



Inferno i trötthetssamhället

En scenografisk analys av *Ett drömspel* i Oslo 2014

Astrid von Rosen

August Strindbergs *Ett drömspel* är ett av 1900-talets och det begynnande 2000-talets mest väsentliga dramer med avseende på gestaltningar av mänskligt lidande och möjligheten till transformation. I dramat kommer guden Indras dotter till jorden för att genomgå en serie prövningar, möta olika aspekter av sig själv och försöka förstå människornas hårda villkor. Scensättningarna har sedan 1900-talets första årtionden spånt från milda drömvärldar där Dottern framträder som en distanserad – ofta vacker – främling till brutala gestaltningar av psykologiskt sönderfall. I regissören Calixto Bieitos, scenografen Rebecca Ringsts med fleras uppsättning av *Ett drömspel* på Nationalteatret i Oslo hösten 2014 låg betoningen på mardröm eller psykologiskt trauma.¹ Enligt programbladet var en central inspirationskälla boken *Trötthetssamhället* (2009) av filosofen Byung-Chul Han, som konstaterar: ”Neurala sjukdomar som depression, uppmärksamhetsstörning/hyperaktivitet (ADHD), borderline personlighetsstörning (BPS) och burnoutsyndrom (BS) präglar det begynnande 2000-talets patologiska landskap.”² Han tänker sig att detta landskap är präglat av neuralt våld, ett slags infarkter, som beror på att det finns för mycket positivitet, det vill säga för mycket av samma sak i dagens samhälle. Syftet med den här texten är att närmare undersöka hur detta slags infarkter eller mentala haverier gestaltades sceniskt i Osloupp-sättningen.

På en generell nivå dominerades gestaltningen av visuella och fysiska uttryck, många av dem våldsamma, smärtsamma och sexuellt laddade, som i skolscenen när läraren misshandlar Officern (stavning enligt Strindbergs text) genom att dunka hans huvud i bänken tills blodet sprutar, eller när en kvinnlig elev onanerar senare i samma scen. Detta slags användning av starka verkningsmedel är dels en konvention förknippad med tysk teater, dels något som Bieito gjort till sitt personliga signum, med motiveringen att uttrycken hör till vår tid och därför bör vara närvarande på teatern.³ Flera av recensenterna ansåg att framställningen kännetecknades av fina skådespelarpresentationer och låg i linje med drömtematiken i Strindbergs dramatext, men att den också riskerade att bli elitistisk och svårtillgänglig på grund av de fragmentariska uttrycken.⁴ Bieito med flera hade minskat, fusionerat eller på andra sätt omförhandlat många av rollerna, och textinslag från Strindbergs *Inferno* hade arbetats in i manuskriptet. Det sistnämnda bygger på idén att Indras dotter i *Ett drömspel* och Strindbergs berättarjag i *Inferno* genomgår liknande psykologiska förändringsprocesser. För att språkliggöra och undersöka den visuellt och multisensoriskt betonade gestaltningen kommer jag

att använda en specifik modell för analys av den scenografiska händelsen.⁵

Den scenografiska händelsen

Den scenografiska analysmodell som jag använder mig av är holistisk och vill inte utesluta några relevanta aspekter av det sceniska skeendet, men den får sin skärpa genom att analysen börjar i empirin, i det register som består av visuella, fysiska, rumsliga och intermediala uttryck. I detta levande rum har aktörer och publik centrala funktioner, men uttrycken skapas genom ett komplext samspel mellan alla delarna i händelsen. För forskaren handlar det om att göra sig både kroppsligt och mentalt närvarande, dels under pågående föreställning, dels i det analytiska arbete som sker i efterhand. Detta innebär att forskaren snarare *scenograferar* i en pågående kunskapsprocess än granskar scenografi som fruset objekt. Subjektivitet och kreativitet är viktiga verktyg i arbetet, men syftet är att komma fram till ett intersubjektivt – möjligt att dela med andra – och rimligt generellt resultat.

Ett exempel på hur det scenografiska analysarbetet kan gå till är när det ovan nämnda reala våldet mot Officern fick mig att minnas våldet i min egen skola under 1970-talet. Medan mina egna minnen inte ska utredas här uppmärksammade de mig på en stark *haptisk* (taktilt seende) och *kinestetisk* (speglade av andras kroppsliga uttryck) kvalitet i scenen.⁶ Skeendet tog sig in i mitt medvetande och min kropp genom en synlig, hörbar och fysiskt påtaglig kvalitet som min kropp relaterade till på ett inlevelsefullt sätt. Gång på gång dunkades Officerns huvud mot skolbänken medan läraren stönade av ansträngningen. Jag tror inte någon i publiken undgick att beröras av detta. Vi kan ha olika erfarenheter av skolan, men dynamiken i skolbilden är, hävdar jag, ändå igenkännbar för många i vårt samhälle, vilket öppnar för steg två i analysmodellen, som syftar till att relatera det som sker på scenen till kulturella imaginära föreställningar och bildvärldar. Hur tänker vi på skolan och på auktoriteter, och hur föreställer vi oss kunskapsförmedling idag, i de nordiska länderna och på andra platser? Hur gestaltas detta i sociala medier, för att nämna en arena? Vidare leder (den fiktiva) misshandeln av Officern till frågor på en symbolisk, eller laggivande nivå, vilket utgör det tredje registret i modellen. I detta fall kan frågor ställas om strukturer – eller icke-strukturer – som producerar ett övermått av aggressivitet (mot sig själv och andra), utagerande, svart pedagogik, psy-

kologisk fastlåsthet, politiska reaktioner på oordningen, och om följderna av detta, här och nu och i framtiden.

Födelsens och fasans farkost

Föreställningen har egentligen redan börjat när publiken långsamt fyller sina utrymmen, baren och de luftiga gångar som inramar teatersalongen. Dörrarna är öppna, jag kikar nyfiket in och ser stråk av rök som liknar moln fylla rummet. Ett moln är som Astrid Regnell visat en markör för transformation; det är både substantiellt och förgängligt, i molnet skymms sikten och gränser upplöses.⁷ I Strindbergs ”Erinran” till *Ett drömspel* skriver han att i drömmen kan vad som helst ske och vad som helst bli möjligt, och den ”Prolog” som inleder dramat utspelas bland molnen i gudarnas värld. I Osloupställningen rör sig åskådaren bland moln formade av rök och blir på så vis närvarande – kanske oreflektat – i den drömska omvandlingens sfär.

Mitt på scenen står en säng med vita lakan och vita metallspjälor. Det kan verka enkelt att placera ut en säng på scenen, men dess pockande och mångfacetterade närvaro och laddning finns i allas våra kroppsliga och sociala erfarenheter. Hur vi beter oss i sängen eller tror att vi bör bete oss där är kulturellt betingat, inlärt, kringränt av koder och konventioner och försök till uppror mot dessa. På en mera symbolisk nivå kan sängen förstås som ett kär, en farkost och förknippas med moderns sköte som universell symbol för motsatsers förening och för skapelse. Sängen på scenen är naken och utlämnad, men samtidigt potent och tung; den tilldelas en aktiv roll i gestaltningen som arketyrisk drömplats och institutionsmöbel. Det är genom den här diskuterade scenografiska händelsen som publiken förs in i föreställningen: den ensamma sängen står på golvet men befinner sig samtidigt bland molnen, likt ett underligt men ändå välbekant rymdskepp med ännu okänt innehåll.

När publiken intagit sina platser i salongen mörknar det och en krampaktig gråt hörs. Andetag, flämtningar, stönanden, ylandden och kvävda ljud fyller rummet. Ljuden är fysiska och hör till människan och hennes värld, och alla kan känna igen dem. Jag tror också att de flesta har en förståelse för ambivalensen i uttrycken. Är det plåga eller njutning vi hör? Är det ett barn som föds, en kvinna som kvävs eller något annat som gestaltas? Denna mörkrets, ljudens och oklarhetens scenografi öppnar för individens personliga erfarenheter, men också för de kulturella protokoll vi bär med oss. Vilken gråt är acceptabel i vår kultur, vem får gråta och när, vilken status har förmågan att visa känslouttryck? Plötsligt hörs en hård, metallisk kvinnoröst, som frågar: ”Var är du dotter?”, och Dottern svarar: ”Här!”, utan att de verkar hita varandra i den stora rymden. Endast en av de recensioner som jag tagit del av nämner att Indra, som i Strindbergs drama är en gudomlig fadersgestalt, har ersatts av en kvinna.⁸ I scenografiskt hänseende är omkastningen avgörande. När vi hör kvinnorstens frammanas kulturella bilder av kvinnor, mödrar, och gudinnor i stället för motsvarande bilder av fäder, män och gudar. I den scenografiska händelsen blir rösten ett slags kropp som fyller rummet och påverkar perceptionen av det som sker.

Modern frågar: ”Hur kom du hit?”, och till slut svarar Dottern att hon ”tog ett moln till farkost”. Dessa ord, som hos Strindberg kan uppfattas som poetiskt laddade eller teaterhistoriskt för-

ankrade, luktar här vansinne och tycks komma från en galen eller drogad person som förlorat kontakten med verkligheten. Det knastrar, som om en förbindelse har brutits. Dottern, iklädd pyjamas, kör huvudet genom spjalorna i sänggaveln, så att färden nedåt eskalerar. Hon stirrar rakt på oss i publiken och vrålar ut sin fasa. Scenografin arbetar här med multipla perspektiv, precis som Strindberg gör i sin prolog. Vi ser och upplever genom orden, bilden, ljuden och allt det vi har med oss. Ljuset blir starkt, det bländar oss i publiken. Det horisontella (att sängen står på golvet) är också vertikalt (sängen störtar nedåt). ”Följ mig!”, ber Dottern sin mor. Men nej, modern ”kan inte andas där nere”. Ändå ser vi hur hon rör sig bakom sängen, och skjuter den framför sig, helt naken, som en tidlös gudinna och som en drömd mor. Denna Strindbergs Maia, en kvinnlig urmoder, håller Dotterns axlar när hon skriker vilt och sparkar i skräck och kramp; så förflyttar hon sig långsamt till sidan av sängen, där hon sätter sig ned och kysser dotterns hand. Sedan blir hon en mörk siluett som sugts upp av det starka ljuset, som om hon egentligen var ett (hjärn)spöke eller en besökare från en annan, för oss okänd dimension av tillvaron. Det starka ljus som ideligen bryter igenom i *Ett drömspel* upplever jag som påträngande och potentiellt förgörande. Är det solen, en klassisk symbol för visheten, och den högsta makten i kosmos, som kommit för nära den jordiska natten och våra drömmars nödvändiga mörker? Är det övervakningssamhällets krav på total transparens som Dottern flyr från och reagerar så våldsamt mot? Oavsett hur man förhåller sig till symboliken fungerar ljuset som en stark scenografiskt medaktör: ljuset är närvarande som något okontrollerbart bortom det sceniska rummet, och det tränger sig hela tiden in i vårt mörker och sticker oss i ögonen.

Vi (och nu tar jag mig friheten att tala för publiken som grupp) och Dottern föds in i det som Byung-Chul Han kallar en själslig eller psykisk infarkt, ett haveri, ett psykologiskt helvete, en sluten värld, där allt tycks vara förvridet samtidigt som det är verkligt.⁹ Inne i detta rör sig då och då den nakna modergestalten med långsamma steg. Jag upplever inte nakenheten som störande, utan snarare som ett slags kläder, i linje med Aoife Monks diskussion om svårigheten att skilja naken hud från en kostym när en skådespelare agerar på scenen.¹⁰ Den nakna äldre kvinnan, med långt hår, tunga bröst, mage och lår framstår som en både drömsk och kroppsligt närvarande tankeväckare. Modergestalten tycks inte kunna rädda sitt barn undan Inferno. Är hon en fantasibild i Dotterns inre, en önskan om att få vila i en trygg famn, en utopisk dröm – som innehåller en dödslängtan – om ett paradiset där något sant och ursprungligt finns, eller en version av Dottern från en annan tid?

Väggen som aktör

Plötsligt framträder en manlig gestalt på scenen. Han uttalar några rader från *Inferno*: ”Vintern är kommen med gulgrå himmel, flera veckor utan en solstråle; vägarna äro så smutsiga att man ej kan gå ut; löven på träden är ruttna, hela naturen stinker, upplöst i förruttnelse. Höstslakten har tagit sin början: hela dagarna höjas offrens skrin mot det skumma himlavalvet, och man trampar i blod och bland lik.”¹¹ Dotterns skrik och brutala fall blir än mer smärtsamt mot denna bild, där det reala tränger sig på i form



Et drømmespill, Nationalteatret, 2014. Ovan från vänster: Giske Armand, Jan Sælid, Mariann Hole, Per Christian Ellefsen. Föregående uppslag bakifrån: Randi Lund, Mariann Hole.



av vägarnas kletighet, förruttnelsen och den pågående slakten. I detta finns en symbolik som kan kopplas samman med hur människor görs eller gör sig själva till offer och syndabockar. Så hörs abstrakt och plingande musik och Dottern reser sig upp samtidigt som en enorm brädvägg – ett slags särskiljande membran eller dammlucka – framträder. Väggen täcker hela scenen, men det vita ljuset tränger fram mellan brädorna. Mannen går mot ljuset och försvinner, som vore han och hans ord spöklika fragment i en sönderfallande värld.

Dottern river upp sängkläderna, sliter fram jord och öser extastiskt ut den över golvet. Här, precis som i Strindbergs dramatekst, har jorden, gödseln eller skiten en viktig funktion, som har med växtkraft och strävan mot förnuftet att göra. Så föds Officern ur ett hål i sängen, som vore han en bror till Dottern, eller Agnes som hon heter i sin jordiska skepnad. Hon säger att slottet fortfarande växer, men Officern talar med Strindbergs röst ur *Inferno*, och ger goda råd: ”Träd in ensam nattetid i din kammare och du skall finna någon där före dig. Du ser honom icke, men du känner hans närvaro. Gå till hospitalet och rådfråga med psykiatern; han skall säga dig varjehanda om nevrasteni, paranoia, angina pectoris och så vidare, men han skall aldrig bota dig!”¹² Dottern svarar att han är fångad i sina rum, och runt sängen sprider sig ett kallt grönt ljus. Grönt är en transformationsmarkör som står för det omogna som kan utvecklas och leva, och för död. Strindberg använder sig av grönt i både verbal och visuell form i *Ett drömspel* för att markera hur tiden går och hur fåfängt men samtidigt nödvändigt hoppet kan vara. I Oslouppsättningen används grönt främst i det visuella registret, exempelvis som kallt och grönt skimmer i ett rum. Som åskådare ser, känner och påverkas man av dess närvaro, utan att nödvändigtvis överföra upplevelsen till artikulerad iakttagelse och tolkning (att för sig själv, i samspråk med andra, eller i text uttala sig om det upplevda). Också detta är kulturellt betingat; de flesta av oss är inte tränade i att medvetet observera färgskimmer eller ljusmönster och uttrycka oss om deras agens.¹³ En praktiskt arbetande scenograf och/eller ljussättare skulle däremot mera obehindrat kunna tala om och analysera färg- och ljusschemats betydelse.¹⁴ Tar man bort det gröna blir scenen en annan och skådespelarnas framträdande förändras. Det gröna runt sängen visar, tänker jag, att det som kan skymta fram som en väg till befrielse är svårt att få fatt i. Officern framstår som hämmad och blind; han har svårt att i sig själv finna en klar önskan om förändring.

Två personer, far och mor, föräldrar, gör entré. Modern slänger vredgat och vanmäktigt ett bylte över golvet och ett våldsamt gräl utbryter. Hon vill inte ha sin själ, för hon ska snart dö. Fadern ifrågasätter vredgat – närmast hatiskt – hennes tro på läkarens diagnos. För våra ögon framträder det förgörande totala grälet/kriget i barnens närvaro tydligare än i dramatexten. Det mörknar och väggen rör sig framåt, medan sängen svävar uppåt. På andra sidan väggen tränger det okända på, tydligare nu. Årtusendens religiösa föreställningsvärldar, teorier, ritualer och praktiker, inklusive Strindbergs teosofiska, alkemistiska och skeptiska tankar blir närvarande när väggen sätts i rörelse. Människor som är fastnaglade vid väggen formar ett slags cirkel, en urgammal symbol för helhet, oändlighet, zodiaken och även för moderns princip. Men man behöver inte tolka tecken och symboler för att bildens kraft ska framträda: trycket från det okända bortom väggen och känslan av att världen krym-

per fyller ändå salongen, publikens utrymme, på en fenomenologisk nivå.

I *Inferno* berättar Strindberg att hans utsikt från Hotell Orfila är en hel vägg med små fönster som alla hör till avträden; han kan till och med höra när dasslocken smäller igen. Väggen var för honom ett av många bevis på Swedenborgs idé om exkrementhelvetet, det provningarnas stadium, som drabbade Strindberg. I *Ett drömspel* (dramatexten) återkommer gödsel eller skit som något nödvändigt för att det så kallade slottet ska växa. Precis som den mytologiskt laddade lotusblomman, ur vilken en förnuftig ordning eller högre skapelse föds ur mörker, kaos och smuts, behöver slottet gödslas. I drömspelets teaterkorridor finns en mystisk brandvägg som separerar människornas värld – ett slags terminal eller väntsal – från en okänd, högre sfär, en scen dit inte vem som helst släpps upp. Väggen i korridoren har flera passager, som alla är tvetydiga. En valgång leder till en grönskimrande plats med en blå stormhatt, en blomma som växer vid ingången till underjorden, en dörr har ett mystiskt hål i form av en fyrväppling, men om den leder till ett skafferi, till vishetens rum eller till ett dass är omöjligt att avgöra, och så finns en källarglugg, som åtminstone inte döljer sitt mörker. I Oslouppsättningen kan man tänka sig att väggen med avträdena och väggen i teaterkorridoren kombineras och gjorts till ett centralt scenografiskt element, lika magnifikt som fysiskt kännbart: ingen kommer undan väggen. Byung-Chul Han använder sig av Wall Street – Vagg- eller Murgatan – för att skildra en ”inhuman arbetsvärld”, som utspelas bland döda väggar, och i scenografin kan man också förnimma en hålväg mellan omänskliga skyskrapor.¹⁵ På hotellet där jag bodde berättade kvinnan i receptionen att hon tyckt om just väggen; i övrigt var hon tveksam inför det hon upplevt på teatern.

I föreställningen börjar kvinnor i vackra klänningar röra sig över golvet. Officern lägger ut blommor och Dottern använder ord ur *Inferno* när hon talar om att tåla allt och offra sig utan klagan. När portvakterskan berättar om hur hennes arbete består av tortyr men att hon ändå är glad att ha ett jobb, tar Dottern över tjänsten, inklusive en själ fylld av smärta från årtiondens lyssnande till människors tragiska berättelser. Sjalen och villigheten att ta på sig lidandet verkar vara ett arv från den grälände modern i den föregående scenen. Dottern framstår som en duktig flicka, en som villigt kan säga ja till uppgiften redan innan någon har frågat, för att hon redan har självplågeriet inplanterat i sig. Hon piskar sig själv att göra detta, men hon tror att det är de andra som kräver offer och lidande av henne. Dottern gör och gör, säger ja och ja, och denna positivitet, denna aktivitet, är i själva verket, som Byung-Chul Han påpekar, paradoxalt nog en extremt passiv form av görande.¹⁶ En passage öppnas i väggen och Advokaten kommer in, fullklistrad med tidningsbilder på ansikten. Han kan inte bli fri från medias aggressiva bildvärld, inte ens genom att röka med svavel. Dottern konstaterar att det är synd om människorna, och börjar skjuta väggen bakåt. Med Advokaten har en socialt engagerad pliktmedveten man inträtt i hennes liv, och provningarna har bara börjat.

Sceniska och själsliga infarkter

En massiv, högljudd och ljusstark omvandling tar vid där världen tycks rämna, implodera och transformeras. Kanske liknar

väggen en orgel, kanske inte. Den nakna modergestalten smyger in, sniffar på sjalen, och river runt, som om hon letar efter något. Motljuset är starkt när hon går mot Dottern, kramar och kysser henne lätt. Så börjar det droppa, som av tårar, sedan flödar vatten ned över Dottern och Advokaten, och ur golvets ventiler lyser det kallt grönt. Vatten är livets källa och förknippat med modern, men vatten kan också förgöra. Den ström som väljer ned över Dottern och Advokaten har en hård och våldsam scenisk kraft. Aktörernas kläder, ansikten och hår blir genomblöta och de börjar desperat dra i varandra, som om de var fjärrstyrda, som om ingen av dem vare sig vill detta eller vet hur man gör, men ändå måste genomgå det. Jag ser ingen ömhet, inget möte, inget sökande, ingen kärlek, bara ordlöst trubbigt klappande och trevande. De vrider sig som i en parningsdans och förenas när han tränger in i henne, en akt som utförs koreografiskt, med kläderna på. Hon flämtar, ”luft, luft, LUFT, LUFT” och så kommer frågan, ”sover barnet”? Sammantvinnade rör sig de nygifna in i drömmen om det perfekta familjelivet. De sliter upp ett gigantiskt inplastat paket från Ikea och möblerar så att bilden stämmer med vår tids imaginära kökspornografi. I en skymningsliknande zon mellan förgrundens kök och fonden skurar en tjänande kvinna golvet, långsamt och noga. Det välklädda, vältränade och prydliga paret försöker komma överens, men när hon ska äta har maten blivit till skit och hon kräks. Publikén skrattar, som det tycks igenkännande. Hemlivets prestationsinferno är vardag, och barnet – närvarande i sin frånvaro – som hör grälet och lever i haveriet, går igen i de andra scenerna. Detta barn bebor hatets och våldets vuxna kroppar. Dottern är nu helt utmattad. Byung-Chul skriver: ”Utmattningströttheten är en trötthet av positiv potens. Den gör det omöjligt att göra *något*. Tröttheten som inspirerar är en trötthet av negativ potens, nämligen av *att-inte*.”¹⁷

Så rör sig en kvinna i vacker kjol invid det havererade köket. Dottern uppfattar detta, och scenen börjar transformeras. En kista bärs fram på en brygga och ord från *Inferno* skildrar hur en storm bryter lös och träden böjer sig. Ingen av dem som är på scenen har något liv de är lyckliga över. Edith är ful och ingen vill dansa med henne, Officern väntar och väntar på sin Victoria. Scenen sätts i rörelse genom vridscenen, elaka skratt hörs, och en lika förförisk som skoningslös dans börjar. Dottern dansar med Edith som sedan skapar en ”fri”, vild och galen – och även konstnärligt självständig – dans (i *Ett drömspel* spelar hon flygel på ett sätt som tystar den stora gruppens valsmusik) vid scenens främre kant. Inne på scenen dansar en vacker kvinna i klackskor och snygg klänning en svepande och rytmisk showdans. Edith tar av sig sin tröja men fastnar i den, och så börjar mobbningen av henne. Officern och de andra sitter på bryggan och pruttar med ballonger, musiken blir skärande och Edith staplar fram som röde hon sig i ett träsk. Alla måste sjunga tillsammans och Edith håller för öronen. Helvetet finns överallt, och Dottern har inga lösningar att erbjuda.

Så följer den brutala skolscenen som jag beskrivit tidigare. Det våld som utövas mot Officern expanderar och sexualiseras. Edith utsätts för en karusell av kroppslig förnedring och hånskratt. Hon saknar skydd mot mobbarna som hemsöker festen, skolan eller arbetslivet. Detta finns i Strindbergs text, men den sceniska versionen aktualiserar det sociala och psykologiska spelet, gör det till kropp och rörlig bild i nuet. Bryggan blir en aktör som bidrar till att skapa den värld av orättvisor, våld och psykologis-

ka härdsmltor som växer fram på scenen. Omgiven av vatten, osäkra golv eller andra miljöer där människor går under fungerar den som catwalk för drömsk dans och sittplats för mobbarna. Det är på bryggan som Dottern och Advokaten talas vid, och blir varse att paradiset visar sig vara helvetet. Den värld som framträder i det sceniska flödet tycks endast hållas samman av grymhet och dödslängtan. Edith talar om att hon läser en skrift som heter *Om glädjen att dö* samtidigt som Officern drar upp hennes tröja och tar på hennes bröst. Hon är fast, rent fysiskt och realt, i en övergreppsmekanik utan slut. Det nej som tycks skrikas ut hörs inte och respekteras inte. Hon invaderas av kulturens bilder av kvinnokroppar som objekt att ta för sig av eller imitera i fåfängt hopp om att passa in. De sociala ordningar som styrs av respekt för kvinnokroppen och av jämställdhet är totalt frånvarande. I detta mardrömsspel där gränslöshet, mobbning och sexualiserat våld blivit lag finns ingen nåd, ingen hjälp. Dottern tar av sig sin himmelsblå klänning och sina skor och står där, smal och vältränad, i sina androgyna sportiga underkläder. Vi har sett den smala och vältränade kvinnokroppen upprepas miljontals gånger i media. Som konstvetarna Yvonne Eriksson och Annette Göthlund visat, är den smala, hårda kvinnokroppen ett ideal i reklamen.¹⁸ Musiken hårdnar, blir snabbare, ljuset tränger fram genom glappen i brädväggen och Dotterns resa fortsätter i ett allt högre tempo.

Världen upp och ned

En grupp aktörer piskar och skitar ned Dottern och hon faller ihop på scenen, bland blommor, jord och smuts. Scenen är både fruktansvärt realistisk och drömskt undanglidande, både realt kroppslig och psykologiskt smärtsam. Runt omkring gruppen snurrar enorma uppochnedvända träd. Rörelsen är långsam och förförisk, och intrycket blir överkligt mitt i sin våldsamhet. Livets träd, denna enormt kraftfulla och urgamla symbol, har i scenografin inverterats, vänts uppochned och formar en okänd psykologisk skog där själen utsätts för provningar. I skogen kan man komma vilse och dö i brist på insikt och i skogen kan avskildhet och kontemplation leda till återfödelse.

Här framträder beröringspunkterna mellan *Inferno* och Oslo-upsättningen av *Ett drömspel* tydligt. I *Inferno* beskriver Strindberg hur han hamnar på sjukhus och upplever sig styrd av en osynlig hand: ”Piskad, ryggbruten jagad till döds stryker jag utefter boulevarden som en nattsvärmare som drar mig tillbaka i min håla hos de pestsmittade.”¹⁹ Scenen när Dottern piskas bland träden markerar inträdet i en håla eller en grotta, tillsammans med andra likasinnade. Hon upphör att bejaka det prestations-samhälle som bygger på ”projekt, initiativ och motivation” och som enligt Byung-Chul Han frambringar ”deprimerade och misslyckade människor”.²⁰ Den uppochnedvända världen kan också liknas vid det som Gilles Deleuze och Félix Guattari kallar för ett rhizom. Om det uppåtväxande trädet i deras teori motsvarar traditionell kunskap byggd på linjärt tänkande och tydliga motsatser, är rhizomet något som rör sig fritt över gränser, i alla riktningar, utan hänsyn till strukturer.²¹ Dottern halkar och ramlar i smutsen, och i mörkret skymtar en naken kvinna på en stege eller på ett kors. Det är en Diktare som framträder i skogen. I den ursprungliga dramaten är Diktaren en man, men i Oslo-upsätt-



Från vänster: Jan Gunnar Røise, Giske Armand, Jan Sælid, Håkan Ramstad. Nästa uppslag: Mariann Hole.

ningen har rollen bytt kön och framträder tydligare som en aspekt av Dottern. Poesins ord och bilder fyller rummet och håller rörelsen vid liv, i smärta och skönhet.

Kan Dottern förflytta sig från haveriet i positivitetssamhället, kan hon ta sig ur själens infarkt, och i så fall hur? Den flytande plats hon befinner sig på ger inget svar, men den bejakar kreativitet och transformation. Som Freddie Rokem påpekat är Strindbergs grotta i *Ett drömspel* betydligt mer multisensorisk och fantasifull än Platons grotta, där människan är hopplöst fast i sin blindhet.²² På scenen i Oslo fylls den märkliga skogsgrottan av aktörernas röster, svarta skuggor, ljus och rök. Dottern och Diktaren närmar sig modergestalten, så att man kan tänka sig att kvinnorna fogas samman till en gestalt, väggen framträder och ljuset strålar genom den. Kan vi uthärda detta ljus, och vad innebär det att släppa fram det starka skenet och vara i ljuset? Dottern gråter och rummet fylls av sångar. Skogen blir till en mjukt rörlig sal för sömn och drömmar, full av människor som också kan tolkas som patienter på ett sjukhus i upplösning. En lättsam dansmusik hörs, Edith hoppar och hennes sång snurrar. Hon har fortfarande inte gett upp hoppet, och kroppens, dansens och konstens uttryck tycks tillhöra henne, som något oförstörbart. Dotterns sång firas ned, hon sträcker sig mot den. Sängen är nu grön, och hon drar bort tejp från dess ram och tänder på. Hon tar farväl, och sängen brinner; den formar en dörr in mot det okända.

Sammanfattade diskussion

Ur ett scenografiskt perspektiv framstår de drömska och ofta våldsamma bilderna i *Ett drömspel* i Oslo inte som svårtillgängliga eller elitistiska, utan snarare som över-begripliga och övervanliga. De grundläggande elementen i den sceniska apparaten, sängen, det starka ljuset, den ljusstarka passagen/hålvägen, väggen, köket, bryggan, skolan och skogen är vanliga företeelser, men i föreställningen laddas de om och görs till starka symboliska, psykologiska och rumsliga medaktörer. Ljus- och färgsys-

temet förstärker intrycket av kraftspel, överklighet och hotande sammanbrott. Ett hårt ljus, kallt vitt eller grönt i kombination med aktörernas starka fysiska aktioner och kamp för att få fram dialogens ord ökade det infernaliska i situationerna. Det är påfrestande och utmanande att ta del av sådana multisensoriska och rörliga bilder, för att de är så komplexa. Som åskådare uppmanas man, tänker jag, att anta den utmaningen.

Som jag försökt visa genom den scenografiska analysen är föreställningens styrka de psykologiskt, ideologiskt och politiskt komplexa frågor den förmår visualisera och sätta i rörelse. Vad innebär det att vi är vana att både betrakta och även utöva (realt och fiktivt) våld i små vardagliga handlingar och val, och i media och spel? Hur förhåller sig Dotterns haveri i *Ett drömspel* till familjestrukturer och sexualitetens normer, gränser och gränslöshet? Vad finns det idag för möjligheter att språkliggöra, visualisera, tala och skriva om psykologiskt lidande på meningsfulla sätt? Hur ser sambanden ut mellan teaterns sätt att gestalta själsliga och samhälleliga infarkter, och demokrati och politiskt engagemang, i Norge, Sverige och världen idag?

Byung-Chul Han gör en jämförelse mellan bakteriella sjukdomar och viral spridning av immunologiska sjukdomar som kan motas bort genom bekämpning av det negativt främmande, och vår tids neurala våld som förblir oåtkomligt för immunologiska tekniker. Enligt Han befinner vi oss i ett pågående paradigmskifte, där det främmande håller på att försvinna för att ersättas av ”differens, vilket inte framkallar någon immunreaktion”. Allt blir ”lika”, åtminstone på en immunologisk nivå, och ”främlingskapet desarmeras till en konsumtionsformel”.²³ Om vi lever i ett övermått av positivitet och är så hyperaktiva att vi egentligen är passiva – hur kan vi finna vägar ut ur detta? Han talar om en negativitet, bestående av ”att-inte, det vill säga tomheten”, som är ”en ytterst aktiv process, alltså allt annat än passivitet”.²⁴ Det är kanske denna speciella akt av nej-sägande och tomhet som döljs bakom den mystiska dörren i *Ett drömspel*, och som Dottern förgäves försöker förmedla kunskap om till de lidande människorna.²⁵

Noter

1. Uppsättningen, som gjordes av ett kreativt team där regissören och scenografen var två av medarbetarna, hade premiär den 10 september 2014, på Nationalteatrets huvudscen och var 100 minuter lång utan paus. För mera information, se http://www.nationaltheatret.no/Et+dr%25C3%25B8mspill.b7C_wRfG1K.ips (2015-07-12). Jag såg föreställningen på plats i oktober 2014, och har tagit del av den ”tekniska dokumentation” (inspelning med fast kamera) som gjordes 7.11.14 – Hovedscenen, Nationalteatrets arkiv. Vidare har jag haft tillgång till teamets bearbetade manuskript. Tack till Olav Torbjørn Skare och Tone Volla Tøstie vid Nationalteatret.
2. Byung-Chul Han, *Trötthetssamhället [Müdigkeitsgesellschaft, 2009]*, översättning av Ola Wallin, Ersatz, Stockholm 2013, s. 5. På svenska säger man numera inte ”burnoutsyndrom” utan ”utmattningssyndrom”, en diagnos som finns i det ena av de två stora officiella diagnossystemen, ICD.
3. *Twingly – Norsk blogg Blyantspissaren*, publicerad på nätet 9.10.2014.
4. Samlat recensionsmaterial från Nationalteatrets arkiv.
5. Modellen har utvecklats och testats under de senaste åren, inte minst i flera artiklar i *Arche*. Se ”Anteckningar om scenografi”, *Arche*: 36-37, Göteborg 2011, s. 178-187; ”Koreografi, komplexitet och kritisk rörlighet. En undersökning av barndomens närvaro i dansteaterverket Kung Oidipus”, *Arche*: 46-47, Göteborg 2014, s. 101-114. För ytterligare läsning, se min avhandling *Knut Ströms scenografi och bildvärld: Visualisering i tid och rum*, (diss.), Gothenburg Studies in Art and Architecture 32, Acta Universitatis Gothoburgensis, University of Gothenburg, Göteborg 2010, samt ”Scenografer Sillgateatern: Ett spel mellan kropp, bild och språk”, *Lidenskap och levebröd: Utövande konst i endring runt 1800*, red. Svein Gladsø, et al Fagboksförlaget, Bergen 2015, s. 315-334.
6. För en utförlig diskussion om begreppen, se Katarina Elam, ”Att bli betraktare av dans genom träning av kinestetisk uppmärksamhet och intensiv läsning av teoretiska texter”, *Ord i tankar och rörelse. Dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport*, Cecilia Roos, Katarina Elam, Anna Petronella Foulter, Dans och Cirkushögskolan, Stockholm 2012, s. 69-72.
7. Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen: Förvandling och försoning i August Strindbergs En blå bok*, (diss.), Lund University, Ellerströms, Lund 2009, s. 151.
8. *Twingly – Norsk blogg Blyantspissaren*, publicerad på nätet 9.10.2014.



9. Se diskussionen om "psykiska infarkter" i Byung-Chul Han 2013, s. 14.
10. Aoife Monks, *The Actor in Costume*, Palgrave Macmillan, Basingstoke England, New York 2010, s. 11.
11. August Strindberg, *Samlade Skrifter 28* (hädanefter SS) *Inferno och Legender*, Bonniers, Stockholm 1914, s. 163. Jag följer Bieitos manuskript, men använder den svenska texten från *Inferno* i detta och följande citat.
12. Strindberg, *SS 28*, s. 192.
13. För en praktikbaserad diskussion om hur ljuset blir en kraftfull medaktör, se pausinslaget mellan 0:48 och 1:07 i "Franz Lehar, *The Merry Widow*, in English, 27-03-1996, New City Opera", <https://www.youtube.com/watch?v=9pUtRjDx2k8>, (hämtad 2015-08-02).
14. Scenografen, konstnären med mera Gunilla Palmstierna-Weiss diskuterar dessa och anslutande aspekter från ett praktikerperspektiv i exempelvis "Scenografens arbete", *Scenbyte*, red. Mathias Clason, utställningskatalog, Kulturhuset i Stockholm 2005 (utan paginering), och i *Minnets spelplats*, Bonniers, Stockholm 2013, s. 274–276. Exempel på tillämpningar finns i Gunnar Olofgörs, *Scenografi och kostym: Gunilla Palmstierna-Weiss: en verkorienterad monografi*, (diss.), Carlsson, Stockholm 1995. Jag har samtalat med Palmstierna-Weiss vid flera tillfällen under våren 2015 om scenografens arbete och om hur analysmodeller kan arbetas fram ur detta.
15. Byung-Chul Han 2013, s. 43–44.
16. Byung-Chul Han 2013, s. 42.
17. Byung-Chul Han 2013, s. 56.
18. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, *Möten med bilder: analys och tolkning av visuella uttryck*, Studentlitteratur, Lund 2004, särskilt s. 121.
19. Strindberg, *SS 28*, s. 20.
20. Byung-Chul Han 2013, s. 17.
21. För en användbar teatervetenskapligt förankrad diskussion om rizom, se Marvin Carlson, "Reflections on a Global Theatre History", *The Cambridge Companion to Theatre History*, red. David Wiles och Christine Dymkowski, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 157.
22. Freddie Rokem, "Voices and Visions in Fingal's Cave: Plato and Strindberg", *The International Strindberg: New Critical Essays*, red. Anna Westerståhl Stenport, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2012.
23. Byung-Chul Han 2013, s. 7.
24. Byung-Chul Han 2013, s. 41.
25. Författarens tack till Jonas Gilbert, Anders Holme, Mats Leffler och Johannes Nordholm för värdefulla synpunkter på texten.