

TIINA ROSENBERG

## Hilda Hellwigs vilda kvinnor

*Hilda Hellwig har  
hållit en konsekvent kulturkritisk  
feministisk hållning menar Tiina Rosenberg  
som i föreliggande artikel lyfter fram  
några av Hilda Hellwigs  
uppsättningar.*

I Teater Auroras produktioner fanns från den allra första uppsättningen, *Ta det lugnt, morsan!* (1979) till den sista, *Indras dotter* (1994) en för svensk teater ovanligt könsmedveten utgångspunkt. Jag ska i denna artikel lyfta fram några av Hilda Hellwigs uppsättningar med fokus på kvinnor från hennes tid som konstnärlig ledare för Teater Aurora 1979-94.

Hilda Hellwigs första uppsättning *Ta det lugnt, morsan!* gavs en uttalat feministisk programförklaring om det gryende medvetandet hos de kvinnor pjäsen skildrade. Men kritiken gällde inte enbart samhällets inbyggda sexism. En kritisk udd riktades också mot sjuttio-talets progressiva kulturutövare. "Jag är trött på att ha progressiviteten speglad av män, som det faktiskt är i de flesta fria grupperna", förklarade Hilda Hellwig. "För oss är det viktigt att ha lika mycket kvinnliga som manliga värderingar."<sup>1</sup> Denna ståndpunkt återfinns också i arkivmaterialet vari en av Teater Auroras föresatser anges vara strävan efter en gruppstruktur, där fördelningen mellan manliga och kvinnliga skådespelare, och därmed pjäsvalet, speglar de faktiska förhållandena i samhället.<sup>2</sup>

*Ta det lugnt, morsan!* handlade om kvinnors identitet, eller snarare brist på identitet. Damtidningen *Femina* kallade föreställningen för en liten revolution.<sup>3</sup> För uppsättningen formulerades följande målsättning:

/.../ 4. I pjäsen gestaltas samhället enbart genom kvinnor. Den leder in oss i en kvinnlig verklighet.

Denna verklighet lyder under de lagar som tvingar både kvinnor och män att klyvas i en offentlig och privat människa, där ideal och verklighet aldrig möts.

5. Vare sig kvinnan accepterar samhällets värderingar eller inte hamnar hon i en identitetskonflikt. Om hon accepterar, gäller konflikten när hon inte längre behövs som: sexobjekt eller fortplanterska (åldrande, sjukdom osv).

Om hon inte accepterar kommer omvärlden fortfarande att betrakta henne som sexobjekt och fortplanterska. Hon blir identitetslös.

Det gäller att skapa en grupp som inte accepterar samhällets värderingar och i den gruppen finna sin identitet, för att kunna förändra samhällets värderingar.<sup>4</sup>

*Ta det lugnt, morsan!* var ett avklätt stycke. Scenen var ett svart podium, täckt av hopsydd lakan i ett stycke, vällande i vågor över scengolvet och över två symmetriskt placerade stolar på podiet. Bakgrunden utgjordes av spetsprydda lakan spända i en vit stålram. Dessa lakansjok som en gång varit rena och vita var nu sjaskiga och nötta av livet.

I denna scenbild agerade kvinnorna iklädda trånga balettdräkter. Grå, stela tyllkjolar underströk deras karaktär av dockor. Håret var stramt uppsatt i knut, ansiktena omålade, benen rödfnasiga, rörelserna dockstela. Scenljuset tog fram det musgrå, det halvt smutsiga vita som omgav kvinnorna. I likhet med de lakansjok som scenrummet draperats med hade även de en gång vita ballerindräkterna förvandlats till något solkligt och grått.

*Ta det lugnt, morsan!* hade undertiteln *Ett för-*

*vandlingsstycke för 3 kvinnor.* Tre kvinnliga skådespelare gestaltade 2 kvinnoroller. Texten koncentrerades till enstaka nyckelrepliker, knutna till ett mimiskt kroppsspråk. I en lång öppningsscen upprepades repliken: "Vem är du?". Den bollades mellan de tre skådespelarna och lektes på olika sätt fram. Det centrala i detta spel var gestaltningen av dessa tre kvinnors uppvaknande och svaret på frågan "Vem är jag?"<sup>5</sup>

Uppsättningen saknade genomgående roller. Den bestod av en mängd kvinnoidentiteter som de tre skådespelarna snabbt tog sig in i och ut ur. I tolv scener som avlöste varandra mötte publiken unga och gamla kvinnor, längtande och försmådda, förväntansfulla och av livet förbrukade. Kvinnor som lever sig in i sina roller som mödrar, hustrur och döttrar för att sedan överges av dem. Tolv förvandlingar visade hur kvinnors successiva uppvaknande sker. I mötena och konfrontationerna kvinnorna emellan uppstod ibland ögonblick av klarhet och begynnande medvetenhet, men livet har en tendens att bara rinna på utan att något som liknar förändring inträffar.

De olika kvinnogestalterna övergick i varandra i ett fysiskt utspel där skådespelarna använde sina kroppar, framför allt sitt hår och sina röster. Spelet var snabbt och utlämnande, men också burleskt, roligt, en kombination som kännetecknar ett flertal av Hilda Hellwigs regiarbeten. Orden, monologerna och dialogerna förstärktes genom kropparnas snabba rörelser och rösternas variationer i tonläge och häftighet. Hilda Hellwig arbetade här med en rytmisk intensitet. Då hon använde multipla rollfigurer och collageteknik gällde det att få fram fantasifulla övergångar.

I Megan Terrys pjäs gestaltades omedvetna kvinnor. De var omedvetna om samhället, men också om att de i sin tur påverkar samhället. Genom att acceptera samhällets förtrycksmekanismer blir de bevarare och utövare av förtryck. År 1984 plaskade vilda kvinnor på Teater Aurora omkring i urtida vattenpölar och inväntade den man som övergivit kvinnorna i *Ta det lugnt, morsan!*, Orden hade då i långa stycken reducerats till bara läten.

*De vilda kvinnorna* skrevs av Hilda Hellwig

och handlade om kärlekens villkor: svartsjuka, hat, begär, längtan. "Hur har man skapat kvinnoförtrycket?" frågade sig Hilda Hellwig i en DN-intervju och besvarade frågan själv: "Jo, genom att skilja kropp och själ åt och ge kroppen de negativa egenskaperna."<sup>6</sup> Då de goda egenskaperna tillskrivits mannen och kvinnan hamnat på den negativa skalan har också helheten gått förlorad.

### *Mannen som aldrig kom*

Detta skulle Hilda Hellwig nu skildra genom att placera handlingen i en ruin. Scenrummet liknade en bunker som snarast utgjorde ramen för ett inre landskap. Den sexuella symboliken var påfallande. Våldiga violetta murar nådde ända upp till taket och ett par falliska manshöga gröna block ramade in den sjö som likt ett sköte bredde ut sig mitt på scenen. Den inledande scenanvisningen talar om en solnedgång. I denna skymning som stilla övergick till mörker satt de tre kvinnorna stilla. En snyftade, en nynnade en sång, den tredje och den äldsta tittade in i elden som brann på ett slags altare. De väntade på Mannen som aldrig kom.

Föreställningens upptakt var intensiv. Den snyftande kvinnan rusade ut i det vatten som täckte en stor del av ruinen. Hon gnällde, tjöt, grät fram en klagosång.<sup>7</sup> Liksom i *Ta det lugnt, morsan!* fanns här ett starkt fysiskt tilltal i rörelser och utspel. De tre väntande kvinnorna var aggressiva och hade en rad uppgörelser med varandra. Så fort kvinnorna drabbat samman övergick handlingen till ett mytologiskt spel där de klassiska myterna om Medea, Psycho, Amor och Penthesilea tolkades. Även här väntade kvinnorna, modern, systemen och hustrun, förgäves på Mannen som aldrig visade sig.

På samma sätt som i *Ta det lugnt, morsan!* fokuserades i *De vilda kvinnorna* den kvinnliga kroppen. Hilda Hellwig arbetade med kroppar snarare än med karaktärer. Dessa kroppar var behäftade med ett udda syntetiskt språk som kommunicerade förtvivlan, och den linjära dramatiska strukturen var medvetet stympad. Spänningen vilade på överraskande övergångar från en situation till en annan. I *Ta det*

*lugnt, morsan!* och *De vilda kvinnorna* begrundades kvinnors identitet och dess filosofiska och politiska dimensioner. Teresa de Lauretis har påpekat att identitet inte är ett mål i sig, utan snarare utgångspunkten för den självmedvetandeprocess som gör att individen börjar inte bara förstå att det personliga är det politiska, men också *hur* det personliga är det politiska. Samtidigt börjar individen begripa på vilket specifikt sätt subjektet konstitueras i förhållande till kön i sitt givna sociala sammanhang, och inom ramen för existensens möjligheter.<sup>8</sup>

### *Kvinnors längtan och begär*

Kvinnlighetens sociala, sexuella och psykiska konstruktioner hade från början ingått i Teater Auroras estetiska projekt. I *Fritt fall* (1986) och *Nattens skogar* (1988) återkom en stark fokusering på denna tematik. Samma år som Hilda Hellwig regisserade *Fritt fall* på Teater Aurora debuterade hon på Dramaten med Heinrich von Kleists berättelse om amazon-drottningen *Penthesilea*. I Kleists pjäs möttes två världar, kvinnans och mannens, och det slutade illa, medan *Fritt fall* berättade en historia om en medelålders kvinna som kastar sig ut i erotiken. Även om denna pjäs också slutade illa, så var tonen i *Fritt fall* mindre dramatisk än i *Penthesilea*. *Nattens skogar* i sin tur gestaltade livets nattsida: frånvaron och tomheten.

Uppsättningen av *Fritt fall* invigde i april 1986 Teater Auroras nya lokaler vid Sankt Eriksplan i Stockholm. På ett antal videoskärmar i den nyklassicistiska före detta biograffojén såg publiken Susanne (Bibi Nordin), en gravid, medelålders kvinna, vars make Axel (Björn Lövgrén) gjorde entré för att döda hennes förväntningar: "Du är för gammal!" Efter introduktionen av temat "scener ur ett äktenskap" flyttades publiken in i salongen som förvandlats till en sandfylld manege. I fonden fanns ett sidengrätt slottsgemak med franska fönster och en säng. I denna inramning utspelade sig *Fritt fall* av den norska dramatikern Cecilia Löveid med undertiteln "en hyllning till det borgerliga äktenskapet". *Fritt fall* var Teater Auroras svar på all äktenskapsdramatik.

*Fritt fall* handlade om hur Susanne, denna medelålders gravida akademiker flydde sin make och deras förstelnade samliv. Hon föll i fallskärm ner i den manege som dels var en sandöken, dels ett postmodernistiskt 1700-talsslott. Där landade hon invid ett ungt par, Rita och Kristian, och inledde en relation först med henne och sedan med honom. Susanne bokstavligen kastade sig ut i erotiken men återvände till sist till maken och födde ett dödfött barn för att slutligen konstatera: "Jag tror det var något mellan oss. Ett äktenskap."<sup>9</sup>

*Fritt fall* handlade om en kvinnas längtan och flyktdrömmar, som förverkligades till en viss del men slutade illa. Susannes flykt var på det hela taget inramad som en starkt utopisk pastoral dröm. Berättelsen inleddes i ett museum där hon stod inför en tom glasmonter och mindes en gammal dröm. Efter en turbulent scen med maken Axel flydde hon så in i sitt älskade 1700-tal. Då byttes scenen mot en slottsinteriör, där Susanne trängde sig in hos Rita och Kristian.

Förförelsescenerna utspelade sig i drömska rokokomiljöer. I pastoralens grundkonventioner ingår en koncentration på det närvarande, omedelbarheten, sensualismen och samhörigheten mellan människan och allt levande. Något av 1700-talets djärva och mest spontana lekfullhet trädde nu in i detta historiska rum, som tycktes veta mer än de moderna figurer som befolkade det. Gränserna mellan det mänskliga och världen, mellan utanför och innanför, förgrund och bakgrund utplånades för några ögonblick i den pastorala idyllen, låt vara att den var en förädlad sådan.

*Fritt fall* utspelade sig i en omöjlig idyll handlingen förlagd mestadels till dagtid, medan *Nattens skogar*, en bearbetning av Djuna Barnes roman *Nighthood*, helt uppehöll sig vid mänsklighetens nattsidor. Den värld som hör dagen till, där personerna är yrkesverkamma och förutsätts fungera logiskt och rationellt är aldrig synlig i denna roman, utan bara dess motsats, natten. *Nattens skogar* skildrar den tid på dygnet då passionen och sexualiteten blommar. Djuna Barnes menade att nattlivet stavas underliv.



Hilda Hellwig, 1992.  
Foto: Owe Sjöblom FLT-PICA.

### *Parisiskt café / amerikanskt kapell*

*Nattens skogar* är en berättelse om hur Matthew O'Connor, läkare och homosexuell, en dag hämtas till en amerikanska, Robin, som insjuknat i ett parisiskt hotellrum. Felix Volkbein, halvjudisk låtsasbaron, ledsagar doktorn och förälskar sig i den excentriska Robin, som han senare gifter sig med. Men Robin, som drivs av oro och ett hemlighetsfullt begär, lämnar Volkbein och inleder en relation med en kvinna, Nora Flood, för att sedan gå vidare till en annan kvinna, den hysteriska Jenny Peterbridge. Alla dessa relationer utmynnar i intet. I sin ensamhet tröstar sig Nora med nattliga samtal med doktor O'Connor, som drar till sig allehanda olyckliga människor. Robin lämnar bara olyckliga spår vart hon än vänder sig: Nora och Jenny blir halvgalna, Volkbein blir alkoholist och driver runt med sin mentalt handikappade son. Doktor O'Connor möter döden berusad i ett parisiskt

kafé. Robin själv blir så småningom vansinnig i ett amerikanskt kapell.

"En pjäs som bygger på en sådan roman måste vara kalejdoskopisk", förklarade Hilda Hellwig, "Den kan aldrig göras som en episk berättelse, en historia i traditionell stil."<sup>10</sup> Ett kalejdoskop är något växlande och mångskiftande, men det har alltid ett centrum. Föreställningens centrum byggdes kring den av drömmar och minnen så hårt ansatte doktor O'Connor. Gestaltningssidén var stilistiskt en blandning av expressionism och surrealism, där Hilda Hellwig använde Max Beckmans och Balthus' bilder för att göra sina idéer tydliga för ensemblen. Ur denna bildvärld skulle nu mötet mellan Barnes text och skådespelarnas arbete växa fram till något helt. Varje dag började med att skådespelarna läste hela pjäsen och sedan arbetade på golvet där varje scen skisserades. Att i likhet med bildkonstnären göra skisser som till en större målning var en metod Teater Aurora använt i flera år.<sup>11</sup>

I Teater Auroras version var det nästan tomma scenrummet rött som blod, vilket förde tankarna både till moderliv och glödgade vulkanutbrott. Regin var stiliserat återhållen för att ge utrymme för styckets lidelser utan logisk förklaring. Hilda Hellwig var ute efter en subjektiv bild av drömmen. Men inte som Freud uppfattade den, som en önskan att tillfredställa dolda drifter och förträngda önskningar, utan snarare efter Jungs idéer där drömmen betraktas som ett spontant självporträtt i symbolisk form av den faktiska situationen i det undermedvetna.<sup>12</sup>

Suggestionen i föreställningen förmedlades mellan doktors ordkaskader, och det sönderslitande kärleksdrama som den alltmer psykotiska Robin var inblandad i. Men den egentliga handlingen kretsade kring Robin. Hon blev tomhetens projektionsyta, en karaktär som knappast uppfattade sig som ett subjekt. "Det finns ingen kärlek, bara viljan till kärlek – därav lidandet", säger doktor O'Connor, som enligt Hilda Hellwig representerade människans storhet mitt i allt elände. Uppsättningen handlade om att överleva lidandet, att stå ut med livet.<sup>13</sup> Hilda Hellwig ansåg också att det sena tjugotalet hade många politiska paralleller med det sena åttiotalet. För första gången sedan kriget uttalade man igen öppet rasistiska, högerextremistiska tankegångar. "Alltihop serveras förföriskt, i form av modern filosofi. Vi måste vara mycket uppmärksamma på vad som händer i samhället just nu", påpekade hon.<sup>14</sup>

### *Filosofisk metateater*

*Antingen-eller* (1986) var Teater Auroras stora metateaterprojekt. Ramberättelsen utspelade sig i ett parisiskt café, där en existencialistisk amatörteaterensemble med filosofen Jean-Paul Sartre och kretsen kring honom samlats för att göra teater av Sören Kierkegaards verk *Antingen-eller*. Simone de Beauvoir hade tilldelats rollen som regissör, och Jean Genet innehade huvudrollen som etikern, medan Albert Camus läste brottstycken från etikerns epistlar i *Antingen-eller*.

*Antingen-eller* av Sören Kierkegaard utkom 1843 och ger en framställning av två attityder

mot livet, den estetiska och den etiska. Estetikern är en livsnjutare och gudlös egocentriker som föraktar vänskap, äktenskap och allt annat som slutar på "-skap". Det enda han tror på är njutningen i ett isolerat nu. Men även den muntraste cyniker drabbas av ledan som ett hinder för livslusten. Etikern är i sin tur den gode medborgare som gör sin plikt mot familj och samhälle. De fyra viktigaste plikterna är att arbeta, att gifta sig, att ha en livsuppgift och att förverkliga vänskapen. Det etiska stadiet förutsätter också ett gudsförhållande: den grundfasta tilliten till Gud. Genom tron kan människan undgå det estetiska livets fara att hamna i leda, men också det etiska livets risk att fastna i pliktuppfyllelsens självgodhet.

*Antingen-eller* är en text som både tyska hermeneutiker och franska existencialister skattat högt. Den förkunnar en valets filosofi. I likhet med Sartres existencialistiska filosofi handlar Kierkegaards lära om att välja. Enligt Sartre har människan en frihet som bara hon själv har att förvalta: människan är det hon gör sig till.<sup>15</sup> Att använda Kierkegaards text som en kommentar till det slutande åttiotalets tidsanda var ett snilledrag i två avseenden. Teater Auroras uppsättning av *Antingen-eller* kan för det första uppfattas som en ironisk kommentar till det sena åttiotalets plötsliga tal om social valfrihet, som om detta gällt alla oavsett samhällsställning. För det andra riktade sig Teater Aurora med *Antingen-eller* till sin publik helt i Kierkegaards och Sartres anda med uppmaningen: "Välj!" Därmed påmindes om valets och alternativens existens, och om de möjligheter till förändring som öppnas genom insikten att människan trots allt kan och bör välja.

Men det var inte endast denna innehållsrika uppmaning som utgjorde snilledraget, utan också upptäckten av de dramatiska dimensionerna i Kierkegaards text. "Dialogerna och de olika nivåerna i fiktionen borde vara en guldgruva för varje dramaturg, låt vara att Kierkegaardtexter har en obehaglig förmåga att vrida sig ur varje påtvingad tolkning", påpekade litteraturforskaren Roland Lysell i sin recension av Auroras uppsättning.<sup>16</sup> Till den estetiska och etiska livshållningen i *Antingen-eller* införde nu Hilda Hellwig ytterligare en: den teatrala.

Ingmar Simonssons textbearbetning följde Kierkegaard i spåren. Efter några av Kierkegaards bästa diapsalmata följde utdrag av Mozarts opera *Don Giovanni*, Goethes *Faust* och *Clavigo*. Simonsson hade flikat in citat ur traktaterna med spelscener hämtade ur de estetiska verken i sin textbearbetning. Därigenom blev den ständigt rytmiskt varierande samt präglad av såväl intellektuell skärpa som teatral visualitet. Form och innehåll ingick här en lycklig symbios, enligt Roland Lysell, som framhöll att valet av ett gåtfullt stumspel för Antigone i betydelsen att tragedin saknar röst var en mycket intressant lösning i ett existentialistiskt perspektiv.<sup>17</sup>

Publiken placerades på tre sidor runt en framskjuten scen och kunde därmed obehindrat iakttäta det filosofiska teatersällskapet som satt runt caféborden och läste sina rollhäften. Den existentialistiska fiktionen stod i fokus i början och i slutet av första akten, medan spelet i spelet följde Kierkegaards text nära, när sällskapet spelade upp de situationer han nedtecknat i *Antingen-eller*. Men de inblandade var samtidigt individer i sin egen historiska kontext, efterkrigstidens Frankrike. Allt fanns med från Sartres flirtighet och filosofiska spekulationer kring varat och intet, de Beauvoirs begåvning och svartsjuka, Genets demoni och Camus' tillkämpade återhållsamhet, till Juliette Grécos, Boris Vians, Olga Dominiques, och Jacques Préverts sånger.

### *Fars, komedi och allvar*

Genom att använda kabaréformen kunde Hilda Hellwig låta uppsättningen pendla mellan fars, komedi och allvar som ingångar till Kierkegaards föreställningsvärld. Den episka röda tråden utgjordes av den oavslutliga vandringen mellan caféborden och vinflaskorna, i ideligen nya konstellationer, alltmedan medlemmarna i amatörsällskapet blev alltmer berusade i enlighet med landsmannen Baudelaires berömda maning till sina läsare att efter behag berusa sig med vin, dygd eller poesi.

Den postmoderna stil som under 1980-talet blivit Teater Auroras egen präglades av en eklekticism som blandade citat, epoker, stilar och använde sig av en gångens tids stilkon-

ventioner för ett samtida innehåll. Det meta-teatrala var en återkommande estetisk princip och grundläggande för uppsättningen av *Antingen-eller*: en skådespelerska spelade Juliette Gréco som i sin tur spelade Gretchen i Goethes *Faust*. Ett annat exempel på Hilda Hellwigs användning av metateater förekom mitt i första akten, där aktörerna reflekterade över en tom grav på vilken en sten med inskriften "Den olyckligaste" var rest. Det finns en värre olycka än döden, nämligen att leva. Därför var graven tom. Efter denna scen växledes dekor, en teater på teatern trädde fram, och ensemblen började spela Scribes enaktare *Den första kärleken*. "Precis som vid läsningen av Kierkegaard konfronteras man med moment av påträngande allvar, men aldrig med utdragen sentimentalitet. Djupsinnet kan när som helst brytas av lustspel", skrev Roland Lysell.<sup>18</sup>

Hilda Hellwig hade genom åren utvecklat collagetekniken och därmed gjort överraskande sceniska övergångar till sin specialitet. I uppsättningen av *Antingen-eller* handlade det om att variera allvarliga scener med komiska så att det inte skulle vara alldeles självklart var allvaret slutade och humorn tog vid. Det ena ögonblicket kunde Prévert (Lars Nyberg) och krögaren Boubal (Sven-Erik Nyström), utklädda till änglar mot en blommig fond, framföra estetikerns aforismer i stil med: "Jag säger om min sorg som engelsmannen om sitt hus: min sorg is my castle. Många människor räknar sorgen till livets bekvämligheter." I en annan scen citerade tre fulla studenter de inledande orden till *Antingen-eller*. *Ett extatiskt föredrag*: "Gift dig och du ångrar det. Gift dig icke och du ångrar det också. Gift eller icke gift, du kommer att ångra bådadera. Antingen du gifter dig eller icke gifter dig, kommer du att ångra bådadera."

Det fanns också en annan typ av scener där Genet (Ola Wahlström) framförde metoden för ett estetiskt liv och där Genet och Camus – estetikern och etikern – konfronterades i slutscenerna. I en av tablåerna levde sig de tre kvinnorna in i den svikna Margaretas roll i Goethes *Faust*. Kvinnorna använde olika spelstilar, från den mest erotiska till den mest återhållsamma. Den ena tog vid där den andra slutade. Sist i ledet var Simone de Beauvoir

(Maud Nyberg), som nästan orörlig vid cafébordet gav röst åt Margareta-rollens vrede och sorg.

Att införa ramberättelsen med det existencialistiska amatörteatersällskapet var inte bara ett förbluffande infall, utan direkt genialt. Den möjliggjorde övergången till 1980-talet och skapade både närhet och distans till Kierkegaards tal om subjektivitet. Föreställningen mynnade inte ut i något givet ställningstagande för eller emot den estetiska eller etiska livshållningen. Med *Antingen-eller* fullföljde Teater Aurora en konsekvent linje som de själva i programbladet beskrev som skildringen av "flykten bort från subjektet", det vill säga det moderna splittrade medvetandet. Debatten kring subjekt och subjektivitet var en av de mest hetsiga under 1980-talet, då de stora berättelsernas tid ansågs vara förbi. Under postmoderna villkor finns bara partiella, subjektiva eller individuella sanningar. Framför allt saknade åttiotalets postmodernism den etiska grund som exempelvis Kierkegaard, och även Sartre, stod på. I denna uppsättning radikaliserades Teater Auras centrala tema, förändringens möjlighet och hinder, genom Sartres konstaterande att människans liv är hennes handlingar. "Existentialismen är vårt århundrades intressantaste filosofi", poängterade Hilda Hellwig i en intervju 1988.<sup>19</sup> *Antingen-eller* spelades över hundra gånger och blev en av Teater Auras största kritiker- och publiksuccéer.

#### *Rent bord med patriarkatet: Könets fångar. 1-3*

Trilogin *Könets fångar* var är inte bara avslutningen på Teater Auras estetiska projekt rent konkret då teatern lades ned 1994, utan den samlade också flera viktiga tematiska trådar till den allra sista kraftansträngningen. Temat kring förändringen fokuserade i i första hand konstruktioner kring kvinnlighet och manlighet. Det var en angreppsvinkel som funnits närvarande i Teater Auras produktioner ända sedan *Ta det lugnt, morsan*, 1979, men som nu lyftes fram som det centrala. Trilogins första del *Könets fångar – en subjektiv suck* var ett textcollage av Simone de Beau-

voirs fyrtiotalfeminism och Jean Genets sexualmystik. Den andra delen var en nytolkning av Molières *Misantrophen*. Den avslutande tredje delen, *Indras dotter*, var en feministisk om-läsning av valda delar av de senaste 150 årens intellektuella historia.

Trilogins första del gestaltade några viktiga aspekter av de Beauvoirs och Genets tankevärld i syfte att problematisera den traditionella uppfattningen om kvinnlighet och manlighet. Huvudkällorna var de Beauvoirs *Det andra könet* och Genets *Tjuvens dagbok*. Textavsnitten byggde på direkta citat. Den dramatiska spänningen framsprang överraskande ur denna till synes omöjliga textsammanställning: hur kan man låta skådespelare läsa långa teoretiska och skönlitterära prosaavsnitt utantill och dessutom gestalta dessa?

Hilda Hellwig löste detta genom att använda montageteknik. Av allt att döma disparata element avlöste varandra i högt speltempo. Hellwigs regi var en form av koreografi i syfte att distansera och undergräva texten genom scenkompositioner, som kunde bestå av en poetisk bild av Genet följd av en scen, i vilken Isadora Duncan förfördes av en jättefallos i ett revynummer till Chaplins manschettvisa, för att sedan avbrytas av en de *beauvoirsk* analys av skälen till kvinnans frigiditet. Bilderna följde slag i slag som filmklipp. I synnerhet gällde detta scenerna med Simone de Beauvoir, vilka krävde ett virtuost komediennespel av sina båda gestaltare.

Simone de Beauvoir i välskräddad dräkt och turban blev något av en seriefigur i några av Teater Auras uppsättningar. Hon var regissören för det existencialistiska amatörteatersällskapet i *Antingen-eller*. Hon delade på huvudrollen med Jean Genet i *Könets fångar – en subjektiv suck* för att återkomma en sista gång i *Indras dotter*. För dagens intellektuella kvinnor är en del av Simone de Beauvoirs val problematiska. Framför allt har hennes starka beroende av Sartre varit föremål för mycket kritik. Den norska litteraturforskaren Toril Moi har påpekat, att när man analyserar vissa spänningar och motsägelsefulla element i de Beauvoirs författarskap är det inte orimligt att hänföra dem till hennes egenskap av kvinna. I de Beauvoirs texter

framträder intellektuella kvinnors konflikter och motsägelser i en patriarkalisk värld ovanligt tydligt.<sup>20</sup>

### *Stöldgods från den manliga världen*

Hellwig lyfte i *Könets fångar* fram den grundläggande paradoxen i de Beauvoirs tänkande: den medvetna revolten mot den patriarkala ordningen å den ena sidan och det mer eller mindre omedvetna acceptandet å den andra. Kopplingarna mellan Hellwigs gestaltning av Simone de Beauvoirs paradoxer och den engelska psykoanalytikern Joan Rivières klassiska uppsats från 1927 *Womanliness as a Masquerade*, är på många sätt slående. Jag har på annat håll skrivit om trilogins första del och då utgått från fallet Simone de Beauvoir som kvinnlighetens maskerad.<sup>21</sup> Kvinnors intellektuella erövringar är historiskt sett stöldgods från den manliga världen. Enligt Rivière tjänar kvinnlighetens mask till att dölja manlighet – en förklädnad som kvinnan bär av fruktan för vedergällning för att ha kastrerat mannen och visat upp sig med hans fallos.<sup>22</sup> de Beauvoirs tvångsneurotiska beteendeformer gestaltades i Hilda Hellwigs regi med humor: den duktiga flickan, den klartänkta kvinnan, samt den förträngda kvinna som försöker att genom stränga ritualer bemästra sin ångest. Hellwig nämnde inte Sartre, men hans glasögon och pipa låg på en sammetskudde som en påminnelse om den allestädes närvarande filosofen.

*Könets fångar – en subjektiv suck* var en kärleksfull demaskering. Föreställningen inleddes symboliskt med att Genet plockades ned från sitt kors och de Beauvoir steg ur nischen där hon placerats som en madonna. Om litteraturforskningen omvärderat Simone de Beauvoir, så har den även omvärderat Jean Genet. I den omdiskuterade biografien av Edmund White nedmonterades den myt som inte minst Genet själv odlat om sig som en litterär och social värsting. Enligt White behövde han denna totala outsiderskuliss för iscensättningen av sin egen legend.<sup>23</sup> Även här figureerar Sartre, dock inte i någon huvudroll som i fallet de Beauvoir, men i en nog så intressant

biroll som den imponerade uttolkaren av Genets författarskap i *Saint Genet*.

I *Könets fångar* arbetade Hilda Hellwig mycket medvetet med klichéer om "kvinnan som tänker som en man och mannen som tänker som en kvinna". Simone de Beauvoir spelades av två skådespelerskor, båda identiskt klädda i blå dräkt, pumps och den turban som alltid varit Beauvoirs yttre signum. Jean Genet spelades av fyra manliga skådespelare, som var både sårbara och brutala med sina rakade huvuden, iförda vita byxor, undertröjor och grova kängor. Genom sin öppet bejakade homosexualitet svarade de manliga rollkaraktärerna för en för svensk teater sällsynt erotisk energi, vars motpol blev den ångestfyllda och neurotiska familjeflickan Simone de Beauvoir.

### *Från förtryck till frihet*

Hellwig visade hur både de Beauvoir och Genet är fångna i de konstruktioner som kallas könsidentitet, och att dessa attityder och värderingar till stor del handlar om ett självförtryck. Det rör sig dock om två olika sätt att hantera förtrycket, ett "manligt" och ett



Foto:  
Svenne  
Nordlöv.

Från *De vilda kvinnorna*, 1984.



"kvinnligt": Genet tolkar om verkligheten till sin fördel genom att förvandla förtrycket till frihet, medan de Beauvoir internaliserar det. Genet hyllar sin egen objektifiering och njuter av den, medan Simone de Beauvoir förblir den ångestfyllda familjeflickan med starkt överjag.<sup>24</sup> De två möttes aldrig, men dessa två sorters fångenskap tangerar varandra.

Trilogins andra del, Molières *Misantropen*, handlade om den självcentrerade mannen som genom att odla myten om sig själv saboterar all kontakt med sig själv och andra. Sven Christer Swahns relativt nyöversatta text hade kryddats med ord som "hippt". Glidningarna mellan alexandrin och stockholmsslang var påfallande inslag i uppsättningen. I texten fanns också insprängt material av Katarina Frostenson och Ulf Lundell. Pjäsens diktarduell utspelade sig mellan misantropen Alceste som föredrog den folkliga rocktrubaduren Lundells *Öppna landskap*, och den versskrivande Oronte som iklädd våtdräkt favoriserade akademiledamoten Katarina Frostensons poesi. Molières stycke berikades också genom en helt ny karaktär. Bristen på den kammarjungfru som förekommer i andra komedier av Molière, men inte i *Misantropen* kompenseras genom en narroll: en ömsom kärv, ömsom storskrattande finsk städerska med namnet Voilet i Anita Invenius' oefterhärmliga gestaltning.

Grundintrigen i *Misantropen* utgörs av den omöjliga kärlekshistorien mellan en hänsynslöst uppriktig och lättsårad man och en spirituellt, men obeständig kvinna med plats för många i sitt hjärta. Logiken i deras kärleksrelation spelades i Teater Auroras tappning ut i ett sadomasochistiskt scenario i en diffus nutid. Handlingen utspelade sig i ett naket rum i flagnad gulockra, på en gång munkcell från 1600-talet och installation på något galleri för nutida konst. I bakgrunden hördes syntmusik. Uppsättningen fokuserade innemänniskor, framgångsrika kändisar, kindpussar, fraser som inget betyder.

Misantropen Alceste framstod som en trendig människotyp, en man som förintar. Hans absoluta sanningskrav sågs inte som någonting annat än som förklädd narcissism. Björn Lövgren gjorde sin Alceste till en bitter, mörk och ensam person. Den ständigt nyktre och



Från *Könets fångar 1-3*.  
Foto: Svenne Nordlöv.

kyligt genomskådande mannen som kan följdriktigt inte heller nå fram till Maria Havrells koketta och solbrända Célimène med sin rapa tunga. Hur skulle han det i denna genomruttna värld?

I trilogins avslutande del, *Indras dotter*, gjorde Teater Aurora rent bord med patriarkatet och fullbordade projektet om kvinnans plats i idéhistorien.<sup>25</sup> Hilda Hellwigs textcollage visade tydligt hur kvinnan behandlats i det senaste seklets idédebatt. Publiken mötte Freuds teorier om penisavund, Marx' ihjältigande av kvinnan, Strindbergs impotens och fega förakt, men också Simone de Beauvoirs oförmåga att frigöra sig från manliga värderingar. Det handlade om att demonstrera hur de patriarkaliska mönstren trängt ut halva mänskligheten, hur de politiska och psykologiska systemen missfärgats av kvinnofientlighet, samtidigt som det var viktigt att visa att den andra historien, kvinnans, alltid funnits.

### *Luftiga teorier och levd kvinnoverklighet*

*Indras dotter* var en historiektion för en ung kvinna. Strindbergs *Ett drömspel* utgjorde den sammanhängande ramen för denna berättelse om en ung flicka som gjorde en resa tillbaka i tiden, till 1800-talet då de grundläggande borgerliga föreställningarna skapades och befästes. Den unga kvinnan klev in i *Ett drömspel* för att ta reda på vem hon var. Men läsningen underlättade det inte för henne att bli en kvinnlig människa. Textpartierna härstammade från Karl Marx, August Strindberg och Sigmund Freud. Dessa män återfanns också på scenen, alla tre välkända för sin grumliga syn på kvinnan. "Det är inte konstigt att hon känner sig väldigt tilltufsad", sade Hilda Hellwig.<sup>26</sup>

Huvudpersonen konfronterades även med kvinnliga tänkare som Simone de Beauvoir och Julia Kristeva. En scen visade en dråplig middag på musselsoppa, där Kristeva och de Beauvoir placerats vid varsin kortända medan Freud med dotter, Darwin och Marx satt utmed långsidan och storögda ramlade ömsom av stolen, ömsom med ansiktet i soppan. Mot teoriernas luftighet ställdes den levda kvinnoverkligheten: "Dålig matsmältning är ett mer utbrett problem än Oidipuskomplexet." Kristeva och de Beauvoir hade placerats i denna gubbvärld som en illustration av oförmågan att bryta med det manliga tankegodset. Enligt Hilda Hellwig är Julia Kristeva vår tids kvinnliga Genet. "Det hon skriver är oerhört intressant, men hennes texter är som kristaller, vackra att titta på, men oätbara", påpekade Hilda Hellwig.<sup>27</sup>

Helhetsgestaltningen utgick från drömspelstekniken därför att den möjliggör nya sätt att berätta på scenen. Det var galet och absurt om vartannat där aktörer bytte kläder och roller i ett rasande tempo. Många lösa trådar och idéer knöts ihop efter hand: citat, fragment och nyskrivet blandades i bildrika scener. Förutom *Indras dotter* (Natalie Ringler) var Anitra Invenius föreställningens kvinnliga nav vars komiska talang och känsla för timing allt snurrade omkring. Med ljuvlig mimik var hon i ena stunden en hunsad fru

Marx och i den nästa en oklanderligt väl-skräddad Simone de Beauvoir.

Med *Indras dotter* ville Hilda Hellwig bland annat dra ner byxorna på Sigmund Freud och utfärda en varning för hans psykoanalys. I många år hade hon försökt att förena marxism och psykoanalys ända tills hon upptäckte att det fanns andra vägar att gå. Psykoanalysen är förlamande, medan det intressanta med psykologin är det som handlar om kontakten mellan människor.<sup>28</sup> Freud fick sitt i scener där han iförd Lederhosen uförde tafatta parningslekar med söta hustrun i Dirndl. Eller när han förskräckt presenterades Karl Marx' huvud i en hattask – avhugget av fru Marx som med sorgsen min beklagade kastrationen. Kronan på verket var snabbdramatiseringen av Oidipusmyten, komplett med välväxt far, avundsjuk dotter och svimmande son.

I *Indras dotter* fullbordade Hilda Hellwig som regissör en konsekvent linje hon hållit ända sedan starten med *Ta det lugnt, morsan!* (1979) genom sin kulturkritiskt feministiska hållning. Uppenbarligen kräver förändringar tid, och publiken måste då och då bli påmind om det grumliga idéhistoriska vatten vi alla simmar i. Eller för att uttrycka det med Hilda Hellwigs ord:

Det handlar om förändringens möjligheter och hinder. Dessa hinder måste göras tydliga. Jag tycker att det är oerhört intressant att gestalta just den reaktionära, konservativa människan och hur hon kväver sig själv genom att acceptera de spelregler som är skadliga för henne. Men man behöver inte göra lustmord på Freud för det. Jag gör det bara för att det är skoj och jag har inga anspråk på någon slutgiltig "sanning". Nu när Freud och hans teorier väckt ett så stort intresse tror jag att det är på sin plats att vara lite elak och skandalisera för att visa några av de grundläggande krumbukterna i hans tänkande. Det här är bara ett enkelt litet lustmord, ingenting annat. De som vill medverka är välkomna. Låt den kvinnliga aggressionen fröjdas!

#### NOTER

<sup>1</sup> Renée Höglin, "Ta det lugnt, morsan. Teater Aurora gör sitt livs första premiär", *Aftonbladet* 3/2 1979.

<sup>2</sup> Pärmen innehållande manuskript och övrigt material till produktionen *Ta det lugnt, morsan!*, Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling.

- <sup>3</sup> *Femina* 29/3 1979. "Trots att det gjorts få pjäser för kvinnor, låter ämnet inte originellt. Men texten översatt av Anita Dahl, med vissa tillägg av Hilda Hellwig är förbluffande fri från slitna formuleringar och uppsättningen är en liten revolution. Till våren reser AUORRA ut i landet, då också med en pjäs om MAN."
- <sup>4</sup> Pärmen innehållande manuskript och övrigt material till produktionen *Ta det lugnt, morsan!*, Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling.
- <sup>5</sup> Manuskript till *Ta det lugnt, morsan!* av Megan Terry, Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling, s 1. Pärmen med manuskriptet innehåller också regianteckningar, dramaturgens tolkning av pjäsen, samt en redogörelse för syftet med produktionen.
- <sup>6</sup> Mikael Odesjö, "De vilda kvinnorna på Teater Aurora: en pjäs om kött, blod och svett", *Dagens Nyheter*, *Runt Stan* 31/10 1984.
- <sup>7</sup> Hilda Hellwig, *De vilda kvinnorna*, manuskript (1984), Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling, s. 1
- <sup>8</sup> "Identity is not the goal but rather the point of departure of the process of self-consciousness, a process by which one begins to know that and how the personal is political, that and how the subject is specifically and materially en-gendered in this social conditions and possibilities of existence." Teresa de Lauretis, "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, terms, and Contexts", i Teresa de Lauretis (red) *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, s 9.
- <sup>9</sup> Cecilia Löveid, "Fritt fall" (Balansedame), manuskript (1986), Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling, s 104 (citatet är Susannes replik till den äkte mannen Axel).
- <sup>10</sup> Ingvar von Malmberg, "Kalejdoskopisk teater", i *TCO* nr 3/1988.
- <sup>11</sup> Claes Peter Hellwig, "Ur en arbetsdagbok", programmet till *Nattens skogar*, Teater Aurora, Stockholm 1988.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Malmberg, *TCO* 3/1988.
- <sup>14</sup> Ibid.
- <sup>15</sup> /.../"l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait". Jean-Paul Sartre i *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Collection Pensées, 1946, s. 21 f.
- <sup>16</sup> Roland Lysell, "Hundra år efter Kierkegaard", *Entré* 6/1986.
- <sup>17</sup> Ibid.
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> Tarja Grönholm, "Teater ska vara offentlig diskussion om tillvaron", *Åbo underrättelse*, 1/4 1988.
- <sup>20</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell*, (*Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman*), övers Lisa Wilhelmsson, Stockholm/Stehag: Symposium 1996, s 21. Den mytiska bild eftervärlden har av förbundet mellan Sartre och de Beauvoir bygger på Sartres intellektuella överlägsenhet och de Beauvoirs roll som den eviga tvåan. Moi påpekar i sin bok att de Beauvoirs studiekarriär i själva verket var enastående. Hennes ursprungligen bristfälliga skolgång kunde på intet sätt jämföras med Sartres elitkolor, men ändå lyckades hon ta sin *agrégation* i filosofi på tre år, att jämföra med Sartres sju, och hon var vid 21 den genom tiderna yngsta som tagit denna examen. Simone de Beauvoir har dock aldrig framhållit detta förhållande utan snarare sökt dölja det.
- <sup>21</sup> Tiina Rosenberg, "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i Lena Hamnergren m fl, *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm: Natur och Kultur 1996, s 330-352.
- <sup>22</sup> Joan Rivière, "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, vol. VIII, 1927.
- <sup>23</sup> Edmund White, *Genet*, London: Chatto & Windus 1994.
- <sup>24</sup> Formuleringen är Birgit Munkhammars, *Dagens Nyheter*, B3, 4/5 1994.
- <sup>25</sup> Tiina Rosenberg, "Lustmord på Freud. Hilda Hellwigs nya pjäs", i *bang*, nr 1/1994.
- <sup>26</sup> Ibid.
- <sup>27</sup> Ibid.
- <sup>28</sup> Karin Björkman, "Teater ska leva i nuet", *Schlager* nr 90/1984.
- <sup>29</sup> Ibid.

Ett stort tack till Claes Peter Hellwig för lånet av videoinspelningar av Teater Auroras repertoar 1979-1994.

#### LITTERATUR

- Björkman Karin, "Teater ska leva i nuet", *Schlager* nr 90/1984
- Edmund White, *Genet*, London: Chatto & Windus 1994
- Femina* 29/3 1979
- Hellwig Claes Peter. "Ur en arbetsdagbok", programmet till *Nattens skogar*, Teater Aurora, Stockholm 1988
- Hellwig Hilda, *De vilda kvinnorna*, manuskript (1984), Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling
- Höglin Renée, "Ta det lugnt, morsan. Teater Aurora gör sitt livs första premiär", *Aftonbladet* 3/2 1979
- Lauretis Teresa de, "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, terms, and Contexts", i Teresa de Lauretis (red) *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986
- Lysell Roland, "Hundra år efter Kierkegaard", *Entré* 6/1986
- Löveid Cecilia, *Fritt fall* (Balansedame), manuskript (1986), Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling
- Malmberg Ingvar von, "Kalejdoskopisk teater", i *TCO* nr 3/1988
- Moi Toril, *Simone de Beauvoir. Hur man skapar en kvinnlig intellektuell*, (*Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman*), övers Lisa Wilhelmsson, Stockholm/Stehag: Symposium 1996
- Munkhammar Birgit, *Dagens Nyheter*, 4/5 1994
- Rivière Joan, "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, vol. VIII, 1927
- Rosenberg Tiina, "Lustmord på Freud. Hilda Hellwigs nya pjäs", i *bang*, nr 1/1994

- , "Transvestism och maskerad. Några nedslag i feministisk teori och teater", i Lena Hamnergren m fl, *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm: Natur och Kultur 1996
- Sartre Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Collection Pensées, 1946
- Grönholm Tarja, "Teater ska vara offentlig diskussion om tillvaron", *Åbo underrättelse*, 1/4 1988
- Teater Auroras samling *Ta det lugnt, morsan*, Drottningholms teatermuseum
- Terry Megan, Manuskript till *Ta det lugnt, morsan*, Drottningholms teatermuseum, Teater Auroras samling
- Odesjö Mikael, "De vilda kvinnorna på Teater Aurora: en pjäs om kött, blod och svett", *Dagens Nyheter, Runt Stan* 31/10 1984

#### DE I TEXTEN NÄMNDNA FÖRESTÄLLNINGARNA:

- Ta det lugnt, morsan! (Calm Down, Mother)* av Megan Terry. Premiär 6/2 1979 i Kilen, Kulturhuset, Stockholm. Översättning Anita Dahl, dramaturgi Hilda Hellwig & Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, scenografi Olov Fältman, Kostym Olov Fältman/Lena Strandmark, mask Lena Strandmark, teknik Ulf Johansson, skådespelare: Åse Nelson (Kvinna 1), Kaijsa Reicke (Kvinna 2), Anne af Trolle (Kvinna 3).
- De vilda kvinnorna* av Hilda Hellwig, premiär 2 /11 1984. Dramaturgi Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, scenografi Calle von Gegerfelt, kostym Lotti Widell, mask Lena Strandmark, ljus Ulf Björklid. Skådespelare Anki Larsson, Ingrid Wallin, Cecilia Walton, Ola Wahlström.
- Fritt fall. En hyllning till det borgerliga äktenskapet (Balansedame)* av Cecilia Löveid. Premiär 4/4 1986. Översättning/dramaturgi Erik Rynell, regi Hilda Hellwig, scenografi Tero Kiiskinen, kostym Lotti Widell, mask Lena Strandmark, ljus Erik Wiedersheim-Paul. Skådespelare Bibi Nordin (Susanne), Björn Lövgren (Axel), Maud Nyberg (Rita), Ola Wahlström (Kristian), Sven-Erik Nyström (Bud/Page 1), Pär Blomkvist (Bud/Page 2).
- Antingen-eller* av Ingmar Simonsson, Hilda Hellwig och Claes Peter Hellwig efter Sören Kierkegaard. Premiär 31/10 1986. Dramaturgi Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, kostym Lotti Widell, mask Lena Strandmark, ljus Erik Wiedersheim-Paul. Skådespelare Jarl Lindahl (Jean-Paul Sartre), Björn Lövgren (Albert Camus), Maud Nyberg (Simone de Beauvoir), Hans-Ola Stenlund (Boris Vian), Åse Nelson (Olga Dominique), Ola Wahlström (Jean Genet), Lars Nyberg (Jacques Prévert), Pella Strandmark (Juliette Grecò), Sven-Erik Nyström (Boubal), Pär Blomkvist (Scenarbetaren).
- Nattens skogar* av Bengt Carlsson, Hilda Hellwig och Claes Peter Hellwig efter Djuna Barnes roman *Nightwood*. Premiär 18/3 1988. Manus Bengt Carlsson, dramaturgi Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, kostym Carina Bengtsson, mask Lena Strandmark. Skådespelare Rolf Skoglund (Dr Matthew O'Connor), Pella Strandmark (Nora Flood), Åse Nelson (Robin Vote), Anitra Invenius (Jenny Petherbrigde), Hans-Ola Stenlund (Felix Volkbein).

- Könets fångar – en subjektiv suck* av Hilda Hellwig. Premiär 14/2 1992. Dramaturgi Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, scenografi Tadeusz Szymonski, kostym Tomas Sjöstedt & Inkan Aigner, mask Lena Strandmark. Skådespelare Anitra Invenius (de Beauvoir), Vibeke Nielsen (de Beauvoir), Gerhard Hoberdorfer (Genet), Björn Lövgren (Genet), Michael Nykvist (Genet), Ola Wahlström (Genet). Övriga medverkande: Lotta Janhage, Malin Wernqvist, Maria Jansson, Natalie Ringler, Charlotta Fredriksson, Maria Österling, Elin Karlsson, Anna Sundmark, Kia Kinnunen, Josefin Hellman, Anna Reimar, Maja Steneryd, Christina Glüsing.
- Misanthropen* av Molière, premiär den 26/3 1993 på Teater 9, St Eriksplan, Stockholm. Översättning Sven Christer Swahn, dramaturgi Claes Peter Hellwig, regi Hilda Hellwig, scenografi Karin Lind, kostym Inkan Aigner & Tomas Sjöstedt, mask Lena Strandmark, ljus Marianne Thallaug Wedset. Skådespelare: Björn Lövgren (Alceste), Philinte (Micke Nyqvist), Oronte (Rolf Rang), Voilet (Anitra Invenius), Maria Havrell (Célimène), Lolo Elwin (Eliante), Ana Yrsa Falenius (Arsinoé), Ola Wahlström (Acaste), Anders Jansson (Clitandre).
- Indras dotter* av Hilda Hellwig. Premiär den 18 mars 1994, på Teater Aurora, St Eriksplan. Regi Hilda Hellwig, dramaturgi Claes Peter Hellwig, scenografi Karin Lind, kostym: Inkan Aigner & Tomas Sjöstedt, mask Agneta Wrede. Skådespelare: Anitra Invenius, Sören Källstigen, Björn Lövgren, Åse Nelson, Rolf Rang, Hans Ola Stenlund, Ola Wahlström. Elever: Martin Ahlberg, Hanna Borggren, Andreas Norman, Anna Reimar, Natalie Ringler.

#### SUMMARY

From the very first performance *Ta de lugnt, Morsan /Calm Down, Mother/* from 1979 to the last, *Indras Dotter /The Daughter of Indra/* from 1994 Teater Aurora's productions have demonstrated an unusual awareness of gender and gender issues. This article takes a closer look at Hilda Hellwig, Teater Aurora's artistic leader, and her productions focusing on contemporary women.

Tina Rosenberg  
Teatervet. inst.  
Stockholms univ.  
106 91 Stockholm