TEATRALITET KONTRA ANTI-TEATRALITET

Strindbergs kluvenhet till skådespelarkonsten

HÉLÈNE OHLSSON

I SIN UNGDOM drömde August Strindberg om att bli skådespelare. Det blev han inte, men han skrev om teaterestetik och skådespelarkonst regelbundet under hela sitt liv.[1] Redan 1888 siar han att *Fröken Julie* kommer att förnya teatern då han i förordet lanserar pjäsen som ett naturalistiskt sorgespel där scenerna är skapade som avsnitt skurna direkt ur verkligheten.[2] Naturalism är en estetik som utvecklades av författaren Émile Zola och innebär bland annat att dramat ska vara realistiskt och ett resultat av noggranna studier av människors psykologi och mänskligt beteende.[3]

Inför invigningen 1907 av Intima teatern fortsatte Strindberg att skriva om skådespelarkonst och teaterestetik i fem broschyrer som han publicerade 1908–1909, varav den första döptes till »Memorandum till medlemmarne af Intima Teatern från regissören«.[4] Dessa broschyrer fungerade både som konstnärligt program och som vägledning åt teaterns unga och tämligen oerfarna ensemble. Därtill har Strindberg skrivit till Intima teaterns skådespelare i brev och på lappar.[5] Många har skrivit om dessa texter och Strindbergs teaterestetik, bland andra Willmar Sauter och Gösta M. Bergman.[6] I den här

1 Strindberg, SV 64.
2 Strindberg, SV 27:101–113.
3 Zola 1881.
4 Strindberg, SV 64.
5 Strindberg, Brev 16 & 17.
6 Bergman 1966, s. 295–299; Sauter 2007.

artikeln fokuserar jag främst på två aspekter: Vilken typ av spelstil förordade Strindberg, och vilken avrådde han från?

Förvisso var Strindberg en av pionjärerna i teaterns moderna genombrott, men han var samtidigt starkt präglad av det sena 1800-talets skådespelarkonst, inte minst det så kallade stjärnskådespeleriet, som han i broschyrerna i starka ordalag varnade för. Ambivalens lyser igenom i Strindbergs texter om skådespelarkonst och i de råd han ger skådespelarna. Han förespråkar vissa aktioner och spelteknik, som är en del av tidens skådespelarkonventioner och som kan samlas under rubriken teatrala aktioner, och samtidigt avråder han från tillämpningen av andra dito. Dessa varningar kan läsas som en avsky för vissa sidor av det teatrala. I *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB) definieras teatral som något som rör eller är ägnat för teater, »ofta med tanke på det sätt teater (inför publik) medvetet och med (sin konstarts särskilda) konstgrepp och effekter« framställer, efterliknar eller omformar verkligheten.[7] Strindberg förespråkar teatralitet och samtidigt i sina varningar anti-teatralitet. Begreppet anti-teatralitet omfattas inte av SAOB, men är ett koncept i det engelska språket som kommer att förklaras mer nedan. Begreppen teatralitet och anti-teatralitet är den teoretiska utgångspunkten för denna analys.

Teatralitet och anti-teatralitet

Det engelska begreppet *theatricality*, som jag här översätter till teatralitet, kan läsas som ett paraplybegrepp med många andemeningar och implikationer. Enligt teaterforskarna Tracy C. Davis och Thomas Postlewait har det bland annat identifierats med det grekiska begreppet *mimesis* och den romerska idén om *theatrum mundi*, men här tar jag fasta på ytterligare en definition, att teatralitet kan illustrera dikotomin mellan »appearance and reality«, det vill säga det som endast förefaller och maskerar sig som verkligt, till skillnad från det som *är* verkligt.[8] Davis och Postlewait konstaterar att »the realm of the theatrical – is, by definition, the inauthentic«.[9]

---

7 *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB), teatral (tryckår 2003).
8 Davis & Postlewait 2003, s. 17.
9 Davis & Postlewait 2003, s. 17.

Ambivalenta känslor gentemot teatern som konstart och skådespelare som dess utövare fanns redan under antiken, alltifrån ljum misstänksamhet till stark avsky. Platon har i flera skrifter, bland andra *Republiken*, varnat för teaterns skadliga effekt på åskådarna, och det har också ett flertal av kyrkofäderna samt även senare filosofen Jean-Jacques Rousseau i *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). Teatern har anklagats för tomhet, maskerad, falskhet, illusion, överflöd, överdrift, rollspel, imitation och härmning. Som Davis och Postlewait skriver: »theatricality – always suspect – calls forth its critical other, antitheatricality«.[10] Under 1800-talet såg många, inklusive Strindberg, på skådespelarkonsten som en vidhängande konstart som ska ses som en konst som måste förenas med en annan, det vill säga som en lägre konstart i jämförelse med de självständiga konsterna, bildkonst, arkitektur och litteratur.[11] Strindberg ansåg således inte att skådespelarkonst kan fungera på egen hand, utan att åtföljas av en skriven text.

Under det moderna genombrottets gång ändrades delvis synen på teatralitet. Davis och Postlewait skriver:

> Thus, the concepts of realism and theatricality set up a binary configuration in modernism, with realism aligning itself with the idea of 'artless' art and the many alternatives to realism embracing and celebrating the explicit theatrical conditions of the stage, its genres, and its traditions.[12]

Det skulle sedermera utmynna i nya stilar som abstrakt teater, surrealism och dadaism. Uppgraderingen av den modernistiska versionen av teatralitet bidrog till att den kunde omfamnas av positiva associationer, men detta innebar inte att 1800-talets stjärnskådespeleri omvärderades.

I Strindbergs olika texter om teater framträder hans kluvenhet till skådespelarkonsten. Han beundrar vissa skådespelare och älskar de-

10 Davis & Postlewait 2003, s. 4.
11 Strindberg, SV 64:15.
12 Davis & Postlewait 2003, s. 12.

ras konst, men ofta avskyr han också både dem och den, eller endera. Davis och Postlewaite menar att denna paradox av kärlek och hat till skådespelare och skådespelarkonst präglar flera av det moderna genombrottets frontalgestalter, som Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud och Edward Gordon Craig, varav den sistnämnda går så långt som att teoretisera om att avskaffa skådespelare och ersätta dem med olika sorters marionetter, utan fysiska begränsningar och i avsaknad av egen vilja och ambition – själlösa.[13] Även Strindberg inkluderas i denna församling: »His [Strindbergs] late plays, so brilliant in their heightened sensibility, cannot escape the paradox that he must use the stage to assault the abiding condition of role-playing, hypocrisy, and false representation in human existence.«[14] I och med att Strindberg kanoniserades som Sveriges viktigaste dramatiker har hans kritik av det sena 1800-talets teater och stjärnskådespeleri haft stor betydelse för teaterhistorien. Stjärnskådespeleri fick under det moderna genombrottet mycket dåligt rykte, vilket som vi ska se även reproducerades i 1900-talets teaterhistorieskrivning.

Anti-teatrala varningar för vissa skådespelaraktioner

Redan i första stycket i den första broschyren ställer Strindberg upp stjärnskådespeleriets skadliga inverkan på dramatiken. Han skriver om den förhatliga teatertradition som han gjort uppror mot genom att beskriva hur en pjäs skulle vara konstruerad på 1860- och 1870-talen för att bli antagen till spelning på Dramaten, vilka hans implicit inte blev eftersom han inte följde dessa regler. Det finns bland dessa punkter vissa som anspelar på spelstil: Aktslutet borde vara ett applådställe, vilket åstadkoms genom en oratorisk figur. Ini stycket anbragtes nummer för skådespelaren, vilket kallas en »scen«. Monologen tilläts och utgjorde ofta glansnumret: ett längre känsloutbrott eller en avstraffning. Man fordrade även roller, tacksamma roller för teaterns stjärnor.[15]

Dessa punkter var typiska för tidens teater. Teaterkonventioner

13 Davis & Postlewait 2003, s. 11.
14 Davis & Postlewait 2003, s. 11.
15 Strindberg, SV 64:11.

runt sekelskiftet 1900 innefattade pjäser med passande roller för teaterns stjärnor, eftersom de drog publik. Ibland applåderade publiken när de gjorde entré, och ofta efter stora dramatiska scener, vilka Strindberg kallar glansnummer. Dessa ska ses som liktydiga med arior i en opera, ett ställe där skådespelaren hade möjlighet att spela ut sin starka sida. Monologen var även en möjlighet för den kvinnliga huvudrollsinnehavaren att spela ut vissa åsikter som stundtals kan tolkas som proto-feministiska. Trots de teatrala inslagen i glansnumren framställdes de ofta enligt tidens mått med en förhöjd realism. De var populära hos skådespelarna, men även hos åskådarna som ofta mindes dessa moment som de mest oförglömliga i teaterhändelsen.[16] Strindberg varnar dock skådespelarna på Intima teatern för all tendens till dessa teatrala inslag. De skulle således undvika:

- all flärd, såväl i scenografi, kostymer som rekvisita
- alla beräknande effekter
- applådställen
- glansnummer
- solonummer.[17]

Det var bland annat med dessa principer som han lät skapa sina kammardramer och den form som utvecklades på Intima teatern.

Fast vad menade Strindberg med denna uppräkning? Vad exakt skulle undvikas? För att få svar får vi gå till hans satir om Stockholmsteaterns repertoar och stjärnskådespeleri i *Det nya riket*. I »En nationell bildningsanstalt« kritiserar han stjärnornas inbördes konkurrens, pretentioner som privatpersoner och deras manér på scen i de franska boulevardkomedierna, som på 1880-talet var en populär repertoar i hela Europa. Däri ingår kritik mot scenografins överflöd: »Ridån går upp över en ändlös brysselmatta, besatt med kanapéer och en spis med pendyl«, skriver Strindberg.[18] Han ironiserar även över rekvisitan med sina överklassmarkörer, som exempelvis spanskrör

16 Donkin 2007, s. 319.
17 Strindberg, SV 64:13.
18 Strindberg, SV 12:107.

med guldknopp som är en sorts promenadkäpp, pincené och cigarettmaskin. Strindberg beskriver hur den manlige älskaren återkommande använder spanskröret som verktyg för att gestalta upprördhet, genom att han först »piskar« sina byxor och sedan en soffa med käppen.[19]

Kritiken innefattar även skådespelerskornas dyrbara och extravaganta kläder. I en scen beskrivs hur den kvinnliga huvudrollsinnehavaren är uppe på kansliet för att äska medel till klänningar inför nästa produktion. Det här kan synas märkligt i dag, när skådespelarnas kostymer sys upp och betalas av teatern i fråga. Under Strindbergs tid var det dock kutym att skådespelarna själva stod för sina kostymkostnader, men när en produktion krävde extra dyrbara eller ovanliga klädedräkter kunde stjärnorna få hjälp med kostnaden. Skådespelerskornas moderiktiga kläder beundrades av publiken och beskrevs ofta utförligt i pressen. Liksom scenografin utgjorde de en visuell teatral effekt som var viktig för produktionen. Modernt möblerade överklasshem, moderna och luxuösa kostymer samt rekvisita som var överklasskodad, som exempelvis spanskrör, kallar Strindberg för »flärd«. Han varnar således för dessa visuella teatrala effekter.

Den samtida läsaren kunde enkelt identifiera både teatern och pjäsen som parodierades i »En nationell bildningsanstalt«: Kungliga Dramatiska Teatern, i folkmun kallad Dramaten, och publiksuccén *Falska juveler* av Alexandre Dumas d.y. som hade premiär 1880 och som, likt många av Dramatens uppsättningar av så kallade franska boulevardkomedier, blev en långkörare som regelbundet återkom på repertoaren. Även den manlige huvudrollsinnehavaren, som Strindberg kallar Hertigen, var lätt att känna igen som Dramatenstjärnan Gustaf Fredrikson (1832–1921). Strindberg beskriver hans entré:

> Han låter scenen stå ett ögonblick för att lufta den från markisinnans applåder och han låter Anatole också stå där förtvivlad. Nu när det blivit dödstyst och när en svag viskning »nu kommer han« börjar höras, då inträder hertigen, långsamt, apropå, likgil-

19 Strindberg, SV 12:108.

> tigt. Han ser verkligen ut som om han varit sjuk, men icke i Lysekil utan i Venedig, hans ansikte uttrycker ett outsägligt lidande som om han tillbragt en vinter i en brandvak. En dånande applåd hälsar honom; men han hör den icke till en början, hans ögon blicka i det outsägliga. Slutligen vaknar han upp, ser sig överraskad omkring: »vad betyder detta?« Något sådant hade han aldrig väntat sig. Ett svagt igenkänningsleende svävar över hans bleka läppar, han blir rörd, går ned till sufflörluckan och bugar sig med handen på hjärtat.[20]

»En nationell bildningsanstalt« är ett underhållande lustmord och har i teaterhistorien tagits som intäkt på att denna föreställning, och även liknande uppsättningar av franska boulevardkomedier, var dålig teater. Det tyckte inte den största delen av den samtida publiken, men likväl beskrivs denna repertoar i Dramatens jubileumsbok 1988 som »konventionell och schablonartad«, och det sägs också att scenografin »förvandlades i hög grad till heminredning«.[21] Det finns dock ingen anledning att tro att Strindbergs åsikt var den gängse. Många franska boulevardkomedier var publiksuccéer och till och med Strindberg själv medger att en utlänning alltid blir »angenämnt överraskad, när han i Stockholm kan få se Sardous och Dumas' komedier förträffligt framförda«.[22] Citatet vittnar om att det enligt Strindberg fanns många skickliga skådespelare på Dramaten. Därmed skulle man kunna anta att det främst var dramatiken Strindberg vände sig mot, men som det kommer att tydliggöras gällde det också spelstilen.

Det var framför allt den tidigare nämnde Gustaf Fredrikson, i publikmun kallad »Frippe«, som var förknippad med denna repertoar. Han var en publikidol redan på Strindbergs tid som skådespelaradept 1869–1870. Strindberg skriver: »Som ung blivande skådespelare följde jag med vår förnämste konversationsskådespelare, halvhögt eftersägande hans repliker. Det var en överraskning, ty *så* långsamt hade man aldrig kunnat få mig att tro att det kunde talas på scenen utan att

20 Strindberg, SV 12:108.
21 Näslund, Sörenson & Bergman 1988, s. 43.
22 Strindberg, SV 18:279.

bli predikan.«[23] Liksom teaterforskaren Willmar Sauter tidigare har hävdat, menar jag att Strindberg syftar på Gustaf Fredrikson, som var känd för att ha introducerat den så kallade konversationsstilen i Sverige på 1860-talet.[24] I stället för den mer deklamatoriska spelstilen, som redan på 1850-talet hade börjat anses som omodern, införde han en konverserande ton, där skådespelarna rörde sig ledigt över hela scenrummet i motsats till tidigare, då det mesta av spelet försiggick framme vid rampen.

Det som talar emot Strindbergs uppgift om Fredriksons långsamma sätt att tala är noteringen av akternas längd i sufflörshäftena, som finns bevarade i Kungliga Operans arkiv. De låter ana att skådepelarna sade sina repliker och långa monologer inte snabbt, men med ett stadigt och energiskt driv. Fredrikson var känd för att kunna nyansera sina monologer, och en inspelning av hans röst där han läser en dikt avslöjar att han talade varken snabbt eller långsamt, men med ett driv framåt där inga nyanser gick förlorade.[25]

Enligt citatet ovan hade Strindberg i ungdomen studerat Fredriksons textbehandling och sökt imitera hans sätt att säga replikerna. Det vittnar om den beundran han hyste för Fredriksons yrkesskicklighet. Ett annat faktum som tyder på Strindbergs uppskattning är att han när han arbetade som teaterrecensent gav Fredrikson återkommande bra kritik.[26] I brev till skådespelaren August Falck använder Strindberg till och med Fredriksons sätt att tala och enkelhet i sin spelstil som ett ideal att eftersträva.[27] Fredriksons lätt förhöjda textfrasering var således en teatralitet som Strindberg uppskattade, fast han samtidigt kunde håna andra aktioner som skådespelaren utförde.

---

23 Strindberg, SV 64:18.
24 Sauter 2004, s. 107.
25 Fredrikson 1988.
26 Strindberg, SV 4:89, 99, 110, 263.
27 Strindberg, Brev 17, s. 20.

Anstand und Würde

Apropå en skådespelares sätt att vara skriver Strindberg:

> Vad skönhet på scenen angår, vill jag bekänna att jag icke tycker om vad som helst på scenen. Enär en bildad person ju iakttager sig i dagliga livet och icke uppför sig oskönt, så vill jag även se skådespelaren, när han ska föreställa en bildad person, uppföra sig med Anstand und Würde.[28]

Alltså med anständighet och värdighet.

I Strindbergs råd till skådespelerskan Anna Flygare, angående hennes roll som adelsdam, poängterar han inte bara textbehandlingen utan förespråkar även ett kvinnoideal: »Äfven om repliken är häftig, så snäs icke, bit icke. Äfven om Friherrinnan är vred, så skall hon visa sig behagfull för att motivera Baronens förälskelse, och behålla publikens ynnest.«[29] En liknande uppmaning återkommer i en av broschyrerna: »En dam skall aldrig bita eller vara vresig, även om rollen är oppositionell, utan en dam skall alltid vara behagfull även i vredens ögonblick.«[30] Strindberg visar här att han är fast i tidens normativa könskodning för kvinnliga skådespelare, som de facto begränsade deras gestaltningar. Därför kan dessa råd klassas som anti-teatrala. Det belyser även tidens teaterkonventioner angående klasstillhörighet, som uppenbarligen även präglade Strindbergs syn på skådespelarkonst. På scen fick en aktris som spelade en bildad eller aristokratisk dam inte visa sin ilska, då sågs hon som vulgär och per definition som obildad och av lägre klass. Denna teaterkonvention levde kvar långt in på 1900-talet, men vissa skådespelerskor började redan på 1880-talet bryta upp denna norm, som exempelvis Dramatens diva Ellen Hartman.[31]

Citatet berättar även hur Strindberg såg på hur *Fröken Julie* skulle spelas och hur han möjligtvis även instruerade Siri von Essen att ge-

28 Strindberg, SV 64:113.
29 Strindberg, Brev 16, s. 174.
30 Strindberg, SV 64:113.
31 Ohlsson 2018.

stalta henne på urpremiären i Köpenhamn 1889 – oavsett hur sedligt vågade saker adelsfröken gjorde eller sade, så skulle hon alltid framstå som behagfull. Liksom Siri von Essen i Köpenhamn fick Manda Björling på Intima teatern i Stockholm 1906 kritiken att hon var för kall och tam i rollen.[32] Det är inte omöjligt att Strindbergs råd att gestalta Julie som en behagfull dam kan ha bidragit till kritiken som båda skådespelerskorna fick motta.

Även männen på scen omfattas i Strindbergs estetik av köns- och klasskoder. Exempel som ges på ovärdigt beteende för manliga skådespelare är att en prins inte ska slå sig för bröstet med alla fingrarna »utspärrade som en gåsfot«, och icke sätta sig på en stol med »knän som vinkelhakar«.[33] Dessa råd är tidsenlig skådespelarteknik där det fanns regler för hur man skulle gå, stå och sitta på ett plastiskt sätt som var behagfullt att se på och som därmed inte störde eller provocerade åskådarna.[34]

Som tidigare nämnts gjorde Strindberg i förordet till *Fröken Julie* sig till naturalismens förkämpe i svensk teater. Vissa av hans råd är i samklang med naturalistiska principer, exempelvis rådet till Anna Flygare att hon ska hushålla med ögonen: »Ni har icke felat ännu i den punkten, men kan komma att göra det, om jag icke säger ifrån; som en varning.« Och han tillägger: »Några säger att Ni icke så ofta skall ge profil, utan face; detta kan vara och icke vara, allt efter rolen; men jag tror att face, med blickarne utåt salongen blir mera vinnande och sätter skådespelerskan i rapport med dem hon talar för.«[35] Detta läses här som en varning för att med ögonen skapa publikkontakt under spelets gång. Skådespelarna skulle röra sig så att deras ansikte syntes, men fick inte tydliggöra att publiken satt där, inte vid vissa repliker rikta sig direkt till dem, inte söka deras medhåll, vilket ofta gjordes i tidens uppsättningar. Strindberg förespråkade således vad som inom teatern kallas den fjärde väggen, en av naturalismens hörnstenar. Skådespelaren får inte låtsas om publiken, men genom att hon undviker

32 Ollén 1982, s. 133, 135.
33 Strindberg, SV 64:113.
34 Nils Personnes arkiv, Kungliga biblioteket.
35 Strindberg, Brev 16, s.174.

att ansiktet är i profil under dialog och i stället har ögonen riktade utåt, görs hennes ansikte synligt och därmed gör hon sig även behaglig för publiken. Det här är klassisk skådespelarteknik som kan kategoriseras som en teatral aktion, som Strindberg således förespråkade.

Effekter: glansnummer och dubbelspel

Ett annat återkommande anti-teatralt råd till skådespelaren är att ”[f]ölja texten! [. . .] spela rollen och icke mer!«[36] Här kommer Strindberg in på stjärnskådespelare som ställer sig i vägen för dramat, och gör vad han kallar effekter: »Stjärnan stjäl intresset från dramat, spelar ner författaren och förvandlar omgivningen till statister.«[37] Hur går då detta till? Jo, bland annat genom att stjärnan gör beräknande effekter. Beräknande effekter betyder att skådespelaren spelar på ett sätt som gör effekt på publiken. Det kan ske i spelet inom pjäsens handling, som exempelvis de åtskilliga beskrivningarna i »En nationell bildningsanstalt« av hur markisinnan manipulerar sitt klänningssläp så att det effektfullt ska förhöja hennes rörelsemönster.[38] Beräknande effekter kan även ske utanför ramen för pjäsen, fast dock inom teaterhändelsen, som exempelvis beskrivs i citatet ovan när Hertigen spelade ut sin förvåning över publikens applåd vid hans entré. Strindberg avskydde både entré-, akt- och sortiapplåder som bröt pjäsens handling och illusionen på scenen, likadant med pauser som därför inte begagnades i kammardramerna på Intima teatern.

En annan beräknande effekt som Strindberg varnar för är det han kallar dubbelspel. Det är när skådespelaren gör en fysisk handling som går emot eller utöver minspelet eller texten, till exempel att händerna sliter sönder en näsduk medan ansiktet ler. Strindberg satiriserar över flera dylika effekter i »En nationell bildningsanstalt: »Markisinnan lindar upp släpet och går; stannar mitt på mattan och öppnar munnen såsom hon ämnade säga någonting men hon säger ingenting utan går.«[39] Skådespelerskan gör en aktion som om hon ville säga

36 Strindberg, SV 64:84.
37 Strindberg, SV 64:84.
38 Strindberg, SV 12:111.
39 Strindberg, SV 12:108.

något, men avstår. Det här gestaltar ett inre liv hos karaktären som ligger utanför dialogen. I dag kallas detta tillvägagångssätt för undertext, ett omdebatterat begrepp som kan tolkas på många olika sätt. Det innebär att inte bara leverera replikerna rakt av, utan att på olika sätt spela fram karaktärens underliggande drivkraft och emotioner, som fördjupar karaktären och gör den mer komplex. Skådespelerskan Stina Ekblad använder inte begreppet undertext, men definierar att verktyget handlar om att gestalta »via, genom, i, med, på, kring, mot – språket«.[40] Eftersom Strindberg invänder mot detta redskap, kan man tolka det som att han är emot en del av skådespelarkonstens fundament. Jag betvivlar inte att skådespelare på Strindbergs tid stundtals »spelade över« i detta avseende, liksom vissa skådespelare gör än i dag, men det går inte att frångå att Strindberg argumenterar mot ett av skådespelarens viktigaste konstnärliga verktyg, vilket klassificerar hans råd som anti-teatralt.

Naturalismen kan ses som realism dragen till sin spets och på Strindbergs tid ansågs den som både radikal och chockerande. Vad som inte får glömmas bort är att naturalismen är en modernistisk stil och estetik, som var djupt präglad av tidens vetenskap, som exempelvis Charles Darwins evolutionsteori.[41] Karaktärernas underliggande drivkraft skulle gestaltas genom att luta sig mot vetenskapliga förklaringar som ärftlighet och/eller miljö. Naturalismen ska därför inte ses som en estetik som enbart förespråkar en »naturlig« spelstil. Hur naturtrogen en skådespelare än ter sig går det inte att komma ifrån att hen fortfarande spelar. Upplevelsen av att en skådespelare spelar »naturligt« är dessutom tidsbunden. Vad som ansågs vara naturlig skådespelarkonst på Strindbergs tid är långt ifrån vad som anses vara naturligt i dag.

Naturalismen som konstnärligt ideal, med fokus på ett naturligt gestaltande, är än i dag ett dominerande formspråk inom både teater och film. På ett publikt samtal hörde jag skådespelerskan Ann Petrén säga att det händer allt oftare att regissörer instruerar henne att »inte

---

40 Helander 2009, s. 19, 59–61.
41 Furst & Skrine 1971, s. 14–18.

göra någonting«.[42] Enligt Petrén visar det att regissören har missförstått skådespelarens konst. Petrén menar att hon kan uttrycka sig med väldigt små medel eller med mycket stora och justera sitt spel enligt regissörens önskemål, men om hon inte ska göra någonting har hon slutat skådespela.

Tal, prat eller förhatligt snatter

När broschyrerna till Intima teatern publicerades efter sekelskiftet har Strindberg visserligen gått vidare från naturalismen som helgjutet ideal, men vissa principer består. Det viktigaste för Strindberg var skådespelarnas textbehandling: Skådespelarna ska tala och inte prata. Han skriver: »På scenen är [...] man folktalare, antingen man vill eller inte och där måste varje bokstav vara med.«[43] Det första villkoret är att tala långsamt. Det vanligaste felet är att det talas för fort, och att konsonanterna bortslarvas. Skådespelaren ska tala i legato. Strindberg skriver: »Motsatsen eller nybörjarens stackato liknar stava och inte lägga ihop; räkna upp orden i stället för att läsa dem; det andfådda, stammande, som slutligen utmynnar i pladder eller snatter.«[44] Strindberg använder sig av musiktermer för att beskriva talets fasering som exempelvis ritardando, diminuendo och så vidare, vilket han anser att alla skådespelare borde göra.[45]

Att tala och inte prata återkommer Strindberg ofta till i sina råd. För att förstå vad han troligtvis eftersträvade med ett långsamt legato där varje konsonant hörs, bör man lyssna till Sveriges Radios inspelning med Harriet Bosse där hon läser ur *Ett drömspel*.[46] Hon använder sig just av en teknik att tala legato med långa vokaler, samt tonande och tydligt artikulerade konsonanter som lyfter textens allitteration.[47]

Strindberg respekterade skådespelare, men bara så länge som de inte överglänste hans texter eller talade emot honom. Han gick så

---

42 Petrén 2023.
43 Strindberg, SV 64:18.
44 Strindberg, SV 64:20.
45 Strindberg, SV 64:106.
46 Bosse 2022.
47 Ohlsson 2023, s. 115.

långt att han frågade Intima teaterns skådespelare om de skulle tycka illa vara om deras namn inte stod utsatta i teaterprogrammet.[48] Han drev dock aldrig igenom detta förslag eftersom det var tydligt att skådespelarna inte var redo för en sådan reform. Om han hade gjort det, hade konsekvensen blivit att endast hans namn hade förknippats med teatern. Det kan läsas som en anti-teatral dröm att osynliggöra skådespelarna som en egen yrkeskår och skådespelarkonsten som en egen konstart. Skådespelarna skulle enbart spela texten, det vill säga enbart tjäna som verktyg för att lyfta dramatikerns ord, men inte göra en egen interpretation.

Avslutande reflektioner

Strindbergs texter om teater är barn av sin tid. Förvisso var han en av pionjärerna i teaterns moderna genombrott, men Strindberg var samtidigt starkt präglad av det sena 1800-talets köns- och klasskoder, teaterkonventioner samt tidens skådespelarkonst, inte minst det så kallade stjärnskådespeleriet.

Davis och Postlewait skriver att »Strindberg's struggle with theater, though partially resulting from a pathological doubt about the integrity of his actress-wives, was also based in a methaphysical search for selfhood (if not salvation) beyond all the social and moral hypocracies of modern life«.[49] Ibland framkommer det i texterna att skådespelarkonsten även hotade den äkta maken. Strindberg försökte exempelvis få Siri von Essen att vända sin håg till författarskap och lämna tanken på att bli skådespelare, och när Harriet Bosse var gravid och förhindrad från att spela uppmuntrade han henne att börja skulptera, vilket hon inte visade något större intresse för.[50] Men Strindberg verkar även ha upplevt något personligt skamligt och hycklande under ett av sina få framträdanden i sin ungdom:

> Jag ville debutera som Karl Moor och jag fick efter tre månaders pina över beskrivning gå fram för denna publik som dock

48 Strindberg, SV 64:111.
49 Davis & Postlewait 2003, s. 11.
50 Strindberg, SV 22:255; Strindberg 1932, s. 61–62.

> representerar det där folket man vill tala till, jag fick då när det stora ögonblicket var inne gå fram som en drucken barberare kommande från en maskerad med en röd tuppfjäder i en narrmössa, med bjällror på rockärmarne och uppmana några andra lejda uslingar att sticka ner en ädel man; när så kvinnan kastar sig emellan och räddar honom stod jag och skämdes inför henne som överhopade mig och kamraterna med förbannelser, och lät mig krossas av hennes ord, som jag naturligtvis beundrade och var färdig att skriva under först av alla. Och så fick jag smyga ut skamsen under publikens applåder åt henne den ädla kvinnan och avsky över mig![51]

Strindberg verkar ha plågats under sin skådespelarträning, och när han väl fick debutera skämdes han över sin kostym, sin sminkning och sin klassmässigt låga roll. Han verkar ha blivit plågsamt medveten om sin kropp, att han rörde sig som en drucken barberare. Men han verkar även ha gripits av spelet då skådespelerskan, som han beundrade, skällde ut honom. Han greps av hennes ord, vilket även publiken gjorde, och Strindberg lämnade skamsen scenen. Han beskriver i citatet ovan att han i stunden kände en personlig blygsel. Hans privata känslor och rollens flöt samman. Senare skriver han: »Jag förmodar att artisten försättes i en trance, glömmer sig själv, och *blir* slutligen den han skall föreställa. Det påminner om att gå i sömnen, men är väl inte fullt detsamma.«[52] Citatet visar på Strindbergs höga tankar om skådespelarkonsten, som dock är ett ideal som är omöjligt att uppnå. Skådespelaren uppgår inte så i sin roll att hen helt glömmer sig själv, går som i sömnen och *blir* en annan; i så fall skulle hen ha psykiska problem. Däremot kan skådespelaren vara synnerligen närvarande i stunden och leva sig in i den dramatiska situationen så att hen upplever sig vara i flera rum samtidig, både i det fysiska och i det kreativa.[53] Många skådespelare har också vittnat om att deras inlevelse i en roll har varit så stark att gränserna för roll och person uppluckrats, men

51 Strindberg, SV 22:255.
52 Strindberg, SV 64:16.
53 Helander 2009, s. 103–105, 144.

det betyder inte att skådespelaren fullkomligt glömmer bort att hen befinner på en teaterscen och spelar en roll.

I Strindbergs texter framstår skådespelarkonst som en stor och viktig konstart, men även som ett hot gentemot dramatikern som fruktar att komma i skymundan för publikgunstlingarnas stjärnspel, som stundtals innehöll deras egna idéer. Han skriver: »Men skådespelarns lilla yrkessjukdom är också den, att han mottager illusionen det han skrivit rollen. Och författaren förekommer honom som en obehörig, inträngling, som skall bara vara tacksam och inte göra anmärkningar.«[54] Strindbergs avsky mot stjärnskådespeleri handlar om att det tog fokus från texten, men han går inte så långt i sina modernistiska idéer som exempelvis Edward Gordon Craig, som helt ville bannlysa mänskliga skådespelare från scen och ersätta dem med så kallade über-marionetter.[55] Strindberg tycks dock nära en dröm om en sorts framtida skådespelare som är befriad från ambition om tolkningsföreträde och egen vilja:

> Kan skådespelaren leva oreflekterat, naivt, lite sorglöst, inte läsa för mycket, heldre gå ut bland mänskor, men icke i avsikt att studera dem, utan leva livet tillsammans med dem, några stunder, och roa sig, så mår hans konst bäst. Med studier och reflexion följer beräkning, som blir spekulation, och det studerade kan se utstuderat ut.[56]

Om Strindberg var den förste att förespråka naivitet som ett ideal för skådespelare och varna dem för att ägna sig åt reflektion, studier och intellektuell verksamhet må vara osagt, men jag läser detta som ett sätt för honom att kringskära skådespelarens område och avskärma dennes tolkningsföreträde gentemot författarens. Detta synsätt fick genomslag, och än i dag lever myten om skådespelaren som intuitiv, känslostyrd och icke-reflekterande.

Många av Strindbergs tankar om skådespelarkonst är förnyan-

54 Strindberg, SV 64:110–111.
55 Bergman 1966, s. 204–213.
56 Strindberg, SV 64:107.

de, men inte unika. Det var idéer som låg i tiden och som Europas avantgardistiska teaterkompanier experimenterade med. Även andra svenska intellektuella, dramatiker och regissörer som bland andra Oscar Levertin och Tor Hedberg propagerade för en nationalteater som skulle ta sitt ansvar för den nyskrivna svenska dramatiken och sluta stryka publiken medhårs med folklig underhållningsteater.[57] De hade liknande åsikter om stjärnskådespeleri som de framförde i pressen med diverse debattartiklar och i teaterrecensioner. Skillnaden var att Strindberg var först och tydligast med formen av manifest i förordet till *Fröken Julie*. I och med Intima teatern kunde delar av hans programförklaring få scenisk form. Men trots att Strindberg alltid kritiserar och till och med lustmördar stjärnspelet i »En nationell bildningsanstalt«, är det samma stjärnspel som han också utgår ifrån, spjärnar emot, men i vissa fall också ser som ett ideal, som exempelvis Fredriksons fraseringskonst.

Strindberg älskade onekligen teatern, en kärlek som tycks ha haft sin upprinnelse i ungdomen under hans korta tid som skådespelaradept. Till Siri von Essen skriver han: »Tror ni att skillnaden mellan skådespelarens och författarens uppgifter, intentioner själsliv och rörelser äro så skiljda att man behöver ta ett långt språng – Ingalunda. Jag hade aldrig skrivit en rad förr än jag kom till teatern! Den var förskolan!«[58] Ska man tro Strindbergs ord så var det teatern som satte hans skrivarådra i rörelse. Han säger sig inte ha skrivit en rad innan han kom till teatern. Det var således teaterns illusoriska kraft som satte igång hans fantasi. Det första Strindberg skrev som yrkesförfattare *in spe* skrevs med ambitionen att det skulle uppföras på en scen med karaktärer som skulle förkroppsligas av skådespelare som skulle uttala hans ord. Frågan Strindberg verkar ha brottats med var hur han skulle kunna tämja dem.

---

57 Levertin 1897; Bergman 1966, s. 265–266.
58 Strindberg, SV 22:255.

REFERENSER

ICKE PUBLICERADE KÄLLOR

Personne, Nils. »Föreläsningar i Estetisk Plastik hållna i den kgl. dramatisk elevskola«, Nils Personnes arkiv, s. 29 b. Papper 7, Handskriftsavdelningen, Kungliga biblioteket.

Petrén, Ann 2023. »Samtal om skådespelarkarriären«, *Nya Idun*, Oscarshemmet.

PUBLICERADE KÄLLOR

Bergman, Gösta M. 1966. *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Bonnier.

Bosse, Harriet 2022. »'Ur Ett Drömspel (1947) av August Strindberg'. Harriet Bosse framför stycken ur 'Ett Drömspel' (1947)«, i *Diktens museum. Dramaklassiker från Sveriges Radios drama. En utställning om och med svensk radioteater 1925–1970, Ett drömspel*. Litteraturbanken i samarbete med Sveriges Radio, https://litteraturbanken.se/diktensmuseum/august-strindberg-ett-dromspel-1962/. Hämtad 1/1 2023.

Davis, Tracy C. & Thomas Postlewait red. 2003. *Theatricality*, New York: Cambridge University Press.

Donkin, Ellen 2007. »Mrs. Siddons looks back in anger. Feminist historiography for eighteenth-century British theater«, i Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach red., *Critical theory and performance*, rev. uppl., Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 311–333.

Fredrikson, Gustaf 1988. »Löjtnanter borde aldrig finnas till«, i *Kungliga dramatiska teatern 200 år 1788–1988. Röster och toner ur Dramatens historia*, Stockholm: Kungliga dramatiska teatern, arkivnummer C88-0702—0704, Svensk mediedatabas, Kungliga biblioteket.

Furst, Lilian R. & Peter N. Skrine 1971, *Naturalism*, London: Methuen.

Helander, Karin 2009. *Ämne: scenisk gestaltning. Dokumentation av Teaterhögskolan i Stockholms professorer Stina Ekblad och Krister Henriksson*, Stockholm: Carlssons i samarbete med Teaterhögskolan i Stockholm.

Levertin, Oscar 1897. »Den dramatiska teater. I och II«, *Svenska Dagbladet* 24/9, 25/9 1897.

Näslund, Erik, Elisabeth Sörenson & Ingmar Bergman red. 1988. *Kungliga Dramatiska teatern 1788–1988. Jubileumsföreställning i fyra akter*, Höganäs: Bra böcker.

Ohlsson, Hélène 2018. *»Gudomlig, ingenting mindre än gudomlig!« Skådespelerskan Ellen Hartmans iscensättningar på scen och i offentlighet*, doktorsavhandling, Stockholm: Stockholms universitet.

Ohlsson, Hélène 2023. »Harriet Bosse's Autobiography: Feminist Historiography and the Counter-Story of a Labeled Muse«, *Nordic Theatre*

Studies: Theatre and Materiality, Volym 35, No 2, s. 102–119, https://doi.org/10.7146/nts.v35i2.149662.
Ollén, Gunnar 1982. *Strindbergs dramatik*, ny, omarb. utg., Stockholm: Sveriges radio.
SAOB = Ordbok över svenska språket, utgiven av Svenska Akademien 1893–. Lund: Svenska Akademien, www.saob.se. Hämtad 1/1 2023.
Sauter, Willmar 2004. »Skådespelarkonst – sekelskiftet 1900«, i red. Lena Hammargren et al., *Teater i Sverige*, Hedemora: Gidlunds förlag.
Sauter, Willmar 2007. »Strindbergs Memorandum – ett manifest för nittonhundratalet«, i Per Stam red., *Strindbergiana. Tjugoandra samlingen. Intima Teatern 100 år*, Stockholm: Atlantis.
Strindberg, August 1932. *Strindbergs brev till Harriet Bosse*, Stockholm: Natur och kultur.
Strindberg, August 1983. »En nationell Bildningsanstalt«, i Samlade verk 12, *Det nya riket. Skildringar från attentatens och jubelfesternas tidevarv*, red. Karl-Åke Kärnell, Stockholm: Norstedt, s. 102–114.
Strindberg, August 1984. Samlade verk 27, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Almqvist & Wiksell,
Strindberg, August 1989. *August Strindbergs brev 16 (16 Maj 1907–12 juli 1908)*, red. Björn Meidal, Stockholm: Bonniers Förlag.
Strindberg, August 1991. *August Strindbergs brev 17 (13 juli 1908–april 1909)*, red. Strindbergssällskapet & Björn Meidal, Stockholm: Bonniers Förlag.
Strindberg, August 1991. Samlade verk 4, *Ungdomsjournalistik*, red. Hans Sandberg, Stockholm: Norstedt.
Strindberg, August 1996. Samlade verk 22, *Han och hon. En själs utvecklingshistoria (1875–76)*, red. Hans Sandberg, Stockholm: Norstedt.
Strindberg, August 1999. Samlade verk 64, *Teater och Intima teatern*, red. Per Stam, Stockholm: Norstedt.
Strindberg, August 2007. Samlade verk 18, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880–1889*, red. Conny Svensson, Stockholm: Norstedt.
Zola, Émile 1881. *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les examples*, andra uppl., Paris: Charpentier.