

RAPPORT 2005:50 R

BILDNING OCH TEATER

AV ALEXANDRA COELHO AHNDORIL



Högskoleverket

Luntmakargatan 13

Box 7851, 103 99 Stockholm

tfn 08-563 085 00, fax 08-563 085 50

e-post hsv@hsv.se, www.hsv.se

BILDNING OCH TEATER

Utgiven av Högskoleverket 2005

Högskoleverkets rapportserie 2005:50 R

ISSN 1400-948X

Författare: **Alexandra Coelho Ahndoril**

Kontaktperson på Högskoleverket: Per-Gunnar Rosengren

Grafisk form: Alexander Florencio

Tryck: 08 Tryck, Stockholm, december 2005

Tryckt på miljömärkt papper



Illustration: Alexander Florencio

INNEHÅLL

FÖRORD	5
---------------	----------

INLEDNING	7
------------------	----------

EN PRESENTATION AV MIG, MIN ERFARENHET AV OCH INGÅNG TILL TEATER	9
---	----------

TEATER	13
---------------	-----------

Ett försök att definiera teater	13
Gestaltning	15
Teatertexten	20
Bildningens och teaterns dramaturgi	22

BILDNING	27
-----------------	-----------

Aspekter på bildningsperspektiven inom teatern	27
Bildning och teater	29
Inlevelse	31
Det dialogiska	33
Den nyttiga konsten	33
Utbildningens distanslopp	35
Teatern och det ambivalenta	37

LITTERATURLISTA	41
------------------------	-----------

FÖRORD

I Högskoleverkets skriftserie om bildning har turen kommit till teatern i den tredje skriften. Alexandra Coelho Ahndoril skriver om den bildande teatern ur sitt perspektiv som författare, skådespelerska och doktorand.

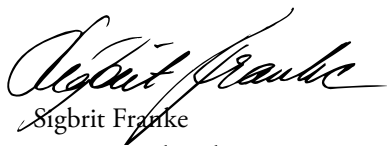
Teatern anknyter starkt till centrala delar av bildningsbegreppet. En grundförutsättning för teatern är att det finns en skådespelare och en publik. Det är i spänningen mellan skådespelare och publik som ett drama gestaltas. Åskådaren får möjlighet att förhålla sig till det, värdera och omvärdera alltefter som handlingen går vidare. Teaterns autenticitet ger möjlighet till publikens inlevelse vilket skapar en djupare insikt och förståelse för dilemmat och karaktärerna.

Alexandra Coelho Ahndoril skriver att bildning är dialogisk till sin karaktär liksom teatern: ”Så som teatern i bästa fall får åskådaren att uppleva samma fråga ur olika perspektiv, bör bildningen bli en ledsagare längs vägar som begär djupare förståelse, mångbottnad insikt och vilja till dialog.”

Men Ahndoril skriver inte bara om teaterns bildning ur publikens synvinkel utan också om den beredskap som skådespelaren måste ha för att sätta sig in i sin rollfigur, även om personligheten tycks motbjudande. Detta skapar insikter om det mänskliga, vilket blir bildande. Samtidigt varnar författaren

för att konst automatiskt blir nyttig eller bildande. Det senare är en komplicerad fråga där det inte finns några givna svar. Ahndoril skriver att ”bildning innefattar en egen kritisk blick”. Det är kanske så långt man kan komma i den frågan.

Högskoleverket hoppas att skriftserien ska ge stimulans och inslag till diskussioner om bildning och bildningsinslag i utbildningen.



Sigbrit Franke
Universitetskansler



Per Gunnar Rosengren
Projektledare

INLEDNING

Denna skrift är avsedd att belysa förhållandet mellan bildning och teater. Jag vill undersöka hur bildningsaspekten ser ut i ett så praktiskt yrke som skådespelarens och var man placerar bildningsfrågan. Kanske skall den ses som en privat angelägenhet vars uppfyllelse beror på den enskilda individen – eller är det möjligt att införliva ett bildningsperspektiv i utbildningen? Bildningen kan kanske i själva verket betraktas som en tyst och mild men likaväl nödvändig följeslagare till utbildningen.

Skådespelaryrket är i högsta grad utbildningsbetonat. Skådespelaren kan lära sig en mängd tekniker vad gäller rösten, hållningen och de övriga psykiska och fysiska uttrycken. Hon eller han möter under sin utbildning inte sällan extrema situationer att sätta sig in i och ovanliga omständigheter som skall levandegöras. En skådespelares utbildning avgränsas dessutom inte till Teaterhögskolan utan tar vid inför varje aktuellt rollarbete då nya färdigheter skall läras in.

En av de avgörande faktorerna för skådespelaryrket som det manifesteras i vår del av världen är att det nästan alltid förutsätter ett möte med en text. Detta textmöte har ett inbyggt krav på inlevelse från tre perspektiv: dramati-

kerns, skådespelarens och slutligen åskådarens. Kanske är det inlevelsekravet som öppnar en dörr också till bildningen.

Denna rapport har till syfte att föra fram och utveckla tanken på den empatiska förutsättningen som grundläggande för bildningen.

I mitt försök att definiera teater har jag hämtat många resonemang från Sven Åke Heeds *Teaterns tecken* (2002). Det är en tunn men spränglärd och oerhört användbar bok som inte bara lägger en grund till de allmänna kunskaperna om teater utan även för långt vidare och mer avancerade resonemang om vad teaterns struktur egentligen består av. En annan bok som visat sig vara användbar när det gäller skådespelarens egna tankar kring yrket är *Dionysos och Apollon* (2004), en volym i vilken Hannes Meidal samlat ett urval texter av Keve Hjelm som verkade som skådespelare, regissör och professor vid Teaterhögskolan i Stockholm.

EN PRESENTATION AV MIG, MIN ERFAREN- HET AV OCH INGÅNG TILL TEATER

Jag minns när jag som barn tillsammans med min förskoleklass fördes in i den slitna salongen på Helsingborgs gamla stadsteater. Ljuset släcktes ned, ridån gled isär och en helt annan värld blev synlig inför mina häpna ögon. Jag kommer ihåg hur jag tänkte: Det är detta jag vill arbeta med. Jag skall bli skådespelare.

Kanske var det kombinationen av lek och yrke, disciplin och frihet som lockade mig? Eller möjligheten, den oerhört förföriska möjligheten, till flera vinklar, flera liv, perspektiv och sammanhang.

Vägen dit gick bland annat genom arbetet som regiassistent. Under den minnesvärda tid som jag tillbringade i salongens mörker, tyst följande repetitionsarbetets slingrande vägar, tyckte jag att jag började förstå någonting av vad det innebar att skapa en föreställning. Inte bara skådespelarnas rollarbete, utan hela konstruktionen. Som regiassistent var jag ofta i kontakt med de andra yrkesgrupperna på teatern vid sidan av regissören och skådespelarna. Inspicienten, scenografen, snickarna i verkstaden, sömmerskorna i kostymateljén. Det tycktes mig som höjden av civilisation att yrkesutbildade grupper helt och hållet ägnade sitt kunnande åt konsten – att gemensamt skapa en förgänglig teaterföreställning.

Arbetet som regiassistent avslutades ganska abrupt; den våren sökte jag och kom in på Skara skolscen, som var en så kallad förberedande teaterutbildning. Och i mitt receptiva tillstånd tyckte jag att min lärdom bara fortsatte. Det var som om allt jag sett från salongen när jag var regiassistent som genom ett magiskt omkastande placerade mig på scen med den tysta och aldrig praktiserade kunskap om yrket jag på något vis hade härbärgerat. Vi arbetade mycket med improvisationer och fysiska övningar. Allt detta var viktigt för min utveckling av instrumenten – kropp, röst och beredskap – och gjorde mig snabb, infällsrik och orädd. Men avgörande för min utveckling var kontakten med Anton Tjechovs dramatik. Jag sökte och kom in på Teaterhögskolan i Stockholm med en scen som Nina i *Måsen*. Trots att det är mer än tio år sedan jag arbetade med min roll som Nina, kan jag när som helst plocka fram henne. Jag vet vem hon är i mig.

I monologen har Nina oväntat återvänt till sina hemtrakter och är på besök hos ungdomskärleken Konstantin. Hon har blivit utnyttjad och är bedagad, sliten och psykiskt förvirrad. Deras möte resulterar i att Konstantin, som aldrig slutat älska henne, begår självmord.

Nina:

Vad talar jag om ...? Jag talar om teatern. Det går bättre för mig nu ... Jag är en riktig skådespelerska nu, jag spelar med lust, med entusiasm, jag berusas av scenen

och känner mig vacker. De här dagarna har jag bara gått till fots, gått och tänkt, tänkt och känt hur mina inre krafter växer för varje dag ... Nu vet jag, jag har förstått, Kostia, att i vårt yrke – det spelar ingen roll om vi står på scen eller om vi skriver – är det viktigaste inte berömmelsen, inte glansen, inte det som jag drömde om, utan förmågan att uthärda. Lär dig att bära ditt kors och att tro. Jag tror, därför gör det inte så ont, och när jag tänker på mitt kall så är jag inte rädd för livet.

I monologen finns det flera vändpunkter som förstärker rollens tragiska sida, och även repliker säger emot den känsla ur vilken de springer. Dessutom har texten ett metaperspektiv, det blir teater som talar om teaterns och konstens villkor.

Trots att jag inte längre arbetar som skådespelare idag utan undersöker teatern och dramaformen i andra och vidare perspektiv – jag skriver en avhandling om poesi som dramatik, jag är en av grundarna till Stockholms Teatergrupp och dessutom gift med en dramatiker – vill jag påstå att mötet med Tjechov var ett första led i en ständigt pågående bildningsgärning. Den kunskap om text som jag tog till mig i det arbetet vill jag tänka att jag aldrig har släppt.

TEATER

ETT FÖRSÖK ATT DEFINIERA TEATER

Teater är i första hand en föreställande konstart och därtill oerhört sammansatt på grund av att den skapar sin mening genom att med olika medel imitera eller härma ett händelseförlopp. Platon kallade detta för *mimesis*: konst som efterhärmar verkligheten. Teatern blir alltså föreställande och genom att gestalta i ett här och ett nu, finns det ett starkt inslag av autenticitet i teaterformen. För skådespelaren är en verklig människa som agerar utifrån en dramatikers tankar. Dramatikern, skådespelaren och publiken accepterar alla fiktionens villkor. Alla vet att det som händer på scenen bara är ett tecken, annars skulle publiken exempelvis ingripa i skeendet istället för att bara sitta kvar och titta på.

Platon varnade för konstens skadeverkan eftersom den ville påverka åskådarnas känslor. Aristoteles i sin tur menade att det var nyttigt att leva sig in i ett skådespel, och det kunde till och med vara som ett reningsbad – *katharsis* – att följa tragedins förlopp. Om Aristoteles syftade på skådespelarnas känslomässiga reningsbad på scenen eller åskådarnas från läktaren är visserligen inte fullt klarlagt, men genom att åse eller gestalta en handling som väckte medlidande och fruktan kunde det bli lättare för människan att hantera dessa svåra känslor via ett slags ställföreträdande lidande på scenen.

I sitt verk *Om diktkonsten* skriver Aristoteles (384–322 f.Kr.) att tragedin inte i första hand efterbildar människor, utan snarare handlingar, liv. Ytterligare några komponenter som Aristoteles pekar ut som nödvändiga och effektiva för tragedins handling är *peripeti*, vändpunkt, och *anagnorisis*, igenkänning. I och med igenkänningen får dramats karaktärer mer och mer insikt i sin belägenhet, och tragedins tågordning förs fram till sitt obönhörliga slut. Ett exempel som Aristoteles särskilt lyfter fram som lysande teater är dramat *Kung Oidipus* av Sofokles.

Uppfattningen om handlingens särställning inom dramatiken har senare reviderats, inte minst genom Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), som ville framhäva karaktärernas trovärdighet snarare än den pjäshandling i vilken de verkade. Lessing ville också ändra katharsisbegreppet till att gälla medlidandets renande inverkan på känslorna.

De medel som teatern använder sig av och sätter samman för att skapa föreställningen eller teaterhändelsen, kan förutom skådespelaren bestå av exempelvis musik, rekvisita, scenbild, rörelser och ljus. Dessutom förhåller sig teatern många gånger till andra konstnärliga uttrycksätt, framför allt litteraturen. Oftast är texten skriven direkt för scenen och kanske rentav med särskilda skådespelare i åtanke.

Genom att teatern, trots att den är en egen självständig konstform, ständigt leder in i och ut ur andra konstformer blir den exceptionellt eklektisk.

Men i sin allra enklaste form kräver teatern endast två ting: närvaron av två individer, en skådespelare och en åskådare.

Hamlet:

Men var ej heller för tam – låt ditt sunda förnuft vägleda dig. Lämpa spelet efter texten och texten efter spelet, och se särskilt till att du inte överskrider gränsen för det naturliga. Alla sådana överdrifter strider nämligen mot skådespelarkonstens syfte som från första stund har varit och alltid ska förbli att hålla upp en spegel för naturen – att låta godheten se sitt ansikte och ömkligheten sin sanna bild, och att visa samtidigt ett porträtt av dess väsen och gestalt.

Med den postmoderna estetiken har verklighetsavbildandet förts åt sidan, och kravet på igenkänning är inte längre helt väsentligt. Det är fullt möjligt att tänka sig en teaterhändelse med mekaniska och inspelade inslag, även om dessa inslag inte kan kallas för teater utan att en autenticitetsfaktor – skådespelaren – uppträder.

Att åskådare och skådespelare delar samma tidrymd är som jag ser det ett av de avgörande kriterierna för att en teaterhändelse skall kunna sägas äga rum.

GESTALTNING

Shakespeare talar genom Hamlet till skådespelarna om hur de, fastän de är rollfigurer i en pjäs, skall visa verkligheten och sanningen för åskådarna.

Än idag ligger det någonting i Aristoteles teorier om tragedins behov av fruktan och medkänsla, igenkänning och rening. Skådespelarens yrke består på sätt och vis, precis som Aristoteles menade, i att överkomma skam och rädsla, gestalta det fasansfulla och det svåra och på så vis göra det möjligt att bearbeta. Vare sig gestaltningen låter sig göras i idéer, ord, berättelser, handling, agerande är det ur gestaltningen som insikten kommer, både för den som stipulerar villkoren kring den, den som utför den och den som åser den. Därför är gestaltning också nyckeln till bildning.

I det antika dramat *Kung Oidipus*, som enligt Aristoteles var det dittills mest fulländade inom sin genre, försöker kungen på alla vis lösa problemet med pesten som härjar i Thebe. Hans strävan efter att ta reda på vad det är för försyndelse som skett, och som nu visar sig i sjukdomen och nöden, leder som bekant bara till hans egen undergång. Ett slags ironisk tragik ådagaläggs i takt med att den ovetande Oidipus allt ivrigare söker efter orsaken till stadens belägenhet. När den blinde siaren Teiresias helt oväntat pekar ut honom själv som orsak till pesten, blir han så provocerad att han börjar gräla med siaren som i sin tur svarar med en grym profetia.

Teiresias:

(...) Jag säger nu, då du har smädat mig som blind: du har din syn, men ser ej ditt eländes djup, ej var du bor och vem du lever samman med. Vet du din ätt? Du vet

ej att du vidrig är för dina fränder under jord och ovan jord. Du skall fördrivas från vårt land utav din mors och fars skräckfullt tveggade förbannelse. Nu ser du rätt, men sedan ser du mörker blott.

Oidipus har tidigare beskyllt Teiresias för att vara ”både själsblind, öronblind och ögonblind.” Alltså de tre ting som Oidipus själv visar sig vara.

Dramatiskt är scenen ett praktexempel på teatertextens tvetydighet: åskådarna och de andra rollfigurerna vet någonting som inte huvudpersonen vet. Vi vet att Oidipus dödade sin far och äktade sin mor. Och trots att Oidipus har gjort sig skyldig till dessa handlingar, går det inte att klandra honom för dem. Alla inser att hans gärningar inte var frivilliga utan beror på ett fruktansvärt olyckligt öde. Oidipus brott kommer ur att han inte visste vem han var. Och att han inte visste vem han var berodde på att hans far, som blev spådd att dräpas av sin son, lät modern sätta ut pojken i bergen för att han skulle dö, och på så vis förhindra spådomens uppfyllelse.

Tjurskalligt envisas Oidipus med att söka sanningen om sitt öde. Han förhör en tjänare i sökandet efter sitt eget ursprung men vet ännu inte – trots att han börjar ana det – att han är Laios, den förre kungens son:

Oidipus:

Var barnets fader Laios frände eller träl?

Tjänaren:

Nu tvingas jag att säga det förfärliga.

Oidipus:

Och jag att höra det. Men lyssna måste jag.

Tjänaren:

Man sa att han var kungens son, men din gemål, som är där inne, vet väl bäst besked om det.

Oidipus:

Och var det hon som gav dig barnet?

Tjänaren:

Ja, min kung.

Oidipus:

Och varför då?

Tjänaren:

Jag skulle göra mig av med det.

Oidipus:

Fast hon var mor?

Tjänaren:

I skräck för onda gudaord.

Oidipus:

Vad då?

Tjänaren:

Han skulle bli sin faders baneman.

När den fasansfulla sanningen slutligen går upp för kungaparet – att Oidipus faktiskt har dödat sin far och gift sig med sin egen mor, begår drottning Iokaste självmord. I skammen över det skedda sticker Oidipus ut sina egna ögon. Han lämnar sitt kungarike som tiggare. Innan han går ber han att få möta sina barn en sista gång:

Oidipus:

Med hurudana ögon skall jag kunna se i Hades på min far och på min arma mor? Mot bägge två har jag förövat gärningar som vore värda värre straff än att bli hängd. Fast mina barn – vad än blir sagt om deras börd – dem skulle jag nog längta efter att få se.

Det enda som Oidipus har kvar är kärleken till barnen. Han står mitt i katastrofen och längtar efter att se sina barn. Detta är djupt mänskligt. Det är

igenkännbart, fullt förståeligt. ”Dem skulle jag nog längta efter att få se.” Med denna mjuka insikt lämnar en krossad kung sitt rike bakom sig.

Trots att dramat skrevs på 400-talet före vår tideräknings början, och trots att pjäsen innehållsmässigt ligger långt ifrån vår vardag – en kung vars land drabbas av pesten får genom en siare veta att han själv är orsak till farsoten på grund av att han dödat sin far och äktat sin mor – finns det få människor som inte kan sympatisera med den stackars kungen och hans längtan efter barnen. Jag tror att vår beredskap att leva oss in i och känna med det som gestaltas inför oss är mycket stor, så stor att Platon ansåg det vara på sin plats att varna för konsten och dess suggestionsförmåga.

TEATERTEXTEN

Den dramatiska texten skiljer sig på många vis från annan berättande text som exempelvis prosan. Sven Åke Heed kallar den dramatiska texten för ”en text full av hål” som måste fyllas av mening av skådespelarna.

I en pjäs får åskådaren inte ta del av romanens skildringar utöver replikerna – de berättarröster som redovisar karaktärernas tankar, minnen, de miljöer i vilka de vistas eller de motiv som driver dem existerar helt enkelt inte i den dramatiska texten. Allt detta skall istället finnas i replikerna och framkomma i det spel som uppstår mellan skådespelarna. Avsaknaden av berättare som

klargör orsakssammanhang eller redovisar rollfigurernas tankar, gör att man oftast inte vet en dramatexts mening förrän i slutet av pjäsen. Först då kan det visa sig hur konstellationen av roller var strukturerad. En rollfigur kanske har ljugit hela tiden för att skaffa sig fördelar av det ena eller andra slaget.

Genom att inte ha en gemensam berättare görs åskådarnas betydelse tydligare än i en romantext, där berättaren kan välja att placera en särskild karaktär närmast läsaren, låta läsaren ta del av huvudpersonen långt mer än de andra. I ett drama får alla karaktärer föra fram sin verklighetsbeskrivning. Trots att vissa roller förekommer mer än andra, är det ändå rollernas ord och handlingar inför åskådaren som konstituerar dem. Detta skapar ett slags stereoeffekt mellan gestaltning och ord. Och det kommer också till uttryck i den specifika egenskap hos teatertexten som innebär att kronologin i läsning och gestaltning inte behöver överrensstämma med varandra.

Följande utdrag ur Bernard-Marie Koltès pjäs *I bomullsältens ensamhet* pekar på en händelse som redan har skett på scenen men som först nu beskrivs i repliken. Dealern har uppenbarligen lagt sin kavaj över Kundens axlar:

Dealern:

När jag rörde vid er för en stund sen kände jag dödskyllan hos er, men jag kände samtidigt hur ni led av den, så som bara levande varelser kan lida. Det var därför jag la min kavaj över axlarna på er, eftersom jag för min del inte mår illa av kyla och aldrig har gjort det.

Ett annat exempel på teatertextens tvetydighet är att det som sägs på scenen också kan motsägas på scenen. Berömmande och beundrande ord kan sägas på ett hånfullt och ironiskt vis som texten i sig inte avslöjar utan gestaltning. Dessa egenskaper gör den dramatiska texten dubbel och skapar ett performativt krav på texten. En särskild uppsättnings sanning kan inte avslöjas genom en läsning av texten.

Tonfall, gestik, bild och inte minst tolkning av dramas mening kan variera från uppsättning till uppsättning. Dessutom är den ena föreställningen inte lik den andra – närvaro, intensitet, trovärdighet och gestaltningsförmåga kan också variera från kväll till kväll.

BILDNINGENS OCH TEATERNS DRAMATURGI

Att tala om teater och bildning kräver en första spjälkning där teaterns funktioner i viss mån synliggörs. Dramatiker – som står för kartan eller det språkliga eller litterära elementet. Skådespelare – som medierar verket. Och så åskådare – som mottar och reagerar på verket. Det är en trefaldighet som manifesterar sig på alla plan: skådespelarna agerar sinsemellan och därtill mellan text och publik. Åskådaren möter text och tanke via skådespelarna, dramatikern i sin tur skriver utifrån en idé där tanken på det sceniska framförandet finns med som en immanent faktor.

Ett skeende i ett drama förutsätter ständigt nya vändpunkter. Att granska samma handling utifrån flera olika rollfigurers perspektiv och att finna förståelse för alla dessa möjliga sätt att betrakta världen är exceptionellt för teatern och dess verkan. Världen ställs fram till beskådan på en mängd olika sätt, samma omständigheter upplevs helt olika beroende på vem som betraktar dem och utifrån vilka omständigheter. Skådespelarna, deras roller, dramat och åskådarna samsas om att framkasta de många olika perspektiven. Allt detta säger: det finns flera sätt att förstå världen på. Jag är inte fullärd.

En skådespelare måste hela tiden vara beredd att leva sig in i sin rolls omständigheter – även om det handlar om en roll som enbart ställs inför tillkortakommanden, misstag och småaktigheter. Denna beredskap till inlevelse är det första steget mot gestaltningen av öden och omständigheter. Jag tänker mig att denna beredskap inför att bli den andre kan skapa en tolerans och en djupare kunskap om det mänskliga som är bildande. I beredskapen till inlevelse bör det finnas en inneboende vilja till att åsidosätta tidigare ståndpunkter så att de inte spärrar vägen för en ny och annorlunda – inte sällan överraskande – förståelse.

Man hör sällan skådespelare tala om yrket som någonting möjligt att teoretiskt förmedla. Av tradition har skådespelare fruktat att förlora ”känslan” genom att intellektualisera kring sitt gestaltningsarbete. Inspiration och känsla lever sina egna liv, skyddade från formulerandets skarpa belysning. Ett tydligt

undantag står skådespelaren och regissören Keve Hjelm för. Under min tid på Teaterhögskolan var han professor och mycket av det han då talade om finns samlat i volymen *Dionysos och Apollon*.

I ett av bokens kapitel berättar Keve Hjelm om när han spelade kvinno-prästmotståndaren Blomberg i Gunnar Sandgrens tevepjäs *Bära Narrkåpa* (1969), och bjöds in till Sankta Katharinastiftelsen för att tala om trosfrihet och kvinnliga präster. Så här förklarar han sina känslor inför rollarbetet:

”Jag lade plötsligt märke till att jag sett kyrkokrisen från endast ett håll. De gånger jag tidigare ägnat striden en tanke, har jag alltid lika självklart som underförstått sympatiserat med den liberala sidan. Jag kände ingalunda något behov av att ändra ståndpunkt, men blev nu för första gången intresserad av att lära känna ”motståndarna”. Och här erbjöds jag tillfälle att rent känslomässigt försöka tränga in i deras situation, och med den som utgångspunkt tänka så som jag själv skulle ha gjort, om jag hade varit i den situationen.”

Han fortsätter:

”Jag ville endast bidra till att påminna den allmänna opinionen om betydelsen av förståelse istället för aversion.”

Keve Hjelm har ingen tanke på att själv sälla sig till kvinnoprästmotståndarna, han har bara upptäckt att det går att förstå även dessa människor. Gestaltningens överskridande sida blir mycket tydlig.

I kapitlet ”Lukten av litteratur” slår han fast att:

”Vare sig det gäller texten eller undertexten, ordet eller tystnaden, är det nödvändigt att skådespelaren vågar stiga ned i det som är ogripbart och omöjligt att analysera. Han måste ösa ur sitt eget inre. Skapa ur kaos. Som jag ser det ligger scenkonstens hemlighet i dess förmåga att genom skådespelarens gestaltning väcka ekon av den stora mänskliga gemenskapen i åskådarens själ. (...) Men ju mer utrymme som lämnas åt skådespelarens nakna möte med publiken, desto större förutsättningar tror jag teatern har att lyckas: att i det flyende ögonblicket peka på människans outgrundliga möjligheter till förändring.”

Det är ju som jag sade tidigare något djupt bildande i att vara åskådare. Kombinationen av igenkännande och avstånd får oss i bästa fall att se våra förhållningssätt som på nytt. Och det erbjuder nya val för oss, kanske rimligare än dem vi redan har gjort. Handling, tid och rum är de traditionella enheterna i den klassiska teatern. Jag skulle vilja lägga till ytterligare en komponent – åskådaren. Det är i åskådarens sinnen som teatern skapas i sin performativa aspekt.

BILDNING

ASPEKTER PÅ BILDNINGSPERSPEKTIVEN INOM TEATERN

Jag skall försöka reda ut vad utbildning egentligen är och på vilket sätt den skiljer sig från bildningen. Varför finns det en gräns mellan dessa två begrepp? Och om nu en gräns är dragen – rör det sig i så fall en tydlig gräns? Är den nödvändig?

Jag tror att det finns en bildningens utbildning där man till skillnad från *Kung Oidipus* måste lära sig att igenkänna de tecken som kommer att ge en kunskap. Varje kunskap är riskabel eftersom den öppnar en risk för rubbning av de grundvalar på vilka man har byggt sitt tänkande, sina idéer och sin etik. Därför befinner sig bildningen i ett motsatsförhållande till konservatism.

För mig är bildning en pågående utveckling av beredskap. En beredskap till och praktik av sina egna och andras erfarenheter. Utbildning är i sämsta fall någonting som arbetas undan, visas upp och förbrukas. Den är riktad, det vill säga, den har ett strikt syfte till gagn för yrkesuppgiften. Utbildningen förutsätter ett slut, en punkt där ett mål är uppnått. Men själva sträckan att tillryggalägga riskerar att skymma innehållet.

Bildning är däremot en process, en upplevelse som inte har ett färdigt mål i sikte. Det är lätt att datera en utbildning – den åldras fort. Det är också lätt att

placera en utbildning i en miljö – den tenderar att bli främmande utanför sitt särskilda område. Man skulle kunna betrakta bildning som en genomskinlig syster till utbildningen. Bildningen är en följeslagare genom livet och inte sällan en dörr just till olika utbildningar. Bildningen är svårfångad, svårdefinierbar, komplex och ändå fullständigt outhärlig. För utan bildning skulle varje specifik kunskap förbli isolerad, varje utbildning tillsluten och oanvändbar.

Bildningen befinner sig utanför yrkesgrupperna och forskningsresultaten och blir därigenom i viss mån också subversiv; när bildningen ökar kommer förändringar ovillkorligen att ske.

För mig är bildning motsatsen till fördom. Kanske för att bildning förutsätter ett slags nyfikenhet, en beredskap inför tanken på att ifrågasätta gamla, invanda föreställningar, en motvilja mot den trygga vägen, det slentrianmässiga förfaringsättet.

Som jag ser det är bildning i första hand ett empatiskt förhållningssätt. Att stå inför sina medmänniskor och söka en djupare förståelse för de bevekelsegrunder som driver oss. Men bildningen är inte en automatisk bonus, den kommer inte av sig själv.

Bildning måste förvaltas. Den kunskap man har fått måste göras till ens egen och därför är bildning ett djupt empatiskt begrepp. Bildningen är dialogisk och ser till att bevara komplexiteten.

Om bildning är motsatsen till fördom så bär den kanske på en insikt om att aldrig bli fullärd, avslutad och färdig, och därmed är den kanske lika med nyfikenhet.

BILDNING OCH TEATER

Hur samverkar bildning och teater? Finns det inte motsägelser i själva begreppet? Nej, jag ser dem tvärtom samverka på nästan alla plan.

Den största likheten ligger kanske i att det i båda fallen handlar om att värdesätta och ta del av andras erfarenheter och andras formuleringar kring dessa erfarenheter. Och genom att föreställa sig eller ikläda sig en mängd möjliga situationer och perspektiv skulle man kunna säga att det i teaterformen finns en inneboende gestaltning av det bildande i sig.

Kanske är själva gestaltandet som handling bildande? Bildar man sig genom att gestalta? Genom att identifiera sig? Jag tror att det är så. Man kan bara erinra sig hur svårt det är att ta till sig kunskap utan engagemang. Gestaltning och identifikation är ju, draget till sin spets, att göra kunskapen livsviktig.

En skådespelare kan som bekant träna sig till färdigheter inom sitt yrke. Hon kan öva rösten, hållningen, motoriken. Och kanske kan även skådespelaren utbilda sig i de viktigaste delarna inom yrket. Inlevelse, empatisk förmåga, fantasi och originalitet är ett arbete som egentligen inte avslutas inom utbildningens ramar utan snarare pågår inom en livslång bildningsprocess.

Bildningen manifesterar sig både i mötet med texten och i gestaltandet av den. Här uppstår en treformig rörelse, från dramatikern till skådespelaren och slutligen till publiken.

Både inom teatern och bildningsprocessen är den direkta utbildningen ett avgörande moment som intressant nog inte avslutas i och med Teaterhögskolan. Varje skådespelare kan vittna om det ständigt nya rollarbetets krav på spontanitet. Rutin och slentrian är förödande för skådespelarens behov av ständigt ny angelägenhet i sitt spel. Och det kontinuerliga förnyandet av utbildning inför varje nytt rollarbete skapar till slut en ackumulerad och oerhört sammansatt kunskap. En översikt som i bästa fall kan leda till bildningens komplexitet.

Kunskap och erfarenhet har inte bara en sida utan innefattar en mängd olika aspekter som vore oförenliga om de inte tog sig ett dialogiskt uttryck. I en teaterhändelse kan man lämna publiken i ett antal acceptabla lösningar. Och denna komplexitet tvingar både skådespelare och publiken att ställa frågan: Var står jag i det här? Kan jag hålla med samtliga parter? Vad tycker jag egentligen?

Genom att söka efter förståelse inför ett perspektiv som inte alls är ens eget skaffar man sig en vana till ett tänkande som alltid är berett att omförhandla, förvandla sig. Det kritiska tänkandet måste stötas mot rollens trovärdighet. På teatern har vi inte sällan en person som ljuger framför oss. Men samtidigt

kan en lögnare visa sig tala sanning ur ett annat perspektiv. Som publik möts man alltid av ett informationsflöde som kräver interaktivt tänkande.

I Lars Noréns pjäs om den amerikanske dramatikern Eugene O'Neill, *Och ge oss skuggorna*, säger O'Neills hustru Carlotta till sin make:

..Folk vill hellre skratta än gråta. Dom tycker att det är mycket mer spännande att se nån få ett slag på käften än att nån blir slagen av nån sorts jävla insikt ...

En dräpande replik. Men när publiken skrattat färdigt inser den antagligen det felaktiga i repliken. För det första har Carlotta precis slagits av en insikt, för det andra så säger oss pjäsens sammanhang att hon har fel och är orättvis mot en framgångsrik dramatiker och för det tredje är det faktiskt familjen O'Neills insikter och vägar till förståelse av sitt öde som är gripande och som gör att man uppskattar just detta drama. Men allt detta måste publiken inse på egen hand. Teatern är mästaren på att lära ut bildningens viktigaste redskap: kombinationen av tilltro och kritisk beredskap.

INLEVELSE

I detta sammanhang skulle skådespelaryrket kunna ses som exempel på en bildande verksamhet. Eftersom skådespelarna måste leva sig in i sin rollkaraktär,

även om den är fullständigt abstrakt eller ibland till och med motbjudande, hör det till skådespelarens yrkesuppgift att hela tiden vara beredd att sätta sig in i och acceptera sin rolls omständigheter.

Jag tänker mig att denna beredskap till inlevelse inför ett annat öde och en annan omständighet kan skapa en tolerans och en djupare kunskap om det mänskliga som är likt det bildade. Dramatiseringens pedagogiska sida är mycket tydlig, se bara på Platon som är konstföreläsare men ändå tvingas gestalta sina idéer i dialogisk form eftersom vår beredskap till inlevelse är så stor.

Liksom teaterarbetet handlar bildningsarbetet om att öppna sig så att inte bara omvärlden utan också man själv blir en annan. Bildning krävs för att varje kunskap (utbildning) inte skall förbli isolerad, för fullständigt isolerad kunskap kan till och med vara skadlig i många sammanhang.

Kanske bör man gå in i bildningen som en skådespelare eller som en teaterpublik. För att se på världen som en skådespelare är att försöka se på den utan fördomar. Att se på den som en teaterpublik är att acceptera att svaren alltid är sammansatta av många röster och att kunskapen befinner sig i ständig förändring. Att se på den som en dramatiker är att förstå att den egna individen också kan inrymma motsägelser. Bildning är acceptansen av att stora delar av helheten är obeskrivbara. Vissa aspekter av våra liv kan inte bli färdigformulerade och självklara.

DET DIALOGISKA

Så som teatern i bästa fall får åskådaren att uppleva samma fråga ur olika perspektiv, bör bildningen bli en ledsagare längs vägar som begär djupare förståelse, mångbottnad insikt och vilja till dialog.

Bildning är dialogisk till sin karaktär.

Att åskådliggöra sina idéer eller sin berättelse genom en dialogisk form tycks lika gammalt som berättandet självt. Dialogens vanligaste manifestation, vare sig den framförs på en scen eller i en text, är ju faktiskt samtalet. Samtalets innebörd rymmer inte bara talandet med sina aspekter av påstående, fråga och svar, utan även samvaro, lyssnande och mottagande. Ett samtal kan vara avsiktligt eller avsiktslöst – det är ändå alltid interagerande och färgar av sig på de deltagande. Och trots att samtalet också mycket väl kan ha en monologisk form riktar den sig – åtminstone inom teatern – alltid ut till någon så fort det befinner sig en publik i salongen.

DEN NYTTIGA KONSTEN

I det resonemang som jag har drivit hittills har jag kanske betonat det nyttiga i bildning en smula för mycket. Och eftersom jag genast har fått lust att säga emot mig själv, lägger jag härmed till denna brasklapp: Måste egentligen teatern vara bildande? Blir man en bättre människa av att vara bildad?

Och om det nu finns bildande konst, så borde det väl rimligtvis finnas konst som verkar åt motsatt håll, som stärker fördomar och gör perspektiven snäva? Strindberg drev sitt motstånd mot kvinnorörelsen från sina texter, som i det skandaliserade förordet till *Giftas*:

”En ofruktosam eller barnlös kvinna är mycket att beklaga, men hon blir icke dess mindre en avvikelse från naturen, därför kan hon icke se förhållandet rätt mellan man och kvinna och hennes ord borde icke betyda något. Det är därför man icke borde tillmäta Sveriges fyra nu skrivande författarinnors ord i den frågan någon större betydelse, ty de leva alla fyra i barnlösa äktenskap.”

Att konst per automatik skulle ha en god eller nyttig verkan på människan är inte en självklarhet. Bildning innefattar en egen kritisk blick. Behovet av – eller kanske rentav tvånget – att se igenom konservatism och fördom är för mig ett tecken på bildning. Det komplexa förhållningssättet ett annat. Men konstens eventuella nyttoaspekt är en mångbottnad och inte alls okomplicerad fråga eftersom den riskerar att få en kontraproduktiv verkan genom att utesluta och döma. Vem skall bestämma vad för slags konst som är nyttig och för vem skall konsten vara nyttig?

Tag bara de konstnärliga nyskaparna eller vetenskapliga banbrytarna genom alla tider – de har nästan undantagslöst till att börja med mötts av en

skeptisk och fördömande omgivning. Eller de kvinnliga pionjärerna som kämpade för sin rösträtt. För att inte tala om de kvinnliga teologistuderande som kämpade för att få prästvigas. Och när modernismen spred sig inom litteratur, teater och musik och konst var det många som såg detta uttryck som antingen farligt eller meningslöst eftersom det inte var verklighetsavbildande i den bemärkelse man var van vid. Konsten var uppfostrande och skulle befinna sig på moralens rätta sida. Än idag kan man läsa kritiker som hävdar att författare borde visa ”rätta” ståndpunkter tydligare i texten.

Historien lär oss alltså att man bör vara försiktig med att fixera sig vid nödvändigheten av en fattbar – och därmed god – mening. Det provokativa eller rentav gagnlösa kan visa sig vara det nyttiga, men i ett perspektiv som vi inte har möjlighet att se idag.

UTBILDNINGENS DISTANSLOPP

Inom utbildningen finns i regel en hunger efter ”det avklarade” som jag tror är väldigt kontraproduktiv. Redan examenskravet antyder detta; att någonting är möjligt att tillryggalägga och därefter inte längre behövs eftersom man lämnat det bakom sig. Utbildning kan lätt bli ett slags avstånd som man skall besegra, termin efter termin. Utbildningsarbetet som hade kunnat vara en rikt groende åker förvandlas till ett distanslopp. Därmed går bildningsaspekten förlorad.

Med liknelsen om utbildning som ett distanslopp synliggörs en känslig fråga inom vetenskapen eller kunskapens historia: dess sköra benägenhet att bli föråldrad. Vi tror oss ständigt ha tillgång till de senaste och mest sanna rönen – rön som genast förpassar de gamla rönen till papperskorgen. Men historiskt sett finns det få områden som ter sig så korta i hållbarhet, så bristande i sina perspektiv som vetenskapen. Det är intressant med tanke på att vi tenderar att bevara inom oss en föreställning om att forskning är tidlös, kanske rentav objektiv.

Nu skulle man visserligen kunna invända att denna brist på självåskådning eller metaperspektiv inom vetenskapen kanske är nödvändig för att nya upptäckter alls skall göras. Men jag är tveksam. Vetenskapen, militären och politiken visar i allmänhet upp alltför stora brister på komplexitet och borde i högre grad låta sig rådas av historiens erfarenheter, konstens mångsidighet och behovet av flerfaldig förståelse.

Här skulle jag vilja skissa upp ett motsatsförhållande med tanke på teatern. Scenen kräver ständigt nya former, nya konstellationer. Teatern – liksom en stor del av konsten efter nittonhundratalet – har blivit ironisk. Det är inte längre möjligt att producera ett smäktande tonfall på scenen utan att ironisera kring det eller åtminstone göra en hänvisning till den tradition ifrån vilken det kommer. Saker och ting får nya betydelser i och med att vår blick förändras. För vår blick förändras. Ett verk som skrivits eller framförts utan

kontakt med förändringar, ompositioneringar, kommer i viss mån att få svårt att tas på allvar.

Jag tror att vår blick förändras i takt med att vi bildar oss. Vi skaffar oss ett komplexare sätt att se på saker och ting. Textens utsaga kanske inte är slutpunkten för vår förståelse av den.

TEATERN OCH DET AMBIVALENTA

Teatern har ett ambivalent drag som blir synligt och gestaltas direkt på scenen. Det draget är sällsynt inom konsten och inte självklart inom begreppet utbildning. Jag talar om **autenticitetskravet**. Detta autenticitetskrav uppstår i och med att det faktiskt är en riktig människa som agerar på scenen tillsammans med andra. Detta gör att situationens fikcionalitet blandas med den mänskliga kroppens autenticitet. Någoting är alltså både lögn och sanning i framställningen. I grunden handlar det om att kunna föreställa sig en situation ur många vinklar. Att faktiskt säga att man inte sitter inne med en fullständig sanning eftersom det finns lika många sanningar som människor.

Och bildningen sviker oss människor i det ögonblick vi agerar utifrån en konservatism. Det är intressant att vi, i samma ögonblick som vi vill inordna oss i en traditionell syn på världen, blir mindre benägna att byta perspektiv, följa en oväntad dramaturgi. Där är forskning och vetenskap obönhörligt eftersatta teatern, som övar skådespelaren att finna sig i varje ny situation. Forsk-

ningen har redan sitt mål formulerat och kommer att tvinga in sin väg fram till målet i en särskild bana. Skådespelarens intresse ligger i själva upplevelsen i varje ny omständighet. Det finns inte något formulerat mål. Föreställningens slut är bara tomhet – en tomhet som i viss mån överbryggas när publiken redovisar sin medverkan i händelsen genom att applådera.

Bildning är också blick. Ett villkorslöst, föränderligt sätt att se världen. Bildning handlar om perspektiv, om att placera sig själv i en värld av olika centrum, att se olika sidor av samma sak. Bildning handlar om omdefinition och därmed kan bildning sägas närma sig teaterns dramaturgi. På teatern är blicken åskådarnas eget instrument, det medel med vilket de deltar. I de gamla grekiska dramerna gav man åskådarna en egen roll, den ställföreträdande kören. När Oidipus slutligen lämnar Thebe, förkrossad och blind, drar kören sin slutsats:

Kören:

Landsmän i vår hemstad Thebe, se på denne Oidipus, som den mörka gåtan tydde och den bäste var bland män, vilkens framgång ingen av oss kunde utan avund se – han har drunknat i ett gräsligt olycksödes böljesvall. Därav ser ni att vi mänskor borde bida med vår dom, fram till slutet och ej prisa någon lycklig innan han rundat livets sista målsten utan att av ofärd nås.

Till skillnad från utbildningen har bildningen och konsten en kontinuitet i historien. Klassiker tvingas förhandla med vår tid och vi med dem. Ett drama som länge varit ospelat kan plötsligt bli aktuellt igen.

Idag beskriver vår kultur ofta bara det beskrivbara och det finns ett tydligt drag inom den föreställande och gestaltande konsten som pekar mot autenticitet på bekostnad av fiktion. Fiktionen har tunnats ut och ingått pakter med det dokumentära, vi översvämmas av så kallade realityprogram där vi följer verkliga människor som mer eller mindre befinner sig i olika former av ickefiktion. Sanning, i bemärkelsen autenticitet, har blivit ett varumärke. Jag tror att det beror på ett starkt behov av att *se* vår tid och oss själva i den. Detta kanske är en svårdefinierbar period som vi redan behöver berättelser om för att förstå.

Trots att skådespelaryrket ställer stora krav på empatisk beredskap, på inlevelse och godtagande av nya och ibland oväntade villkor, existerar det dessvärre ofta en rädsla för bildning inom teatern. Jag tror att detta kommer av en gammal föreställning om att intellektet står i ett slags motsatsförhållande till känslan, där den senare blir hämmad om det förra dominerar för starkt. Och eftersom känslan är skådespelarens viktigaste och hemligaste instrument, är det ju inte svårförståeligt att hon eller han försöker skydda sitt verktyg.

Men utan en bevekelsegrund som genomgått intellektuell prövning såväl som känslomässig riskerar skådespelarens förhållande till sitt yrke att bli ofarligt i bemärkelsen barnsligt, och det konstnärliga i skådespelaryrket att reduceras till handlag och anpassning. Idag har regissören ett tydligt tolkningsföreträde över den pjäs som skådespelarna skall levandegöra.

Att ständigt problematisera och våga se kritiskt även på det egna området, den egna verksamheten kräver förvisso mod men också insikt. Det finns saker som undandrar sig den egna blicken. Det finns kunskap vi inte ens vet att vi saknar, perspektiv som vi inte kan föreställa oss.

Bildning är att säga: Jag är inte fullärd, jag vill veta mer. Jag är beredd på att förvandlas, ruckas och förflytta min horisont. Jag vill lyssna på dig. Slutligen vill jag citera Keve Hjelm ännu en gång när han talar om skådespelaryrket på ett sätt som skulle kunna översättas till rollen som människa bland människor:

”I mötet med de andra skådespelarna/rollerna på scen kan innebörden av en replik plötsligt bli en helt annan. Det är genom att förhålla sig öppna mot varandra och lyssna som rollerna får liv.”

LITTERATURLISTA

Heed, Sven Åke (2002), *Teaterns tecken*. Lund.

Koltès, Bernard-Marie (1999), I bomullsfältens ensamhet. I: *Världsdramatik* 4. Översättning av Lars Bjurman. Lund.

Meidal, Hannes, red. (2004), *Dionysos och Apollon*. Stockholm.

Norén, Lars (1991), *Och ge oss skuggorna*. Borås.

Shakespeare, William (1986), *Hamlet*. Översättning av Britt G. Hallqvist. Stockholm

Sofokles (2005), Kung Oidipus. I: *De grekiska tragedierna*. Översättning av Björn Collinder. Stockholm.

Strindberg, August (1981). *Giftas*. Oslo, första upplaga 1884

