

Gunnar Bäck

Orestes och heligheten

Orestien är det kanske mest grundläggande verket i den västliga teaterns historia. Samtidigt har det inslag som är djupt främmande för denna teater, det gäller kör, mask, dans, teaterbyggnad, religiös och politisk betydelse. Likväl har det bäring på vår självförståelse genom sin tematik – makt, våld, hämnd, rättvisa.

När man upplever verket kan man förnimma en långsam obeveklig rörelse genom de långa körpartierna och de strängt formaliserade dialogiska partierna. Man kan tänka sig denna rörelse som en guds sätt att ge sig till känna och jag tror att det var så grekerna åtminstone i teaterns begynnelse såg på saken, att teatern för dem var förberedelse och väntan på gudens uppenbarelse. Jag tror dessutom att detta är vad vi fortfarande väntar på.¹

Teatern och den grekiska teatern

Kort repetition

Grekisk teater var en för oss märklig inrättning, en kultisk och religiös företeelse² som också var en tävling om bästa framträdande samtidigt som den var just teater. Teateranläggningarna – utomhus – rymde uppåt 30 000 åskådare. Föreställningarna visades som led i ett veckolångt firande av vinguden Dionysos' återkomst, i mars när vinet var färdigjäst. Det fanns ett altare till Dionysos på själva spelplatsen.

Man fortsatte att spela teater genom hela antiken och genren hade tillräcklig livskraft för att den helige Augustinus på 400-talet e Kr skulle ångra att han intresserat sig för den i sin ogudaktiga ungdom. Men på hans tid var det lättare underhållning som visades. Tragedierna hade sin storhetstid i Athen före Alexanders tid, som en parallell till framväxten av den atenska demokratin och det fria samhällsklimatet för dem som var fria.

Ämnena till tragedierna hämtades från alla de hjältesagor som Grekland överflödade av, ofta med kriget om Troja som nav och utgångspunkt. Dessa sagor, där människor och gudar ännu umgicks nära med varandra, utgjorde en viktig del av den grekiska religionen. Denna var ju inte monoteistisk som den kristna, det var en Olymp av olika gudar med varierande och i varandra ingripande uppgifter. Zeus var högst, med åskviggarna som sitt särskilda verktyg för att skapa lydning,

¹ Framställningen bygger på läsningar av *Orestien* i Zilliacus' svenska översättning samt Hugh Lloyd Jones' (Berkeley 1979) översättning till engelska, med värdefull kommentardel. Utgåvan på grekiska med parallell översättning finns bl.a i The Loeb Classical Library, London & New York 1926 (övers Herbert Weir Smyth). Jag har dessutom haft tillgång till Lars Forssells översättning av Ted Hughes engelska version av *Orestien*, vilken iscensattes av Folkteatern i Gävleborg i regi av Peter Oskarson under namnet *Sagan om Orestes*, premiär januari 2002. Jag följde den uppsättningen och skrev om evenemanget för Teatertidningen (nr 1-2 2002).

² Ordet tragedi brukar härledas till den slags ritual där man offrade bocken, *tragos*. Getabocken är det mest bångstyriga och lekfulla bland husdjuren.

men han var ingen allhärskare som Jahve utan möjlig att föra bakom ljuset på olika sätt. Han var en liderlig gud och intresserad av jordiska skönheter, liksom för övrigt Apollon, Afrodite och andra. På så vis kunde många av de i sagorna förekommande hjältegestalterna glädja sig åt gudomligt blod i sina ådror. Skillnaden mellan gud och människa var inte absolut.

I tragedierna återskapades (verkligheten bakom) hjältesagorna i en högtidligt-festlig form. Sagorna hade inte någon en gång för alla given form, den grekiska religionen hade ingen helig skrift som kristendomen, utan det var fullt möjligt att brodera vidare på berättelserna vid varje tillfälle de återgavs.

Skådespelarna var alla män. Grekland var ett extremt manssamhälle där förälskelse och kärlekens handlingar också i hög utsträckning ägde rum mellan män. Sokrates tycks ha varit mer förälskad i krigaren Alkibiades än i sin fru. Men i tragedierna var kvinnorollerna avgörande viktiga. I världsförståelsen kunde man inte avstå från motsatsen mellan manligt och kvinnligt. Det är heller inte så att kvinnorna entydigt framställs som undermåliga eller mindervärdiga. Vad man förstår hade de en betydligt mer framträdande roll i dramerna än i den sociala verkligheten. Men de framställdes av män.

En tragöd hade ansvaret för en hel teaterdag, han skrev, regisserade och koreograferade sina tre tragedier och sitt satyrspel. Två andra tragöder ansvarade på motsvarande sätt för varsin dag. Sedan utsåg man en segrare bland dem, det fanns en jury som röstade upp till en viss poängsumma, lite mer än hälften, sedan lät man slumpen – som också var en gud – ge de sista poängerna. En seger gav mycket stor prestige.

Man tror att dramavisningarna började vid solens uppgång och varade hela dagen. Man behöver tänka sig dessa framträdanden tillsammans med praktiskt dyrkande av vinguden. Kanske började man öppna vinsäckarna under satyrspelet men höll sig nykter till dess.

Alla skådespelare bar mask som täckte hela ansiktet. Ett annat påfallande inslag i det antika dramat är kören, i stor majoritet gentemot de enskilda skådespelarna. Den dansar, sjunger och talar.

Det var alltså teater i stor åtskillnad mot vår. Det går heller inte att likna den vid gudstjänst sådan vi känner den, som att predikotävlingar skulle ingå i högmässan. Man undrar förstås hur man tänkte och kände i det samhälle som på detta sätt kunde ge berusning och skådespel en så central placering. Det hade religiös betydelse, så mycket vet man, men religionen måste ha varit ganska skild från det vi föreställer oss som religion. En del av dess former är sådant vi hellre förknippar med karnevaler. Likväl bärs dramerna av värdighet. Den måste också ha ingått.

Kristendom och teatersyn

Tragedierna skrevs före kristendomens seger och det tillhör det som gör dem intressanta. Men de har lästs och tolkats i en kristen referensram allt sedan denna seger. För synen på teater, skådespelarnas anseende med mera är skiftet till kristendom mycket viktigt. På några väsentliga plan präglar det fortfarande vår förståelse av teatern, trots all avkristning. Man kan säga att vår teatersyn är resultatet av

ett framgångsrikt baktaleri från kyrkofädernas sida. Denna teatersyn grundlades i så fall på 2-300-talet e Kr³ men kan räkna rottrådar tillbaka till Platon.

Under romarväldet hade teatern urholkats innehållsmässigt och skådespelarnas sociala ställning försvagats. Några tragedier för scenen skrevs inte och de äldre spelades inte längre. I stället gick romare och andra imperiets innevånare för att beskåda mimer och andra lägre genrer av skådespel; dessa hade mycket stor publik. Ännu fler lockades av gladiatorspelen. Människors bokstavliga kamp för livet var det mest intressanta.

Sådana spel var viktiga inslag i kejsarens maktutövning, som sätt att hålla folket lugnt (bröd och skådespel), men också som led i statsreligionen, där kejsaren med tiden begåvades med gudomliga egenskaper och dyrkades som uttryck för staten och den politiska makten. Samhällsmakten var det högsta också inom religionen och den manifesterades i makten över liv och död.

En annan variant av blodiga spektakel var djurhetsningar – djur mot djur eller djur mot människor. Hungriga lejon åt upp människor, varav en del kristna, inför publik. De kristna förvandlades då till aktörer. De kallades martyrer, vittnen; med sina liv intygade de allvaret och sanningen i sin tro på betydelsen av Kristi offerdöd och uppståndelse. De förnekade också kejsarens makt vilket var det de straffades för.

Genom att sätta Gud över kejsaren riskerade de kristna livet, många fick också offra det. Tron på något utöver den politiska makten gjorde detta möjligt. Man kan säga att de kristna genom sin tro skaffade sig mod att hävda att något var sant oavsett vad härskaren sade. Det var viktiga ställningstaganden och bilder som alljämt lever. En människa kan offra livet för det hon tror på, inte i strid utan som ett offer för sin sannings skull. Tanken på personlig frihet och integritet vilar mot denna möjlighet och kristendomen är, tror jag mig våga påstå, en av förutsättningarna för att denna sorts frihet har uppkommit.⁴

När kejsarmakten till sist fann sig tvingad att liera sig med de kristna och dessas inflytande i staten ökade, använde de makten för att inskränka och om möjligt förbjuda spelen, gladiatorspel men också teater i vanlig mening. Teaterns djupa samband med hedendomen har gjort att kyrkan genom historien ofta uppträtt som dess fiende. Återkommande försök har gjorts att helt förbjuda den. De har inte lyckats; driften att uppträda och att iscensätta världen tycks alltför nära det djupast mänskliga för att låta sig utrotas. Men anseendet från Athen har den aldrig fått tillbaka.

³ Kyrkofadern Tertullianus' stridsskrift *De Spectaculis* utkom omkring år 200.

⁴ Även Sokrates intygade med livet sin sanning. Så var också nyplatonismen viktig för den tidiga kristendomens lärobildning. Det är inte kristendomen som har uppfunnit den personliga integriteten. Men om Gud är allsmäktig, står han över kejsaren. En vanlig fattig människa kan då luta sig mot den högre makten och trotsa kejsaren.

– Det är inte tal om annat än att krig alltsedan kristendomen blev statsreligion har förts i Guds och Lammets namn och att kyrkan bär ansvar för vedervärdiga grymheter mot kättare och andra Guds fiender. Poängen här är att tänkandet och moralen förändrades med kristendomen. Exakt vilka förändringar och i vilken ordning tillhör idéhistorians outslitliga diskussionsämnen. Man kan dock lägga märke till att det var fullt möjligt att förena kristlighet med slavägande långt in på 1000-talet i större delen av kristenheten.

Förklaringen till detta ligger i konkurrensen mellan prästen och skådespelaren, mellan den som förkunnar människolivets eviga sanning i Kristus och den som genom att framställa människor sådana som världsliga författare tecknat dem, förhånar Guds skapelse. Nyckelord är lögn och förställning. Skådespelaren låtsas vara någon annan än den han egentligen är; hans levebröd är att förställa sig, härma andra, inte att leva ett eget liv.

Men detta kräver att det finns någon som kan säga vem människan ”egentligen” är så att hon säkert kan veta. Kristendomen sade sig kunna det – men i dag, när färre tror på Bibelns ord som Guds uppenbarade sanning, är det inte så lätt att ge säkra svar. Ändå lever tanken på teatern som låtsaslek och förställning kvar.

Men man behöver inte se teatern så. Grekerna gjorde det troligtvis inte och vi måste det heller inte. Vi behöver inte bli gudlösa för det; i själva verket kan teatern vara ett sätt att närma sig en förståelse av grekernas gudar liksom grekernas gudsbegrepp kan bli ett verktyg att förstå vad teater kan vara. Men då behöver man distansera sig från tanken på teatern som en i första hand föreställande konst och i stället intressera sig för hur verkligheten ser ut i teatern.

Teatern som verklighet och förvandling

Teaterrummet är materiellt sett samma slags rum som andra rum. Om man inte ser sig för snubblar man och slår sig precis som överallt annars. Rummet har färg, form och utsträckning i tre dimensioner som andra rum. Men om man spelar teater i detta rum och det är bra teater, bryr sig åskådarna inte längre om hur rummet ser ut, de blir mer upptagna av vad det är som utspelar sig på scen. Rummet förvandlas och det är skådespelarna som åstadkommer detta. I själva verket är det ett smärre underverk som äger rum, det är ord som blir kött och detta är normalt för teatern. Häri ligger en nyckel till förståelsen som inte börjar i resonemang om vad teatern föreställer.⁵

I stället kan man tänka på det skådespelarna gör som ett arbete med atmosfärer, stämningar, magi, i ett rum. I detta arbete har de åskådarnas förväntningar och uppmärksamhet som aktiv part. Detta innebär att ett framträdande blir så bra som publiken tillåter, eftersom skådespelarna eggas av ett gott bemötande och slås ned av ett dåligt; såväl goda som onda spiraler uppstår och formar föreställningarna.

Teaterns rum betingas av en tät väv av relationer: mellan skådespelare och pjästext, skådespelare och skådespelare, skådespelare och åskådare – osv. När åskådarnas förväntningar och skådespelarnas ansträngningar möter varandra, förvandlas rummet. Mötet inträffar inte alltid, åskådarna kanske inte låter sig övertygas och om de inte tror på det som visas, kan de inte delta och undret uteblir. De kan också vara överdrivet positiva och acceptera vad som helst och på detta sätt undvika påverkan.

Skådespelare låtsas inte alltid och aldrig enbart. Tillsammans med åskådarna – eller med åskådarnas godkännande – bygger skådespelarna ett fiktionens rum som är en annan och alternativ *verklighet*. Skådespelarna förblir påtagliga, liksom scenen, liksom strålkastarna. Fortfarande kan man slå sig om man snubblar. Det

⁵ Jag har fördjupat mig i detta i avhandlingen *Ord och kött*.

som är nytt är stämningen i rummet. Skådespelaren har inte alltför sällan tillgång till ett trollspö som förvandlar scenografi och scenanvisningar, liksom replikerna som kommer ur hans mun, till något annat där fantasi och realitet förenas.

Rösten som rum

Det förnämsta instrumentet för detta, eller det mest påtagliga, är rösten. Den bär orden och fyller rummet; den fulltoniga eller på annat sätt intresseväckande eller angelägna rösten är den mest påtagliga, mest materiella bärvågen för text och regi.

Rösten är ju kontakten mellan språk och kropp, den existerar som ljudvågor i ett rum som man delar med andra, den är sättet för oss att lämna kroppen som en helt vardaglig erfarenhet – och den är möjlig att arbeta med och stämma av. Följden av ord är en tidsmässig sekvens men rösten är samtidigt ett rumsligt fenomen. Med röstklang, volym, intensitet och vokaler fyller skådespelaren rummet; med orden och konsonanterna artikulerar han det. Det är också på rösten mer än något annat man avgör om man ska tro på en skådespelare eller ej.

Man kan använda begreppet ”berättande” för att närma sig denna funktion: en människa som berättar något skapar ett särskilt mellanrum till åhörarna, bygger med sina ord och sin röst ett fantasins rum. Detta rum har en fysisk placering, som en överlagring av det existerande rummet, ett det medvetet formade språkljudets rum.

Språkets materiella existens som ljud, talandets rum, är en brygga mellan verklighet och tanke, skapar ett kontinuum som ger öppningar för nya sätt att tänka. Kvaliteten och karaktären på detta talandets rum har en bestämd inverkan på tankarna och föreställningarna hos åhörarna.

Ur röstens synpunkt är människan en samling håligheter och resonanskroppar. Rösten utgår från kroppens utrymmen men fortplantar sig och fyller rummet utom skådespelarens kropp. Vibrationerna i dessa olika rum bildar ljudet. Det utgår oftast från röstläpparna/stämbanden, samklingar med kroppen, olika beroende på vilka håligheter som är öppna och vilka avstängda – och klingar i rummet, fyller det. Här finns en nivå av bokstavlighet som skådespelarna kan hålla sig till som en annan slags grund för sina gestaltningar än den psykologi som väl fortfarande är det vanligaste hjälpmedlet.

Skådespelaren knyter vokaler, konsonanter, ord och innebörder till kroppen, hela tiden tillbaka till den. Ljuden har sin kroppsliga hemvist, ”A” tillbakalutat i munhålan eller det höga ”I” som tenderar åt hjässan – men detta arbete bedrivs i kontakt med dramatexten i vindsnabba associationskast i och runt replikerna.

Orden och språket har sitt kroppsliga underlag samtidigt som de är en vind som plötsligt är borta; betydelseerna skiftar lika snabbt hos det till synes fastlagda, en nyansering ändrar allt. Ändå är språk, kropp och röst oskiljaktiga, likväl har vokaler sina grundvärden som är deras kroppsliga fundament.⁶

⁶ Detta stycke är skrivet under intryck av att vid flera tillfällen ha följt Cecilia Berefeldts arbete med röst, ljud och dramatext. Hon var röstinstruktör i arbetet med *Sagan om Orestes*. Erfarenheten från arbete med mask har inspirerat avsnitten om rösten som rumsligt fenomen i denna framställning.

*

Teaterns stämning skapas också av annat: skådespelarnas placeringar i förhållande till varandra, rytmiseringen av rörelser och repliker, tystnader, lyssnande. Men rösterna har en särskild betydelse eftersom det är de som bär den dramatiska texten och bygger fantasins rum som till stor del är ett röstrum.

Skådespelarens viktigaste uppgift är att underlätta rummets förvandling. Det har inte primärt med att vara bra på att låtsas att göra, utan med att vara bra på att vara och att försätta sig i olika former av varande.

Teatern drivs av skådespelare. Oftast behöver de författare och regissör för att det ska bli bra föreställningar, men det är skådespelarna som gör teatern. Teaterns förvandlade rum åstadkoms av dem och inga andra. Skådespelarna är skaparna av stämning och de rör sig i det rum deras egna ansträngningar upprätthåller. Det är ansträngningar som är fullkomligt verkliga, också på det viset att de kan misslyckas. De kräver förtroende och intresse från åskådarna. Ingetdera behöver infinna sig.

Gudar i verkligheten

Grekerna hade en gudavärld med ganska oklara gränsdragningar mot den mänskliga världen medan vårt gudsbegrepp är en fast sammanhållen treenighet av fader, son och ande, aspekter av Allmakten. Det råder en fast åtskillnad mellan Gud och skapelse inom kristendomen. Vårt religiösa dilemma består i att förena tanken på Guds allmakt med alla de obestridligt onda handlingar som begås, inte minst i den gode Guds namn.

Detta problem hade inte grekerna.⁷ För dem var det inte hädiskt att tänka vare sig att gudens kraft hade sin begränsning eller att man kunde bli bedragen av en gud. I berättelserna kunde gudarna stå emot varandra, högre än människor genom sin odödlighet men långt ifrån osårbara.

I Iliaden kunde hjälten Diomedes såra både Afrodite och själve krigsguden Ares. Trots att han var människa kunde Diomedes bli besatt av ett krigarens raseri som förde honom i jämnhöjd med gudarna. Då hade han dock hjälp av en annan gudinna, Pallas Athena.

När en gud uppträder i Iliaden, tar den ofta gestalt av en bestämd människa, exempelvis en god vän till hjälten. För människan i berättelsen visar sig guden alltså som en av guden besatt medmänniska, eller i undantagsfall som en osynlig röst. Gränsen mellan människa och gud var inte klar, deras världar blandade sig med varandra.

Iliaden var mer än en äventyrsberättelse. Under hela antiken lästes den som grundläggande verk för att förstå tillvaron, alltså i någon mening religiöst. För modern smak är det bitvis en kväljande katalog av dödar och dödssätt.⁸ Men under

⁷ Å andra sidan tycks tanken på en villkorslös godhet ha varit främmande för dem.

⁸ Kväljande men förstås intressant som krig och katastrofer alltså är, vi vill veta detaljer och köper tidningar.

framställningen kan man ana uppfattningen att det i själva livsfaran uppstod egenartade fenomen. Dödens utdragna närvaro i striderna tycks ha varit det som lockade fram de odödliga gudarnas nyfikenhet, de som inte hade blod utan en finare vätska i sina ådror. Blodet, faran, rädslan och den ohämmade aggressionen – ögonblicken på knivseggen mellan liv och död – drog dem till sig och lockade dem att delta i striderna.

Man kan se gudarna som namn på bestämda förhållanden mellan människorna, att grekerna använde gudar och demoner som sätt att befolka utrymmet mellan människor och ge namn på atmosfärer och stämningar. Ares: stridslystnaden som söker och finner förevändningar att slåss. Afrodite: lockelsen, det leende späningsfyllda inför kärleken. Pallas Athena: förnuft, besinning, klokhet, överlagt handlande. Dionysos: extas, dans och berusning.

Gudarna framställs som personligheter i myter och berättelser och det tycks mig onödigt att reducera dem till att egentligen och endast vara namn på stämningar mellan människor. Men genom att ge gudarna fotfäste i dessa fyllda mellanrum kan man påminna om att en del av de sätt att beskriva verkligheten vi i dag använder är trubbiga och ineffektiva.

När vi ska bruka allvar, återfaller vi till att se fysiska egenskaper – form, utsträckning, tyngd – som det mest grundläggande verkliga.⁹ Stämningar och känslor förknippas med känslomänniskor och ses som ovidkommande i seriösa sammanhang. Samtidigt är det svårt att förneka att det just är vissa känslor, av lycka, välbefinnande eller extatiskt rus, eller hopp om något av detta, som får oss att vilja fortsätta leva. Förnuftet är det vi brukar för att vi själva och de vi älskar ska ha det bra.

Mest grundläggande för de allra flesta är att samspelet med andra människor fungerar; går det i baklås blir vi olyckliga. Detta baklås kan man också se som en gedom eller demon. Grekerna hade mycket riktigt en sådan med namnet Eris.¹⁰ Den människa som har levt en tid och följt processer i olika mänskliga grupperingar, vet att det ibland kan bli alldeles omöjligt: människorna litar inte längre på varandra och de börjar tala formelartat i upprörda tonfall och lyssnar inte längre på argument eftersom de tror sig till fullo känna varandras motiv; eftersom motiven förutsätts styra argumenten, behöver man inte lyssna. Demonen kan förfölja en också in i ensamheten med sina insinuanta frågor: varför ska just jag vara hygglig? Vem tackar mig? Osv.

Grekerna kände till denna sorts mekanismer och gav dem gudanamn eftersom de erkände att människolivet styrs av dem. Deras berättelser kan ses som sätt att beskriva hur detta går till och, underförstått, hur människan genom att förstå det

⁹ Denna kategorisering brukar ledas tillbaka till Aristoteles, hundra år efter det att tragedierna skrevs.

¹⁰ Det var hon som inte blev bjuden till Peleus' och Thetis' bröllop för att detta skulle bli fridfullt. Som hämnd kastade hon in stridsäpplet till "den vackraste" och åstadkom split mellan Hera, Pallas Athena och Afrodite. De kallade in Paris som skiljedomare och han föll för Afrodites muta, den sköna Helena, rövade henne med gudinnans hjälp från maken Menelaos och blev därigenom upphov till det trojanska krig förutan vilket vi varken skulle haft Iliad eller Oresti.

kan lära sig hantera det. En av de viktigaste formerna för beskrivning, som också var ett återskapande av verklighet, var dramat.

Dionysos och teatern

Grekerna spelade teater som det viktigaste inslaget i firandet av guden Dionysos. Det är en av grekernas äldsta gudar vars namn finns belagt på Linear B-tavlor från Kreta på 1200-talet före vår tidräkning, nära tusen år tidigare än tragedins blomstringstid. Innan dessa tavlor tolkats, trodde man att Dionysos var en sen import österifrån eftersom det extatiska kring hans gestalt var störande för dem som ville se något upphöjt och behärskat i det klassiskt grekiska. Som stöd för sin uppfattning tog man mytiska berättelser om gudens ankomst. Men den nuvarande forskningen ser detta som en av gudens egenskaper: han har alltid varit den som kommer, hans ankomst hänger samman med att vinet mognar, han avlägsnar sig men återkommer alltid.

Man kan lägga märke till att det var just guden Dionysos som hyllades på teatern.¹¹ Tragedins form, dramat som nyskapande återberättelse av det mytiska förflutna, kan förknippas med gudens egenskap av ständig återkomst. Dionysos var också besatthetens gud och därmed den som skådespelaren skulle upplåta sig för. Men besatthet var och är inget att leka med; därav dramats ordnande form. Den formen gav utrymme för besattheten samtidigt som den ledde skådespelarna på ett tidigare bestämt håll genom dramats alla repliker och handlingar, en kontrollerad extas. Staden behövde både värja sig mot guden och hedra honom för att få hjälp av honom. Teatern fyllde båda syftena.

Man brukar framhålla att grekerna inte visade mord på scen, vilket man har tagit som ett tecken på grekernas högre kulturnivå. Men de var krigare.¹² Segern hade sin gudinna, Nike, men krigen drevs inte med något särskilt ädelmod och massakrer på förlorande var regel. Det fanns törst efter motståndarens blod. Ett slags belägg för detta är Klytimestras gestalt i *Orestien*. Något mera blodtörstigt än hennes triumf efter mordet på Agamemnon är svårt att föreställa sig. Att en kvinna på detta sätt mördade sin man var nog motbjudande, men känslan som drev henne måste ha varit förståelig för den dåtida publiken.

Att grekerna fascinerades av det våld de ständigt utsatte varandra för kan det inte råda tvivel om. Alla tragedier har oförlåtliga våldsdåd, oftast mord mot närstående, som tema. I *Orestien* räcker det inte med Klytimestras triumf – en stor del av det andra dramat, *Gravoffret*, är en åkallan av de krafter som ska ge Orestes kraften att genomföra gudens befallning blodig hämnd. Moralen är enkel: det gäl-

¹¹ Pallas Athena hade sin plats på Akropolis.

¹² Ett villkor för medborgarrätt var att ställa upp som hoplit, fullrustad fotsoldat.

ler att lyckas i företaget, få Agamemnons vålnad med sig och, framför allt, inte få guden emot sig.¹³

Grunden till intresset för våldsanvändning är ju att människorna kan döda varandra och sig själva, att vi viljemässigt kan förkorta livet. Detta är ett sätt att närma sig tillvarons välbekanta men svårförståeliga grundfaktum att livet förutsätter döden. Det är nog ingen slump att alla grundningsmyter eller religiösa grundberättelser är historier om förbrytelser och våld. Så hos grekerna, så i Gamla och Nya testamentena. Så också i högmässans nattvard, där det ju är Kristi lekamnen och blod vi intar i en märkligt kannibalisk rit. Det är inte överord att påstå att döden och dödandet ligger som en medvetandets förutsättning. Bakom språkets alla gränsdragningar ligger livets gräns.

Fördelen med grekerna är då att de inte hymlar med detta intresse, därför ger de också en framställning av det mänskliga som är tydligare, men också mer motbjudande, än den vi ger. Våra framställningar av brott tar avstamp i föreställningar om ”det radikalt onda” eller dylikt, dvs har den kristligt radikala skillnaden mellan ont och gott som sin förutsättning. Grekerna kände inte till någon kristlig moral.

Aischylos tar sig an de problem som våldsanvändningen leder till – men det är inte i första hand en moralisk fråga han behandlar utan en praktisk och politisk, hur ska man få slut på den besvärliga kedjan av mord och hämnd för mord så att staden får inbördes fred? Svaret han ger i *Orestiens* avslutande del *Eumeniderna* är ett skiljedomsförfarande. Möjligheten till förlåtelse i kristen mening fanns förstås inte.

Aischylos tar heller inte avstånd från kriget som sådant. I slutet av *Eumeniderna* låter han till och med de omvända avgrundsväsendena be till gudarna att de ska ge atenarna en yttre fiende, ”ett hat som förenar” (Zilliacus’ översättning), för att staden ska kunna undgå det värsta, inbördeskriget. Det var stadens bästa han värnade om, inte mänsklighetens.

Genom att framställa våld i en konstnärlig form och frivilligt framkalla våldskraften på scen, behärskade man det också på ett vis, man hanterade människolivets destruktiva krafter och visade dem för åskådarna, som ett sätt att ge medvetenhet om dem och möjlighet att hantera dem. Men tanken på allmän fred mellan människorna låg inte för Aischylos, den hör till ett senare skede i människornas historia.

¹³ *Orestien* i ytterst brant sammanfattning: Klytimestra mördar sin make Agamemnon och hans krigsbyte Cassandra när Agamemnon kommer hem som segrare från trojanska kriget. Hon har hjälp av sin älskare, tillika Agamemnons kusin, Aigisthos. Mordet är hämnd för att Agamemnon lät offra deras dotter Ifigenia för krigslyckans skull. Det är också en förbannelse över Agamemnons släkt som går i uppfyllelse.

Orestes, son till Agamemnon och Klytimestra, återvänder för att hämnas mordet. Med livligt stöd från sin syster Elektra dödar han sin mor och hennes älskare. Strax anfaller han av hämndens gudinnor erinnyerna. Han lyckas fly och söker skydd vid Athenas altare. Athena hör erinnyernas ursinniga krav på Orestes’ levande blod och inrättar en domstol för att döma honom. Apollon framträder som Orestes’ försvarare. Domstolens jury delas i lika hälfter och Athena använder sin utslagsröst till att frikänna Orestes. Med användande av sin blidaste stämma (med hjälp av vältalighetens gudinna Peitho) blidkar hon dessutom erinnyerna och förvandlar dem till härdens och hemmets välvilliga väktare, de går från erinnyer till eumenider.

*

För oss är grekerna startpunkten eftersom det är med dem vi förknippar de första dikterna och de första eposen. De talar till oss från kanten av urtiden. Deras insatser att med dikt och filosofi beskriva och forma den mänskliga världen ligger som en förutsättning för vårt eget sätt att tänka. Språkligt och idéhistoriskt var de naivare i meningen att de hade färre texter och teorikonstruktioner att tränga igenom för att beskriva sina erfarenheter. Man kan gå till dem för att hitta en början.

Fortfarande saknas bot för våldsamhet och våldsanvändning. När vi försöker förstå krafterna bakom detta, har grekerna något att tillföra. De såg klart och moraliserade inte. Deras hjältar var aldrig utan vank och tadel; de var människor som drevs av liknande motiv som sina motståndare. Anledningen till att vissa gick till historien var att de segrade. Då hade de guden på sin sida och det räckte för grekerna.

Forntiden i nutiden

Överlevande dokument och andra kvarlevor från forntiden har som funktion att korrigera nutidens bild av det förgångna. Det klassiska bildningsarvet är intressant men motbjudande. Det är inte av vår tid, det gör motstånd mot våra tolkningar, det förblir halvt känt, halvt gåtfullt på förfäders vis. Att presentera det som teater, med dess förhoppning om gemensamt rum med åskådarna, kräver omfattande förarbete.

Hughes' version och nyöversättningen

När Folkteatern i Gävle härom året presenterade *Orestien*, var det i en nyöversättning av Lars Forssell efter en version på engelska av den brittiske poeten Ted Hughes. Det är skakande läsning. Det finns gott om märkvärdigt levande passager trots att tematiken är våld och död. Det upprörda, ständigt förnyade bildspråket för grymhetens realiteter: humanitetens uppror mot det alltför mänskliga. Sannfärdiga beskrivningar av tillvarons orimliga villkor: kondenserad visdom. Det är Aischylos' grekiska berättelse genom ytterligare två diktares temperament, buren av aktuell och fruktansvärd insikt i grymhet och övervåld. Ändå finns doften av arkaiska offereldar kvar. Det är ett modets öga att se de outhärdliga konsekvenserna av nödvändiga val. Det är en text att läsa och återkomma till, ett storverk byggt på ett storverk, en av grundtexterna i vårt kulturarv men sagd för första gången. Forssells svenska kan mäta sig med Hughes' engelska, vilket är ovanligt i översättningar. Det är kort sagt mästarprouv.

Det är intressant att se hur den nya versionen förhåller sig till den gamla. Man bör då minnas att teatern inte kan vara någon antikvarisk konstform, den måste i första hand intressera sig för att göra verkningsfull teater, ögonblick av liv, gemensam andning mellan scen och salong. I detta ligger en annan dimension av begreppet sanning än vad rekonstruktionen kan sträva efter. Om man vågar tanken att guden ska framträda, måste detta ske i samtiden, i det rum där skådespelare och åskådare befinner sig och textens röster breder ut sig. Då måste det vara en text som kan träffa också en oförberedd åskådare. Detta är gammal kunskap och

Hughes' verk är del i en stor litterär tradition av omdiktningar där namn som Seneca, Racine, Goethe, Sartre och Norén ingår.

Om man förutsätter att Hughes' och Forssells version är ett fungerande sätt att aktualisera *Orestien* för en nutida publik och att man genom den kan förstå samtiden i förhållande till antiken – vad består då broslagningen av, förutom en större formmässig frihet? De punkter som här följer bör ses som exempel på hur man försökt åstadkomma detta.

Jämförd med de flesta av dessa är Hughes' *Orestien* trogen originalet vad gäller sådant som scenernas ordning och innebörd och texternas själva omfång. Men han översätter i fri vers, utan originalets formaliseringar. Även dialogerna, som är formellt mycket strikta hos Aischylos, blir friare hållna. Hughes gör heller ingen åtskillnad mellan ”kör” och ”körledare” vilket annars är brukligt.

Normalt hos grekerna var vidare att kören sjöng och dansade fram sina partier, medan skådespelarna ömsom talade, ömsom reciterade i ett slags talsång. I Emil Zilliacus' översättning från 1933, som är gjord efter grekiskan, behålls den metrisk formen (dock i andra versmått), för körens del med sina benämningar strof, antistrof osv. Strofen och antistrofen har samma rytmiska värde och markerar körens dansande rörelse först åt ena hållet, sedan tillbaka. En text för fötter, kroppar och sång. Hughes avstår från detta – men iscensättaren kan, som Oskarson gjorde, återknyta till det dansanta och musiska hos Aischylos.

Man kan lägga märke till hur idé- och kulturhistoria mängder sig in i Hughes' version. Han låter exempelvis Apollon vara gud av det klara dagsljuset i anknytning till Nietzsche, som en motpol till den dunkle och extatiska Dionysos. Man kan också ana hur framställningen av Elektras hat mot sin mor klingar av Freuds elektra-komplex.

Fler exempel på lärda referenser och antydningar går att hitta i texten, men jag fördjupar mig inte mer i detta. Mer grundläggande är nämligen att det finns ett ”upprördhetens språk” i de nya versionerna som är nutida, det som väcks av massakrer på Balkan, i Rwanda eller Palestina, eller av våldsbrott och övergrepp på hemmaplan. Den bärs av övertygelsen om våldet som något grundläggande ont i människolivet. Föreställningen om ett sådant ont förutsätter i sin tur existensen av ett grundläggande gott. Hos Forssell vädjar Athena till erinnyerna: ”Hetsa inte upp våra ynglingar/ med slipstenens vissling/ och drömmen om svärd som dräper./ Låt inte deras stolthet svälla/ av drömmen att luttras/ från kroppens vilja att utöva våld/ i slagfältets hänryckning./ Vänj dem inte/ vid farans drog – / drömmen om fienden/ som måste trampas på, som ett grässtrå...”

Aischylos tänkte som vi sett inte så. Han önskade inbördes fred åt Athen, längre sträckte sig inte hans ambition. Zilliacus översätter: ”Och väcken icke brödratvist och hat/ och hetsen ej de mina man mot man/ som ilskna tuppar hetsas mot varandra./ Ett yttre krig må komma, av sig självt, där finnes fält för eldig ärelystnad./ Men ingen blodig kamp på egen gård!”

Athenarna var krigiska, krigsföring betraktades som en mycket viktig del av uppfostran för en fri man. Först vår tid, med erfarenheterna av industrialiserade massmord och det tekniskt möjliga kollektiva självmordet med vätebomber och annat, tvingas säga att våldet som sådant är något ont som måste och kan åtgärdas.

Man kan också, med vederbörlig försiktighet, säga att så i viss mån har skett med den nu sextioåriga europeiska freden.

För oss har kristendomens fredsbudskap blivit nödvändighet genom framgångarna för dem som konstruerat krigsmaskiner. På detta sätt har dessa gått Guds förunderliga vägar. Men alltjämt är freden något mycket svårt. Hämnens krafter låter sig inte gärna tämjas.

Athenarnas krigiskhet hindrade dem inte från att se de sorgliga konsekvenserna av krig och beskriva dem. När kriget var något normalt, när dess existens inte behövde försvaras mer än något annat naturfenomen, uppkom också möjligheten till en fullt saklig, bister beskrivning av dess raseri.¹⁴ I *Orestien* kan Aischylos framställa mekanismen bakom hur våld föder våld och det är möjligt för honom därför att han inte är främmande för våld. Tragedins form, där motståndarna båda måste få komma till tals, gör det också möjligt att framställa de svåra, i längden oacceptabla, följderna av detta.

I *Orestien* finns det som nämnts inslag som är chockerande blodtörstiga för vår tids smak. Man famlar efter sätt att göra Orestes' handlande moraliskt försvarbart – men dramats enda försvar är att guden befallt mordet, då är Orestes' plikt klar och vägen till modermordet utstakad. Gudarna styrde i kraft av sin övermakt. De var lynniga och man behövde få dem på gott humör. Man kunde också köpslå med dem, vilket framgår på flera ställen i *Orestien* – framhålla fördelar som guden skulle få i form av offergåvor och annat för guden tilltalande, som människorna kan åstadkomma. Resonemangen cirklade kring hur deltagarna skulle kunna få sina egenintressen tillfredsställda och påminde om att göra affärer.

Föreställningen om en gudomlig godhet som vill människorna väl hänger för oss samman med kristendomen. I den ingår också en radikal skillnad mellan ont och gott. Det är en så stark tankebild att den präglar allt senare tänkande. Jag tror också det är ett civilisatoriskt framsteg. Även hos Hughes-Forssell lever föreställningen om godheten. Den finns uttalad i texten, som en förhoppning uttryckt av kören i Agamemnon: ”Sanningens yttersta jämvikt,/ sanningen i sitt lugna kretslopp,/ måste vara god./ Låt den vara god.” För oss är detta en avgörande fråga eftersom den avgör vårt öde – ett öde som allt sedan Hiroshimabomben fälldes är gemensamt för alla människor.

Det går heller inte an att ställa mindre frågor än så till Aischylos. Han svarar sannfärdigt, grymt och utan blinkningar och slår sig igenom våra skenheligt goda avsikter. För att tåla så mycket sanning, behöver vi växa i kärlek.

Uppsättning

Peter Oskarsons uppsättning av Forssells text fick respektfulla men inte lysande recensioner. Det fanns emellertid partier i den som enligt min mening var stor-

¹⁴ Man kunde även uttrycka vad som kan ses som medlidande med de drabbade, även om det alltså var de egnas raseri som drabbat dem. Troligtvis var det en del av segrarens njutning att sätta sig in i förlorarens förtvivlan.

slagen teater. De säger att *Orestien* under vissa villkor är spelbar; det är dessa partier som motiverat resonemangen i föreliggande essä, vilken jag avslutar med några noteringar från uppsättningen.

Röst och mask

I *Orestien* är texten omfattande, scenerna långa och rörelsen i dem nästan omärklig. När dessutom, som i *Sagan om Orestes*, den hela masken införts som hinder och möjlighet leder detta till en kris för skådespeleriet som det traditionellt uppfattas. Man måste närma sig teaterns elementa på ett nytt, eller ursprungligare, sätt.

Det visar sig att skådespelarna med maskens hjälp kan frilägga texten och ge den plats i rummet som något sakligt, eget. Utan ansiktets rörelser som ackompanjerar vanligt dramatiskt tal, kan det uppkomma att talet frikopplas från skådespelaren och får en egen intensitet och närvaro i rummet.

Arbete med mask gör det nödvändigt för skådespelaren att flytta intresset från gestaltning, i betydelsen uppfattning av rollkaraktären, till frågan om hur rösten ska användas som bärvåg för dramatexten. Det viktiga blir hur den finner sin plats som faktum i rummet.¹⁵

Regi

Publikens uppmärksamhet kräver omväxling och överraskning i spelet. Det gäller att använda teaterns hjälpmedel: tal, handlingar, positioner, dräkter, ljus, musik, annan teknik. Med skådespelarnas hjälp åstadkommer regissören ett partitur, en detaljerad plan för föreställningen. Det är att förtydliga textens rörelser och underlätta för publiken att uppfatta vad det är som sägs. Man märker hur en huvudvridning får en att förstå tankens rörelse.

Texten bär ett skeende; genom att förtydliga detta i det för uppgiften utformade rummet åstadkommer man den speciella form av verklighet som är scenens. Texten styr som avsikt. Från andra sidan styr det man kan veta om hur länge åskådarmänniskan förmår hålla koncentrationen på det som sägs och visas. Mellan dessa poler av vilja och anpasslighet rör sig teaterns ansträngningar.

*

De tidigaste dramerna bär på spår av religiositet som var annan än vår vilken bygger på rätt bokstav och bekännelse. En högmässa upprepar förhoppningen om förlåtelse och delaktighet i det eviga livet; garantin för händelsens värde ligger hinsides. En teaterföreställning däremot övertygar bara genom den spelets verklighet den förmår skapa i samspel med sina åskådare. Detta kräver en bestämd kvalitet i

¹⁵ Thanos Vovolis skriver om hur masken genom det korta avståndet mellan rösten och maskens inre resonansyta kan ge en förstärkning åt rösten som han kallar konsonans, med en term från den antike arkitekturteoretikern Vitruvius. Man kan inte forcera maskens motstånd med kraft, man måste hitta samarbetet och underordna sig maskens materialitet. Det gick tydligt att uppfatta när detta inträffade i *Sagan om Orestes*. Vovolis, *Prosopon, berättelsens instrument*, Dramatiska Institutet 1995 (skriften kan beställas därifrån).

relationerna i spelsalen som kan benämnas gudens närvaro. Man förnimmar den som ett specifikt avstannande i tidsflödet. Teatern som kryphål till evigheten.

Litteratur

Perry Anderson, *Övergångar från antiken till feodalismen*

Walter Burkert *Greek Religion*

Ted Hughes, *The Oresteia*

Hugh Lloyd-Jones, *The Oresteia*

Emil Zilliacus, *Orestien*

Lars Forsells översättning finns tyvärr inte utgiven.