made love with Col. Bastards killed her, now I'm here. Now I'm here.

*(He pushes the rifle in Ian's face.)*

Turn over, Ian. (s. 48f.)

Soldaten ger upp sina verbala försök att få Ian att berätta om sig själv och rapportera om kriget. Kysser honom istället ömt och påpekar sedan att han känner att han och Col röker samma märke. Riktat sedan Ians egen pistol mot hans huvud, likt Ian riktat den mot Cates huvud, och våldtar honom analt medan han själv storgråter. Återupprepar det trauma han själv genomlidit genom att ersätta ett objekt med ett annat och för det på så vis vidare. Efteråt berättar han om hur krigszonen utanför hotellrummet ser ut. När han är färdig frågar Ian om han tänker skjuta honom. Varpå Soldaten svarar “Always covering your own arse” (s. 50). En mening som går tillbaka på Ians agerande under hela pjäsen och det faktum att han ännu har kvar sin förvridna bild av sig själv, ännu inte ser vad som händer runt omkring honom. Soldaten tar tag i hans huvud, suger ut och tuggar symboliskt i sig hans båda ögon.

#### 4.7 Kroppen som överlämnad

När Ian försöker tysta Cate, upphäva hennes tal och jag som allt mer tornar upp sig framför honom kan detta ses som att han nu börjar uppleva henne som ett hot och därför med våld försöker lösa sig ur sin egen sårbarhet och behålla det invanda mönstret intakt. Men enligt Butler är det en falsk föreställning att det skulle gå att lösa sig ur sårbarheten då den är inbegripen i det att vara en människa bland andra människor. Att se kroppen som överlämnad innebär ytterst att den alltid kan, och kommer att, präglas av andra. Ian märker nog att så redan är fallet mellan honom och Cate och det verkar skrämja honom samtidigt som det får honom att vilja uttrycka sina känslor. Han säger till henne att när han är med henne kan han inte tänka på något annat, hon tar honom till en annan plats. Cate replikerar med att precis så är det för henne när hon har ett anfall. De börjar tala förbi varandra, Ian om att han vill älska med henne, Cate om hur hon upplever sina anfall, ända tills Cate länkar samman deras samtal genom att göra Ian uppmärksam på att hon har en egen och självständig sexualitet och jämför njutningen med sina anfall:

**Cate** It's like that when I touch myself.

**Ian** *is embarrassed.*

**Cate** Just before I'm wondering what it'll be like, and just after I'm thinking about the next one, but just as is happens it's lovely, I don't think of nothing else. (s. 22f.)

Ensam med sig själv och sin kropp upplever hon stark njutning av att vara på en plats där hon inte tänker på någonting utöver den egna njutningen. Upplevelsen tar henne från ett sammanhang där hon är överlämnad åt någon annan till ett sammanhang där hon är med sig själv, överlämnad åt sin njutning. En privat situation som likt hennes anfall blockerar hennes medvetande från upplevelsen av att vara blottlagd. Att Cate upplever det att inte vara närvarande som ett idealt tillstånd kan ses fungera som hennes skyddsrum, en strategi för att i den mer direkta offentligheten orka leva bland andras kroppar. Hennes kropp gör eskapismen möjlig, därför är hon som tryggast med sig själv. När Ian får en glimt av denna erfarenhet framträder därmed en del av Cate som omöjlig för honom att ta del av. Han försöker i alla fall relatera förstående till det hon säger och replikerar:

**Ian** Like the first cigarette of the day.

**Cate** That's bad for you though.

**Ian** Stop talking now, you don't know anything about it.

**Cate** Don't need to.

**Ian** Don't know nothing. That's why I love you, want to make love to you.

**Cate** But you can't. (s. 23)

Cates sexualitet blir till något skrämmande som Ian skjuter ifrån sig. Den ännu ojämna maktbalansen dem emellan tycks resultera i att han inte upplever dem som överlämnade åt varandra utan att hon är överlämnad åt honom och hans önskan om att hon istället ska representera någon form av omedveten oskuldsfullhet. Både Ian och Soldaten återkommer under pjäsen till bilden av kvinnan som "soft" och "clean". Ian menar senare att Cate är mer hans än någon annans då de legat med varandra, för en annan man är hon bara "Soiled goods" (s. 52). En kvinnoosyn som tangerar madonna/hora-dikotomin, en orealistisk föreställning som följs upp av att Cate och alla andra kvinnor som nämns i pjäsen har utsatts för grovt sexuellt relaterat våld. Idealiseringen kan därför läsas som en annan typ av längtan efter verklighetsflykt, liksom Ian säger till Cate "When I'm with you I can't think about anything else. You take me to another place" (s. 22). Både Ian och Soldaten bygger upp en bild av kvinnan de kan älska men bilden är lik en hägring då de i tanken separerar henne från verkligheten.

I fjärde scenen återvänder Cate till hotellrummet. Hon bär på en baby. Kliver över Soldaten som tagit livet av sig, ägnar honom en blick innan hon vänder sig till Ian:

**Cate** You're a nightmare.  
**Ian** Cate?  
**Cate** It won't stop.  
**Ian** Cate? You here?  
**Cate** Everyone in town is crying.  
**Ian** Touch me. (s. 51)

Dialogen refererar tillbaka till slutet av scen två:

**Cate** I used to love you.  
**Ian** What's changed?  
**Cate** You.  
**Ian** No. Now you see me. That's all.  
**Cate** You're a nightmare. (s. 33)

Cate vidhåller att Ian är en mardröm, talar om honom som en metafor för den krigets mardröm som pågår i staden. När Ian i den tidigare dialogen hävdar att Cate nu ser honom sådan han verkligen är förmår han inte se vad han själv blivit; en mördare i Secret service tjänst och en våldtäktsman, faktorer han i sin självcentrering då inte kunde reflektera över. I scen fyra befinner han sig istället åter i språkets begynnelse, en återgång, likt Waddington poängterade, som tidigare manifesterades med utropet "Mum?". En återgång han först nu, efter att han stympats och det är ett faktum att han inte kan klara sig själv, kan göra. Han relaterar till Cate liksom ett barn som är beroende av någons vård och omtanke: "Touch me", "I'm cold", "Help me", "Stay" (s. 51ff.), och börjar konkurrera med babyn om Cates uppmärksamhet. Det våld han utsatt andra för har tillslut slagit tillbaka mot honom själv. Inte som hämnd utan snarare som något oundvikligt då den etablerade strukturen av våld som straff strömmar genom alla diskurser och i krig slår det i särskild omfattning tillbaka in i det privata. Det är först nu, efter att ha skändats och berövats sin syn som Ian förmår uppleva sig själv som en individ bland individer men framförallt som en kropp bland kroppar. I det hjälplösa stadiet är Cates närvaro, ord och handlingar plötsligt det han i första hand "ser".

Det är en kvinna som har överlämnat sin dotter till Cate i hopp om att hon ska överleva hos henne. Cate tar sin modersroll på största allvar. Sätter babyn i främsta rummet men har inga förutsättningar att hålla henne vid liv. Hon gör en ansats att ge sig ut i krigszonen igen för att skaffa mat, Ian menar att hon inte kommer finna någon; babyn behöver modersmjölk och dessutom är det farligt att gå ut. Cate vill ändå göra ett försök men inser snart att babyn kommer att dö, hon gråter efter mat och blöder i hennes famn medan Ian ber om hennes uppmärksamhet och beröring. Hon överväger saken en stund och sätter sig sedan ned en bit från honom och vaggas babyn.

När moderskap fogas in i pjäsen på detta sätt väcks naturligt nog också tanken på faderskap. En tanke som bidrar till att återkalla vad som framkommit tidigare i pjäsen där representationen av fäder består av Ian och Cates far. Båda vilka kommit att förknippas med dominans, våld och sexuella övergrepp. Något som kan tänkas visa på hur en vårdande roll håller på att helt slås ut av en förödande destruktiv roll. Denna aspekt bör läsas symboliskt och inte som något biologiskt reducerande och kategoriserande i kvinnligt och manligt utan snarare som en tydlig indikation på att det egna förhållningssättet till andras liv och kroppar behöver problematiseras. Den normerande heterosexuella strukturen är snarare vad som reducerar det kvinnliga till moderskap och ömsesidighet och det manliga till dess motsats. Tendensen till reduktion och separation mellan bestämda roller och konsekvenserna detta får för alla inblandade är istället var tyngdpunkten för problematisering av Kanes presenterade förhållande mellan "moderskap" och "faderskap" bör ligga.

En sådan läsning kastar nytt ljus över Ians vädjande "Mum?" som inleder scen tre. Repliken kan nu också ses som Ians saknad efter den moder han så intensivt klandrat Cate för att hon fortfarande har ett nära förhållande till. Ian föraktar nära relationer och är exempelvis oförstående till Cates svar på varför hon inte kan gifta sig:

**Cate** I couldn't leave Mum.

**Ian** Have to one day.

**Cate** Why?

**Ian** (*Opens his mouth to answer but can't think of one.*) (s. 6)

Ians svar kan ses som en konsekvens av den saknad efter en mor han själv upplever. "Have to one day" är hans eget sätt att övertyga sig själv om att det är ett måste att lämna sin mor bakom sig. Replikskiftet går sedan igen i Ians mening om att Cate inte ens borde tänka tanken att skaffa sig egna barn då: "You have kids, they grow up, they hate you and you die" och hans vidare mening om att hon inte kan hata sin mor för att hon fortfarande behöver henne (s. 21). Däremot visar Ians svarslöshet i slutet av det citerade replikskiftet ovan att detta krav på självständighet och övergivandet av situationen att vara beroende av en annan kropp snarare är en social konstruktion än något fundamentalt oundvikligt.

#### **4.8 Det sociala livets våld eller vård**

När den femte och sista scenen inleds håller Cate på att begrava babyen under golvet. Tillstymmelsen till hopp ligger i att hon själv överlever och med henne en möjlighet till liv. Hon gör ett kors av två pinnar som hon binder samman med fodret ur Ians jacka, sedan strör hon resterna av

blommorna, som spreds över hotellgolvet då hon våldtogs, över graven. Gesterna återkopplar till våldet som föregår babyns ankomst och förebådar därmed hennes minimala chanser att överleva. Cate läser en bön över henne: “Don’t feel no pain or nothing you shouldn’t know - [...] Don’t see bad things or go bad places - [...] Or meet anyone who’ll do bad things - [...] Amen” (s. 57f.). Bönen verkar vara ämnad lika mycket för henne själv, och kanske även Ian, som för babyn. Om bönen representerat deras verklighet hade babyn kunnat överleva, hon själv inte blivit utnyttjad, Ian inte skadats, Soldaten inte traumatiserad, Col inte skändad. Bönen är inte simpel, den är basal precis som det tillstånd rollfigurerna måste återgå till för att kunna leva vidare. Babyns liv är inte möjligt förrän Ian och Cate har lärt sig att leva tillsammans på ett mindre destruktivt sätt. I deras nuvarande inbördes förhållande och omgivning håller våldet på att slå ut livet. Den destruktiva cirkeln bryts när Cate kommer tillbaka och håller Ian vid liv, när hon väljer att inte hämnas och använda våld som straff. Ian talar flera gånger i de två sista scenerna om hur han skulle ha agerat i hennes ställe:

**Ian** I know you want to punish me, trying to make me live.

**Cate** I don’t.

**Ian** Course you fucking do, I would. There’s people I’d love to suffer but they don’t, they die and that’s it.

**Cate** What if you’re wrong? (s. 55)

I *Precarious Life - The Powers of Mourning and Violence*, en respons på USA efter den 11 september, skriver Butler om hur man om man själv fallit offer för våld etiskt måste fråga sig hur man ska svara på detta.<sup>62</sup> Trots att Cate i och med den privata och offentliga krigssituationen tvingats ändra sitt tal, börja äta kött, dricka alkohol och använda sin kropp som bytesmedel är det också ur en aspekt av det hela något hon valt att offra för att kunna behålla friheten i att kunna välja att fortsätta leva. I förlängningen är det ett val som syftar till att, trots allt, försöka börja om från början i en ömsesidig relation med Ian. Det handlar ytterst om överlevnad. Cate har pjäsen igenom visat på sin vördnad inför livet, sin tro på livet framför döden tvärtemot Ians nihilistiska inställning. Inställningar som kontrasteras mot varandra i hennes odramatiska förhållningssätt och hans paniska rädsla inför döden. Ändå försöker han ta livet av sig i fjärde scenen. Cate har tömt pistolens magasin på kulor och tvekar länge innan hon ger honom vapnet. Han försäkrar sig om att hon inte står bakom honom och trycker sedan på avtryckaren. Vapnet klickar och han försöker igen och igen och igen, innan han ger upp. Om det finns någon hämnd att tala om från Cates sida, utöver oralsexscenen, är det hennes vägran att låta Ian ta sitt liv. Hon behöver honom levande för att

---

<sup>62</sup> Judith Butler, *Precarious Life - The Powers of Mourning and Violence*, (2004), (New York 2006), s. 16.

åstadkomma en förändring i maktförhållandet dem emellan och försöker så få honom att tro att det är förutbestämt att han måste leva vidare. Cate kan ses som den rollfigur som förmår se situationen ur ett helhetsperspektiv, se vad som blir konsekvensen av att Ian dör. Därmed har hon också en möjlighet att bryta cirkelrörelsen och föra den historiska situationen som skapar nuet i en annan riktning. Hon är på så vis den rollfigur som står för det genealogiska synsättet och för det framåt i och med att hon bidrar till uppmärksammandet av och möjligheten till att förändra förhållandet mellan orsak och verkan.

Det är inte förutbestämt att Ian ska fortsätta leva likt Cate intalar honom men hennes vilja bejakas och förstärks då Kane senare låter honom återuppstå från det döda. Om han dör likt Soldaten fortsätter våldsspiralen att upprepas. Soldaten som kommit till insikt om hur förhållandet hänger samman:

**Soldier** Doing to them what they done to us, what good is that? At home I'm clean. Like it never happened. Tell them you saw me. Tell them ... you saw me.

**Ian** It's not my job.

**Soldier** Whose is it? (s. 48)

Han var dock för svårt traumatiserad för att förmå bryta sitt återupprepande av det ursprungliga övergreppet. Han tog istället fasta på att Ian är journalist och bad honom föra hans historia vidare. Frågan om vems jobb det är att berätta hans historia om inte Ians, är därför retorisk och förebådar Ians uppvaknande från det döda och den roll som medmänniska han så länge sökt undvika.

## 5. Dialog med tidigare forskning

I anslutning till min avslutande analys av *Blasted* vill jag också gå i dialog med tidigare forskning. Jag har valt att röra mig kring tre teman: sambandet mellan våldtäkterna av Cate respektive Ian, Cates försök till moderskap samt vad det innebär att läsa pjäsen cirkulärt eller inte. Samtliga teman anser jag vara centrala vid en tolkning av *Blasted* och har antingen inte poängterats nämnvärt tidigare eller förtjänar att lyftas fram i ett nytt ljus.

### 5.1 Gestaltningen av våldtäkterna

Våldtäkten av Cate är något som i receptionen av pjäsen hamnade i skuggan av våldtäkten av Ian.

Julie Waddington menar i sin avhandling att gestaltningen av våldtäkten av Cate i första scenen bör läsas i kontrast mot den av Ian i tredje scenen. Att det antingen ska ses som ett sätt att visa på andra halvan av pjäsen som en intensifiering av den första eller en strategi som syftar till att dra uppmärksamhet till framställningen i sig; att de båda våldtäkterna då de kontrasterar så tydligt mot varandra visar på hur perceptionen påverkas av olika framställningssätt.<sup>63</sup> Waddingtons två alternativa sätt att läsa våldtäkterna vinner på att inte ses i ljuset av antingen eller. Hon utvecklar dock inte något av alternativen direkt knutet till scenerna vilket är synd. Att hon väljer att göra en distinktion mellan dem kan ses som att hon inte går vidare med att närmare försöka undersöka vad intensifieringen av pjäsens första halva i den andra halvan egentligen syftar till; att ordet intensifiering i det här sammanhanget istället kan ersättas av eskalering på så vis att det privata tar sig ut i det offentliga, i det här fallet en krigssituation, och sedan därifrån tillbaka igen, in i hemmet, därav den på scenen utförda våldtäkten mot Ian. Liksom Kane själv hävdade: "The logical conclusion of the attitude that produces an isolated rape in England is the rape camps in Bosnia, and the logical conclusion to the way society expects men to behave is war."<sup>64</sup>

Utöver att våldtäkten utgör en vändpunkt i pjäsen reflekterar Christine Woodworth inte så mycket över den förrän i slutet av sin analys av pjäsen men menar då att Cates sätt att byta sin kropp mot mat i krigszonen visar på hur hon är beroende av sin kropp som handelsvara men också att det agerandet kontrasterar mot hennes naivitet under pjäsens första hälft. Woodworths poäng tycks vara att Cate borde ha varit medveten om även Ians syn på hennes kropp som en vara eller ett objekt. Synen på Cate som naiv är dominerande i samtliga tolkningar av rollfiguren, min egen inkluderad, men det är värt att reflektera över denna naivitet och vad man fyller ordet med för betydelser. Kane säger intressant nog emot sig själv på denna punkt, i en intervju med en författare hävdar hon: "[...] I don't think Cate is simple. For me, Cate constantly surprises me, she has this very idealised image of what sex should be, but it's not from a position of naivety. I see her as possibly the most intelligent of all of them [...]."<sup>65</sup> Medan hon på frågan "Is Cate simple minded?" svarar: "No, absolutely not [...] That's a complete misinterpretation. She's naive. And yes, very fucking stupid: I mean, what's she doing in a hotel room in the first place? Of course, she's going to get raped" och sedan tillägger hon: "isn't it utterly tragic that this happens to her?"<sup>66</sup> Jag vill hävda att Cate framstår som både dum och naiv det avseendet att hon i tanken lever utanför den normativa struktur hon förväntas leva inom. Hon kan inte tro att Ian skulle göra henne illa eftersom hon så

---

<sup>63</sup> Waddington, s. 88.

<sup>64</sup> Sierz, s. 104.

<sup>65</sup> Saunders, s. 68.

<sup>66</sup> Sierz, s. 103.



tydligt ser hans mjuka och sårbara sida. Att checka in på hotellrummet med honom har för henne ingen som helst koppling till att hon säger ja till någon form av sexuellt relaterad närhet. Det att hon lever utanför de normer som annars skulle kunna ge insikt om hur hon borde "skydda" sig mot våldet blir nu istället att utmana det. På så vis är Cates naivitet en uppvisning i ett alternativt sätt att leva vars konsekvenser blir till en kritik av den rådande sociala strukturen. Hennes naivitet är ett första motstånd som i dialogen visar sig följa en mer logisk bana än den kultur Ian representerar, syftande till interrelation snarare än individualism vilket i dialogens förlängning i sin tur kan ses relatera till det klimat utanför pjäsen som fortfarande präglade Storbritannien under pjäsens tillkomst där Margaret Thatcher några år tidigare förkunnat: "There's no such thing as society. There are only individuals."<sup>67</sup>

Jolene L. Armstrong diskuterar i sin tur i sin avhandling Kanes val att inte gestalta våldtäkten av Cate på scenen som ett sätt att försäkra sig om att våldsakten inte på något sätt eroticeras. Det ska inte råda någon tvekan om att det enbart är en våldsakt som utspelas. Armstrong pekar också på hur denna icke-gestaltning av våldtäkten väcker tankar hos publiken om hur de själva ser på trovärdigheten hos ett våldtäktsoffer där övergreppet skett i det privata utan vittnen. Hon menar vidare att dessa tankar öppnar för att se kopplingen mellan det privata och offentliga när det kommer till våldtäkter.<sup>68</sup>

Kim Solga, som skrivit en essä om just gestaltningen av våld mot kvinnor, poängterar hur våldtäkten av Cate i *Blasted* är det enda våldsamma skeendet som inte skildras på scenen. Hon menar i likhet med Armstrong att Kane på så vis syftar till att visa hur våldtäkt traditionellt sett är en händelse som skildras undanlidande på scenen, är det som inte representeras och inte syns och därmed ägnas liten uppmärksamhet.<sup>69</sup> Solga knyter detta till realismen som en teatertradition där allt publiken behöver veta om handlingen på ett eller annat vis kommer att framträda i själva scenrummet. I *Blasted* gör Kane, som kritik av den traditionen, publiken till vittnen till vad misslyckandet att uppmärksamma det icke-gestaltade där medför.<sup>70</sup>

Receptionen av *Blasted* lade övervägande tyngdpunkt på det våld som drabbade de manliga rollfigurerna. Något Solga hävdar att våldtäkten på Cate som den enda icke-gestaltade våldsakten, bidrog till. De drastiska beskrivningarna av Cate som utvecklingsstörd, rubbad, mentalt handikappad, föräldralös, hittebarn, korkad etc. i flera av recensionerna fungerade som avfärdande "förklaringar" till skeendet mellan henne och Ian i hotellrummet. Receptionen av *Blasted* som

---

<sup>67</sup> Winsome Tycer, s. 24.

<sup>68</sup> Armstrong, s. 71f.

<sup>69</sup> Solga, s. 347ff.

<sup>70</sup> Solga, s. 358f.

efterliknar Ians beteende i det här sammanhanget, oförmågan att se, kan ha påverkat Kane i förtydligandet av pjäsens tema när hon sedan gick vidare och skrev *Phaedra's Love*. Framställningen av hur våldet, inte talet, är det yttersta reglerande fundamentet i ett samhälle gestaltas där genom huvudrollerna Phaedra och Hippolytus som var och en tvingas möta döden vid sina respektive performativa gränsöverskridningar. Kane tar där även våldtäktsproblematiken ett steg längre då våldtäkten sker öppet på scenen och maktdiskurserna som i *Blasted* leder fram till den istället visas i form av en offentlighet som driver på skeendet likt en hejarklack. Armstrongs teori att Kane inte ville riskera att eroticera övergreppet på Cate övertygar därför inte. Armstrong vill också se Cate situerad endast som ett offer av Kane i pjäsen.<sup>71</sup> Detta är dock bara en sida av saken, Cates huvudsakliga funktion ligger i att visa på de mekanismer som föranleder våldtäkten och i slutändan den krigssituation som tar sig in i hotellrummet. Genom att försöka reducera Cate till ett offer förstärks istället fokus på Ians och Soldatens destruktivitet och lämnar alla de bakomliggande orsakerna i skymundan. Närläsningen av scenen visar på hur Ian och Cate stegvis närmar sig våldtäkten och att den bland de normerande diskurserna i slutändan blir oundviklig. Deras förflutna som är sammanvävt med flera reglerande diskurser är vad som skapar deras nu och Ians ovilja att bejaka det motstånd som Cates mimesis och performativitet erbjuder varslar i sin tur om Soldatens entré.

## 5.2 Moderskap

Alicia Winsome Tycer undersöker i sin avhandling bland annat skildringen av moderskap hos de kvinnliga pjäsförfattare som fick sina pjäser uppsatta på The Royal Court Theatre under perioden 1994-2002. Winsome Tycer ser de ämnen som Kane berör som feministiskt relaterade och kritiserar och problematiserar de läsningar som reducerar hennes verk till att handla om manlighet i kris. Hon tycks dock själv ha påverkats så mycket av synen på Kane som "one of the guys" att hon såg förbi att moderskap som tema de facto löper mer eller mindre genom samtliga hennes pjäser. Inte minst gäller detta *Phaedra's Love* och *Crave* (om man väljer att läsa rollfiguren M som Mother). I *Blasted* är moderskap kanske inte det mest framträdande temat men vid en närmare granskning följer det som en undertext genom hela pjäsen. En undertext som dock förlorar i betydelse om inte också faderskap tas med i granskningen. Två roller som med sina respektive tillskrivna egenskaper står för formandet av ett begynnande liv och dess inträde i språket. Det väger symboliskt tungt att placera ett sådant nytt liv i pjäsens ytterst våldsamma miljö särskilt då barnet är en hon, och

---

<sup>71</sup> Armstrong, s. 79f.

konsekvenserna av att i förväg tillskriva kön särskilda egenskaper visat sig vara förödande för samtliga rollfigurer. Denna aspekt av pjäsen är dock sällan omnämnd i tidigare analyser och nästintill utforskad.

Christine Woodworth menar att Cate är otroligt naiv när hon kommer tillbaka till hotellrummet med babyn och att hennes försök att hålla henne vid liv är fullständigt meningslösa.<sup>72</sup> Men om Cate vägrat ta emot barnet av den förtvivlade kvinnan bara för att det var lönlöst att ens försöka hålla det vid liv hade hon gått emot sin personliga övertygelse. Cate värnar pjäsen igenom om livet och om ömsesidiga relationer. Om hon vägrat ta emot babyn hade hela hennes rollfigurs uppbyggnad brutits ned till att bli liksom Ians. Även om Cate till viss del tvingas anpassa sig till den dominerande struktur som Ian så våldsamt visar henne i hotellrummet fortsätter hon vara konsekvent mot sin övertygelse.

**Cate** I don't believe in killing.

**Ian** You'll learn.

**Cate** No I won't. (s. 32)

Att hon sedan misslyckas med att hålla barnet vid liv är inte hennes personliga misslyckande. Något varje försök till närhet i pjäsen har visat på genom dess katastrofala konsekvenser. Woodworth citerar också den feministiska filosofen Virginia Held, som förespråkar en icke-våldsam transformering av könsrollerna i samhället och menar att moderskap är “an activity conducted almost entirely by women” som kan vara nyckeln till en sådan transformering då “maternal practice develops ways of dealing with conflict that are consistent with the goals of mothering. These ways do not seek to cause damage or destruction; they seek to achieve peace and to do so nonviolently”. Woodworth avfärdar Held som naiv och biologiskt reducerande då hon i huvudsak gör kvinnor till mödrar och lämnar litet utrymme för alternativa sätt att förändra samhället. Woodworth ser att Kanes istället för att undvika våldet problematiserar det i *Blasted* och visar på dess motsägelsefullhet.<sup>73</sup> Något som ändå inte behöver motsäga vad Held skriver då Kanes problematisering av våldet visar på behovet av en annan ordning. Även om Helds mening till viss del kan verka biologiskt reducerande, så har hon en poäng i att konflikthanteringen mellan mor och barn, dock med vissa undantag, söker fredliga och icke-våldsamma vägar. En nyckelsituation som är värd att ta i beaktande bland andra. Modersrollen bör, däremot, också läsas symboliskt och inte enbart syfta på den biologiska modern för att inte som Woodworth befarar låsa kvinnan vid modersrollen men heller inte endast tillskriva denna basala livgivande kontakt en biologisk mor eller kvinna. Det

---

<sup>72</sup> Woodworth, s. 103f.

<sup>73</sup> Woodworth, s. 95f.

väsentliga är att den yttersta förutsättningen för fortgående liv är en fungerande närhet till en annan kropp och liksom Butler skriver: “[...] spädbarnstiden innebär ett nödvändigt beroende som vi aldrig riktigt kommer ifrån.”<sup>74</sup>

Sociologen John MacInnes analyserar i *The End of Masculinity* ämnet “maskulinitet i kris”. Han skriver om vikten av att vara ensam och att det mest elementära för ett barn är att så fort som möjligt frigöra sig och bli en stark och självständig individ.<sup>75</sup> I sin slutsats vänder han sig mot det klassiska feministiska ställningstagandet “Det personliga är politiskt” och menar att risken däri är att det personliga reduceras till det politiska och därmed upphör att vara personligt. Han menar till och med att essensen av det politiska budskapet i hans bok kan summeras som att det personliga inte är politiskt utan att det personliga är vad som gör det politiska möjligt. Det väsentliga är att skilja politiska och offentliga aspekter av jaget från de personliga och privata aspekterna.<sup>76</sup> Något som knyter an till en tidigare mening i boken om att vi när vi skapar vår identitet ändå alltid har ett behov av höra till i alla relationer, detta är därmed en omedveten önskan. För att vi ska kunna se oss själva som fullvärdiga, självständiga individer (vilket vi aldrig kan bli) måste denna önskan förbli omedveten.<sup>77</sup> MacInnes ställer sig dock inte frågan om vad som skulle hända om denna önskan blev till en medveten sådan och varför det skulle vara så ödesdigert. Kan det inte vara så att den frågan är elementär att ställa för att närma sig upplevelsen av att vara en fullvärdig och självständig individ?<sup>78</sup> Att den upplevelsen är starkare om vi erkänner vårt beroende av och vår närhet till andra/ Andra och att vi aldrig kan bli helt och hållet fullvärdiga och självständiga individer i den kapitalistiska bemärkelse MacInnes förespråkar, inte heller i någon bemärkelse, då vi inte är ensamma. Kanes första scenanvisning “[a] very expensive hotel room in Leeds - the kind that is so expensive it could be anywhere in the world” kan också läsas som en kritik av den kapitalistiska strukturens fokusering på individualism och frihet i bemärkelsen styrka och oberoende som ytterligare förstärks av rollfigurernas agerande. Valet av hotellrummet som miljö i kombination med kommentaren att det skulle kunna ligga var som helst i världen förstärker meningen om att platsen inte är det väsentliga. Leeds skulle lika gärna kunna vara vilken annan stad som helst. Det är situationen mellan rollfigurerna inom rummets väggar som är det elementära; deras försök och misslyckanden att vara tillsammans då de på samma gång försöker vara ensamma.

Cate flyr från verkligheten via sina anfall och genom onani. Hon har utvecklat ett behov av att vara ensam då det ger henne störst möjliga trygghet. Ensamheten tycks ha blivit till ett skydd

---

<sup>74</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 43.

<sup>75</sup> John MacInnes *The End of Masculinity* (Buckingham 1998), s. 18ff.

<sup>76</sup> MacInnes, s. 135ff.

<sup>77</sup> MacInnes, s. 22.

<sup>78</sup> Med reservation för att vi här rör oss med tämligen ospecificerade termer.

och syftar i huvudsak till att fly undan mentalt som en konsekvens av de trauman hon varit med om, ett försök att för en stund frigöra sig från dem. Trauman som har sin grund i att hennes kropp och tal inte respekterats, som när Ian ger sig på henne i vad som synes vara ett försök att upprätthålla bilden av sig själv som just fullvärdig och självständig. Det ligger något motsägelsefullt i förespråkandet av vikten av att klara sig ensam då det praktiskt taget är en omöjlighet. I förlängningen är det ett förnekande av beroendet av modern eller en alternativ första livgivande närhet till en annan kropp som får vidare konsekvenser, som när Cate, trots att hon vaggar babyn och ständigt bär henne nära sitt bröst, inte kan erbjuda något livgivande, dels rent konkret i form av modersmjölk men heller inte i symbolisk bemärkelse då hon själv är omgiven av våld. Cate har tidigare i pjäsen uttryckt en längtan efter egna barn. Babyn från krigszonen utgör en indikation på att hennes moderskap är dömt att misslyckas så länge hon själv och alla runt omkring henne inte kan leva fysiskt nära varandra utan att skada varandra vid möten. Babyn dör i samma stund som Ian försöker ta livet av sig. Om Ian lyckats med att ta sitt liv hade han gått döden till mötes strax efter att han börjat uppfatta sig som en kropp överlämnad bland andra kroppar, avlidit utan att försöka leva efter den uppfattning som framstår som ett livgivande alternativ.

### **5.3 *Blasted*, en cirkulär pjäs?**

I de fyra avhandlingar jag studerat om Kane förstår tre av författarna *Blasted* som en cirkulär pjäs. Winsome Tycer kopplar den cykel av våld Kane visar på till det trauma hon menar att rollfigurerna själva ständigt upprepar eller utsätts för.<sup>79</sup> Armstrong läser in en önskan från Kanes sida om att bryta med det cykliska våldet men att enda sättet att åstadkomma detta brott är självmord då den dominerande kulturen både producerar och begränsar motkulturer på samma gång och därmed är cykliska i sig själva.<sup>80</sup> Armstrong framställer med den tolkningen *Blasted* som en uppvisning i hur vi styrs av en struktur som är uppbyggd av flera olika diskurser och som det inte är möjligt att bryta sig ur annat än genom att sluta delta i den och det enda sättet att sluta delta skulle vara att välja döden. En sådan läsning bortser från det motstånd rollfigurerna i pjäsen bjuder mot de etablerade diskurserna och låser därmed abrupt pjäsen för vidare tolkning samtidigt som den framställs som synnerligen pessimistisk och på gränsen till direkt biografisk.

Julie Waddington går djupast in i den cirkulära läsningen och låter den utgöra en tolkningsram. Hon hävdar att *Blasted* visar på det tvångsmässiga i behovet av att representera och

---

<sup>79</sup> Winsome Tycer, s. 94ff.

<sup>80</sup> Armstrong, s. 14f.

att pjäsen därmed förblir stängd inom sin egen cirkulära struktur där en ändlös cykel av våld och stridigheter pågår utan möjlighet till slut.<sup>81</sup> För Waddington är *Blasted* ett uttryck för behovet av att ständigt och utan syfte representera livet, vilket är representationens tragiska öde, och bidrar därmed också i sig själv till denna oändliga process.<sup>82</sup> Behovet av att bli representerad är påtagligt i *Blasted* men Waddington undersöker inte vad Kane kunde tänkas vilja representera med sin representation utöver cirkelrörelsen i själva representationen. Rollfigurernas förändrade förutsättningar och motstånd mot de cykliska diskurserna synliggörs därmed inte. Jag håller dock delvis med Waddington när hon menar:

In *Blasted*, it is language itself - or the underlying structure of language as a system of differences - which is shown to be the force which governs and limits human agency and which leads to the hierarchical system of thought which are the basis of the bigotry and violence shown in the play. Although the characters in the play are shown to be trapped within the circular repetition of the same structures, at the same time the underlying structure of language as a system of differences is what enables them to conceive of a way out of their current predicament [...].<sup>83</sup>

Det jag däremot vill komplettera hennes tankegång med är hur våldet tar vid när någon via talet gör tillräckligt mycket motstånd inom en eller flera diskurser. Att språket visserligen utgör en begränsning men att det också kan vara en väg mot förändring. En sådan syn på språket reducerar det inte till ett slutet kontraproduktivt system utan ser det också som ett öppet system som kan påverkas av dem som befinner sig däri och använder sig av det. Rollfigurerna kan på så vis göra mer än att tänka sig en förändring, likt Waddington föreslår, de kan faktiskt även skapa sig en sådan med hjälp av olika strategier. Men för att lyckas åstadkomma en förskjutning i systemet krävs det att de verksamma mekanismerna i dess struktur uppmärksammas. Det krävs helt enkelt en medvetenhet om att systemet inte är cirkulärt och därmed möjligt att förändra. Utmaningen ligger således i att inte se systemet som något givet och den verkliga begränsningen ligger i hotet om och verkställandet av våldsamma handlingar i syfte att straffa och förhindra att en ovälkommen förändring sker inom systemet. Så när Waddington skriver: "What I want to suggest here, is that her [Kanes] work represents an attempt not to expose or shift relations, but to expose the foundations on which they are built",<sup>84</sup> går hon bara halva vägen och stänger därmed pjäsen för någon annan tolkning än att den visar upp det cirkulära temat liksom det språkliga system som styr rollfigurerna och därmed är de dömda att gå på gång återuppleva händelseförloppet om igen. Waddingtons

---

<sup>81</sup> Waddington, s. 90ff.

<sup>82</sup> Waddington, s. 95f.

<sup>83</sup> Waddington, s. 102.

<sup>84</sup> Waddington, s. 81f.

närläsning av dialogen är en av de mest djupgående och stimulerande som finns att tillgå men problematiken ligger i hennes ambition att läsa pjäsen cirkulärt. En ambition som låser pjäsen för den vidare tolkning hon närmar sig när hon går in i språket, något hennes val av Saussure och Derrida som teoretiker, med rötter i strukturalismen, bidrar till. I en pjäs som *Blasted* där rollfigurernas rörelse mellan offer, föröväre och betraktare utgör och representerar en förskjutning hos dem är det svårt att komma vidare med enbart en teoribildning som strukturalismen där språket ses som ett självständigt system. Även om teoribildningen hävdar att den subjektiva erfarenheten och upplevelsen är styrd av omedvetet verkande strukturer, liksom även Irigaray och Butler hävdar, vilka kan blottläggas genom strukturanalyser, tenderar strukturalismen att koncentrera sig allt för mycket på språket i sig och lämna subjektet och det kroppsliga åt sidan. Detta tenderar vidare att resultera i en konstaterandets rundgång av orsak och verkan där det språkliga systemet inte når den förändring eller det brott som Irigaray och Butler hävdar är möjligt och som jag påvisat i *Blasteds* första scen. Förändringen pressas dock tillbaka i andra scenen men i de tre återstående sker ytterligare förskjutningar som borgar för framtida diskursiva brott.

Tolkningen av pjäsen som cirkulär medför att ovanstående tre forskare anser slutet vara pessimistiskt. Christine Woodworths avhandling skiljer sig från den uppfattningen på så vis att hon intar en mer ambivalent hållning. Hon applicerar Elin Diamonds användning av "feminist mimesis" på sin analys. Diamond menar: "Realism's putative object, the truthful representation of social experience within a recognizable, usually contemporary moment remains a problematic issue for feminism, not least because theatrical realism, rooted in part in domestic melodrama, retains oedipal focus even as it tries to undermine the scenarios that Victorian culture had mystified." Woodworth menar att realism är en "trygg" form av teater som upprätthåller dominerande maktstrukturer genom att föreslå att världen kan representeras objektivt. Kane visar i *Blasted* på det falska i en sådan uppfattning då hon experimenterar med pjäsens form.<sup>85</sup> Woodworth poängterar särskilt att *Blasteds* form då den bryter mot den realistiska traditionen, visar på att verkligheten inte är fixerad och att detta är att se som något produktivt då maktstrukturer kan ifrågasättas och ändras. Hon lyfter också fram Sierz och Aston's tolkningar av formen. Aleks Sierz går så långt att han menar att pjäsens form och innehåll är ett, ja till och med att pjäsens form är dess mening.<sup>86</sup> Elaine Aston är inne på ett liknande spår: "The more that Kane insists on representing on stage [...] the more the apparatus of mimesis is made visible; the more the 'real' becomes 'unreal'."<sup>87</sup> Det är här tydligt att mycket av den tidigare forskningen ser det mimetiska framträda i pjäsens form. Sierz och Aston tycks använda

---

<sup>85</sup> Woodworth, s. 101.

<sup>86</sup> Sierz, s. 98.

<sup>87</sup> Aston, s. 86.

sig av mimesis i Aristoteles traditionella betydelse: avbildning, och förstår det som att Kane genom att inleda pjäsen i en realistisk tradition egentligen avbildar själva traditionen för att sedan bryta med densamma. Stora delar av receptionen är också likt Aston inne på att pjäsens andra halva är att läsa som överklig, drömliknande och surrealistisk. Jag ansluter mig till tolkningen att pjäsens form är mimetisk i sitt avbildande av den realistiska teatertraditionen men med min analys har jag som motvikt till ovanstående tolkningar önskat visa på att *Blasted* istället för att gå mot en mer surrealistisk framställning snarare går mot en hyperrealistisk sådan. Detta genom att visa hur även pjäsens dialog fungerar mimetiskt. Den feministiska aspekten av formbrottet som Woodworth är inne på via Diamond går igen i Cates användning av mimesis, enligt Irigarays definition, liksom scenerna mellan Ian och Soldaten är en förstärkning av scenariot mellan Ian och Cate. En genealogisk närläsning av dialogen tydliggör i detalj hur de första scenerna i hotellrummet verkligen hänger ihop med krigssituationen och står som motvikt mot den parallell som går mellan övertygelsen om språket som ett slutet strukturellt system och realismens tro på en möjlig gestaltning av det objektiva. Cates sätt att använda mimesis och performativitet visar istället på möjligheten att luckra upp språket och skapa förskjutningar i det och den patriarkala maktstrukturen men också på hur dessa förskjutningar riskerar att tryckas tillbaka. Vad som krävs för att hindra ett ständig tillbakatryckande är, liksom för Ian, att förutsättningarna för överlevnad tänks om och ses i sin renaste form, kropp mot kropp. Våldet som finns inom pjäsen, i dialogen och rollfigurerna, är också vad som till slut spränger scenbilden och den dramatiska formen. Bomben som exploderar knyter dialogen till formen, skapar en definitiv symbios dem emellan; får länken mellan den privata situationen mellan Ian och Cate att kopplas samman med världen utanför i och med hålet som bildas i väggen och Ian att försöka återgå till språkets ursprung vilket tar sin början när Cate återvänder och han med tal, inte våld, strävar efter hennes närhet.

Mot den bakgrunden har jag slutligen önskat visa på en alternativ, mer positiv läsning av *Blasted* som tar hänsyn till rollfigurernas förändrade villkor som de skildras i pjäsen. Ian ser inte sig själv som en överlämnad kropp förrän i de två sista scenerna. Därför är det först där det kan uppstå någon form av balans mellan honom och Cate. Ett fullständigt beroende av Cate eller någon annan människa är vad som krävs för att Ian åter ska kunna se sig själv i ett sammanhang som han delar med andra, något som automatiskt innebär ett ansvar. Butler menar att varje individ måste: “[...] fatta självständiga beslut om vad som kommer leda till en mindre våldsamt framtid, vad som blir en mer öppen befolkningsgrupp, vad som kommer att hjälpa till att uppfylla, i självständiga begrepp, kraven på universalitet och rättvisa som vi försöker förstå i kulturell specificitet och social



betydelse.<sup>88</sup> Utopiska ord på samma våglängd som vad som kan uppfattas som naivitet i *Blasted* men Kane har under en intervju sagt:

If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched ... It's crucial to chronicle and commit to memory events never experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in the theatre than in life.<sup>89</sup>

Det Waddington vill se som representationens tragiska öde använder Kane istället för att bryta ett tragiskt mönster. *Blasted* är också nära en överdos vilket främst symboliseras via Ian. Hans svar på Soldatens önskan att han ska berätta om honom, journalist som han är: “This isn't a story anyone wants to hear”, slår i slutändan tillbaka mot honom själv (s. 48). Allt tas ifrån honom och i slutet befinner han sig i det absoluta helvetet. Skändad liggandes i en grav i golvet som han delar med den baby han nyss mättat sin hunger med förmår han se sig själv som en överlämnad kropp. När Soldaten och Ian dör som representanter för den struktur som straffar med våld framträder *Blasted* på allvar som en apokalyptisk pjäs där en ordnings undergång lämnar plats för begynnelsen till en annan.<sup>90</sup> Detta sker specifikt när Ian efter sin död får den yttersta domen. Han tas ifrån möjligheten att dö för att ständigt kunna bära erfarenheten om våldet och dess efterverkningar vidare. Han blir själv ett eko av den historia han avstått från att berätta. Mötet med Soldaten bryter ned honom och det är vad som i det apokalyptiska tillståndet krävs för att maktbalansen mellan honom och Cate ska jämnas ut. Cate befinner sig i en position där hon skulle kunna träda in i rollen som den dominerande parten, vända på det tidigare maktförhållandet mellan dem, istället gör hon bruk av sin erfarenhet i likhet med vad Rosi Braidotti, vilken Butler citerar, poängterar: “Sönderbrutna tillstånd, eller tillstånd av tvångsförflyttning, kan absolut ge upphov till lidande, men de kan också ge upphov till en ny möjlighet till aktörskap [...]”<sup>91</sup> Rollfigurerna har fallit och kraschlandat efter att ha vistats i en situation som tillslut blev ohållbar. Fallet är av yttersta vikt men i det apokalyptiska tillstånd de hamnat är försöken att åter resa sig upp och se bakåt för att kunna välja en ömsesidig väg framåt det mest elementära av allt. Genom att inte hämnas ytterligare utövar Cate motstånd mot en struktur där våld används som straff.

I sin studie *Övervakning och straff* skriver Michel Foucault om straffets utveckling från tortyr mot ett fängelses institutionalisering: “Straffet är inte längre ett uttryck för konsten att

---

<sup>88</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 222.

<sup>89</sup> Saunders, s. 22.

<sup>90</sup> Jolene L. Armstrong läser även hon *Blasted* som en apokalyptisk pjäs. Jag ansluter mig dock inte till hennes slutsats att Kane med sina pjäser skulle föreslå att trauma och våld som företeelser är särskilt utbredda i det postmodernistiska samhället och att pjäserna därför har en apokalyptisk framtidssyn.

<sup>91</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 197.

framkalla outhärdliga kroppsliga lidanden utan för en ekonomi av upphävda rättigheter. Skall rättvisan gå ut över de dömdas kroppar och hantera dem, så sker detta på avstånd, snyggt och propert, efter stränga regler som avser ett mycket mera 'upphöjt' ändamål.<sup>92</sup> *Blasted* visar i kontrast till Foucaults påvisande hur det i det privata fortfarande brukas våld i syfte att reglera brott mot en etablerad självbild och (under)ordning. I förlängningen av de inledande scenerna framträder krig som en företeelse där det offentliga kroppsliga straffet också kvarstår. Båda dessa former av våld kan leda till fängelsestraff men rör sig i en situation med begränsad insyn, förutsatt att kriget inte förs i det egna landet, varför insamlingen av bevis till en rättegång och möjligheten till fängelsestraff försvåras. Det straff som ligger inneboende i fysiskt våld är, liksom Foucault menar med fängelsestraffet, ett upphävande av den utsatta partens rättigheter men samtidigt är det också ett straff som framkallar outhärdligt kroppsligt lidande. En typ av extremt straff som lever kvar både i det privata hemmet och i krigets utbredda offentlighet, två situationer som är en tydlig del av samhället men som samtidigt kan separeras därifrån i och med sin relativa avlägsenhet. Med *Blasted* gjorde Kane en tydlig koppling mellan våldsakterna som utagerades under kriget i forna Jugoslavien och de i England.<sup>93</sup> Hon kritiserade mediebevakningen för passivitet och oförmågan att se kopplingen dem emellan.<sup>94</sup> Genom att spränga in en krigssituation i hotellrummet skakas uppfattningen om krigets avlägsenhet om. Våldet i en situation kopplas konkret samman med det i en annan, en koppling som är elementär att göra för att skapa en överblick av den struktur som är verksam i pjäsen. Ian gestaltar detta genom sitt agerande i förhållande till Cate, i sina eroticiserande och sensationslystna tidningsnotiser och i en liknande oförmåga att se länken mellan Soldatens traumatiserade agerande och det som hände hans flickvän Col. När Soldaten drar tillbaka sin hand efter en intention att vidröra Ian beskrivs han som "*short of physical contact*" (s. 38). Hans fysiska kontakter kan endast ske via våld. Ian å sin sida har med sin rasism, homofobi, sexualisering av kvinnor och samröre med Secret service också han byggt in sig i ett fort av rädsla för kontakt och i förlängningen sin egen död.

Cate står med sin naivitet jämte den nihilistiska Ian vid ett avgörande vägskäl. En plats där de ytterst kan välja mellan att slå in på den genealogiska performativa vägen eller den slutna cirkulära, Cate väljer sin väg och den väljs också åt Ian. Han förlorar sin talan och behöver även förlora sin syn innan han förmår återvinna dem båda då han uppmärksammar på vilket sätt Cates agerande skiljer sig från hans eget och att hon tillslut, mot alla odds står kvar som en överlevare.

Butler skriver:

---

<sup>92</sup> Michel Foucault, *Övervakning och straff*, (1975), övers. C G Bjurström (Lund 2006), s. 16.

<sup>93</sup> Saunders, s. 38f.

<sup>94</sup> Langridge, Stephenson, s. 130f.

Det finns alternativet att verka ointaglig, att förneka sårbarheten. Det finns alternativet att bli våldsam. Men kanske finns det ett annat sätt att leva utan att vare sig frukta döden, eller dö socialt sett av rädsla för att bli dödad, utan att bli våldsam och döda andra, eller tvinga dem att leva ett liv i social död skapad av rädslan för den verkliga döden.<sup>95</sup>

Denna tredje väg väljer Cate när hon slår sig ned bredvid Ian och erbjuder honom resterna av maten. Cate bildar så tillsammans med Ian ett frö redo att sås ut i en åker som nu framträder likt ett möjligt svedjebbruk istället för obrukbar mark. Pjäsen bryter även själv med den cirkulära formen då den avslutas med "*Blackout*". Alla övriga scener avslutas med vår-, sommar-, höst- eller vinterregn, sedan mörker varpå varje ny scen inleds med scenanvisningen "*The same*". I och med pjäsens avslut bryts också det mönstret. Kvar finns endast mörkret och däri möjligheten till ljus.

## Avslutande diskussion

Min ambition har varit att göra en kompletterande närläsning av Sarah Kanes *Blasted* med den dramatiska texten som huvudsaklig utgångspunkt. Jag har avsiktligt valt att i största möjliga mån undvika biografiska spår och kommentarer då sådana redan i stor utsträckning präglar tidigare forskning och publikationer om Kane. Något som enligt min uppfattning också ofta tagit sig in i och påverkat själva textanalyserna och recensionerna i en normerande riktning, där medvetna eller omedvetna försök att placera in såväl Kane som hennes rollfigurer och dramatiska teman i dominerande heteronormativa fack varit påtagliga.

Jag måste ändå erkänna att jag i min analys till viss del lyssnat till Kanes röst sådan den citerats utanför själva pjäsen. Där är hennes övertygelse att teatern som medium kan förebygga lidande i verkliga livet och spegla samhället på ett sådant sätt att det påverkar människor till att slå in på en ny väg. Att jag fokuserat min analys på ett litterärt snarare än sceniskt gestaltande perspektiv, för att i första hand kunna lyfta fram hur *Blasted* är en konsekvens av samhället och vad som går att utläsa ur det, finner jag därför berättigat som en del i forskningen kring Kanes författarskap. Mitt val av fokus har dock också resulterat i att jag studerat rollfigurerna som hypotetiskt verkliga snarare än textuella och därmed även lyft fram vad som sker i pjäsen som ett möjligt, verkligt scenario. Detta är ett förhållningssätt som dels har att göra med Kanes ord: "Theatre is not an external force acting on society, but a part of it. It's a reflection of the way people within that society view the world." Samt: "If we can experience something through art, then we

---

<sup>95</sup> Butler, *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, s. 228.

might be able to change our future” och “My only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth may be”.<sup>96</sup> Samtidigt har det också mycket med mitt eget förhållande till den dramatiska texten, ja litterär text överhuvudtaget, att göra. Min personliga övertygelse är att människan dras till olika konstformer för att få en bekräftelse på sin egen existens. Att man i konsten söker spår av igenkännande, ett uttryck som konkretiserar personliga upplevelser av världen och det egna jaget som i sin tur i bästa fall, i någon mån, kan främja jaget i världen. Därför föredrar jag också att studera litteratur i den bemärkelsen; vad säger ett verks konstruktion och uttryck om om oss själva och samhället runtomkring oss. I studien av Kanes *Blasted* har också denna läsning av rollfigurerna och scenariot som potentiellt verkligt syns mig relevant särskilt vad gäller den koppling Kane gör mellan en ojämn maktbalans i en privat situation och i krig. För att förstå de mekanismer som kopplar samman dessa situationer är det för mig nödvändigt att se rollfigurerna som människor i en social struktur, inte minst för att detta synsätt möjliggör en omvärdering av den verkliga sociala strukturen.

Mitt val av teoretiker och Kanes *Blasted* som specifikt studieobjekt kan jag så här i efterhand också härleda till min syn på litterär text, vilket får mig att minnas en essä som publicerades i Dagens Nyheter den 10 augusti i år. Ingela Nilsson, docent i bysantinologi, rör sig där kring synen på litteratur och läsande. Essän handlar om en litteraturdebatt i Frankrike: “Om vad vi bär med oss från bokhyllorna, individuellt och kollektivt.” Nilsson presenterar där Tzvetan Todorov och Pierre Bayards syn på ämnet, där Todorov till en del tenderar att se litteraturen och läsaren som skilda objekt/subjekt medan Bayard snarare låter dem smälta samman. Där Todorov menar att litteraturen är ett sätt att “kommunicera med omvärlden” hävdar Bayard att litteraturen är ett sätt att “kommunicera med oss själva”.<sup>97</sup> Bayards fokusering på symbiosen mellan läsare och litteratur tangerar i stort min egen uppfattning inom ämnet. Det är också kring studien av subjektets agerande, historia och möjliga framtid jag lagt stor vikt i min analys av *Blasted* och hur studien av detta på en djupare nivå kan berika och förstärka effekten av pjäsen.

Att studera Kanes verk innebär att på flera punkter röra sig nära våldet och våldsamma scenarion. För att inte låta våldet ta överhanden i min analys av pjäsen, då den de facto rymmer så många ytterligare aspekter, har den genealogiska metoden varit särskilt gynnsam. Med stöd i Butler och hennes inspirationskällor Irigaray och Foucault kan en ingående studie av pjäsens dialog visa på hur mimesis som motstånd och belysande teknik genomgående spelar en betydande roll för

---

<sup>96</sup> Langridge, Stephenson, s. 134.

<sup>97</sup> Ingela Nilsson, “Säg mig vad du läser”, DN 10.08.2008, s. 10.

pjäsens utveckling liksom hur det socialt normativa genomsyrat händelseförloppet vilket ytterst påvisas genom undertexten på temat moderskap och faderskap.

På grund av vad jag kom fram till i min C-uppsats studie av Kanes andra pjäs *Phaedra's Love* har jag i min närläsning av *Blasted* redan från första början lyft fram samtliga rollfigurers agerande i framförallt talet och språket. Genom att på så vis poängtera deras förhållningssätt till varandra har jag belyst de mekanismer som ligger bakom den skiftande maktbalansen dem emellan och vilka långtgående konsekvenser denna får. Jag har poängterat hur Kane i pjäsen visar på dominerande normerande diskurser i samhället och hur dessa upprätthålls. Samtidigt har jag särskilt önskat lyfta fram hur de stadier rollfigurerna tvingas genomgå och överleva ändrar deras förutsättningar i det sociala i sådan grad att det cirkulära tillståndet når en brytpunkt i slutet av pjäsen. En slutsats som bygger på den genealogiska undersökningsmetoden som särskilt kunnat appliceras på och problematisera rollfigurernas historia som inverkar på pjäsens nu. Genom att ingående studera *hur* dessa hänger samman, istället för att konstatera *att* de gör det har jag i analysen kunnat ta ytterligare ett steg framåt.

I samband med min närläsning av *Blasted* har jag också studerat tidigare avhandlingar om Kane och valt att gå i dialog med dessa och annan tidigare forskning. Detta har jag funnit särskilt produktivt för min egen pjäsanalys då den genom att stödja sig på men också argumentera med andras forskningsresultat både vidgar förståelsen för Kanes pjäser och berikar min egen uppsats fortsatta studie i ämnet. De tre teman (sambandet mellan våldtäkterna av Cate respektive Ian, Cates försök till moderskap samt vad det innebär att läsa pjäsen cirkulärt eller inte) där jag främst gått i diskussion med de tidigare avhandlingarna är också de punkter där jag främst upplever mig ha haft något elementärt att tillföra Kane-forskningen. Genom pjäsen framkommer synen på vikten av interrelationer istället för individualitet. Slitningen däremellan som ständigt konfronteras med det mimetiska och performativa är vad som driver intrigen framåt och kapslar in alla de tre teman jag önskat belysa ytterligare. I förlängningen är hävdandet av individualitet framför interrelationer ett förnekande av beroendet av en icke-våldsamt närhet till andra kroppar som får vidare konsekvenser, som när Cate, trots att hon vaggar babyn och ständigt bär henne nära sitt bröst, inte kan erbjuda något livgivande, varken i rent konkret eller symbolisk bemärkelse då hon själv är omgiven av våld.

Temat moderskap löper som en röd tråd genom alla Kanes pjäser och en närmare studie av detta kan ytterligare komplettera forskningen på området. Det är också kring den konstruerade symboliken i moderskap som tema och dess dikotomi faderskap som jag finner den främsta potentialen att gå vidare med analysen av *Blasted* och Kanes övriga fyra pjäser. I *Blasted* kan en sådan studie av dikotomier skruva sig ännu djupare om man väljer att arbeta vidare med Ians och

Cates förhållande som ett, bland annat, förvrängt far och barn-förhållande. Vikten av att gräva djupare i upprätthållandet av denna moderskaps- och faderskapskonstruktion och dess mörka konsekvenser blir markant i flera av replikskiftena mellan Ian och Cate, exempelvis i nedanstående situation som jag nu ur detta nya, Ian/Far och Cate/Barn/Kvinna, och därmed incestuösa perspektiv väljer att citera ytterligare en gång:

**Ian** All right, Cate, it's all right. We don't have to do anything.  
*(He strokes her face until she has calmed down. She sucks her thumb. Then.)*  
**Ian** That wasn't very fair.  
**Cate** What?  
**Ian** Leaving me hanging, making a prick of myself.  
**Cate** I f- f- felt -  
**Ian** Don't pity me, Cate. You don't have to fuck me 'cause I'm dying, but don't push your cunt in my face then take it away 'cause I stick my tongue out.  
**Cate** I- I- Ian.  
**Ian** What's the m- m- matter?  
**Cate** I k- k- kissed you, that's all. I l- l- like you.  
**Ian** Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts.  
**Cate** I'm sorry.  
**Ian** Can't switch it on and off like that. If I don't come my cock aches.  
**Cate** I didn't mean it.  
**Ian** Shit. *(He appears to be in considerable pain.)*  
**Cate** I'm sorry. I am. I won't do it again.  
**Ian**, *apparently still in pain, takes her hand and grasps it around his penis, keeping his own hand over the top. Like this, he masturbates until he comes with some genuine pain. He releases Cate's hand and she withdraws it.*

Jag läser Cate som den mest komplexa rollfiguren i pjäsen just eftersom hon ikläds/ikläder sig så många olika roller: barn, ung kvinna, moder och hur hon dessutom ibland närapå adapterar Ians agerande och vid flera tillfällen förflyttar sig in och ut ur det socialt normativa. Glidningen mellan dessa roller och handlingar tycks i sina progressiva stunder ske medvetet performativt och/eller mimetiskt, medan de då de stagnerar eller återgår till tidigare tillstånd sker mer omedvetet och beror av hennes förflutna. Cates rörelse mellan olika roller kan därför både sägas visa på att hon inte har en möjlighet att vara ett eget subjekt likt Ian men också att ett sådant fixerat subjekt snarare främjar det individuella än det ömsesidiga och att ingen i slutändan gynnas av att en dominerande part står för det ena och en undergiven part för det andra. Något som styrks i och med rollfiguren Cates förmåga att överleva och i pjäsen avslutningsvis resa sig då hon och Ian slutligen kan mötas vid en ny punkt där de tillsammans står vid en möjlighet till balans.

Att aspekter som dessa i Kanes pjäser hittills inte uppmärksammas nämnvärt kan ses i ljuset av den kategorisering av henne jag inledningsvis nämnde. En kategorisering som enbart hänvisade henne till gruppen av "angry young men" och därtill byggde upp en extrem fokuseringen på pjäsernas våldsamma element och den biografiska tolkningsmöjligheten. Denna mediebild som

omgett och fortfarande omger Kane är därför ännu ytterst elementär att se igenom och kraftigt nyansera i kommande forskning.

## Sammanfattning

Uppsatsen består av en närläsning av den brittiska dramatiker Sarah Kanes debutpjäs *Blasted* som hade urpremiär 1995. Närläsningen tar avstamp i receptionen av pjäsen i Storbritannien och görs ur ett genusperspektiv med genealogisk inriktning. En stor del av receptionen och en del av den tidigare forskningen om *Blasted* har tenderat att läsa pjäsen och dess rollfigurer normativt och ibland även biografiskt. Uppsatsen syftar därför till att komplettera helhetsbilden av pjäsen och går avslutningsvis i dialog med tidigare forskning.

Det teoretiska materialet har i huvudsak representerats av queerteoretikern Judith Butler och då främst hennes essäsamling *Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*. Utgångspunkten har tagits i ett för Butler mycket centralt tema: människans begär efter erkännande och hur detta begär i flera fall negeras när någon går utanför den heterosexuella normen, en problematik som följs av frågan om vem som tillåts vara människa och på vems villkor? Något som Butler sedan bryter ned till tre mer specifika frågor som rör subjektets villkor inom den heterosexuella matrisen: "Vem kan jag bli i en sådan värld där subjektets betydelser och gränser i förväg har blivit bestämda åt mig? Vilka normer begränsar mig när jag börjar fråga vad jag kan bli? Och vad händer när jag börjar bli det som det inte finns någon plats för inom den givna sanningsregimen?" Uppsatsens analysdel arbetar utifrån dessa frågor men använder sig även av två av Butlers egna stora inspirationskällor: den feministiska filosofen, lingvisten och psykoanalytikern Luce Irigaray och idéhistorikern och filosofen Michel Foucault och då främst deras arbeten kring kvinnan och språket och begreppet *mimesis* respektive kopplingen mellan makt och kunskap.

Analysen av *Blasted* visar på hur den ojämna maktbalans som råder mellan rollfigurerna och den våldsamma konsekvensen av denna har sin begynnelse i språket och däri sättet att använda sig av talet. Men inneboende i talet finns samtidigt en möjlighet att bruka motstånd mot de invanda sociala maktstrukturerna. Analysen av närläsningen visar på hur ett sådant motstånd pjäsen igenom ständigt försöker tvingas tillbaka in i den normerande strukturen men att där också uppstår sprickor som borgar för en förändring. Genom att använda sig av performativa gränsöverskridningar och *mimesis* i såväl pjäsens form som dialog visar Kane på hur en ojämn maktbalans mellan ett par eskalerar i övergrepp och hur detta övergrepp har ett tydligt samband med det våld som förekommer i en krigssituation men även hur en väg från sådana situationer kan möjliggöras genom

att uppmärksamma den sociala strukturens verksamma mekanismer för att däri kunna åstadkomma en förändring inom systemet. Detta, tillsammans med påvisandet om varför *Blasted* inte bör tolkas som en cirkulär pjäs, möjliggör en positiv läsning av pjäsen som skiljer sig från tidigare forskningsresultat. Tvärtom kan det sägas vara medvetenheten om att det språkliga systemet inte är cirkulärt som utgör en förutsättning för att åstadkomma möjliga förändringar. Utmaningen ligger således i att inte se ett system som något givet och den verkliga begränsningen ligger i sin tur i hotet om och verkställandet av våldsamma handlingar i syfte att straffa och förhindra att en ovälkommen rubbning sker inom systemet.

Flera andra aspekter så som moderskap, kroppens sårbarhet och inneboende trauman är också av betydelse för analysen och dess slutsatser även om de inte poängteras närmare här i sammanfattningen. En gemensam nämnare hos Kane själv och de teoretiker som använts genom analysen finns dock i deras ambition om att åskådaren/läsarens ska ta tillvara de verktyg som deras texter erbjuder, något analysen av *Blasted* särskilt poängterar i kontrast mot tidigare skrivelser om pjäsen.



## Litteraturförteckning

Armstrong Jolene L., *Postmodernism and trauma: Four/fore plays of Sarah Kane* (University of Alberta 2003).

Aston Elaine, *Feminist Views on the English Stage - Women Playwrights, 1990-2000*, (Cambridge 2006).

Butler Judith, "Queerkritik", *Könet Brinner!*, red. Tiina Rosenberg (Stockholm 2005).

*Genus Ogjort - kropp, begär och möjlig existens*, (2004), sv. övers. Karin Lindeqvist, (Stockholm 2006).

*Genustrubbel - feminism och identitetens subversion*, (1990), sv. övers. Suzanne Almqvist, (Göteborg 2007).

*Precarious Life - The Powers of Mourning and Violence*, (2004), (New York 2006).

Churchill Caryl, Johnson Terry, Kane Sarah, McDonagh Martin, Ravenhill Mark, *Modern Drama - Plays of the '80s and '90s*, [2001], (London 2007).

Edgar David, *State of Play - Playwrights on Playwriting* (London 1999).

Kane Sarah, *Complete Plays*, red. David Greig (London 2001).

Kassovitz Mathieu, *La Haine* (Frankrike 1995).

Langridge Natasha, Stephenson Heidi, *Rage and reason. Women playwrights on playwriting* (London 1997).

MacInnes John, *The End of Masculinity* (Buckingham 1998).

Mårzell Maria, *Talet och tystnaden - en studie av samhällsstrukturer och begär i Sarah Kanes 'Phaedra's Love'* (Södertörns Högskola 2008).

Nilsson Ingela, "Säg mig vad du läser", DN 10.08.2008.

Pfister Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, (1977), eng. övers. John Halliday, (Munich 1993).

Saunders Graham, *Love mer or kill me. Sarah Kane and the theatre of extremes* (Manchester 2002).

Sierz Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (London 2001).

Solga Kim, "Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible", *Modern Drama*, (Toronto 3: 2007).

Theatre Record, (London 1:1995, 7:2001)

Waddington Julie, *The Legacy of tragedy in Sarah Kane: Approaching Posthumanist Identities* (Manchester Metropolitan University 2006).

Whitford Margaret, *Philosophy in the Feminine* (London 1991).

*The Irigaray Reader* (1991), (Oxford 2000).

Winsome Tycer Alicia, *Voices of witness during the "crisis in masculinity": Contemporary British women playwrights at the Royal Court Theatre* (University of California, San Diego och University of California, Irvine 2006).

Woodworth Christine, *Beyond brutality: A recontextualization of the work of Sarah Kane* (Bowling Green State University 2005).