

Hilda Hellwig

Lögnens och änglarnas språk

Jag tänkte börja med att berätta några historier för er om lögner, dikt och det heliga. Jag minns tydligt min första lögn. Jag ljög för första gången och var medveten om det. Jag var kanske fyra år och mycket liten för åldern. När jag tänker tillbaka ser jag först ett skötbord framför mig. Jag kan fortfarande frammana glattheten i det vitgula material som täckte skötbordet på barnvårdscentralen, känna svalheten i det rena stengolvet och den gamla vithåriga barnläkarens milda sätt. Det hade kommit några vackra blunddockor till mottagningen, sådana som inte fanns att köpa i affärerna. Jag fick se på dem. En liknade mig alldeles med mörka ögon, kort hår, tjocka ögonfransar. "Fint", tyckte jag, och därmed var jag nöjd.

Som barn saknade jag passion för ägande, använde det som fanns och det var vad det var. Men på de vuxnas sätt omkring förstod jag att jag borde ha dött av längtan efter en sådan docka. Av deras blickar och ivriga förväntan föddes min första lögn. Den var vacker och handlade om en dröm jag drömde på natten. I den drömmen såg den brunögda dockan på mig och sa, "Mamma!" med sin söta dockröst.

Drömmen berättades följande dag och mycket riktigt tyckte alla att den var – förtjusande! Jag ljög – för att passa in i mallen. Jag hade ingen annan avsikt än att tillfredställa omgivningens krav på hur en *flicka* i den åldern bör känna!

För att klara mig tog jag till en vacker dröm om en docka som

kom till liv. Jag såg sprickan för första gången. Sprickan mellan den jag *var* och den jag *borde vara*. Men omgivningens krav hårdare än så. Man ska ljuga så att man blir en med lögnen.

Jag hade en lekkamrat på den tiden. Lille Ervin. Han var en finnlemmad pojke. Min enda lekkamrat. Vi klädde inte på mina dockor kläder, utan egenskaper. Vi hittade på ändlösa historier om och med dockorna. Dialogerna gick mest ut på att få övertag i det hela. Lille Ervin var en suverän kombattant i dessa verbala strider. Men hans föräldrar, och framförallt deras bekanta, tyckte att Ervin inte borde leka med dockor. Min lekkamrat försvann och jag var tvungen att se mig om efter andra. Efter flickor.

Lille Ervin lyckades tillfredsställa alla. Han busade runt med pojkarna som accepterade den ömtålige pojken för hans våghalsighet och påhitt. Jag vet inte vems påhitt det var att stiga in i en av korgarna som transporterade stenkol från gruvan på en kabelbana högt uppe i luften. I en av korgarna följde pojkarna med. Pojkar är pojkar! – som alla vet. Lille Ervin föll. Han dog. Jag fick inte gå på begravningen.

Därefter utvecklade jag min talang till dikten och lögnen och trodde mig komma undan med att dikta att jag är som jag borde vara. Hur som helst blev jag medveten om en skillnad som gör skillnad, relationer och sammanhang, det kulturella metamönster där idén *flicka* och *pojke* är immanent.

Vi ska tala om tro. Eller ska vi tala om under?

Min far tränade boxare. En av min pappas unga boxare var väldigt skicklig. Trots sin skicklighet förlorade han dock många av sina matcher. Han var rädd löd min fars diagnos. Men han visste råd.

Far lånade min mammas skrikigt blåa e-vitaminpiller. Han berättade upprymd för pojken att han i hemlighet fått tag i något som skulle bota hans rädsla. Den unga grabben åt sina vitaminer och började vinna. Far talade inte om att han hade fått placebo. Var fars upprymdhet en del av behandlingen? Om han skulle ha avslöjat

bluffen skulle pojken inte tro att vitaminpillren fungerade och... Det intressanta är att idag finns det tekniker för självhjälp där patienter via visualisering uppfinnar sina egna placebo. Men kan effekten då kallas lögn?

Människan blir oövervinnlig eller flicka och pojke om vi tänker dem vara det. Sedan står dem där med det vi har inympat och det kan inte göras ogjort. De internaliserade värderingarna är de "farligaste" de gör oss till man/kvinna—alltså genusbeteendet – men också modig/feg mm. som jag berättade om just. Vi vet inte att vi har dem och även om vi blir varse om dem så är de ett med jaget – eller borde vara det. Hamlet borde handla! – så ser våra villkor ut.

*

Vad är då teatern? Och vilka är vi som kan tala och förstå teaterns språk? Teatern är ett forum där mänskliga erfarenheter delas med en publik genom att berättelser iscensätts. Berättelsen är grundläggande. En historia behöver inte verkligen ha ägt rum för att kunna kommunicera en sanning om relationer eller berätta om en idé. Det påminner mig om en historia om en vetenskapsman som Gregory Bateson gärna berättade för sina elever. Det låter ungefär så här:

Det var en gång en man som hade en dator, som han frågade: "Räknar du med att du någonsin kommer att kunna tänka som en människa?" Efter en lång stunds malande och pipande kom till slut en text som svar: den löd så här: "Det påminner mig om en historia..."¹

Människans egenhet är just att hon tänker i berättelser. Teaterns kommunikation med sin publik sker alltså via berättelsen. Berättelsen gestaltar laddade mänskliga erfarenheter, mestadels processer människor emellan. Den gestaltar det mest levande av alla konflik-

¹ Gregory Bateson, *Mind and Nature. A Necessary Unity* (New York: Bantam, 1979), p. 14.

ter: när något samhälle eller individ fungerar fel, när en störning inträffar. Det oförutsedda hägrar! Uttalade bud och normer, mönster för tänkande, kännande och handlande krockar med det outtalade. Teaterkonstens basmaterial är dysfunktion av något slag: blasfemi, grymhet, poesi, psykoser och pornografi kan uppenbara det hemliga, det heliga.

Relationer och processer kan bara berättas med bilder. Till och med föreställningar berättas med fördel av bilder. Målet är att fånga mellanrummet, skillnaderna som gör skillnad. Metaforen, humor, ordlekar, inlevelse och paradoxen – det heligas, det hemligas – och liknelsen är det rationellas språk.

Processerna kan målas med aktiviteter, kan med hjälp av aktiviteter skapa en levande bild, en modell av tyst kommunikation där det utsagda, ogjorda är lika viktig som det sagda och gjorda. Överensstemmelser mellan de olika kommunikationssätten är ett viktigt verktyg för att gestalta det levande.

Ett gott exempel av detta är den klassiska logikens favorit, syllogismen. Den lyder så här:

Människor dör;
Sokrates är en människa;
Sokrates kommer att dö.

Denna syllogism levererar inte mycket upp. Den saknar filosofisk kraft. Metaforens syllogism är dock en annan:

Gräset dör;
Människor dör;
Människor är gräs.

Gräs syllogismen, som används som liknelse redan i Bibeln (Jes. 40:6), är mera lik det vi faktisk använder i daglig dags, men den stämmer inte med den formella logiken. Det är konstens, poesins och galenskapens värld.

Om vi nu frågar oss vad det är som händer i en teater, kan vi se

att en pjäs verkar på två sätt. Den upprättar och utforskar relationer mellan de agerande – eller enbart mellan skådespelaren och rummet själv – och samtidigt upprättar och utforskar en förhållande till åskådaren. Det finns alltid ett samspel dessa förhållanden emellan, som skapar spänning, framtvingar energi.²

Om jag sedan betraktar vad jag som regissör gör, hur jag begriper uppdraget jag har för mig, måste jag först ha klart för mig att beskrivning är inte samma sak som förklaring. Låt mig ge ett konkret exempel. Jag vill sätta upp Shakespeares *Hamlet*.

Handlingen bör bli begriplig. Det är handlingen som bildar den kedjan av processer vari karaktärerna agerar och som skapar en ryggrad åt berättelsen. Jag kan därför börja med att göra en handlingsanalys. Själva handlingen måste gestaltas tydligt. Att beskriva denna kedja är grundläggande i vår kommunikation med en publik. Handlingen upprättar interaktionen mellan gestalterna i dramat. Att begripa kedjan av interaktionen underlättar det för publiken att skapa ett sammanhang. Här gäller det att visa Hamlets handling steg för steg, handlingsmoment för handlingsmoment, att göra klart vilka agerar med och mot vilka, vem driver ett handlingsmoment och vem reagerar inom det. Denna kedja är konstant och förändras inte med tiden. Hamlets handling däremot kan tolkas på många olika sett. Hur kan man då bygga en modell ifrån en ofullständig karta med delvis utsuddade täcken?

Handlingen sätter jag först i ett historiskt sammanhang. Jag ställer frågor som jag kan mer eller mindre svara på efter en tid av stu-

² Riter, ritualer är *bekräftelser* av relationer. Visst kan teater vara rituell idag, och inte bara på scenen: som att se en pjäs fem gånger eller att visa filmsekvenser som är kända och inte innehåller oväntade element från både åskådarens och upphovsmakarens sida. Lek kan också ha starkt rituella drag, som alla barn vet. Hundar använder samma mönster att avvänja en hundvalp att den har gått för långt – lugna ner dig...din valp. (All pre-verbal och icke-verbal kommunikation använder sig av metaforer eller grässyllogismer. Det betyder inte att all verbal kommunikation är eller borde vara logisk.)

dier. När skrevs stycket? För vilka? I vilket syfte? Hur såg samhället, konsten, religionen, idévärlden ut? Vad skrattade man åt och varför?

Lika viktigt är det att ställa andra frågor. Var ska jag presentera stycket? För vilka? Med vilka historiska erfarenheter? Vad skrattar den här publiken åt idag? Vilka är de viktigaste politiska, ideologiska frågorna här just nu?

Jag försöker alltså ta reda på vilken historisk referensram möter publikens nuvarande referensram. Vad begrips och vad är det som inte kan begripas idag utan specifika kunskaper? När jag har svar på många av mina frågor kommer nästa steget. Att med min stil/form/tolkning fylla ut luckorna och liksom på trots berätta historien och lyfta fram aspekter i berättelsen som är nu betydelsefulla. Efter försöket av att kartlägga gränsområdet mellan två *kulturella relativitet* – dåets där och nuets här – är nästa steg att medla eller skapa broar dem emellan.

Och mer än detta är själva utforskandet av änglarnas spår i materialet; det är att uppenbara mönster i mänskligt agerande som höjer sig över denna kulturella relativitet. Nu menar jag inte vår helige bön "Fader vår" som en sådan: den är en central kulturell utsaga. Dess språk är metaforiskt (fader-gud) och förutsätter att vi har ett begrepp för och vet vad en "fader" roll är. *Åskådaren kontrollerar berättelsen ständigt mot sina inlärdade hypoteser och korrigerar den under det pågående framförandet.* Signalerna kan vara förvirrande, både från mottagarens och sändarens håll: askådaren skjuter ner Jago (som man säger skedde i 1800-talets Chicago), eller faller i skrattparoxismer, mm. Har ni någonsin hört talas om någon som äter upp matsedeln och klagar över att den smakade illa? Men vi ofta betar oss just på det viset när vi blandar ihop benämningen med det benämnda.

I en konstart som är kollektiv – dit hör teatern – har man publiken i teatern och de medverkande artisterna. Har man ett gemensamt språk är det lätt att ge sig ut på äventyr och undersöka det

okända. Men med okända medarbetare är allt okänt. Förutom förväntningarna om själva syftet med konstverket som ska frambringas och skillnad i tradition och metodik kan många kulturella svårigheter uppstå i tolkandet och även förståendet av materialet innan tolkningsprocessen börjar.

Mitt yrkes paradox är att visa framför kulisserna det som händer bortom kulisserna. Uppenbart nya sätt att närma sig ett material, eller valet av ett material med icke-accepterat synsätt, sårar ofta den "goda smaken" och avvisas med harm, t.o.m. hindras från uppförande.

Att skapa modern teater betyder inte att man anammar en etablerad modern stil. Det betyder att man strävar efter att överskrida den, att lyfta fram berättelser eller aspekter i berättelsen som nu är betydelsefulla eller uppfattningsbara. Skillnader mellan en rådande tolkning och den som visar handlingen i ett nytt ljus är estetiska till sin natur. Dessa skillnader kan bidra till en ny tolkningstradition. Allt detta sagda kräver en differentiering, mellan handling och sammanhang och handling (eller beteende) som definierar sammanhang eller gör handling begripliga.

Jag kan skriva ord på den svarta tavlan och sudda ut dem. När de har strukits bort är skriften förlorad i kalkdammets entropi. Idéerna är något annat, men de fanns aldrig ens på tavlan.