

Teaterns djup och yta.

Skådespelaren, texten och förvandlingen

Tomas Forser, professor i litteraturvetenskap

Av och till diskuteras förhållandet mellan text och teater. Vad kommer först? Ett seminarium jag deltog i hade som rubrik "I begynnelsen var texten ... och texten var teater". Formuleringen skvallrar om att där finns föreställningar om vad som är djup och yta, essens och maskerad i teaterkonsten. Rubriken kan sägas vara bra för att den är mångtydig och problematisk och ropar på preciseringar.

Jag urskiljer åtminstone fyra betydelser i påståendet:

- 1) att texten är det *primära* i teatern
 - 2) att teatern *historiskt* sett har som sin förutsättning i och har utvecklats ur text
 - 3) att text *är* teater; dvs. att varje framförande av text är en teatral presentation
- eller
- 4) rentav att utan text ingen teater.

Låt oss vända och vrida litet på de fyra påståendena.

Tystnadens teater

För det första: att texten är det primära i teatern skulle inte särskilt många teaterkonstnärer idag hålla med om. Och inte heller många av de teatermän som stod för det modernistiska genombrottet under 1900-talets två första decennier. Inte regissörerna med sina visioner, inte scenograferna med sina rumslösningar och innehållsmättade scenkonstruktioner, inte pantomimikerna med sina kroppar, inte dansteaterkonstnärerna med sina steg och rörelser, inte Keve Hjelm med sin tystnadens, pausernas och den psykologiska introspektionens teater, inte Artaud med sin kamp mot ordens diktatur på teatern. Men inte heller teaterantropologen Richard Schechner. Det var han som 1992 i ett strax inflytelserikt manifest hävdade, att teatern på

det sätt som vi vant oss vid att se och utöva den – som iscensättningar av skrivna dramer – den teatern kommer att bli 2000-talets stråkkvartett. En älskad men ytterst begränsad genre, en underkategori inom det allomfattande begreppet ”performance” eller framförande.

För det andra: att texten historiskt sett har kommit först är möjligen en from förhoppning hos någon skriftlärd. Men så förhåller det sig inte. I begynnelsen var dansen, sången, offerriten, musiken, rörelsen. Och i begynnelsen var också leken. Och tävlingen, det kroppsliga bemästrandet av rörelse och tyngdlagar. Detta är hällristningarnas teater. Och det är den bocksång och de offerriter som många hävdar är den grekiska teaterns ursprung. Det är kedjedanser, ringlekar och krigsdanser. Textlösa performances före det skrivna dramat.

Likväl har det naturligtvis funnit perioder när skådespelet, det vi ser på scenen, haft den litterära texten som sitt fokus. Logocentriska epoker som odlat den litterärt betydande dramatiken och sett ordet (logos) som det dominanta tecknet. Corneilles drama *Le Cid* (1636) markerar en sådan period. Ja, hela den fransk-klassiska epoken med dess restaurering av Aristoteles dramaturgi och dess normer för det perfekta dramat. 1800-talets välgjorda borgerliga underhållningsstycke var en annan. Ibsens problemdrama och urverksdramaturgi kom att bli nästa höjdpunkt för det litterära och spelbara dramat. Bernard Shaw utvecklade dramat som litterär genre och det gjorde väl Eugene O’Neill också. Litteraturdramatikens företrädare.

Men perioder där teatraliseringen är det väsentliga söker sig däremot mot teatralt produktiva texter och iscensättningens ansvariga blir viktigare än skådespelsförfattarna. Så är det i det modernistiska stora genombrottets 1920-tal. Då talar man om teaterkonstverket, där regissörens vision skapar enhet mellan rum och tid, rörelse och bild, plastik, gester och ord skrivs in i harmoniska eller disharmoniska linjer i rumsvolymen och med musikalisk rytmisering av skeendet. Syftet är att skapa det fulländande konstverket i vilket den dramatiska texten med dess ord bara är en liten del av helheten. För den utvecklingen är Appia med t.ex. sin skrift *Die Musik und die Inszenierung* (1899) en självklar referens. Appia skriver:

Skådespelaren är bäraren av texten, utan rörelse kan inte de andra konstarterna ta del i handlingen. Med den ena handen bemäktigar sig

skådespelaren texten, med den andra håller han som en fackla rummets konstater (- vi får bildligt tänka oss de volymer som skulptur, dekor, kostym, ljus m.m. skapar.) Sedan förenar han oemotståndligt sina bägge händer och skapar genom rörelsen det hela konstverket. Den levande kroppen är således skaparen av denna konst och har i sin ägo hemligheten till de hierarkiska relationer som förenar de skilda faktorerna, därför att den leder dem. Det är från kroppen vi bör utgå för att komma tillbaka till var och en av våra konstater och bestämma deras plats i den dramatiska konsten.

När Appias svenske uttolkare Per Verner Carlsson 1956 skriver i sin viktiga lilla tidskrift *Teaterkonst* om teaterns kris och möjligheter kan man notera att dramatikern är frånvarande i hans lägesbestämning. Det handlar för honom om skådespelare, teatertrum och publik.

Sammanfattningsvis kan vi säga, att i epoker där teatern är rituell, mytkopplad, kultisk är texten i betydelsen skrivet skådespel, aristoteliskt komponerat, frånvarande. Så ännu i det förra århundradet.

För det tredje: att text är teater kan tolkas som att där det finns en text ropar den på att kommuniceras och genast har vi då en elementär teatersituation – någon framför, gestaltar något för någon. Framförandet blir en teatral presentation. Text blir då tal, muntligt språk. Den betydelse av text som vi finner i tyskans "einem den Text lesen". Det som biskopen kunde göra inför sitt prästerskap. Det vill säga att med utgångspunkt i ett bibelställe läsa lagen för dem och göra det i muntligt framförande. Det var skrift gestaltad och använd i disciplinerande syfte.

För det fjärde: att teater utan text inte skulle vara teater har just alla dessa teaterhistoriker, teateretiker och teaterpraktiker kunnat visa är ett felaktigt påstående. För stora delar av scenkonsten är givetvis textlösa framföranden självklara möjligheter. Om det behöver man inte orda mer.

En öppen plats

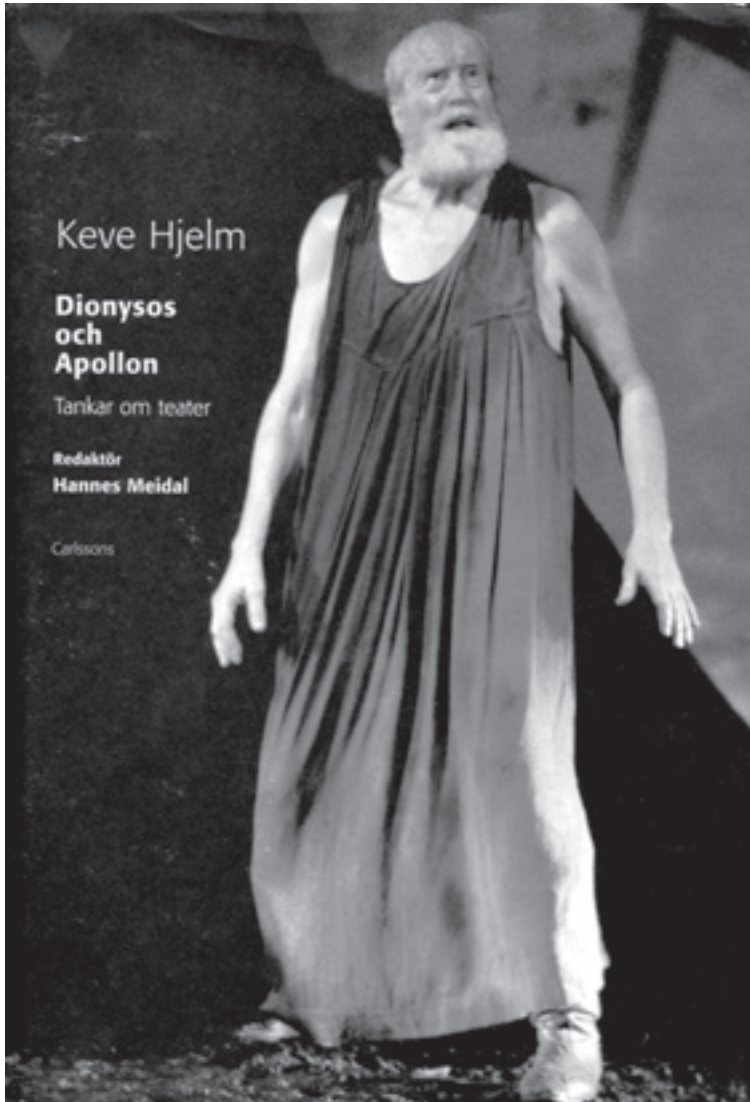
Kopplingen mellan text och teater kräver alltså en rad preciseringar för att bli begriplig. Ordet text är i sig halt och mångtydigt. Talar man efter Roland Barthes m.fl. om text i litteraturvetenskapliga och kulturvetenskapliga sammanhang måste man göra skillnad mellan text som materiella tecken på ett papper eller en skärm och det mer generella fenomenet, textualitet,

dvs. all den inskrivning av betydelser och symboler som konstituterar vår kultur. Till exempel kroppar som text, genuskonstruktioner som text, dans som text, film som text, sport som text. Det vill säga allt som är kodat i den kommunikation som utgör socialt liv, samhällelig organisation. Det som gör att vi t.ex. kan säga att vi *läser* en bild, en kropp, en rörelse.

Detta vida textbegrepp har bl.a. på konstkulturens område inneburit att det blir olyckligt att använda verk och text som synonyma begrepp. Verket är slutet, fixerat, auktoritativt, kanoniserande och enskilt. Därtill en abstraktion så länge som det inte ingår i ett möte med publik, läsare. Texten i sin vida mening däremot befriande, öppen, varierande, spårad och identifierad genom intertexter, framförd i sin textualitet t.ex. som en föreställning, en föreställning som är en produkt av ett utvecklingsstadium hos texten. Så sett blir texten inte en upphovsmans ägodel utan snarare en öppen plats för möten och tolkningar. En potential för ett oändligt antal möjliga läsningar, gestaltningar, innebörder och inte en nedteckning av t.ex. författaren Shakespeares skådespel *Hamlet*. Verket *Hamlet* är en abstraktion som rymmer alla tänkbara textrealiseringar kunde man säga, alla möjliga och ännu omöjliga läsningar. I ett sådant perspektiv är författaren relativt sett detroniserad. Hans text är själv redan vid författandet inskriven i kulturella texter och kommer att relatera till nya kulturella sammanhang och ingå i nya koder. Han är inte längre det ensamma demoniska geniet, den suveräne skaparen.

Så sett är det ganska naturligt att regissörer, skådespelare tar sig friheter med tidigare texter och vill förfoga fritt över kulturens uttryck, som aldrig har en och endast en ägare. Texten ingår i intertextuella sammanhang. De som lättsinnigt grabbar tag i texter och ympar fritt på deras grenar har visserligen inte lagen om upphovsmannarätten på sin sida men å andra sidan teorin om vad en text är och de har framtiden för sig.

Betraktade på det här sättet förlorar tidigare begrepp som verk och skri-ven dramatik sin stabilitet och öppnar sig mot olika meningssammanhang. Den postmoderna scenföreställningen är ett verk som försvinner under och i presentationen, framförandet. Dess textinslag har ingen verkhöjd och blir inte publicerat som fristående skrift. Logos evakueras ur performan-cekulturen. Skrivna texter har inte längre samma auktoritet. (Det innebär nog bl.a. att det som ändå skrivs och bevaras innanför denna estetik ofta har den svagheten att det inte står på egna textben.)



Skådespelaren som kung och ordet som hans tjänare. Keve Hjelm i King Lear (1994) på Orienteatern. (Bilden hämtad från omslaget till Keve Hjelm's bok Dionysos och Apollon. Tankar om teater.)

Alltså: I begynnelsen var inte texten i betydelsen det skrivna stycket. Teatern fanns dessförinnan.

Låt oss i stället hellre säga att där ordet finns är inte teatern långt borta. Också om vi kan konstatera att där tidigt fanns en ordlös teater kan vi påstå att när ordet väl är där pockar det på gestaltning, teatralisering. Det påståendet för över till nya frågeställningar.

Ordet tänker. Det tror jag är en numera ganska allmänt omfattad sanning. Erland Josephson har formulerat den i sin minnesbok *Sanningslekar*:

Vi använder oss ensidigt av konventionen att vi tänker ordet. Vi använder oss inte sceniskt av erfarenheten att ordet tänker. Ordet tänker. Det möjliggör en annan sorts repliker och en annan sorts pauser.

I så fall har alltså ordet teaterns energi och det tvingar skådespelaren till uttrycksval. Det är det omvända synsättet i förhållande till konventionen att vi tänker ordet och ger det därpå våra med de tankarna invanda uttryck.

Arrendatorn Keve Hjelm

Det perspektivet är förstås intressant för den som vill förstå ordens väg och gestaltning och hur de tar plats på scenen.

En diskussion om detta handlar om ord och skådespelare och den främmande rollen. Skådespeleri är ju att ta en roll, söka sig mot det främmande bort från det naturligt egna. Att vara någon annan.

Nu håller visserligen inte alla med om det. Inte Keve Hjelm t.ex. Han ville arrendera texten för sitt eget liv, sin egen kropp snarare än undersöka den som en främmande kontinent. Snarare än att upptäcka texten som en ny boning. När han skriver om sin arbetsmetod berättar han att före mötet med kollegerna och regissören har han gjort texten till sin, införlivat den med sina egna erfarenheter och sin egen kropp. På något sätt innebär detta en kamp mot författartexten och mot kollegernas tolkningar och mot regissörens vision. Vad han vinner är en melodi, en rytm och en frase-ring som blir hans egen. Hans utgångspunkt är att orden, språket bara är tiondelen av våra kommunikationsuttryck. Men också att han misstror det kungliga. Misstror den teaterhistoria som tog sin utgångspunkt med Gus-

taf III:s grundande av Den Kungliga Dramatiska teatern 1788 med det uttalade syftet att värna om svenska språket. Den litterära teatern hade Keve Hjelm bara avsky för. Litteraturen ansåg han var teaterns största fiende. Skådespelarna illustrerade och reciterade, dvs. läste ur minnet, förnämt och med magstöd i stället för gestaltade, hävdade han. Passivt. De var underordnad orden och deras regissörer.

Jag tror det är en illusion han bygger sin metod på. Ett annat synsätt är att tänka sig att skådespelaren söker sig mot texten som till en tillfällig boning. Där finns hemligheter att upptäcka, där finns det främmande som alltid är större än det välkända. Där finns fantasin som vägledare. Medan den skådespelare som excellerar i naturlighet liknar bara sig själv och alla andra.

Kritikern och teatermannen Leif Zern har i en essä formulerat sig om rolltagandet så här:

I skydd av det lånade, tillfälliga namnet kan det välbekanta och det okända paras och föda nya namn.

För Zern är den dramatiska texten den plats där mötet kan äga rum mellan skådespelare och den främmande rollen på det att nya erfarenheter görs och blir synliga för publiken. Det som kören i *Medea* formulerade så här i tragedins slut: "Det som vi trodde skulle ske, det sker icke; det som aldrig väntades gör Gud möjligt; och så slutar denna berättelse."

I Zerns bok *Venus armar*, som inte bara handlar om teater, finns ett citat från en fransk kritiker som diskuterar översättandets konst. När jag läste det tyckte jag att det på ett slående vis beskrev vad jag uppfattar som skådespeleri och förvandlingskonst och dess möjliga vinster. Kritikern heter Angelo Rinaldi och så här formulerade han sig om överförandets hemlighet: "Det är först när en bok blir överförd till ett annat språk som den når sin fulla mognad. Paradoxalt nog. Och det tror jag beror på att det är nödvändigt för en bok att filtreras genom ett främmande medvetande för att bli till fullo förstådd och uppskattad – även i sitt ursprungsland."

Skådespelaren är en översättare som måste tala främmande språk och just därför göra det vi trodde oss förstå begripligt på nytt vis. Det är motsatsen till naturligt tal. Konstlat men inte konstigt. Det skapar djupet under ytan.

