

Från blomsterutopi till miljödystopi. Bilden av miljö och ekologi i två pjäser för ungdomar

Martin Hellström

I den här artikeln vill jag studera den framställning som görs av natur, miljö och biologi i två pjäser för ungdomar från två olika tidsperioder. Det är intressant eftersom dramatik för barn och ungdomar ofta förväntas förmedla värden och idéer som både de agerande och de som är åskådare förväntas påverkas av. I det här fallet handlar det om det högaktuella området hållbar utveckling och ekologisk medvetenhet, och de ekokritiska begreppen antropocentrism och ekocentrism. Begreppen syftar på ett människocentrerat och ett naturorienterat värdesystem, och de blir centrala för tolkningen av de framställningar av natur, miljö, biologi och människans plats i detta som de två pjäserna ger. Vilken typ av helhet är det som presenteras i verken? Hur ska mänskligheten agera? Vad är det för funktion människan har? Detta är frågor för artikeln, liksom hur det faktum som Hans Georg Gadamer beskriver genom begreppet spel i *Sanning och metod* (1960/1997) påverkar framställningen. I ett drama skapas en helhet mellan agerande och iakttagande, som bär fram dramernas bild av naturen och människans plats i den. Den betydelsebärande enheten skapas inte genom de agerandes möte med berättelsen, med texten, utan genom mötet med publiken, i det här fallet barn och ungdomar. Det blir inte ett spel genom att skådespelarna går upp i sina roller, utan genom mötet med publiken (Gadamer 1997: 87).

Den meningsfulla helheten, i det här fallet en helhet mellan människa och natur, ser olika ut beroende på den tidsperiod då pjäserna är skrivna. Artikeln ska visa hur antropocentrismen är framträdande i den äldre pjäsen och hur den ger pjäsen en mening för sin publik och sina aktörer. Den äldre pjäsen heter *Carl Linnaeus*, är skriven av Signhild Höglund och utgiven 1945 i samlingen *Barnteatern. Tjugoförsta samlingen* som i sin tur är del 216 i serien Barnbiblioteket Saga, utgiven av Svensk läraretidnings förlag. Ett ekocentriskt synsätt framträder i det senare exemplet, *Allt som lever här dör* av Emma Broström från 2012. Broströms pjäs finns med i antologin *Länk 2012. Nya pjäser för unga ensembler* utgiven av Riksteatern på Gidlunds förlag, den första delen i en serie som hittills består av tre samlingar med pjäser för barn och unga.

Begreppet antropocentrism har släktskap med det som kommit att kallas för antropocen, beteckningen för den period i planetens historia då mänskligheten som tydligast kommit att påverka jordens ekologiska förutsättningar. Terje Finstad och Tomas Moe Skjølvold skriver att denna av människor åstadkomna påverkan bör sätta avtryck i hur humanister och samhällsvetare tänker kring och beskriver förhållandet mellan materialitet och mening, mellan natur och människa (Finstad, Skjølvold 2015: 1) och ekokritiken är ett svar på denna uppmaning. Den ekokritiskt inriktade forskaren studerar uttryck för det som kan kallas för antropocen genom att blottlägga antropocentrismen inom litterära verk, men även se på hur det som kan kallas ekocentrism gör sig gällande. Hur framställs människan som en del av naturen, som beroende av naturen eller som påverkare av naturen? Det kan vara

frågeställningar för en forskare som anlägger ett ekocentriskt perspektiv, så som Åsa Nilsson Skåve gör i en artikel om svenska ungdomsromaner. I dessa kan en rörelse ses från antropocentrism till ekocentrism,

[D]et vill säga mot en större ödmjukhet inför existensens villkor och insikten att människan inte kan sätta sig över dessa. Genom skildringen av en framtid med drag av det förflutna problematiseras relationen mellan människa, natur och kultur på ett sätt som också blir en spegel av samtidens stora frågor. (Nilsson Skåve 2017: 107)

Vad det är för uppfattning av naturen och vår miljö som framträder i dramernas självframställning, för att använda Gadamer uttryck, som publiken och skådespelarna ingår i, ska här studeras. Genom replikerna får åskådaren av dramat eller läsaren av pjästexten en uppfattning om händelseförloppet men även om hur gestalterna i pjäsen förhåller sig till vår miljö och vår natur. Även de som spelar rollen tvingas för en stund att göra det till sin egen tanke, ståndpunkt eller erfarenhet. Gadamer pekar på detta, hur de agerande underställer sig den form de är delaktiga i och den mening som ska förstås, och att det görs i mötet med publiken (Gadamer 1997: 88).

Ekokritik är ett vittomfattande fält och har även trängt in i dramaforskningen. Theresa J. May skriver på ett sammanfattande sätt om detta och konstaterar att de västerländska samtida dramatiker runt millennieskiftet verkar ha mycket lite att säga i klimatfrågan (May 2007: 1). Men med ett förändrat synsätt där såväl nyskrivna dramer såsom Shakespeares pjäser inte bara ses som konstruktioner kring konflikter människor emellan, utan också som ett spel kring människans plats i naturen, ges ekokritiken en roll i allt fler analyser. Samtidigt råder särskilda förutsättningar för dramatiken – det är som Rickard Loman skriver i *Drama- och föreställningsanalys*, att det främst är dialogen som är dramats verkningsmedel. Det är genom den som författaren framför sin berättelse. ”Det finns inget reellt utrymme för att förmedla tankar eller dramatikers egna reflektioner till läsaren/åskådaren, om inte dramatiker låter en roll tala med andra om sina tankar, uttrycka dem genom sina handlingar eller ’tänka högt’” (Loman 2016: 36). Detta förklarar delvis det som dramaforskaren Una Chaudhuri, redaktören för det specialnummer av *Yale Theater* (2007) där många av de artiklar som är framträdande gällande drama och ekokritik finns, beskriver, att vad ämnet än är i en pjäs så måste det gestaltas som en konflikt mellan människor, mellan olika mänskliga intressen, eftersom det i huvudsak är människor som vi framställer på en scen (Chaudhuri 1997).

Nilsson Skåve sammanfattar det ekokritiska perspektivet som en vilja att studera vilka ”underliggande värderingar kring ekologisk och kulturell miljö och människans ansvar [som texterna] ger uttryck för” (Nilsson Skåve 2017: 96). Det är en ståndpunkt som ligger nära den som formuleras av Catrin Gerstorff och Sylvia Mayer i deras förord till antologin *Nature in Literary and Cultural studies* (2006), vari de sammanfattningsvis ser ekokritiken som en metod för undersökningar av olika sätt att framställa och begreppsliggöra naturen och hur detta påverkar framställningen i det litterära verket. Gerstorff och Mayer går ytterligare ett steg och menar att ekokritiken ger möjlighet att beskriva den betydelse som dessa framställningar har på oss själva och våra samhällen, betydelser som ligger bortom texten. I denna studie görs inte det utan jag begränsar mig till det perspektiv Nilsson Skåve anlägger. Om studien däremot riktat in sig på uppsättningar på scenen av pjäserna hade det varit möjligt att studera även det vidare perspektivet, den betydelse framställningen har på

publiken och aktörerna, genom intervjuer med de agerande och med publiken om hur de ser på dessa frågor efter att ha deltagit i föreställningarna. Nu är materialet i stället de tryckta pjäserna. De förenas inte bara genom sitt tema, utan genom att båda ingår i projekt som vill ge barn och ungdomar dramatik att spela, och de är därför skrivna och utgivna med lika mycket tanke på skådespelarna som på publiken. Samlingarnas underrubriker är tecken på det, ”nya pjäser för unga ensembler” i det moderna exemplet och när det gäller Sagabiblioteket är inriktningen på de framträdande grupperna tydlig i presentationen av pjässamlingarna, i reklammaterial och på sidor som i andra Sagavolymer presenterar pjässamlingarna. Båda grupperna är för dramatiker lika viktiga eftersom en föreställning med barn på scenen vinner sitt existensberättigande lika mycket för de upplevelser som barnen på scenen har, som barnen i salongen.¹ Därför är det möjligt att göra en del antaganden om hur dessa dramer skulle se ut vid ett framförande – att de skulle spelas av barn eller ungdomar, och att publiken består av barn eller ungdomar. Samtidigt är det viktigt att påminna sig om att när det gäller metoden, läsningen och tolkningen av pjäserna, bör man ta i beaktande att det är skillnad på att möta dramat som en läsare eller som publik, ”on the page and on the stage” (Thornborrow och Wareing 1998: 116) som det beskrivs. Uttrycken offentlig scentext och en privat scentext är en annan uppdelning som markerar de olika sätten man kan möta texten på. Den offentliga är den som kan ses av många på en scen och den privata är den vi läser (Sörlin 2008: 23).

Den utopiska framtiden

Sagabibliotekets pjäsentologier är ännu förhållandevis outforskade. Jag arbetar själv med att slutföra en studie av det digra materialet, tjugotre volymer med över tvåhundra pjäser, från 1916 fram till 1948. Sagospelen dominerar, men här finns också ett och annat stycke med en vardaglig framtoning, och så en del historiska pjäser. *Carl Linnaeus* är ett sådant, med underrubriken ”Pjäs för historieundervisningen.” Skolkontexten understryks ytterligare av anvisningen om att ett fönster bör ritas upp på svarta tavlan. Det, tillsammans med ett bord och stolar, är tänkt att ge en tillräcklig miljö för dramat.

Signhild Höglund är representerad i fyra Saga-antologier, med fem pjäser.² Flertalet av dem har underrubriker som visar på att de liksom pjäsen om Linné är tänkta för historieelektionerna. Man kan anta att dramat om den unge Carl, hans mor Christina och den gamla gumman Ölands-Maja är skriven för äldre elever eftersom replikerna är förhållandevis långa och många för varje uppträdande, i jämförelse med många andra pjäser i samlingarna.

Alla tre karaktärerna är av betydelse för handlingen. Mor Christina är gudfruktig och har som högsta mål att Carl ska klara skolans latin så att han kan påbörja prästbanan. Ölands-Maja är tydligare förankrad i folktron och refererar återkommande till olika naturmystiska fenomen. Gentemot detta svarar Christina med bibelns ord. Båda är de engagerade i Carls skolgång och de väntar i pjäsens inledning på sonens hemkomst. Christina hör steg, trots att

¹ Se Martin Hellström Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern Stockholm: Makadam 2015 s. 30.

² Övriga titlar är Kerstin. Skolpjäs i en akt i elfte samlingen 1934, Gråkappan. Pjäs för historieundervisningen i artonde samlingen 1941, Det första potatiskoket. Stycke för undervisningen och I Engelbrekts stuga. Pjäs för historieundervisningen i tjugonde samlingen 1943 och så Carl Linnaeus. Pjäs för historieundervisningen i tjuogoandra samlingen 1945.

han inte är i närheten, och Ölands-Maja förklarar det med att han alltid kommer med varsel innan.

Sonen karaktäriseras av modern genom en referens till ett gammalt talessätt: ”Vår herre ger oss nötterna, men han knäpper dem icke åt oss. Och förmågan kan ligga i oss som en hårdknäppt nöt, som vi inte kommer till rätta med!” (Höglund 1945: 118) Hon vänder sig till Gud med en bön om att de ska komma underfund med Carls oknäppta nöt och till Ölands-Maja talar hon om det mest konkreta problemet, att han inte vill lära sig latinet och att prästvågen därigenom är stängd.

Sedan är det Ölands-Majas tur att uppleva varsel. En hund skäller och så står han i dörren med böcker under armen och blåklockor i handen, gossen Carl. Vid hans ankomst blir den prekära situationen tydlig då mor känner tacksamhet över att Carl inte är hungrig. Lite gröt är det enda de har. ”Söta mor får gröten! Men blommorna, mor, så vackra, så vackra! De får jag!” (Höglund 1945: 120).

På så sätt presenteras den tredje karaktärens förhållande till det som omger dem. Mor håller sig till Gud, Maja till folktron och Carl till naturen. Han försjunkar i förtjusning över blåklockans doft och i detta tillstånd lyckas mor Christina, som trots allt inser att han är hungrig, lura i honom några skedar gröt.

Medan mor försvinner ut i ett ärende ber Carl Maja berätta om blommorna på Öland. Hon säger att vildrosorna i Småland inte doftar som på Öland, vilket Carl ifrågasätter. Varför skulle det vara på det sättet? ”Int’ kan ja’ säj’ de’, stackare mig, å’ int’ kan han säj’ de’ ... nu ... men när han blir stor och lärd, ta reda på’t, han!” (Höglund 1945: 124)

Här får Carl sitt uppdrag, kopplat till naturen. Han ska via sin skolgång kunna ge andra förklaringar än de som Maja kan ge, förklaringar som grundar sig på det som skolan lär ut. Carl vill emellertid höra Majas version: ”Ja, ser han, i den tid, som ingen mera minns, flög änglarna alltid över ön om våren och strödde blommor ikring! Se på fåglarna, som blev skapade med vingar liksom änglarna, de söker sig också till ön om våren... de vet nog och minns...” (Höglund 1945: 125). Änglarna får en betydelse på den lokala platsen, och de spelar en roll för hur naturen ter sig på just det stället. Carl frågar vidare, om violen och hur man hittar den, och han säger sig kunna lyckas med det om han slipper prästen, vilket betyder Växjö och skolan. Därmed sluter Maja och Carl ett förbund genom intresset för blommorna. De har olika ingångar till intresset men ingen av dem inbegriper kyrkan, prästen och dess lära. Att mor Christina inte är närvarande är alldeles nödvändigt.

Maja lever i naturen, upplever den genom dofter och synintryck. Carl gör detsamma. Men han finner sig inte riktigt i de urgamla förklaringar som Maja för fram, även om de intresserar honom. Även Maja anar att det finns ett annat sätt att se på naturen. Majas idé om varför växter befinner sig på en särskild plats är att änglar eller andra gudaväsen släppt eller tappat dem där. Därför kan rosen på Öland vara av en annan sort än den i Småland. Carl tänker sig däremot att växter rör på sig. Ett längre utdrag visar på det och på hur ett äldre sätt att betrakta växternas liv och lokalisering möter en nyare tanke, som förklaras genom argument och exempel som är begripliga för båda.

Ölands-Maja (häpen): Ä’ han gal’? Blommorna vandrar, sa han! Nog har jag sitt bå’ gastar och draksken och hört röster och skrik i luften på Ön... men blommorna har då alltid stått, där Vår Herre satt dom! / Carl: Men de vandra ändå! Du vet, Maja, hur skomakarn i Stenbrohult flyttade in i sitt nya hus, när de gifte sig? Hur många äro de nu? (Höglund 1945: 126 f.)

Maja räknar på fingrarna och får det till fem barn, och på Carls fråga om hon tror att barnen kommer att stanna på samma plats svarar hon att de självklart inte kommer att göra det. ”Där ser du. Om tio, tjugu år finns skomakarens barn och barnbarn långt utom Stenbrohult. Maja, blommorna ha också pappa och mamma, och deras barn vandra omkring och slå sig ned lite varstans!” (Höglund 1945: 128). Maja vill inte tro på detta. ”Milda Maria” utropar hon och Carl är snabb på att påpeka det katolska i det uttrycket. Prästen skulle ogilla det lika mycket som Carls beskrivning av hur växterna likt människor har mor och far.

Ölands-Maja blir aldrig riktigt övertygad av Carls argumentation, men tar ändå till sig det han säger. ”Predika kan han! Så tokig han än är, så kan en rakt int’ låta bli och höra på!” (Höglund 1945: 135). Och till hans mor säger hon att allt kommer att gå bra för honom, med hänvisning till älvornas dans, vindens tystnad när han passerar genom trädgården, och hur blommorna bugar inför honom. Christina kallar det galenskap men visar ändå på ett sätt att hon lyssnat och tagit till sig det, för hon slutar att argumentera. På samma sätt visar Maja att Carl övertygat henne, om än inte genom att ge honom rätt så genom att inför hans mor tydligt visa på att framtiden ligger inför honom, och indirekt också för hans idéer.

Mor Christina hör att Carl kan latin, om han får hitta på de latinska orden själv och ge dem till blommorna. Hon inser att nöten kan knäckas, inte genom kyrkans undervisning utan genom en kontakt med naturen. Två synsätt, folktrons och kyrkans, ger vika för ett tredje, naturvetenskapens.

Två perioders synsätt på människans relation till naturen framkommer i dramat. Det är dels Linnés egen tid som Signhild Höglund försöker fånga, vari kyrkan och den kristna läran har en helt central position, och det är dels genom den folktron som står emot den Lutherska läran, färgad av sagor, legender och ett katolskt arv. Det är inte den rationella naturvetenskap som Linné företräder som utgör pjäsens konfliktyta: hans sätt att beskriva blommornas förflyttning och förökning är på det lokala planet, i den lilla stugan, något som går över huvudet på de två andra karaktärerna. För dem ligger konflikten i huruvida Carl ska klara latinet eller ej, och således skapar Höglund två konflikter, en som bara har betydelse just där i stugan, om Carl ska kunna bli präst eller ej, och en större, om naturens fenomen ska förklaras utifrån bibeln, folktron eller naturvetenskapen.

1945 är den diskussionen överstånden. Linnés synsätt har segrat och ett tecken på det är att det anses värt att presentera en bild från hans barndom inom skolundervisningen. Framstegen han gör som vuxen och den avgörande betydelse Linné får för den biologiska forskningen världen över motiverar denna korta scen. Däri ligger ett svar om pjäsens underliggande ekologiska värderingar, som inte direkt ses i replikerna utan snarare i mötet med den skolkontext vari dramat är tänkt att framföras. Där överskrider spelet sig själv och skapar den meningsfulla helhet som formas genom mötet mellan agerande och åskådare, enligt Gadamer. Åskådarna är likt Linné unga, elever och med ett uppdrag som går ut på att söka kunskap, söka svar på hur naturens fenomen hänger samman. Människans intelligens ger henne denna möjlighet, detta privilegium, och att samma intelligens riskerar att föröda naturen är inte en aktiv tanke i pjäsen *Carl Linnaeus*. Naturen finns i hög grad för att glädja människan genom sin skönhet, på 1700-talet likaväl som 1945, vilket ses i beundrandet av blommorna och fåglarnas rörelse. Ur Majas perspektiv är naturen besjälad, vinden har en vilja och blommorna kan röra sig i relation till den som passerar. Det är ett ekocentrerat värdesystem hon representerar, vari människan också kan skada och rubba balansen på olika

sätt. Carl företräder ett naturorienterat värdesystem – naturen har ett värde i sig själv, å andra sidan ges människan, Carl själv, ett mycket stort värde eftersom det är han som ska blottlägga och förklara systemet. Det är också det perspektiv som pjäsen som helhet präglas av och som Signhild Höglund för fram – det är en människa som begriper sig på helheten, naturen i stort. Det är en antropocentrisk världsbild, med människan i centrum.

Dystopi

Emma Broströms *Allt som lever här dör* (2012) är i allra högsta grad en dystopi. Titeln i sig visar på detta, liksom instruktionen för scenografin, en kyrkogård nära en motorväg, med ett flertal nygrävda gravar. Det behövs än fler och gräver gör Lee och Sam i pjäsens inledning. Här råder det ideal för replikerna som Loman framhållit, inga förutsättningar presenteras i monologform utan informationen om tid och plats och vilka de medverkande är får läsaren, och publiken lägga samman under föreställningens gång, utifrån vad som händer i pjäsen.

Rollistan upplyser om att sex olika karaktärer kommer att framträda. De är alla namngivna och till viss del åldersbestämda: en ung kvinna, en lite äldre ung man och så vidare. Här anges också att könet på alla karaktärer kan bytas om så önskas. Lee är en ung kvinna och Sam en ung man. De gräver och pratar om en styckad kropp som hittats i staden. Sam säger att många tror att någon ätit upp henne, eftersom människor börjar bli desperata. Ingen äter upp en annan människa för det, tror Lee. Oklarheten kring tillståndet i staden tilltar då Malen dyker upp, och de diskuterar huruvida flygplanen inte längre landar, om bussarna har slutat köra och om det är möjligt att få tag på bensin så att de kan resa därifrån.

Dödsfallen fortsätter att öka, upplyser Malen, och kräver att de två gräver ännu fler gravar. Av detta blir det tydligt att den katastrof som omger platsen och karaktärerna i pjäsen är något som pågår i realtid. Möjligtvis har någon större olycka skett tidigare, det blir aldrig klarlagt i pjäsen, och konsekvenserna av detta fortgår alltjämt. Någon typ av smittsam sjukdom sprids, det är ont om mat och förbindelserna med omvärlden är strypta. Fåglar har ingen hört på flera år.

I pjäsen om Linné presenteras konflikten tydligt inledningsvis, men den görs senare till en bisak till förmån för frågan om naturens beskaffenhet. I Broströms pjäs är allting oklart, förutom att de biologiska förutsättningarna för mänskligt liv satts ur spel. Det är inte bara död genom sjukdom som hotar, utan också genom svält och vattenbrist. Det beskrivs hur karaktären Lou samlar upp och dricker sina tårar, och hur det kan leda till galenskap att dricka saltvatten. Det omtalas att någon sålt en vattenreservoar och att det är något av det mest omdömeslösa man kan göra.

Halvvägs in i pjäsen ges om inte en bakgrund till situationen så en beskrivning av en tid då allt stod och vägde mellan en lösning och ett fall ned i en katastrof. Malen beskriver rektorns sommarlovstal, då hon uttryckt en förhoppning om att allt skulle ordna sig. Men när rektorn tror sig vara ensam framträder en annan bild: ”Malen: Hon satt bakom skolan och tårarna strömmade ner för hennes kinder. Hon trodde ingen såg henne. Men jag gjorde det. Jag såg henne. Och när hon upptäckte att jag såg att hon grät skrek hon bara rakt ut: Gå! Gå härifrån! Gå!” (Broström 2012: 41). Här ges en bild av en vuxenhet som gett upp och resignerat, och den stämmer in på övriga vuxna som omnämns, men som aldrig visas på scen. Ungdomarna får lösa situationen, och begränsar den till att rädda sig själva från platsen. Nilsson Skåve

beskriver det som en tendens i de romaner hon analyserar, att ungdomarna är de som får ta det största ansvaret, fast de inte är orsaken till den uppkomna situationen. Barnen är kompetenta, såsom Helander beskriver många av barnen i samtidens pjäser för barn och ungdom (Helander 2003). Men deras kunskap består inte i att avslöja naturens hemligheter, som Linné, utan deras förmåga visas genom att de försöker rädda sig själva, då ingen annan gör det. Billy, Lee, Malen och de andras situation har större likheter med den som Christina och Maja beskriver i Höglunds pjäs – naturen är ett hot genom svält och kyla, men med den skillnaden att det är den av människan otämjda naturen som hotar i den första pjäsen. I den andra pjäsen så är det den natur som blivit förstörd genom denna vilja att tämja som hotar.

I *Allt som lever här dör* diskuteras inte natur, biologi eller människans påverkan. Det som samtalet rör sig kring är det direkta och konkreta. Vem har tagit Billys kött, och vad är det egentligen för kött? Är det någon idé att gå på bio eller visas bara filmer med anknytning till katastrofen? När kommer det nya ransoneringsbiljetter för vatten? Och på vilket sätt har rektorn dött? Dialogernas syfte är mångbottnat. Här går det inte som att i pjäsen om Linné peka på ett enda tydligt sådant. Inom spelet, i den struktur som tvingar skådespelarna att inta andra personligheter än de vanligen har, och som får publiken att se den här platsen och situationen framför sig, finns dialogen för att visa på karaktärernas relationer. Man pratar inte om det styckade liket för att visa på den akuta matsituationen, utan för att de är rädda för att samma sak kan hända dem, och ransoneringsbiljetterna för vatten behandlas inte för att påvisa denna brist, utan för att ungdomarna diskuterar huruvida förälskelse är ett vettigt skäl till att ge bort sina kuponger. Utanför spelet, på en nivå bortom de mänskliga relationer som gestaltas i dramat, uttrycker dialogen en berättelse om en fortgående katastrof. Slutet inger inget hopp utan är lika diffust som inledningen.

Nilsson Skåve skriver att de dystopiska ungdomsromaner hon studerat inte innehåller tydliga budskap på det sätt som 1970-talets romaner för barn gjorde, utan att de snarare vill mana till eftertanke och engagemang för exempelvis miljöfrågor (Nilsson Skåve 2017: 105). På det sättet kan också det underliggande ekologiska temat i Broströms pjäs beskrivas. Det skrivs inte ut på ett öppet sätt, utan kan först läggas i dagen efter att de som tar del av berättelsen reflekterat över den, efter att agerande och åskådande tillsammans skapat en meningsfull helhet eftersom här inte finns några enskilda repliker som bär fram något som författaren vill säga om vårt sätt att leva i relation till naturen. Betydelsen av ett mer naturorienterat värdesystem framstår som självklart, men det sägs inte på ett tydligt sätt varför ett system där människan står i centrum leder till undergång, eller vilka val vi nu ska göra.

Spelande och natur

Gadamer skriver: ”Det är uppenbart inte så att också djur leker. Inte heller är det i överförd mening som man säger att vattnet eller ljuset spelar. Istället är det om människan, som vi måste säga att hon spelar. Också människans spel går naturligt till” (Gadamer 1997: 83). Att spela och agera är att efterhärma. Gadamer skriver att eftersom människan är en del av naturen så efterhärmar hon genom sitt spel sig själv, och spelet blir därigenom en självframställning. Vi framställer oss själva. Signhild Höglund skapar genom sin pjäs grunden för en sådan framställning som visar på vem människan var i relation till naturen år

1945 – förstående, avslöjande och självägande, då vare sig Gud eller skrock kunde styra över den. Emma Broström tar vid och visar på hur människan återigen kommer att förtryckas av naturen då människan gått allt för många steg på den självsäkra naturbrukarvägen som år 1945 kändes självklar. Höglund visar på hur det var, Broström på hur det kan bli – om vi inte på allvar inleder det samtal som Broström uppmanar till.

Referenser

- Broström, Emma (2012), "Allt som lever här dör" i Edward Buffalo Bromberg och Anders Duus (red), *Länk 2012. Nya pjäser för unga ensembler*. (s. 15-66) Stockholm: Riksteatern/ Örlinge: Gidlunds.
- Finstad, Terje och Tomas Moe Skjølvold (2015). "Materialitet og mening i menneskets tidsalder?", *Norsk medietidskrift* vol 22 nr 4 s. 1-12.
- Chaudhuri, Una (1994) "'There Must Be A Lot of Fish in that Lake': Toward an Ecological Theater", *Theater* vol 25 nr 1. s. 23-31.
- Gadamer, Hans Georg (1997), *Sanning och metod*. Göteborg: Daidalos.
- Gersdorf, Catrin och Sylvia Mayer (red) (2006), *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam och New York: Rodopi.
- Helander, Karin (2003), *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Lund: Studentlitteratur.
- Hellström, Martin (2015), *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern*. Stockholm: Makadam.
- Höglund, Signhild (1945), "Carl Linnaeus. Pjäsa för historieundervisningen" i Signe Wranér (red), *Barnbiblioteket Saga nr 216: Barnteatern. Tjuguförsta samlingen*. Stockholm: Svensk läraretidnings förlag, s. 116 – 137.
- Loman, Rickard (2016), *Drama och föreställningsanalys* Lund: Studentlitteratur.
- May, Theresa J. (2007), "Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies", *Theater and Performance Studies*, Vol. 17, nr 2, s. 95-117.
- Nilsson Skåve, Åsa (2017), "Dystopiska och utopiska drag i svenska ungdomsromaner" i Åsa Warnqvist (red), *Samtida svensk ungdomslitteratur. Analyser*. Lund: Studentlitteratur, s. 95-108.
- Sörlin, Marie (2008), *Att ställa till en scen. Verbala konflikter i svensk dramadiolog 1725-2000* (diss.). Uppsala universitet.
- Thornborrow, Joanna och Shan Wareing (1998), *Patterns in language. An introduction to Language and Literary Style*. Oxford: Routledge.