

Mythosbegreppet efter den aristoteliska dramateorins återtag

Roland Lysell

Stockholms universitet

roland.lysell@littvet.su.se

The concept of mythos is fundamental in Ancient Greek theatre and Aristotelian aesthetics. It is normative in different classicist doctrines from the 17th, 18th and 19th centuries and in 20th century popular culture it rules implicitly. In contemporary experimental theatre, especially that kind of theatre described by Hans-Thies Lehmann in *Postdramatic Theatre*, the concept of mythos has changed and mythos is just one of several elements in complicated dramatic structures.

In this article dramas by Elfriede Jelinek (*Ein Sportstück*, *Ulrike Maria Stuart*) and Roland Schimmelpfennig (*Auf der Greifswalder Strasse*, *Das Reich der Tiere*, *Idomeneus*) are discussed, as well as the mises-en-scène by Einar Schlee, Nicolas Stemmann and Jürgen Gosch.

Aristoteles urskiljer som bekant i *Poetikens* sjätte kapitel sex moment i dramat: mythos ("fabeln" i Jan Stolpes översättning), ethos (karaktärerna), dianoia (tankeinhållet), lexis, melos och opsis. De relateras alla till efterbildande av handlingen.

Eftersom tragedin är en efterbildning av handling och utförs av handlande personer av en viss beskaffenhet i fråga om karaktär och tänkande (dessa två avgör ju vår uppfattning om deras handlingar – det finns två naturliga orsaker till handling, nämligen tänkande och karaktär – och det är ju till följd av sina handlingar de möter lycka eller motgång), och *eftersom* det är fabeln som är efterbildningen av handling, ty med fabel menar jag här kombinationen av händelser, och *eftersom* jag med karaktär menar det som möjliggör för oss att kunna bestämma de handlandes moraliska egenskaper, och *eftersom* jag med tänkande menar det varmed de talande påvisar något eller uttalar någon allmän sats – så följer alltså därav med nödvändighet att tragedin som helhet har sex element, som gör den till det den är, och de är alltså fabel, karaktär, tal, tänkande, yttre utsmyckning och musik. Två av dem avser efterbildningens medier, ett sättet, tre föremålet. Fler grundelement finns inte.

[---]

Viktigast av dem är kompositionen av händelseförloppet, ty tragedin är inte efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv.

[---]

Det är alltså inte för att efterbilda karaktären som aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande

[---]

Och utan handling kan det inte bli någon tragedi, men väl utan karaktär. (s. 33)

[---]

Fabeln är alltså tragedins grundprincip, så att säga dess själ; på andra plats kommer karaktärerna. (s. 33 f.)

Hierarkin, där dianoia, tankeinhållet, intar tredje plats diskuteras vidare.

I över 2.300 år har dessa ord präglat såväl dramatik som dramateori. Mycket tydligt märks detta i den kurva som Gustav Freytag ställer upp i *Die Technik des Dramas* (1863) med Einleitung, erregendes Moment, Steigerung, Höhepunkt, Fall, Moment der letzten Spannung och Katastrophe. I själva verket är denna kurva i stort sett tecknad på basen av Shakespeares och Schillers historiedramer, bärande även i fransklassicistisk dramatik.

Den freytagska kurvan liksom mythos' roll minskar naturligtvis i och med den symbolistiska dramatikens genombrott, men i naturalismen och den amerikanska 1900-talstraditionen snarast förstärks den. Hos Brecht är den kvar, ehuru distanserad, men hos Beckett blott ironiskt och fragmenterat. I dagens populärkultur, i synnerhet i film och TV, genrer där verk ofta produceras av flera personer, kvarstår strukturen dock oanfrätt.

Men redan den romantiska dramaten visar exempel på relativisering av mythos. I Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*, där författaren arbetar med teater på teatern, kan vi skönja ett intrig/mythos-moment som mise-en-abîme inne i själva pjäsen.

Det sena 1990-talets och 2000-talets dramatik kännetecknas av ett ifrågasättande av mythosbegreppet, samtidigt som iscensättningar, vare sig det är fråga om klassikertolkningar eller nyskrivna pjäser, utmärks dels av en minskat förtroende för texten, dels av etablerandet av ett annat slags textbegrepp. I Botho Strauß' tidiga dramer, exempelvis *Trilogie des*

Wiedersehens, tycks också moment som liknar mythos hos Ibsen m.fl. förflyttas till ett rent formplan, d.v.s. inte längre utgöra ett bärande element i dramat. I Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999, finns även i eng. övers. *Postdramatic Theatre* 2006) drivs bl.a. tesen att textens roll i iscensättningen nu förändrats. Två författarskap är av särskilt intresse. I det följande diskuteras Elfriede Jelinek och Roland Schimmelpfennig. Båda dessa författare har emellertid varit intensivt beroende av de regissörer som gestaltat deras verk på scenen, varför såväl texterna som några specifika föreställningar skärskådas. Ur en delvis anorlunda aspekt har jag tidigare diskuterat främst Jelineks författarskap i ”Sport, terrorism och djurens anatomi” i den av Barbro Sigfridsson redigerade volymen *Den inre scenen. Psykoanalys & teater*.

*

Den regissör som stod Elfriede Jelinek (*20.10.1946) närmast var tysk teaters enfant terrible Einar Schleef (17.1.1944–21.7.2001). ”Det har bara funnits två genier i Tyskland efter kriget, i väst Fassbinder, i öst Schleef” skrev hon i en nekrolog och sitt tacktal vid mottagandet av den preussiska sjöhandelns stora teaterpris 2002 ägnade hon helt åt Schleef. 23.1.1998 uruppfördes Einar Schleefs version av *Ein Sportstück*. Endast Wiener Burgtheater med dess chef Claus Peymann (dåvarande årsbudget 310 milj. kr.) kunde (och ville) producera den.

Schleefs regi byggde, exempelvis i en uppmärksammad iscensättning av Brechts *Herr Puntila och hans dräng Matti* på Berliner Ensemble, vanligtvis på masscener och var strängt formaliserad, en antinaturalistisk teater utan stolar, bord och lampor. Inspirationskällorna var armén, idrottstruppen, den kyrkliga litanian och oratoriet. Schleefs teater hade (fruktbara) psykotiska inslag. Spontant sade han: ”Jag kämpar för mitt liv med min teater!” Psykodramat utagerades ofta av trupper av män i uniform eller sportkläder (eller ibland helt nakna, som i en enligt Rolf Hochhuth skandalös tolkning av dennes *Wessis in Weimar*, också den på Berliner Ensemble) och vackra kvinnor i väldiga krinoliner.

Schleefs tolkning av *Ein Sportstück* med 66 personer på scenen blev magnifik. Pjäsen återgår till den grekiska teaterns körer och protagonister. En lång Pietälignande scen bildar ett interludium. Två av Jelineks figurer, Elfi Elektra och Författarinnan, är alter egon, och dramats personer är välgörande sarkastiska mot sin upphovskvinna. Jelinek, som har ett nästan lika ont öga till Arnold Schwarzenegger som till Jörg Haider, är dräpande sarkastisk i sin attack mot den moderna elitsporten som framställs som ett förstadium till kriget, eller ibland som indirekt mord. Dopade idrottsmän betraktas som offer, uppburna så länge de presterar resultat, avskräde när de blir sjuka och blott skalet återstår. Som vanligt hos Jelinek finns ett konkret fall i bakgrunden, nämligen kroppsbyggaren Andreas Münzer som avled av överkonsumtion av anabola steroider.

Den 180 sidor långa texten bildade bas för en ibland fem, ibland sju, timmar lång uppsättning (variationen i längd berodde på de filmiska inslagen som blott visades vissa kvällar). Texten var kompletterad med långa sjok ur Hofmannsthals *Elektra* och Kleists *Penthesilea*, vilken skanderades av en flickkör i rosa krinolinliknande kjolar, samt några Mozartsånger, psalmer och Staufenbergers schlager ”Seeman”, som sjöngs i en matrosscen. Rent visuellt fördes tankarna till Francis Bacons måleri.

Dessutom hade Schleef lagt in en prolog. Den då 90-årige skådespelaren Heinz Fröhlich kom in och läste tillsammans med några vitklädda barn samma Prolog till teaterns, nationens och kejsarens lov som lästes vid Burgtheaters invigning 1888. Skådespelarna gjorde entré i svarta kåpor och man sjöng kejsarhymnen.

Schleef hade fokuserat modersrollen, närmare bestämt den hatiska destruktiva modern – en tolkning som inte är omedelbart given utifrån texten, även om modern reflekterar över sin

sons, idrottsmannens Apollons väg bort från henne. Elisabeth Rath hade några lysande framträdanden i svart jättekrinolin på kothurner som pjäsens moder eller Klytaimnestra.

Schleef var alltså i motsats till Jelinek fascinerad av idrottstrupper och starkt Riefenstahl-inspirerad i sin estetik, som byggde på en rytm mellan protagonisternas framträdanden och massscener. I denna uppsättning sprang mans- och kvinnotrupper i scen efter scen över scenen och skanderade i kör. Truppen var klädd i vita trettiotalstrikåer och frisyrerna erinrade om dem i filmen från Berlinolympiaden 1936.

Av de enigmatiska gestalterna märktes en herre i harnesk, vit herrperuk och svart krinolin som höll en lång monolog om hur han återfödde sig själv genom att ständigt döda sig själv. Samma figurer kunde inta positioner såväl som offer som gärningsmän. Ljuset kom ibland ur en lucka i golvet och en skådespelare framför ljuskällan skapade svarta silhuetter mot en stor skärm. Ett monotont kvartslångt gymnastikpass av hårdare karaktär övergick i att två av de motionerande utbrast i en aria ur Verdis *La Traviata*.

Uppgårelsen med Pappa som en gång varit Gud associerar naturligtvis till Kristi ord på korset, associationer som förstärktes när kören senare började sjunga ”O huvud blodigt sårat”.

Motsättningen mellan text och iscensättning fungerade ytterst fruktbart. Den första av dramats tre delar hade av Schleef betecknats som pubertet och sexuell frigörelse. I texten behandlar samma scen hur en person kallad Offret klagar över sin utsatthet. I föreställningen slutade scenen med att ynglingens seniga vältränade kropp sparkades och bespottades av tre nakna idrottsmän. Till sist hissades han upp i taket sittande inspärrad i fosterställning i en bur.

Allra tydligast framstod offertematiken i en scen mot slutet av första akt, när tio idrottsmän under ett kort ögonblick visades upphängda i taket i ena foten, precis som slaktdjur.

De scenbilder som utgjorde föreställningens element var sällsamt vackra och bildade dramaturgiska sekvenser, visuella gåtor med en egen logik. Ett exempel: En hord barn rusar in och spelar boll, ledda av en gymnastiklärare och en lärarinna. Det kvartslånga bollspelet tycks oändligt. När eleverna väl är borta, hamnar lärarna i ilsken sexistisk ordväxling som urartar i slagsmål. Lärarinnan stryker läraren, tar tag i fötterna och släpar liket efter sig mot fonden. Fyra kvinnor i baddräktsliknande svarta triåer och stövlar syns nu hänga i bakgrunden, medan "Ack Värmeland Du sköna" gång på gång klingar ut på klockren svenska.

Författarinnans epilog skulle ha lästs av Marianne Hoppe, men hon fick förhinder och regissören fick själv rycka in. Sedan Schleef, klädd i frack, läst Författarinnans slutmonolog, ropade en damkör i rosa krinoliner ”Bröd!” och rusade bakåt mot en pluton brungrå sovjetsoldater som lika högt röt "Konst!" Till sist låg damerna livlösa, medan herrarna fortsatte ryta.

Nicolas Stemann (*1968) framstår som Jelineks främste nu verksamme uttolkare på scenen. Mest imponerande av hans iscensättningar är tolkningen av *Ulrike Maria Stuart* på Thalia Theater i Hamburg med urpremiär 28.10.2006.

Ulrike Meinhofs porträtt projiceras på ridån och en skådespelare (Sebastian Rudolph) stapplar ut, förvirrad i sin ärtgröna damdräkt och röda pumps. Någon kastar peruk, poplinskappa och ett tjockt manus efter honom. Ironiskt börjar han med förställd röst recitera alla rollerna från pipiga prinsar i Towern till grovröstad gubbkör och snart får han assistens av kollegerna Felix Knopp, i solglasögon och magnifik glittrande vit klänning, och Andreas Döhler i kort lila. Man läser i stämmor. Döhler intar tänkarpose medan de andra fnittrar: ”jag är den svaga”, ”att tala är inte en gärning”. För dessa unga män i deras bisarra dragshow kan texten bara uppfattas ironiskt.

Den röda ridån dras undan, bakom denna finns ytterligare en röd ridå och bakom denna andra ridå en vridscen. Spelet bryts och man visar inledningstexterna till en svartvit film, ”Unergången del II: Stammhems sista dagar, av Bernd Eichinger”, en allusion på Hitlerfilmen från 2004.

Telefonsignaler avbryter männen en gång till; det är näringslivet som ringer. I ett moment av stillhet har två aktörer klätt ut sig till intima kvinnliga kroppsdelar i rosa och lila springor med pälskant; de framför innerligt och sakta en s.k. vaginadialog mellan Elfriede Jelinek och Marlene Streeruwitz.

Här bryts metateatern och effekterna. Elisabeth Schwartz, en gråhårig dam i Meinhofs generation, kommer in och ber om lite aktning för Ulrike, som skrev och tänkte så mycket.

Jelineks text bygger delvis på citat från Büchner, Marx och framför allt Schillers *Maria Stuart*, samt självfallet avsnitt ur RAF:s texter. Stemann har format textmassorna i en dramaturgi där tio aktörer i stället för att gestalta egentliga roller agerar än som den ene, än som den andre. Schwarz och Katharina Matz är stundom Schillers drottningar Maria och Elisabeth i renässansdräkt, stundom åldrade Meinhof och Gudrun Ensslin. Susanne Wolff, häromåret lovprisad som Ibsens Nora, och Judith Rosmair gestaltar terroristerna som unga.

Pjäsen tillhör Jelineks märkligaste och är ett utmärkt exempel på att även nobelpristagare förmår förnya sig. I hennes antiösterriskiska pjäser var ställningstagandet lätt, men här konfronteras vi med två kvinnor som har kraft och intelligens nog att vilja förändra världen, men tar till oförsvarbart våld. Meinhof och Ensslin framstår som mytomspunna men obegripliga ikoner för sena tiders barn och Jelinek tar inte ställning. Som feminist grubblar hon också över det märkliga i att två kvinnor som flera gånger kastat av sig kvinnorollen – Meinhof var ju radikal journalist – och till sist gripit ledningen för RAF privat ständigt strävar efter prinsens, Andreas Baaders, gunst. I centrum för pjäs och föreställning står sökandet efter identitet i en av medier genomträngd värld. Stemanns och aktörernas distans till texten har alltså flera funktioner.

Stemann låter teaterformerna avlösa varandra. Den unga Ensslin börjar sjunga och en musikal med glittergardiner uppförs på vridscenen. Man provar att ge föreställningen som klassisk konsert med flöjter och piano och som politisk Brechtinfluerad agitprop-teater. I fonden lyser den röda RAF-stjärnan med k-pist, gruppens emblem.

I en spektakulär scen härmar man tysk äckelteater, särskilt Jürgen Goschs bejublade Macbethföreställning från Düsseldorf 2005. Endast iklädda grismasker på kalsongernas plats ställer Knopp och Rudolph upp pappdockor som föreställer hatobjekt, d.v.s. politiker, domare och näringslivsfolk. De fyller ballonger med vatten som publiken får kasta på dockorna och kletar in varandra med rosa, brun och vit färg, allt medan de vrålar ”Skit!” och Rudolph tappar vigselringen.

Änglar, som Jelinek lånat från *Angels in America*, uppträder, Ulrike hängs i talja och vridscenen börjar snurra. Drottningarna grälar, rökmoln bildas och man vädjar till Steven Spielberg. Till sist, efter en andra vaginadialog, övergår föreställningen i rockkonsert. På vridscenen sitter en aktör i Jelinekperuk och läser hennes manus med wiensk accent medan Rudolph och Knopp nakna gör bruk av trummor och elgitarr. I fonden lyser ett Jelinekporträtt.

Efter två timmar får åskådaren, nedstänkt av vatten och rosa färg, applådera och lämna Thalia Theater. Ute i snögloppet hemsöks han av pregnant efterbilder från denna hisnande suveräna föreställning, där ironin ständigt slår över i drabbande allvar och allvaret hela tiden förmedlas av återanvända mediaeffekter. Och de pregnant bilderna övergår i tankar.

Men hur ser då Elfriede Jelineks dramer ut som texter? Mest intressant vore självfallet ett studium av *Ulrike Maria Stuart*, vilken efter Stemanns tolkning även iscensatts på andra håll. Tyvärr är denna text inte tillgänglig. Uppenbart är att den mythos vi konstruerat blott är en mythos i föreställningen, frammejslad ur texten.

Inte heller i *Ein Sportstück* arbetar Jelinek med mythos i klassisk mening, även om pjäsen styckevis refererar till en autentisk händelse, nämligen, som nämndes ovan, Andreas Münzers död. Det handlar även här om intensifiering av tillstånd, där i synnerhet en 30-sidors ”Zwischenbericht” (entr’acte), ett ”Pietàparti”, mitt i pjäsen (s. 75–104) fungerar transformerande på den mer ”vardagliga” handlingen och författarinnan låter sitt alter ego (”Die

Autorin”) avsluta med en fyrasidors monolog (s. 184-188). Kroppsliga/fysiska aspekter och intensiva skildringar av äckel är mycket framträdande även i denna jelinekpiäs.

Scenanvisningarna är här mindre utförliga än tidigare med motiveringen: “Författarinnan ger inte många anvisningar, det har hon lärt sig med tiden. Gör vad ni vill. Det enda som absolut måste vara där är: grekiska körer [. . .] (s. 7).” Jelinek anger att såväl enskilda rollfigurer som grupper av skådespelare måste vara träningsklädda, om ej annat explicit anges. Körledaren är med höranordning ansluten till en sportsändare och avbryter då och då spelet muntligen eller med skyltar eller neonskrift för att meddela intressanta resultat.

Jelinek arbetar med två alter egon i *Ein Sportstück*. Den första person som framträder, “Elfi Elektra”, är nämligen även hon en Jelinek i förklädnad. (Referenser till “Die Autorin”, författarinnan: s. 49, s. 130; “der lieben Tante Elfi” s. 151, ”Elfi” s. 177.). På s. 167 gör ett antal dykare entré släpande Elfi Elektra i ett nät.

Replikföringen kännetecknas av mycket utdragna monologer och dialoger med långa repliker: Elfi Elektra, s. 8–17, Kvinnan, s. 17–22, Kören, s. 22–32, Kvinnan, s. 32–35, Offer, s. 35–37, Kvinnan, s. 37–44, Offer, s. 44, Man, s. 44–45, En ung kvinna, s. 45–48, Offer, s. 48–49, Man, s. 49, Offret, s. 49–52, Kvinna, s. 52–54, Offer, s. 54–55, Man, 55–59 etc. I Pietåscenen har den gamla kvinnan en monolog på tolv sidor (s. 75–87) och sonen Andi fortsätter oavbruten fram till s. 104. Tragedins diskurs om blod, död och offer avbryts av groteska eller barbariska repliker.

Citattekniken är i stort sett Jelineks vanliga: allt från “Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei” (s. 11) till Bibeln. Även “enklare” personer uttrycker sig på en poetiskt citatbemängd höglitterär tyska. Ofta kan satser läsas såväl allvarligt som ironiskt menade – Jelinek lägger medvetet in dubbeltydigheter.

Den första scenbilden skall gestaltas i ett rum som utgör en syntes av sportstadion och fängelse. I “Pietåscenen” är den gamla kvinnan klädd i gammalmodiga underkläder, sonen i bodybuildingbyxor och på väggen syns ett belyst foto av Arnold Schwarzenegger.

Problematiken i *Ein Sportstück* som tryckt text kan ytligt och förenklat sammanfattas: unga män uppblåses (på mer eller mindre konstgjord väg) till barnsliga själlösa muskelbroilers, underhåller samhälle och media och faller till sist offer för sporten – blott mödrarna tar hand om de utslitna människospillror och det mänskliga avfall som blir kvar. Även transplantationer diskuteras. I stort sett är samtliga sporter från dykning till tennis mål för Jelineks satir. Sport associeras även till krigsbrutalitet. Pjäsens yta är dock försätlig; stundom refererar Jelineks (ibland citerade) ord till kroppens problematiska förhållande till själen i största allmänhet, eller till relationen Liv/Död; en kvinna i pjäsen kritiserar t.ex. showbusiness och dess forever-young-mentalitet (s. 164). Den existentiella/religiösa diskussionen blir allt mer självfull och intensiv, i synnerhet fr.o.m. pjäsens mitt, och monologerna blir mest djuplodande på pjäsens sista tio sidor (s. 177–188). Någon rollfigur kan till och med se religion, sport och musik som försvar mot Intet (jfr. s. 180).

Ett annat jelinekskt föremål för satir är även här media, i synnerhet TV. Såväl TV:s makt över idrottsmannen som idrottsmannens makt över folket via TV framgår i pjäsen.

Förhållandet män/kvinnor diskuteras någon gång (s. 104 ff.) – Jelineks huvudpoäng tycks vara att elitidrottsmannen blir en könlös maskin som, med undantag av modern, blott förhåller sig till *bilder* av kvinnor. Rollfigurer refererar stundom till den “manliga” instinkten att vinna tävlingen eller att segra i krig. Någon gång /s. 134) dyker också teaterkrisen upp en passant.

Sportmotivet fördjupas genom mytiska projiceringar. De främsta är den redan nämnda Pietåbilden i Zwischenbericht – idrottsmännen jämförs ju då och då i pjäsen med den lidande Kristus. Ett annat exempel är en dialog mellan Hermes och Achilles, vilka uppträder förklädda till två medelålders något fetlagda tennisspelare på de ytterst “myttäta” sidorna 124–137 (en svensk läsares tankar kan föras till Willy Kyrklunds *Gudar och människor*).

En tredje projicerad myt är Orestes-Elektramytten, som genomsyrar texten från början till slut. Under pjäsens senare del diskuteras moder- och fadermord.

Elfriede Jelinek förmår som få andra nu levande tyska dramatiker (endast Botho Strauß är därvidlag hennes överman) skikta sina pjäser i scener, scener på scener, referat av scener och olika typer av publiktilltal och självreferens och därmed skapa scenisk variation och mångfald. Hon blir aldrig monoton. Publiken aktiveras oavbrutet.

Dessutom manövrerar Jelinek elegant ett bokstavligt primärt tema med ett tydligt mål för satir, samtidigt med halvdussinet sekundära teman, d.v.s. inprojicerade myter, historiska paralleller och allmänfilosofiska diskussioner, utan att den dramatiska koncentrationen går förlorad. Tvärtom ter sig jelinekdramerna som sällsamt självbärande språkliga enheter och oavhängiga t.o.m. av författarinnans ursprungliga syfte.

*

Roland Schimmelpfennig (* 19.9.1967) är den vid slutet av 2000-talets första decennium mest spelade nutidsdramatikern i Tyskland. Hans pjäser har iscensatts i 40 länder. Pjäserna är prisbelönda och uppsättningar av dem har inbjudits bl.a. till teaterdagarna i Mülheim. Schimmelpfennig har tidigare arbetat som journalist i Istanbul, bedrev registudier från 1990 vid Otto-Falckenberg-Schule i München och blev sedan regiassistent och medarbetare i den konstnärliga ledningen på Münchner Kammerspiele. De pjäser som här diskuteras är tre av de senare och då i de tolkningar som regissören Jürgen Gosch gjorde på Deutsche Theater i Berlin, nämligen *Auf der Greifswalder Straße* (urpremiär 27.1.2006), *Das Reich der Tiere* (urpremiär 1.9.2007) och *Idomeneus* (urpremiär Cuvilléstheater München 15.6.2008; i Berlin 28.4.2009).

Jürgen Gosch (9.9.1943-11.6.2009) var en regissör som mot slutet av sin karriär gjorde succé med en *Macbeth* i Düsseldorf och en rad Tjechovtolkningar, bl. a. *Onkel Vanja* och *Måsen* på Deutsches Theater i Berlin. Hans iscensättningar av Schimmelpfennig är intressanta eftersom inte ett ord, inte en paus, inte ett kommatecken enligt författaren (som höll tal såväl när Gosch belönades med den preussiska sjöhandelns stora teaterpris i maj 2009 liksom vid Goschs begravning på Dorotheenstädtischer Friedhof i juni) förblir icke iscensatt. På det sättet finns i dessa iscensättningar en idag anmärkningsvärd texttrohet, men observera att noggrannheten gäller *texten*, inte *talet*.

Lättast att beskriva är den förstnämnda pjäsen, *Auf der Greifswalder Straße*, som också haft svensk premiär på Riksteatern. En svensk kritiker (citerad genom Colombine Teaterförslag) söker beskriva texten på följande sätt:

Schimmelpfennig skriver om storstaden som djungel, en fabel om uppskjutna liv och alienation. Texten skildrar samtida isolering men ändå hur allt lösryckt hänger ihop. Dramat handlar om ensamhet men också om osynliga sammanhang och ständiga beröringspunkter. [---] Handlingen rör sig kring grönsakshandlaren Rudolf som drömmer att han ska dö om exakt ett dygn. Nu har han 2 timmar på sig att utnyttja livet till fullo. Han gör det genom att fria till den långa Maika, även kallad Giraffen, trots att drömmen varnat för en kvinna med just det namnet. Det är som om Rudolf, när han står på knä och tigger om hennes kärlek, försöker blidka Döden.

Beskrivningen ter sig tämligen tafatt för den som läst pjäsen, även om personerna, t.ex. fotoaffärsinnehavaren Babsi och de tre rumänerna, stämmer in på beskrivningen. Centralt är nämligen just mythosbegreppet, eller med Jan Stolpes översättning fabeln. Att Rudolf har 24 timmar på sig och mycket riktigt skjuts till döds på slutet, just av Maika, är helt tydligt en drift med det klassicistiska dramats dygnsstruktur. Men det finns mer än så av intresse. Särskilt kan noteras en berättelse om en silversked som hantverkaren Johann Erdmann den 25 april 1945

klockan 15 murat in i sin våning på Chodowieckistraße, en sked han fått i present 1877 och som redan då gått i arv. Skeden dyker nu upp när ett lass tegelstenar vräks ner på scenen och hittas av Katja, som härstammar i nedstigande led från Erdmann, och hennes pojkvän. Skedens något romanartade historia, där ”allt lösryckt hänger ihop” läses upp som en scenanvisning av en av aktörerna och förfrämligas därmed från det vi ser på scenen. Handlingen ter sig som en fristående berättelse. Den är såväl perifer som svår att följa och leder därmed medvetet ut ur det drama vi ser på scenen.

Även andra klassiska element förflyttas till ett metaplan. Kioskägaren Hans sjunger en märklig barnslig sång på spanska och tyska som handlar om alfabetet (lexis distanseras). Då och då kommer en hundägare i morgonrock, en tung man i 60-årsåldern, (i Berlin spelad av samme aktör, Bernd Stempel) som ropar på en hund som heter Biene (=bi). På liknande sätt fungerar rockfantasten som flera gånger kommer in och ropar ”Maiden”. Scenanvisningar läses högt, ofta i kör – och ibland är det så redan i pjäsen att tre aktörer, t.ex. Täubchen, Schimdti och Babsi i scen 2.13 (s. 441) anges som de som uttalar repliken. Karaktärer kan ibland läsa omdömen om sig själva högt. Situationen i pjäsen och än mindre i föreställningen är alltså den konventionella, d.v.s. att en rollfigur uttalar en replik ”inifrån”, representerande det naturliga talet. Långa läspass och extrema fysiska handlingar, beledsagade av bullrig turbulens, interfolieras så att föreställningen får en unik rytm. Men även kroppen distanseras, en kvinna föder t.ex. leksaksdjur.

Allra mest säreget är att grönsakshandlaren Rudolf, gestaltad av Ingo Hülsmann, rusar upp från första bänk och springer naken på scenen under hela första akt. Han stiger hos Gosch alltså inte bara upp ur sängen, utan rusar fram och tillbaka över Johannes Schütz scenografi som har formen av en trappa och vid ett tillfälle intar han fosterställning. Det som sker ter sig som en rad erotiska möten med påklädda kvinnor, först den varnande Tanja, sedan Nathalie, fästmön Kiki och fatalt nog också Maika, en vikarierande anställd som kommer i Simonas ställe. Just dessa scener framförs därför med en biton av sensorisk vällust; representerar de Rudolfs erotiska drömmar? Simona söker i slutscenerna få tag på ett generande hårstrå på ryggen och i iscensättningen krälar skådespelerskan naken och blodig över scenen. Denna starka kroppslighet i iscensättningen transformerar naturligtvis pjäsen till att bli något annat än den Handkeparafra (*Die Stunde als wir nichts von einander wußten*) den hos vår kritiker ovan beskrivs som.

Korrekt är däremot att Döden tycks spela en huvudroll. Flera av rollfigurerna ligger döda och blodiga på trappan i slutet, där vi befinner oss långt från de ”realistiska” vardagsscener som ibland bildar vilopunkter i den sceniska turbulensen. Ständiga klädbyten och dubblering av roller får också ethos-faktorn att framstå som distanserad. (I detta avseende tycks Strindbergs *Ett Drömspel* fortfarande vara stilbildande.) Det som kvarstår är ett slags idémässig existentiell konfrontation: konfrontationen mellan den sensoriska nakna människokroppen och Döden, vars signum är blodet. Samtidigt markerar naturligtvis den dödskyss som beledsagas som en revolver riktad mot pannan affiniteten mellan eros och thanatos.

Schimmelpfennigs hittills mest komplicerade och mångbottnade pjäs är *Das Reich der Tiere* (2007). Den drygt 70-sidiga texten tog vid urpremiären närmare fyra timmar att spela. Skillnaden mellan tal och text blir synnerligen tydlig, då närmare tre kvart i början av pjäsen utgörs av stumspel, angivet i didaskalierna. Två skådespelare maskerar sig till lejon respektive zebra, i andra och tredje scenerna följda av som sminkar sig som antilop, ginstkatt och maraboustork.

Personregistret är följande: Peter, skådespelare, 35–40, lejon, senare stekt ägg; Dirk, skådespelare, 40+, maraboustork, senare tomatketchupflaska; Isabel, skådespelerska, c:a 35, ginstkatt, senare pepparkvarn; Sandra, skådespelerska, 35–40, antilop, senare rostad brödskiva; Frankie, skådespelare, zebra; Chris, regissör och författare, 30–35; en krokodil samt eventuellt andra djur: skorpioner, giraffer, noshörningar, elefanter m.m. Pjäsen är för-

sedd med hänvisningar till Brehms *Tierleben* i jubileumsutgåvan från 1929 och Schimmelpfennig betonar explicit ”Ingen plysch, ingen löjlighet”. Kostymeringens enkelhet och förmåga att övertyga betonas.

En konventionell mythosbeskrivning skulle ta fasta på skådespelargruppen med Peter och Frankie i centrum som maskerar sig och framför några scener ur Djurens rike, vilken man spelat i sex ”skitår”, men pjäsen inleds med en diskussion om nästa projekt, en pjäs om ett stekt ägg, Tingens trädgård (*Garten der Dinge*), vilken sägs ha erhållit ett teaterpris. Efter ett skenbart förvirrat samtal med den påtagligt berusade och cyniske författaren Chris får Frankie ett reklamkontrakt och försvinner från gruppen. Det blir omöjligt att spela djurpjäsen; skådespelarna sitter i djurkostym och diskuterar detta i III:3 och i III:4 får vi se en omöjlig scen gestaltad. I III:5.1 berättas att Frankie nu uppträder i TV-reklam. Man sminkar av och duschar i III:5.2 och klär om till den nya pjäsen. Slutscenen III:6 är ett uppförande av en scen ur pjäsen om det stekta ägget, där bl.a. pepparkvarnen plågar ketchupflaskan så att blod flyter.

Så enkelt är det dock inte. Denna primärhandling förs aldrig till slut – slutet är ju en ny infogad pjäs – , men liksom i *Auf der Greifswalder Straße* överbetonas skådespelarnas fysiska närvaron på scenen. Dirk, som spelar maraboustork, har ådragit sig ett sår i ryggen p.g.a. fjäderna, Isabel, ginstkatten, har en trasig stinkande tånagel. Sandra har varit barnledig, barnet är oönskat; tydligen är Peter far till det, fast han inte vill låtsas om något etc. Om huvudfabeln skulle referera till något, så skulle det vara till en allmän stämning av frustration och meningslöshet.

När pjäsen spelades stod också något helt annat än mythos i centrum, särskilt i den långa stumscenen i början, nämligen själva maskeringen. Metamorfosen till djur med hjälp av färg, pulver och i storkens fall röda och vita fjädrar fick ett värde i sig. Hopplösheten och frustrationen (suckar, cigarettökande) hos skådespelare som maskerar sig till djur är uppenbar, men också en rörelse motsatt djurfabelns: förklädnaden till djur framkallar djuriska beteenden, beteenden vilka även är relaterade till den mellanmänniska interaktionen. Gränsöverskridandet mellan djur och människa har i andra akt gått så långt att vi får ”självbekännande” skildringar av maraboustorken i II:2 och antilopen i II:6.

Även denna pjäs bevarar vissa sceniska trick från komedin, t.ex. när det visar sig att Frankie gömt författaren Chris (Schimmelpfennigs karikerade alter ego?) ryggsäck i sin sportväska (s. 135) och därmed framkallat den frustration över förlorad mobiltelefon och förkomna kreditkort som vi åskådare iakttagit i hela andra akt, där Chris/Frankiescenerna tar störst utrymme, en frustration som binder de båda rollfigurerna samman, vilket ger Frankie fördelar. Denna scen ger naturligtvis den aktör som spelar den eljest välorienterade, men nu berusade och bortkomne, Chris möjligheter att använda sin komiska talang.

Liksom klassisk dramatik arbetar detta drama med gåtor. I den första scenen ondgör sig Peter och Frankie över den andra pjäsen, *Garten der Dinge*, om vilken vi åskådare ännu inte har en aning.

Det djuriska är av två slag i pjäsen, dels det sagoaktiga i själva den inre pjäsen som man spelat i sex år om zebran som varit djurens konung och nu utmanas av lejonet, stäppen som börjar brinna, lejonet som inte kan simma, zebran som tar det på sin rygg, krokodilen som anfaller men dödas av lejonet etc., dels det råa i den konkurrens mellan rollfigurerna – i synnerhet Peter och Frankie – som allt mer utvecklas. Replikerna i den inre pjäsen är av berättande karaktär (bortsett från vissa av lejonets repliker som i all sin direktet liknar den konventionella dramatikens metod med rollfiguren som ett talande jag samt de ovan nämnda ”självbekännelserna”); de olika djuren får beskriva snarare än gestalta händelseförloppet.

Metateatrala inslag i pjäsen är närmast lustspelsartade. Först tvingas Dirk, maraboustorken, kleta in sig i grönt och också spela krokodilen, sedan, när Frankie försvunnit och man inte har råd med en ny zebra, får storken bära lejonet över floden och antilopen färga sig i krokodilgrönt – det är just denna scen som får visa det misslyckade i djurpjäsen utan Frankie/zebran.

En aspekt som löjligt för handlingarna (mythoi) samman är den vällust med vilken antilopen utsätter sig för lejonets andningar i I:16. Att Chris tycker att Frankie är en usel skådespelare framgår i II:3 och II:7, kanske är det detta som möjliggör en förbrödring? Chris tar emot Frankies adress i slutet av andra akt.

Den inre pjäsen har ett slags ”budskap”; lejonet som förvisso vinner herraväldet över djuren men allt mera känner sig jagat och hetsat, närmare bestämt av tanken på den flyende zebra det aldrig hann upp. Isabels replik i I:12 är talande: ”Stehen sich gegenüber, schweigend, massiv, später erniedrigen sie sich gegenseitig, sie demütigen sich. Das ist eine Anweisung. Das ist ein wichtiger Hinweis – aber was heißt das?” (s. 114). Frågan är vilken roll vi skall tillmäta detta ”budskap” i ett lustspel. I vart fall är också lustspelets slut öppet.

Det som träder i fokus är nog snarare en situation, en situation där man förvandlar sig, maskerar sig, framför märkliga eller löjligen handlingar utan relation till en rimlig verklighet, skadar sig och diskuterar vad man skall spela. Kanske en pjäs om arbetslösa skådespelare som klär ut sig till städerskor? Mythos blir inte längre bärande utan något som i andra eller tredje hand kommer in i spelet.

Representeras då något utomteatralt i pjäsen? (Eller handlar det om en i ord beskriven postdramatisk föreställning?) I så fall handlingsförlamning och orienteringslöshet (Chrisscenerna). Djurpjäsen får en egendomlig avslutning i III:2 då ginstkatten förklarar att meningslöshet och blodtörst numera regerar i djurens rike: ”Das Reich der Tiere veränderte sich, nachdem das Zebra verschwunden war, es zerfiel. Es hatte einen Herrscher, aber dieser Herrscher regierte nicht. Er wurde von einem Schatten verfolgt, der ihn nie mehr losließ. Und so regierten in dem Reich der Tiere von nun an Sinnlosigkeit und Blutgier.” (s. 146) Exakt detta gestaltas också i de sista scenerna när Frankie som spelade zebbran försvunnit; det blir omöjligt att spela djurpjäsen, skådespelarna sitter i djurkostym och diskuterar (III:3). I III:5.1 visar det sig att Frankie nu uppträder i TV-reklam. Att ett annat medium än teatern tycks styra den är en sista ironi i pjäsen.

Elva skådespelare sitter avslappnade och vardagsklädda framför en vit vägg så nära scenkanten att de tappar föremål och nästan ramlar ner. Ogenerade av publiken småpratar de. Plötsligt börjar de grimasera, härmar gubbar, och räcker ut tungan. Föreställningen av Roland Schimmelpfennigs senaste pjäs *Idomeneus* i Jürgen Goschs iscensättning på Deutsches Theater har börjat.

Texten är ett läsäventyr i sig. 18 korta scener som handlar om en av trojanska krigets hjältar, Idomeneus, kung av Kreta, som råkade ur för en storm på hemfärden efter den lyckade invasionen medelst trojansk häst. Mot löfte att offra den första varelse som han mötte vid hemkomsten erhöll Idomeneus havsgudens Poseidons hjälp.

Vad vi först får se är ett skeppsbrott. Aktörerna ropar, skriker, drar i varandras armar, ben och kläder som om de i sjönöd höll sig kvar på flottor och vrakdelar. Texten, även personangivelser och scenanvisningar, läses oftast som skanderad vers i kör, men ibland blott av en eller två skådespelare. Inlevelsen är total när man uttrycker skräck, smärta och förvirring.

Strax efter första scenen vänder dock hela skeendet och aktörerna är inte längre skeppsbrottna utan väntande på Kreta, spanande, hukande. Berättelsen löper fram till skildringen av hur Idomeneus skär halsen av sin son Idamantes, som blev just den som mötte honom vid hemkomsten, sedan hängs upp och ner och får sina inälvor utslitna. Så invänder någon: Nej, så var det inte! (s. 22)

Under föreställningens 70 minuter gestaltas och beskrivs sedan olika handlingsalternativ. Förfördes Idomeneus gemål Meda av f.d. argonauten Nauplios i ett förnedringsprojekt, sedan denne förvägrats duellera med Odysseus? Möttes Idomeneus och Meda i idyllisk kärlek och berättade de om sina upplevelser? Dödade Idomeneus sig själv i stället för sin son, när han märkte att sonen var den förste han mötte? Sprättade han upp sin egen buk?

Varianterna är många, precis som i grekernas episka cykel där numera förkomna epos kompletterar Iliaden och Odysseén. Hos Schimmelpfennig är de faktiskt ännu fler, vilket gör att intrigen själv under föreställningen allt mer framstår som ett potentiellt perspektiv, resultatet av ett val träffat mellan många möjliga. Den tycks ibland växa fram ur den skräck och ovisshet som präglar de väntande. I scenernas början återkommer då och då en replik om olivlundan. Men det vore ett missförstånd att se pjäsen blott som ett underfundigt uttryck för allmän relativism. Idomeneus hängde sig inte, sprättade inte upp sig själv, utan dramats sista replik "Ich hänge am Leben" uttrycker att han inte går i döden utan hänger fast vid livet. Orden liknar en dom till existens i ett krig vars verkningar beklagas av alla, allra mest av kvinnorna, som i kören får en egen kritisk röst. Och kriget är inte bara det trojanska.

I Jürgen Goschs perfekt rytmiserade iscensättning stapplar och hoppar skådespelarna över varandra i samförstånd eller irritation. Sceniska effekter åstadkoms ibland naivistiskt med ett munspel och ett dragspel. Christian Grashof ritar Idamantes bild på väggen och strör mjöl över kollegerna när de skall gestalta åldringar. Erfarna skådespelare som Margot Bendokat, Peter Pagel och Bernd Stempel imponerar självfallet, men allra mest Alexander Khuon som ensam tar sig an Idomeneusrollen på slutet. I hans minspel avlöses det precisa härmandet subtilt av en skräck med öppna gnistrande ögon. I Johannes Schütz scenografi, som vanligt närmast ett icke-rum, förvandlas den föreställning som börjat som grotesk och övergått i spex, lustspel och skräckelskildring till ett tillstånd av oviss och pressande närvaro.

Intill minsta paus och kommatecken är även denna text iscensatt av Gosch, men åter med mera blick för text än tal. Men referensen är (precis som i postdramatisk teater) nu så gott som helt borta – pjäsen är mera sprungen ur än refererande till ett tillstånd av ovisshet. Mythos finns kvar, men är hos Gosch/Schimmelpfennig relativiserad och ifrågasatt och dominerad av andra moment i dramat.

Vi kan således konstatera att den relativisering av mythosbegreppet vi finner exempelvis i Ludwig Tiecks romantiska komedier och deras mise-en-abîme-struktur vidareutvecklats av millennieskiftets dramatiker Elfriede Jelinek och Roland Schimmelpfennig. Hos Jelinek är pjäserna ofta ett slags stenbrott för regissören, där mythos, ibland på olika plan, relativeras av själva diskursen. Hos Schimmelpfennig, tydligast i *Das Reich der Tiere*, finns en rad smärre mythoi inkorporerade i en huvudmythos. I *Das Reich der Tiere* utgörs denna huvudmythos av ensemblemedlemmarnas samspel med varandra, i *Idomeneus* diskuteras mythos i själva diskursen där uppdelningen av texten i roller inte är tydlig.

I sin regi förstärker, förtydligar och differentierar Einar Schleef, Nicolas Stemmann och Jürgen Gosch detta drag i texterna och ibland, tydligast i Stemmanns *Ulrike Maria Stuart* kompletteras det med ett metateatralt inslag. Teaterföreställningen problematiserar inte bara skilda mythoi på olika plan i pjäsen utan skilda teatergenrer och skilda teatergenrers sätt att representera mythos.

Referenser

Aristoteles, *Om diktkonsten*, ny övers. av J. Stolpe, Stockholm (Anamma) 1994.

Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück, Reinbek bei Hamburg* (rororo), 1998.

Lysell, Roland, ”Sport, terrorism och djurens anatomi” i *Den inre scenen. Psykoanalys & teater*, (red.) Barbro Sigfridsson, Stockholm (STUTS), 2009, s. 39–64.

Schimmelpfennig, Roland, *Auf der Greifswalder Straße i Theater Theater, Aktuelle Stücke 16*, Frankfurt am Main (Fischer), 2006, s. 411–479.

Schimmelpfennig, Roland, *Das Reich der Tiere i förf:s Trilogie der Tiere*, Frankfurt am Main 2007, s. 87–156.

Schimmelpfennig, Roland, *Idomeneus* (stencil), Colombine Teaterförlag.