

LINDBERG, PER

Regiproblem : Spridda artiklar

Wahlström & Widstrand

1927

EOD - Miljoner böcker bara en knapptryckning bort. I mer än 12 europeiska länder!



Tack för att du väljer EOD!

Europeiska bibliotek har miljontals böcker från 1400- till 1900-talet i sina samlingar. Alla dessa böcker går nu att få som e-böcker – de är bara ett musklick bort. Sök i katalogen från något av biblioteken i eBooks on Demand- nätverket (EOD) och beställ boken som e-bok – tillgängligt från hela världen, 24 timmar per dag och 7 dagar i veckan. Boken digitaliseras och blir tillgänglig för dig som e-bok.

EOD bokens fördelar!

- Få samma utseende och känsla som med originalet!
 - Använd ditt standardprogram för att läsa boken på skärmen, zooma och navigera genom boken.
 - *Sök:** Använd fulltextsökning för enskilda fraser.
 - *Klipp & klistra:** Kopiera bilder och delar av texten till andra applikationer (t.ex. ordbehandlingsprogram).
- *Ej tillgängligt i varje e-bok.

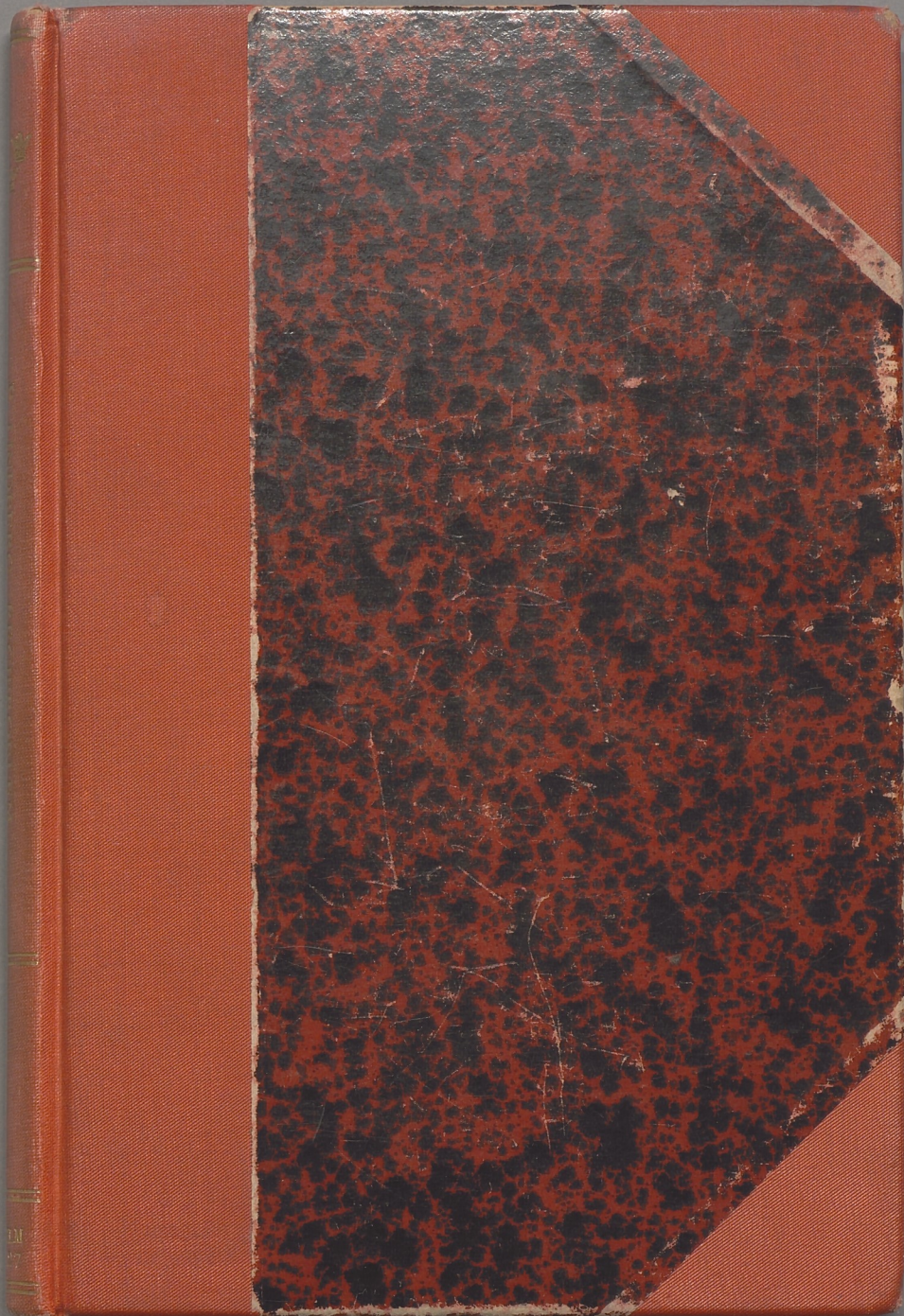
Villkor för användning

Genom att använda EOD-tjänsten accepterar du de villkor som ställs av biblioteket som äger den aktuella boken.

- Villkor för användning: <https://books2ebooks.eu/csp/sv/nls/sv/agb.html>

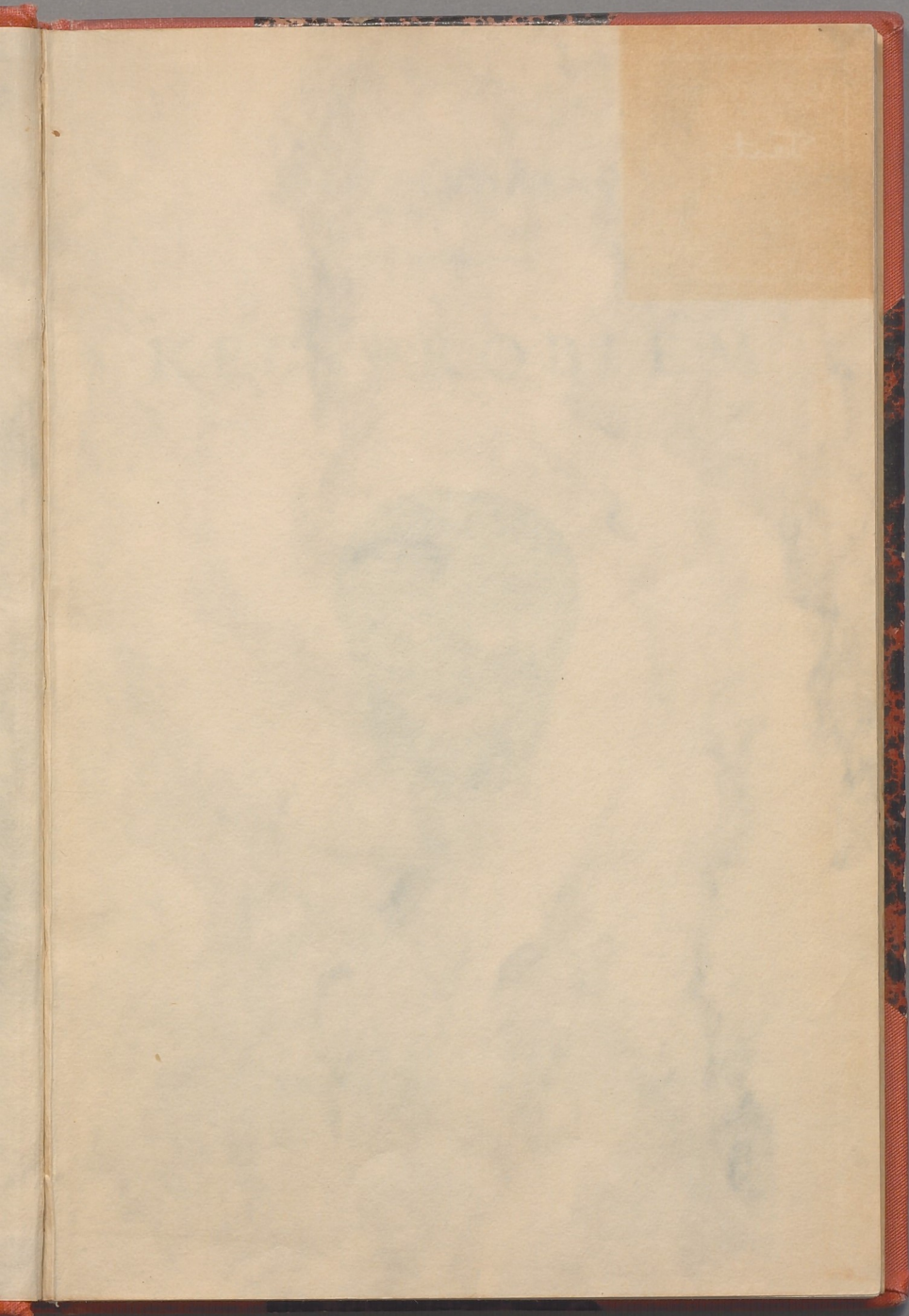
Fler e-böcker

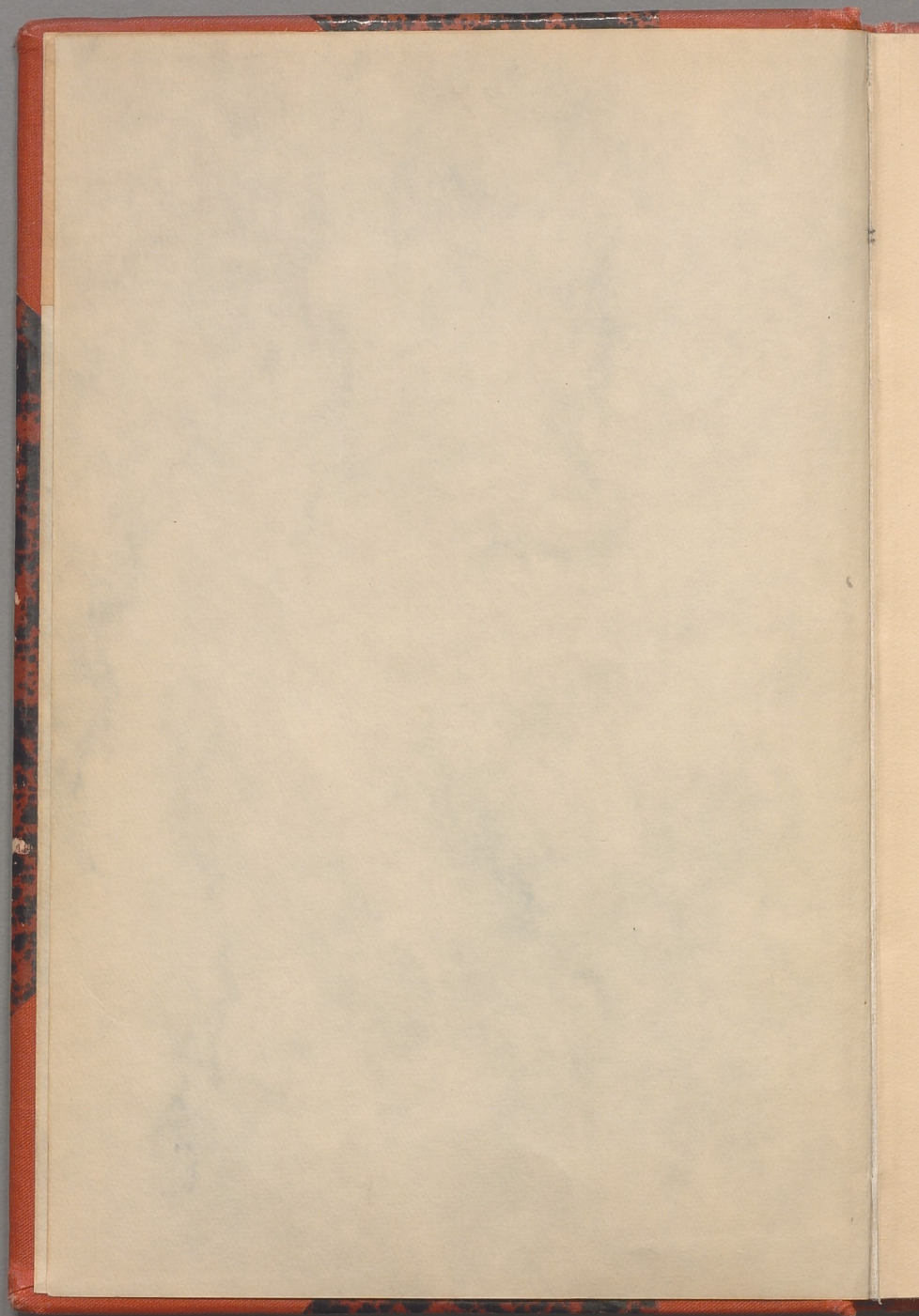
Redan nu erbjuder 40 bibliotek från 12 europeiska länder denna service. Sök böcker tillgängliga för den här tjänsten: <https://search.books2ebooks.eu>
Mer information finns tillgängliga via <https://books2ebooks.eu> boken.



Kungl. Biblioteket
STOCKHOLM

Teat.





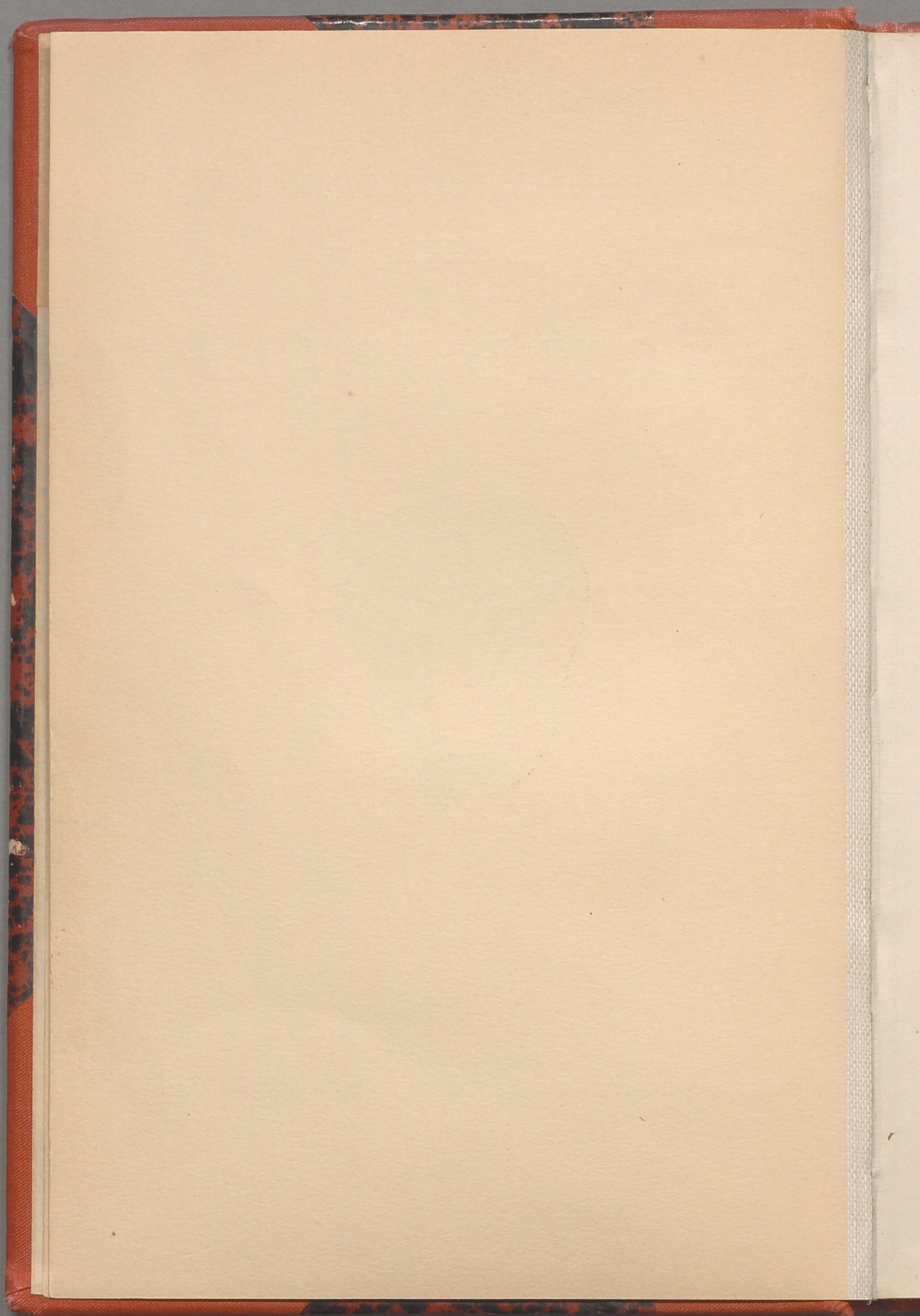
Seal.
o

PER LINDBERG

REGIPROBLEM

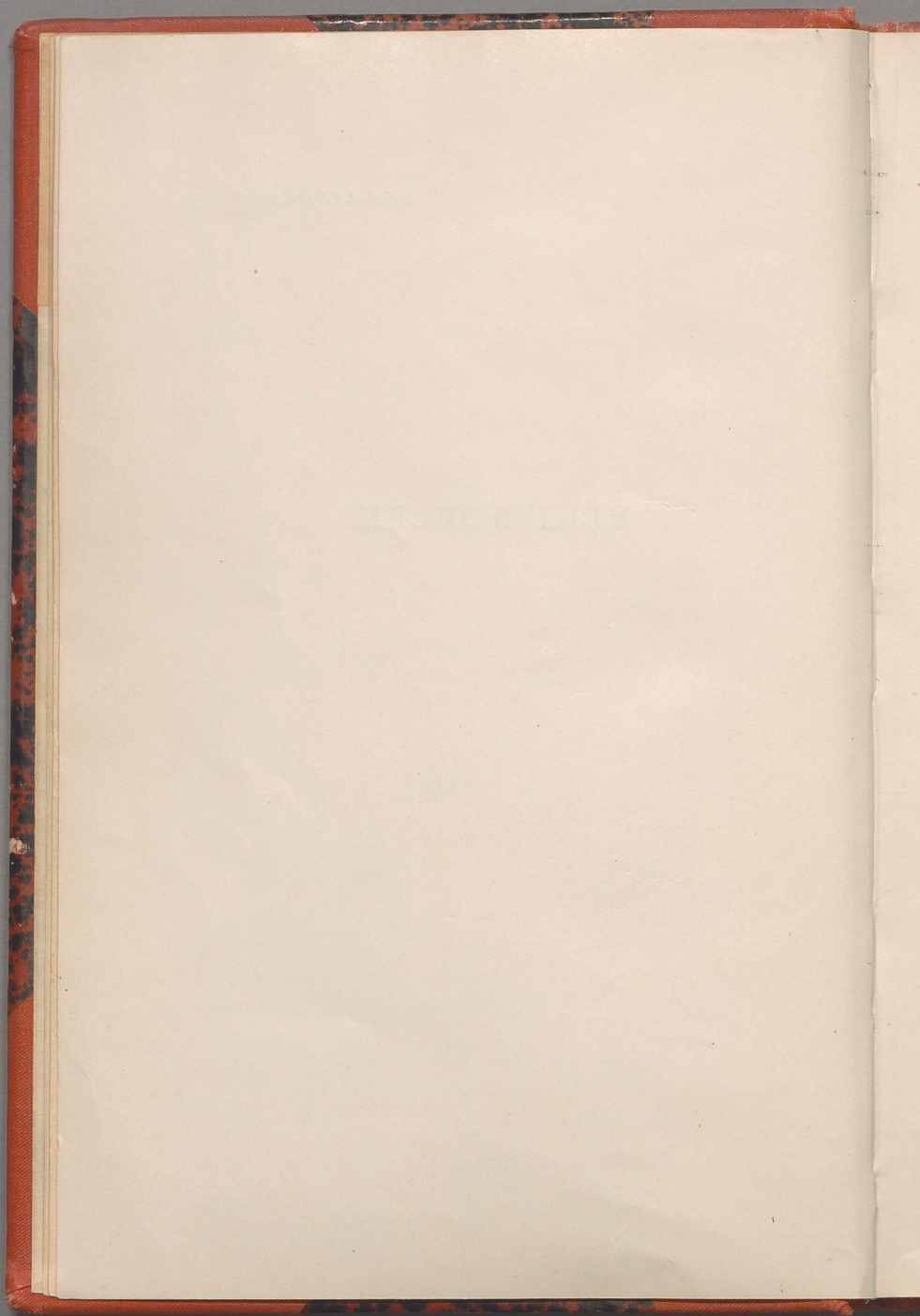


STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND



PER LINDBERG

REGIPROBLEM



REGIPROBLEM

SPRIDDA ARTIKLAR

AV

PER LINDBERG



STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND



REGISTRER
STYCKE
ISAAC MARCUS'

BOKTRYCKERI-

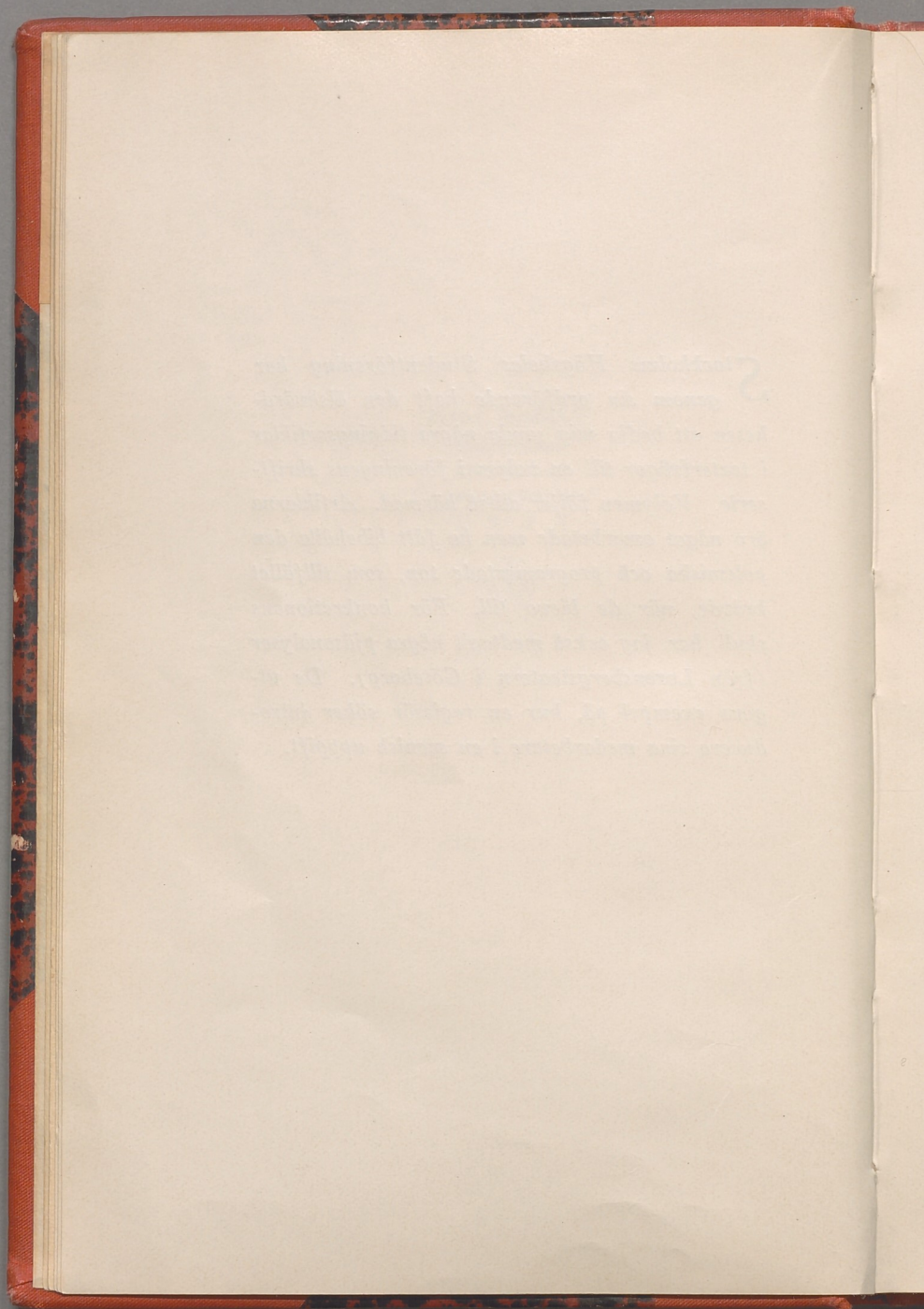
AKTIEBOLAG

STOCKHOLM

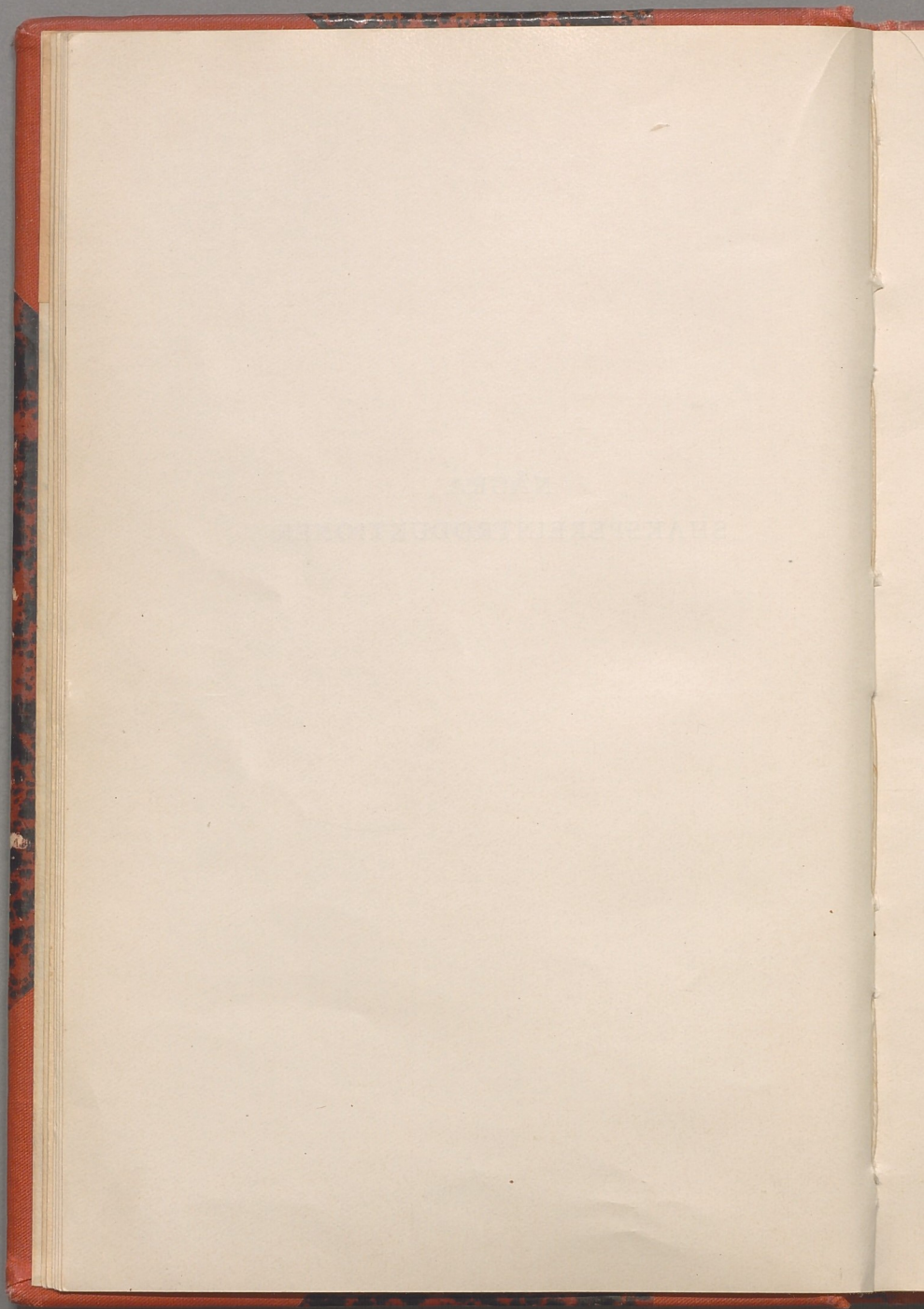
1 9 2 7



*S*tockholms Högskolas Studentförening har genom sin ordförande haft den älskvärdheten att bedja mig samla några tidningsartiklar i teaterfrågor till en volym i föreningens skriftserie. Volymen följer alltså härmed. Artiklarna äro något omarbetade men ha fått bibehålla den polemiska och programartade ton, som tillfället krävde, när de blevo till. För konkretionens skull har jag också medtagit några pjäsanalyser (från Lorensbergsteatern i Göteborg). De utgöra exempel på, hur en regissör söker introducera sina medarbetare i en scenisk uppgift.



NÅGRA
SHAKSPEREINTRODUKTIONER



DE SHAKSPEREINTRODUKTIONER
som härmed följa ge endast några exempel på en regissörs försök att orientera sig i en scenisk uppgift. De äro alltså endast att betrakta som första steget vid repetitionsarbetets begynnelse.

SCENFÖLJDEN

Visst äro Shaksperepjäserna ett slags populära arrangemang av fantasieggande berättelser, övermåttade med spännande händelser, arrangerade för att fångsla gårdarnas enkla, äventyrslystna publik i renässansens England. Visst äro de därjämte så uppfyllda av rika människoskildringar, att de kunna tjäna som outtömligt material för psykologiska utredningar. Men, goda människor, låt oss också betrakta dem som dramatiska kompositioner, med en förunderlig scenisk logik.

Goethe ansåg visserligen på äldre dar, att Shakspere måste »apteras», om han skulle spelas;

d. v. s. göras om efter samtidens teater. Så gjordes också under drygt ett sekel. Tänk Er, att Louvres styresman uppdroge åt någon skicklig hantverkare att hugga ut Michelangelos slavar ur deras block. Tänk Er, att Nationalmuseets chef uppdroge åt målerifackföreningens förtroendeman att måla färdig Rembrandts Claudius Civilis. Det kan Ni inte tänka Er? Men väl att man måste »bearbeta» scenens störste mästare, innan man framför honom på scenen?

Shaksperes teater hade ju ingen ridå och nästan inga dekorationsväxlingar.

Varje scen började med att figurerna kommo in och slutade med att figurerna gingo ut, i samma ögonblick som andra figurer kommo in och började nästa scen. Utan en sekunds paus jagade de mest skiftande scener varandra. Redan i det yttre scenförloppet alltså en ständig, naiv rörelse med växlingar och kontraster.

Det enda som band Shakspere, var följande praktiska krav: känslan av ett tidsförlopp. Om en person slutar en scen i Rom, kan han inte i början av nästa scen vara i Athén. En mellanscen, förbryllande tidsbegreppet, måste skjutas emellan — som i vår tids filmteknik. Vidare skådespelarnas omklädslar: skulle en skådespelare uppträda i ny kostym, måste en tillräckligt lång mellanscen inkomponeras — som i vår tids

revyer. Vidare vissa rekvisitabehov: krävde t. ex. en festscen bord, bänkar, stolar eller andra spelföremål, fick den scenen gärna börja med någon dialog mellan arbetande tjänare, som lyfta in rekvisitan.

Men alltnog: Shakspeare var inte bunden av tvånget att göra en scen så och så lång för att sen kunna göra en paus så och så lång för dekora-tionsbyte.

Vill man nu söka följa Shaksperes egna rent dramatiska scenväxlingar, är naturligtvis den enklaste vägen den att återgå till hans egen scenform, utan dekorationer. Men det sättet är litet *för* enkelt för att vara riktigt tilltalande. Under senare tid har ju dekorationstekniken utvecklats därhän, att det blir möjligt att återge scenföljden utan att därför nödgas avstå från det tillskott som ligger i dekorationens linjer och färger. Det kostar naturligtvis en del möda att lösa problemet på detta sätt. Men skam den som inte försöker!

För att få känning med den fascinerande rytmen i ett Shakspeareverk vill det emellertid inte bara till att undanskaffa alla tablåpauser. Det gäller också för skådespelarna att tala tillräckligt snabbt. Mycket, kanske det mesta, i Shaksperes verk, springer fram ur passioner, livets eget vanvett. Låt oss icke med detta på läppar och i hjärta inta några tänkarattituder. Shakspeare är teater, och teater är en dåraktigt brin-

nande eld. Förgänglighet, förgänglighet lyser
det över den. Ett världsförlopp upprullas på
några timmar, för att snart ta slut och i morgon
börja på nytt. Låt oss inte pressa in verklighe-
tens sega tempo, eftertankens kranka blekhet, i
detta generösa förlopp. Låt pjäserna brinna!

ROMEO OCH JULIA ¹

»Romeo och Julia» är ett ungdomsverk, nära i släkt med »En midsommarnattsdröm», däremot endast på mycket långt håll med Shaksperes senare stora tragedier.

Ett lyriskt festspel i dur och moll om ungdomligt överdåd, om ungdomstidens måttlöst hängivna, ja, så berusande sköna, men ack, så meningslöst brinnande sorg! Intet av klokhet, intet av mening, bara av salighet. För alla kloka en fågel Fenix ur det ohjälpligt förgångna.

Tag det till er och le åt att känna dess bevingade jubel och dess heta gråt ännu en gång i edra hjärtan.

Det kallas sorgespel! Unga, överdådiga människor ha råd att avstå från livet och dö i sin första, skönaste fullkomning! Icke är det tragedi, vad Shakspeare senare menade med tragedi! Det är en hymn till överdådet.

Böjligt allvar och diskret komik blandas hela

¹ Lorensbergsteatern 1922.

stycket igenom, på ett helt annat sätt än i de stora tragedierna. De ha icke vuxit ifrån varann ännu — de leka tillsammans i diktarfantasiens bad. De behöva icke scen- eller personväxlingarnas dragna svärd emellan sig.

Man har ansett, att stilen i de två första akterna är omogen, osäkert trevande, fylld, som den är, av konstlade bilder och former. Jag kan icke se den så: jag ser den som en avsiktlig lek, överdådets behov att pynta sig med estetiska ting. Från och med andra aktens slutscen försvinner denna smyckekonst, leken kommer av sig.

Och tredje akten får en ny karaktär, en otålig hetta.

Det gäller vid framförandet att taga vara på både hela styckets art — dess aristokratiska konstfullhet, dess unga överdåd — och de olika akternas olika karaktär.

*

Första akten. Genomskinlig vår med tunna, svala färger: »klädd till fest april går hack i häl, där vintern linkat». Och människorna tala i konstfulla former, sonetter, stanzer och andra versflätningar, i vilka rimmen ringa. Själva gatustriden blir till en ädel grannlåt. Den födes redan av en fläkt av ord och skiftar sen som vårens vindar mellan hetsighet och skratt. Under striden har man ord för skön beundran, striden

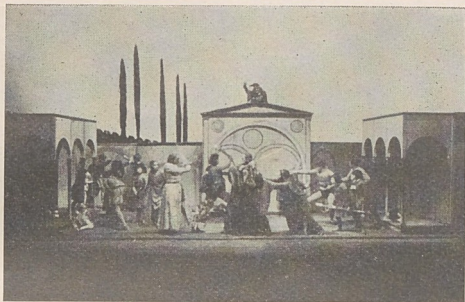


Fig. 1. Romeo och Julia på Lorensbergsteatern
(Regi: Per Lindberg. Dek.: Knut Ström)
Torget

själv skyndar fram till en berättelse på käcka jamber, och efter striden börja rimmen leka igen och staden fylles av låtar och sång.

Ungdom överallt. Barn och flickor samlas vid brunnen, när dagen är ung. Om kvällen på balen. Fursten själv är ett barn, eller bör han ej vara det? Ingen lyder honom ju, han väcker ingen som helst respekt.

Romeo strör frikostigt omkring sig Petrarcarim. Vad är hans trånad efter Rosalind om icke en vacker prydnad? Mercutio, chevalieren med de iskalla händerna, är en inkarnation av det meningslösa överdådet; när han skall varna Romeo för drömmar, skildrar han drömmarna som något lockande, betagande! Tybald är en »sil-

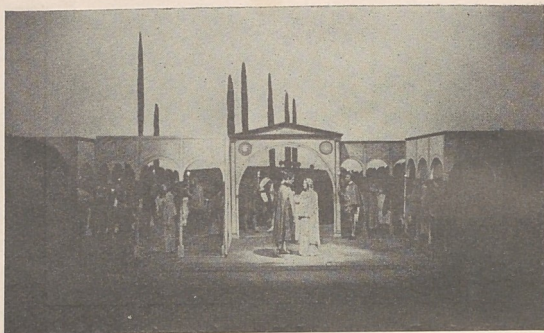


Fig. 2. Romeo och Julia (som ovan)
Balen

Romeo: Gabriel Alw. Julia: Karin Molander

kesknappsmördare», i sin hetsighet lustigt grotesk. Simson är en halvnaken Pan. Och Amman, som varit för länge i skafferiet, är knappt något anständigt sällskap för Julia.

Bland dessa människor går Chorus omkring, sagans ande, följande handlingen med vackra sonetter.

Denna första akt, låt oss icke betrakta den som någon »bild av italienskt stadsliv under medeltiden», endast som inledningen till en dikt, en ciselerad inledning i en vackert pyntad stil. Den har en gossaktig sprödhhet, någonting besläktat med tidig ungrenässans.

*

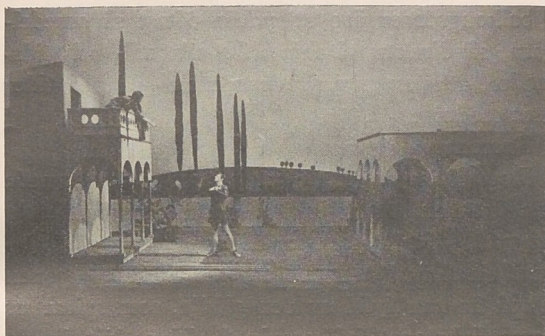


Fig. 3. Romeo och Julia (som ovan)
Balkongscenen

Men dygnet vänder sig, och det blir natt. På balen mötas Romeo och Julia. »Nu väntar gammal Trånad på sitt slut, och unga Lidelsen mot arvet ser.» Ännu ha tankarna samma lek-lust som nyss; vettet är kärlekens smycke. När Romeo ser Julia, är det först som estetisk syn — sen tala de tillsammans en konstfull sonett. Också deras kärlek är i sitt första uttryck ett smycke: »Ni kysser efter bok.» Men under sonettens återhållande svala grace stiger kärlekens blodvåg. Man leker alltjämt — men mest i häpenhet över det, som väller fram, och blodvågen leder allt mera avgjort färden ut i det icke beträdda. Successivt blir diktionen enklare, allt tätare komma satser, som icke mera bry sig om att pynta sig.

I balkongscenen äro uttrycken oftast så omedelbara, så direkta, så fria från alla stil- och tidsmoder, att de verka rent moderna — i alla tider rent moderna.

Personerna växa.

Romeo var en trånsjuk ensling, som svärmade för Rosalind, talade i Petrarcarim och kände sig gammal. Så kommer mötet med Julia och väcker hela skalan av manlig ömhet. Och morgonen därpå är han fylld av den glädje, som spirar ur personlighetens fullkomning! Han blir kvick, han tar andan av Mercutio. Medan han skildrar sin glädje, springa rimmen ta fatt. Sen växer glädjen ännu mer — till ett kosmiskt överdåd:

»— — — Komme dock vad sorg som helst,
den väger intet mot den glädjens skatt,
en kort minut av hennes åsyn ger.
Vig du oss samman blott med helga ord,
sen må förödarn döden göra allt;
mig är det nog att nämna henne min.»

Och Julia. Hon var ett barn. I sin första scen, när modern ber henne tänka på greve Paris, var hon skyggt undergiven, nästan som en bebådelsens madonna. När hennes kärlek födes, några minuter senare, på balen, födes också viljan. Ytterligare några minuter och hon är mäktig hela skalan av kvinnoömhet. Mognandet går så

fort. I slutet av andra akten skildrar munken henne med följande ord:

»Där kommer bruden. O, så luftig fot
tål ej att möta livets hårda sten.
En älskande kan gå på spindeiväv
som fladdrar uti lekfull sommarvind,
och faller ej; — så lätt är fåvitsk lust.»

Karaktärsteckningen i Romeo och Julia är icke av samma art som i Shaksperes senare, realistiska verk. Den är mera lyrisk-dramatisk, bara en slags kompositionell avvägning. Figurerna ha icke stramats till i utpräglade individuella former. Men tillsammans meddela de oss intrycket av en rikedom på individuella nyanser. T. ex. i de två nattscenerna kring balkongen. Samma natt, som ger Julia modet att slösa med sin givmildhet, är för Benvolio dagg och dröm, för Mercutio animaliska ljuvligheter, för Romeo kosmiska syner och trots mot ofärdsaningar. Det är en icke obetydlig lyrisk-dramatisk karaktärsteckningskonst i en dylik sammanställning.

Efter balkongscenen, då stycket ännu balanse-
rar mellan allvar och lek, införes den sista huvud-
figuren, broder Lorenzo. Han är ingen äre-
värdig pater, han är bara en liten örtagårdsmunk,
närd av filosofiens hälsomjolk. I sin ensamhet

förstår han allting så bra — men när han skall gripa in och handla, går allt på tok. En riktig Fra Angelicomunk.

Vi måste hålla örat öppet för den blandning, som hela andra akten ger, av lyriskt allvar och diskret komik. Den finns hos munken, men den finnes likaså hos Petter, ammans tjänare. Han är inte en grotesk, lagd till ammans grotesk. Han är en ironisk, klartänkt idylliker. En vemodig gosse, som låter sin flöjt smekande ljuda över gator och torg, där amman ställer till skoj.

I andra aktens sista scen är leken förbi: »På innehåll, ej ord, är känslan rik. *Stolt åt sitt väsen, skyr den varje prakt.* Min kärlek växt till sådant övermått, jag vet ej hälften av dess rike-
dom.»

*

Nu stiger verket som en eld. Formerna smyckar sig inte mer. Den blir tragediens enkla stora form, blankversen.

Redan anslaget till tredje akten ger något annat än förr. Märk skillnaden mot första aktens början: *då* en sval och tidig morgon, med ett muntert gräl, som hastigt tog fart och förgick lika lätt — *nu* het eftermiddag i väntan på ett gräl, som inte vill komma igång, men som, när det väl kommer i gång, kostar både Mercutio

och Tybalt livet. Lägg märke till den estetiska innebörden av Mercutios död:¹ med den vändning stycket nu tar finns det inte längre någon plats för honom, den komiske bravören.

Första aktens karaktär var leken, andra aktens var jämvikt mellan lidelse och lek. Tredje akten är ett eldhav. Vari dock aldrig formens aristokratiska skönhet brinner ned.

Efter den blodtunga stridsscenen följer en rad scener, som präglas av den gränslösa generositet, som är den stora tragediens adelsmärke. Här är Julias hälsning till natten, i sin ursinniga sundhet något av det skönaste Shakspeare diktat; det är betecknande för styckets växt, att denna vilda bröllopsdikt saknar rim. Här är också den »storm från alla håll», som börjar med Julias ord: »blås domsbasun, blås världens slut» — och som, trots denna början, stegras gång på gång — parallellt med ammans behov av aqua vitæ. Här är också Romeos klagan — lika vild, lika generös, lika tragisk.

Men därmed är också kulmen nådd för den tragiska hetsen. Desperationen förflyktigar i kärleksnatten, och den oförbrännerliga leklusten firar en ny triumf:

Den lille munken tyckte inte riktigt om den

¹ Dryden berättar 1688, att Shakspeare sagt sig vara tvungen att ta död på Mercutio, för att denne ej skulle ta död på honom.

stora tragedien utan påminte Romeo om hans egen stil:

»Du som, likt ockrarn, äger *överflöd*
och brukar intet till sitt rätta bruk
att *smycka* kärlek och gestalt och vett.»

Just denna *överflödets smyckelust* är det som formar uttrycken igen i den förtjusande albasången. Men den följes hack i häl av ny tragik:

Julia:

O, Gud! Jag har en själ som anar ont.
Jag ser dig djupt inunder mig; du tycks
mig som ett lik på botten av en grav.
Bedrar min syn? Du ser så dödsblek ut.

Romeo:

Så tycks du ock för mig. Ack, sorgen stjälar
vårt blod, min älskling. Nu farväl, farväl.

Kan det bottenlösa i passionen, förintelsekänslan efter bröllopsleken, ges vackrare form?

I aktens slutscen kan man lägga märke till ett intressant historiskt fenomen. Shaksperes första självständiga »tragedi» är komponerad med en rent antik lyckoomkastning; Julia klagar till och med mot gudarna:

»Ack, ack, att himlen brukar list och snaror,
mot den som är så hjälplöst vek som jag.»

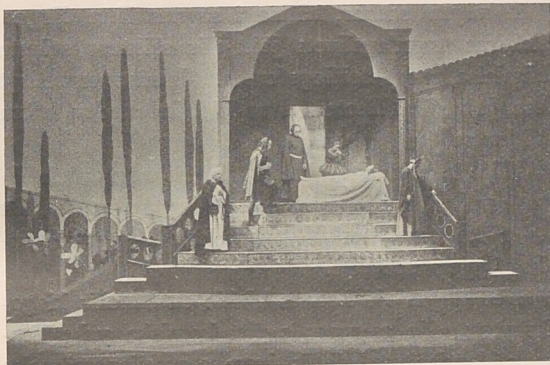


Fig. 4. Romeo och Julia (som ovan) Akt 4
Lorenzo: Torre Cederborg, Capulet: Georg Blickingberg,
Amman: Karin Alexandersson

Men i samma ögonblick ger Shakspere också ett första prov på modern karaktärsutveckling. Julia sluter sig helt inom sig själv.

Därmed klart till *fjärde akten*.

*

Kärleken och döden äro älskande: de följas åt.

Anslaget: en assonanslyrik i korta växelrepliker — en enkel syster i moll till glädjens retorik i dur vid styckets början.

Det rätta anslaget till en sällsam akt, där trots all handlingens brokighet, en enhetlig stämning av domnande och av väntan, av död och av bröllopslängtan präglar allt.

I några scener, hållna i sagans lätta färger, skildras vardagslivets jäkt för släktens största händelse, för bröllopfesten. Medan samtidigt hos Julia, i stillheten efter kärleksbranden, växa bilder av fasa och död.

När dagen bryter in, vid fåglarnas muntra låtar, nalkas brudgummen med festtåg och musik — till ammans beskäftiga pladder — medan bruden ligger som död.

Det klagas vid hennes bädd: en deliciös klagokvartett, där ammans smått komiska yrkesjämer blandas med de övrigas patos eller grämelse — medan munken tröstar överklokt, han, som vet, att den, de sörja, lever:

»Ack, väl naturen bjuder sorg och gråt,
men hennes tårar ler förnuftet åt!»

Men han är utsatt för skaldens ironi: ty förnuftet kommer ju icke att le!

Samma lyriskt ironiska stämning vilar över aktens slutscen, där Petter retas med festmusikanterna — medan bruden ligger som död.

Åtskilliga av dessa scener bruka strykas såsom okonstnärligt burleska eller larmoyanta. Jag kan icke finna vare sig något burleskt eller något larmoyant i dem. Blott aktens sällsamma grundton.

I femte akten lyfter stämningen åter till det stora överdådet.

Vi se först Romeo som främling på en gata i Mantua, fylld av kärlekens glädje, sen han på natten drömt om Julia. En sällsam känsla av något främmande — drömmen blir en sällsam främling, så snart den sovande vaknat.

Då kommer det felaktiga budskapet om Julias död. Romeo klagar ej — bara några få ord i en diktion, som är strikt.

Men lägg märke till reaktionerna, när Romeo står inför beslutet att dö. För första gången börjar han se, hur andra människor leva. Hans skildring av apotekarens bod är ett mästerstycke i enkel realism. Inför döden prägla sig verklighetens minsta ting in i hans hjärna, men verkligheten blir till dikt. Och endast ett blir fullt verkligt: tanken att Julia är död.

Besläktad härmed är Julias reaktion i gravvalvscenen, när hon upptäcker, att Romeo är död: ingen klagan — livet är inte värt skuggan av en tanke ens.

Så stort är deras överflöd.

Romeo i denna scen har blivit jämförd med Hamlet. På grund av den stilla humanitet, varmed han ser på kärleken till livet i denna »äcklets värld», medan den egna sorgen värker.

Ja, likheten är stor. Man kan icke undgå att i flera av Shakespeares gestalter från vitt skilda

tider känna samma personlighets rötter. Naturligtvis hans egen. Genom denna personlighet hänga Romeo och Hamlet ihop.

Men vilken skillnad dock!

För Romeo är kärleken saligheten, renheten, Julias grav är en ljuskupol, döden är ödets vilda styrman som krossar deras festgalär.

För Hamlet är kärleken anfrätt. Genom kvinnans orenande av sin modershöghet är kärleken anfrätt och därmed livskällan. Ofelia är blott en kvinnä som alla andra. Döden kan ske det enda rena.

Mellan »Romeo» och »Hamlet» måste mycket ha skett.

I slutscenen av »Romeo och Julia» samlas hela styckets smäckra spänstighet och ungdomliga överdrift på nytt. De lyriska versformerna återkomma, mångenstädes återkommer också den vackert omskrivande diktionen. Musiken tonar åter från staden.

Fattar man stycket icke som en reguljär tragedi utan som en hymn i dur och i moll till överdådet, bli de naiva bilder i slutet helt naturliga, vilka eljest bruka uteslutas såsom stötande »vår tids smak».

*

Julia anropar i sin hälsning till natten Phaeton att överta tömmarna till solens vagn — Phaeton,

det var han som körde *för fort!* I »Romeo och Julia» få scenväxlingarna snarare ila i Phaetons takt än i teaterns vanliga lunk.

I första och andra akterna idel sirliga former. En litet abstrakt stad i tidig quattrocentostil. Arkader, släta murar, låga skärmar, i bakgrunden en kulle med cypresser. Arkaderna stå på svängbara vagnar, skärmar och murar glida i spår, portar öppna inblickar på gårdarna. Genom enkla rörelser, verkställda av lekande barn och beskäftiga tjänare, kan så hela raden av olika lokaliteter ordnas på scenen utan ridåfall.

Med andra akten är pjäsens första del till ända, och publiken bör lämnas åt sig själv, medan ny uppbyggnad sker på scenen.

Andra avdelningen fordrar delvis helare scenbilder med djärvare dispositioner och linjespel och hetare färger. Men alltjämt en aristokratisk quattrocento med konstfulla former. Och samma art av obruten scenföljd.

I sista akten an knyter formspråket på nytt till första delens linjespel.

»SOM NI BEHAGAR»¹

Stycket är ett festspel, skrivet för ett av den Elisabethska tidens pompösa bröllop. Och skrivet med en anklång till den då så omtyckta herdestilen.

Men det är också mycket mer än ett festligt herdespel. Bl. a. persiflerar det just samma herdestil. Och det äger en mänsklig friskhet och äkthet, som intet annat av genrens alster.

Skalden är här på höjden av sin skaparekraft. Frisk och harmonisk står han, kringjublad av allmänhetens gunst, »den ljuva Svanen från Avon». Hans fantasi strålar och ler, hans glädje är vettig och graciös — och han ger slösande åt sin publik allt vad den kan önska!

Som Ni behagar, mitt herrskap! Som Ni behagar!

Men man märker dessutom i detta stycke något nytt, något som var mindre tydligt i hans tidigare lustspel.

Shakspere har blivit äldre, och en del bittra

¹ Lorensbergsteatern 1920,

iakttagelser börja avsätta skikt av misantropi i hans själ. Och hans tankar tangeras redan nu de motiv, som sedan bryta fram i de stora tragedierna. Främst hatet mot otacksamhet och svek.

Det är brytningen mellan dessa två makter: den harmoniska skaparkraften och misantropin, som ger stycket dess svikt.

Redan tidpunkten för pjäsens tillkomst anger samma brytning:

Pjäsen är det sista verket i raden av Shaksperes stora lustspel, tillkommet omedelbart före det första verket i raden av Shaksperes stora sorgespel.

*

Stycket, traditionellt indelat i fem akter, gruppera vi här i fyra avdelningar.

1. Först skildringen av *hov och stad*, med dessas kultursjukdomar, otacksamhet, lömskhet, misstänksamhet, tyranni.

Det där låter ju hemskt, men det är inte så farligt. Bara en droppe malört, en nyans mitt uppe i en yppig prakt. Styckets bov är ingen bov i svart utan i orangefärgat siden. Den grymme usurpatorn, som rusar ut och in i sitt rövade slott, har ett vackert bordeauxfärgat sammetsläp, och i det en liten morian, som spelar på luta för att stilla hans oro. Och vid hovet finnas två prinsessor, den ena gyllenblond, den andra

kastanjebrun; de äro såsom Junos svanor jämt ett oskiljaktigt par. När de förvisas från hovet, följer den brokiga narren med dem för att muntra upp dem på resan. Värre var det ej. Ett oväder hotar, men det är ett Tizianskt oväder med tunga strimmor i orange och grått mot den djupblå himlen. Hela hovscenen är som en stor Tizianfresk.

2. Efter hovet och staden följer frihetslivet på *vidderna*, de härdade andarnas värld. Efter den morbida prakten vid hovet följer jägarlivet i vintervinden uppe på Ardennerbergen. Efter alla gyllne venezianska färger följer grönt och brunt. Efter yppigheten — kargheten.

Här uppe på vidderna har man vida utsikter. »Ja, hela världen en skådebana är.» Och därmed både melankoli och misantropi, mycket, mycket av båda delarna. Denna avdelning mynnar ut i Amiens sång om otacksamhet: för första gången tonar nu detta motiv, som sedan ständigt skall återkomma i Shaksperes diktning.

3. Sen vi härdats av det stärkande friluftslivet, äro vi mogna att träda in i Ardennerskogen, kärlekens park med dess graciösa idyllvärld, det egentliga Arkadien, Tizians och Giorgiones Arkadien.

Det vill säga själva skogen är väl snarast en gobelinskog, en sådan där som skildras på de

stora gobelinerna från 1500-talets Arras. Där skall ju finnas både en gröngyllne orm, en lejinna (som Hagberg kallar henne), en sårad hjort, vars tårar öka den strida bäckens vatten. Men vid sidan av all denna vackra onatur, vilken omedelbar naturkänsla i lyriken!

I Arkadien mötas såväl de aristokratiska människobarnen som de litterära herdegestalterna och det glada ladugårdsfolket — ja, t. o. m. en riktig Commedia-dell'artefigur. Och som förmedlande länk mellan dem alla: narren Proba, komediens genius, karaktärernas »Probersten».

Här i Ardennerskogen mötas också för första och enda gången styckets två huvudfigurer, *Signor Amoroso* och *Chevalier de la Melancholie*.

Melankolien låg hotande över stad och hov och härskade ganska oinskränkt på vidderna. Men i Arkadien får den vika för kärleken. Orlando och Celia avfärda alla sentenser om livets tristesser såsom litterära tänkespråk, och ju längre pjäsen framskrider, dess mer känns det som om Shakspeare blygdes över att ha fört fram så pass mycket misantropi. Chevalier de la Melancholie mister sitt självständiga liv och får snarast den funktionen att inträda efter kärleksscenernas extastiska moment för att bereda parterna litet vila. Med ett av dessa avbrott skapar Shakspeare en av pjäsens sceniska höjdpunkter, växlingen från den heta scen, där Rosalinda leker bröllop,

till den korta svala mellanscenen med jägarna på vidderna: »Vem fällde hjorten.»

Eljest härskar Signor Amoroso:

»Då fåglarna slå,
tirliritt i det blå
ljyvt är det att älska då.»

Rent och oblandat spelas nu hans tema: »O underbart, underbart och högst underbart underbart, och ännu en gång underbart och sedan över alla utropstecken!» — »Ack, kusin, kusin, kusin, min allra sötaste lilla kusin! Om du bara visste på hur många famnars djup jag ligger i kärlekens hav!»

Temat varierar i tre olika motiv: Rosalindas kärlek; den är en galopperande yra, alstrad av svärmeri, avlad av griller och född av dårskap, Så herdeparets kärlek; den är en trånsjuk litterär produkt. Sist Probas och Agnes'; den är kärleken från höskullarna och åkrarna. Men alla tre paren ha lika bråttom till bröllop.

Trots Signor Amoroso är emellertid Chevalier de la Melancholie den originellaste gestalten i pjäsen. På ett ställe förefaller det mig, som om han ganska påtagligt tangerade Shaksperes själ. Det är, när han för Rosalinda söker förklara arten av sin melankoli: »I själva verket är det mina enskilda betraktelser på mina

resor, vilkas oftare övervägande inväver mig i en ganska humoristisk vemodighet.»

Rosalinda: »En resande? Nå, Ni lär minsann icke ha litet orsak att vara vemodig. Jag fruktar, att Ni har sålt er egen jord för att se andras, ty att ha sett mycket och ingenting ha, det är att ha rika ögon och fattiga händer.»

Icke har Jacques rest! Det är Shakspeare som rest. För sitt yrkes skull har han rest på ivriga upptäcktsfärder bland allehanda människoexemplar för att skaffa sig erfarenhet, och därvid har han, som den vackra damen obarmhärtigt kallar det, fått rika ögon och fattiga händer. Och mycket, mycket ironi!

Jacques har ansetts vara en förstudie till Hamlet. Speciellt i sin spleen och i sin överproduktion på ironi likna de varann. Ack, denna engelska spleen! Tizian har målat ett porträtt, som han kallar »en ung engelsman». Det har blivit en spleenfylld gentleman. Det har blivit ett stort stycke Hamlet och Jacques. Men både Hamlet och Jacques ha också drag, som icke finnas hos Tizians engelsman. Speciellt ett begär att gömma sig själv, att spela narr, en eldig, fladdrande orqipbarhet. Den är Shaksperes egen.

4. Pjäsens sista avdelning är en direkt avslutning till den värliga bröllofsfest, för vilken stycket skrevs.

Som Ni behagar, mitt herrskap! Som Ni behagar!

Rent stiliserade former inställa sig här, och spelet söker sig ut till det höga herrskapet i salongen. I slutscegen släppa vi in en skara putti att hylla bröllopparen, såsom Tizian gjorde i sin Venusfest. Och efter slutet återuppta vi Rosalindas tal till publiken, vilket Hagberg alldeles glömt att översätta.

Som bekant spelades ju på Shaksperes egen teater vissa delar av pjäsen framför det egentliga scenområdet, helt nära publiken. Så föredesvis narrscenerna.

Om nu den moderna teatern sökte aptera det gamla bruket, skulle detta lätt kunna stämpas som etnografisk efterapning eller kuriositetsjakt.

Men i föreliggande fall har jag ansett att ett anknytande till det gamla bruket skulle kunna bliva något mycket mera: det skulle kunna visa för varjom och enom styckets egen karaktär av — verklig *teater*. »Som Ni behagar» — det är ju ett festspel, skrivet för en bestämd publik av brudgummar och brudar! Låt oss alltså följa dess eget krav på en alldeles speciell, graciös men oförfärad förbindelse mellan spelande och publik!

Alltså: en herdedikt, som persiflerar herdestilen, ett festligt lustspel, som tynges av misantropi, en bröllopsdikt, vari kärleken delar rum med melankolien — sådan är »Som Ni Behagar». Och inom denna ram de fyra olika aktkaraktärer, som jag ovan sökt ange.

»Som Ni Behagar» är det mest musikfyllda bland lustspelen från Shaksperes mogna tid. Det begär inte ouvertüre och mellanaktsmusik, inte heller *bara* smärre solonummer, sånger, körer, strängospel, dans, jaktlåtar, utan också beledsagande musik till sonetter och stilerade blankverstirader och till kornas råmande i stallet. En hel liten pastoral, tätt infätad i dikten. Den skall tona inifrån skogarna och utöver vidderna.

Över hela pjäsen breder sig ett musikaliskt sfumato, något av detta samma som vilar över de venetianska mästarnas målerier.

»HAMLET»¹

Hamlet är inte bara en stor roll. Det är också en stor pjäs. Genialiteten i Hamlet, pjäsen, ligger inte endast i Hamlet, rollen. Också i kompositionen.

Vetenskapsmännen ha visserligen plockat sönder den i en mängd små bitar för att sedan uppvisa, att bitarna icke passa ihop, att flera bitar rätteligen icke äro av Shakspere, att andra äro osmälta och att det hela egentligen tillsammans bildar ett mycket dåligt hopfogat stycke. Men för oss på teatern gäller det likafullt att söka erfara stycket som en helhet.

Den yttre situationen i pjäsen visar Hamlet inför sin uppgift att hämnas sin faders mord. Denna yttre situation dominerar emellertid endast tre partier: första aktens slutscen, tredje aktens mitt samt pjäsens slutscen.

Vid ett framförande på scenen måste dessa tre partier ges en så markant prägel, att spän-

¹ Lorensbergsteatern 1920.

ningen från den ena till den andra av dem liksom koncentrerar stycket. De tre partierna måste göra samma tjänst som de framspringande mitt- och flygelpartierna på en lång slottsfasad: ge kompositionen dess balans. Redan i betonet av dessa partier ligger alltså en möjlighet att sammanhålla stycket.

Men det är icke i första hand de nämnda partierna utan de många mellanliggande scenerna, som göra pjäsen till vad den är.

Shakspere har fått ett trasigt stoff till sin sin pjäs från andra, det är sant. Men i hans fantasi gjutes det ihop till ett helt. Fabeln får nya inre rytmer, som ge scenerna ett estetiskt beroende av varandra.

Det väsentligaste i denna sammangjutning är icke teckningen av en tvekande man. Shakspere är icke i första hand modern psykologisk analytiker.

Shakspere är en pjäsförfattare. Och som sådan är han en stor renässanskonstnär, som vill göra en dramatisk komposition, på samma gång som han gör enskilda karaktärsstudier. När han griper sig an med stoffet (en man skall hämnas ett mord, medan livet frodas omkring honom!), då fördelar sig detta stoff till en komposition över det väldiga temat: en tvekamp mellan livet och döden.

Orsaken till dramats långsamma gång är vida

mindre att Hamlet tvekar i sin gärning, än att Shakspeare behöver ett brett utrymme för denna stora sceniska komposition.

Hamlet är ett drama om livet och döden: »Att vara eller icke vara.» Tvekampen mellan livet och döden är det som fyller dramat. Den utkämpas i *Hamlets* själ, men också i *kungens*.

Den synliga anledningen till att tvekampen kommer igång är dels *vålnaden*, han som redan nått andra sidan men längtar efter det liv, som rullar fram över hans gravvalv, dels *drottningen*, som står mitt uppe i livets frodighet, själv rot och upphov till liv.

Man uttömmar naturligtvis icke pjäsen med dessa abstrakta slagord, liv och död. Men de kunna göra böljegången i pjäsen lättare att gripa och återge.

*

Märk t. ex. gestaltningen av alla scenerna kring vålnaden. Hur både de korta replikerna, de avbrutna tankegångarna, de irrande gestalterna och deras fladdrande skuggor, de försiktiga stämmorna, de scenbilder, som orden måla — hur allt får färg av dödens närhet.

»Uti den döda midnattstimmens sköte», är ett uttryck i en av dessa scener. Vilken bombasm! Men bombasm kan vara strävan att omfatta för



Fig. 5. Hamlet på Lorensbergsteatern
 Regi: Per Lindberg. Dek.: Knut Ström
 Scen 2
 Hamlet: Gabriel Alw. Kungen: John Ekman

mycket, och bombasmen här visar, att Shakspeare velat symbolisera (med ordornament) och ge intryck inte bara av den döde kungen utan av det döda, av döden själv.

Märk de två långa berättelserna på sidan om situationen i två av vålnadsscenerna: Horatios tal om undren vid Julius Cæsars död och Hamlets tal om danskarnas dryckenskapslast. De två talen bruka i allmänhet hårt beskäras. Men vad kan bättre än dessa tal, denna ängslans talförhet, detta behov att mata hjärnan, visa spän-

ningens olidlighet; speciellt nykterhetstalet med dess tämligen osammanhängande och absolut ovidkommande resonemang. Genom att stryka i dem förflackar man aktens huvudtema, den skräck, som en döds närvaro insmugglar i människoanden.

Vålnadsscenerna utbreda sig som en stor ödslig vidd kring den scen, vari det levande hovet presenteras. Hovet är församlat och *kungen* håller nådigt tal, i en frodigt bombastisk ton. Han njuter av att avsmaka alla former av sin nya, usurperade makt. Han är ingen teaterbov. Han är en mäktig herre, utrustad med härsklystnad, förställningskonst och allsköns god aptit — ett stort stycke liv.

Men också i denna scen, utan vare sig stjärnhimmel eller gravvalv, anar man vålnaden:

»Fast av vår dyre broder Hamlets död
än minnet grönskar ...»

Det är scenens första replik.

Den döde är närvarande både i Hamlets och kungens tankar. (Intrycket därav måste överföras till publiken genom spelet, men det kan understödjas också med skiftningar i ljuset: ett kylande och ett upphettande av figurernas spelkrets, allt efter tankarnas gång.)

För att fortsättningsvis kunna förklara kompositionen, måste jag här dröja vid *Hamlet* själv. Skildringen av hans själstillstånd (icke »karakter») blir nämligen det som bestämmer stora delar av andra och tredje akterna.

Rollen Hamlet räcker till för var och en att hämta vad han vill. Tag den enkelt, naturligt, sådan den står skriven hos Shakspeare. Tänk inte på att Hamlet är en prins, som vill ha igen sin kungatron. Tänk inte på att han är en stor skådespelare, som spelar en roll. Men tänk på att han är en yngling i dennes längtan efter moralisk skönhet, en yngling som såras vid beröringen med tillvaron.

Känna vi några speciella orsaker till Hamlets misantropi? Ja, sorgen över faderns död är naturligtvis en orsak därtill. Men det finns också en annan.

Märk hur *drottningen* föres in i stycket, som en kontrast mot vålnaden. Det är i andra scenen. Både kungens och Hamlets tankar syssla ju med den döde. Den enda, för vilken döden icke är någon realitet, är drottningen-modern. Hon har bara några lättsinniga ord om livets makt att hela och att utplåna alla sår — ord, som sätta Hamlets överspända själ i våldsam vibration.

Ack, drottningen, stackare! Hon är den godhjärtade kurtisanen. Hon längtar efter glädje.

Märk, hur hon beundrar sin nye makes välthet, hur hon tar hans fagra ord för fager sanning. Med kvinnlig intuition förstår hon dock snart grunden till Hamlets misantropi:

»Jag räds, den ingen annan är än denna:
hans faders död *och* vårt för snara bröllop.»

Modern, som sviker faderns minne och genast efter hans död gifter om sig med den nya kungen, hon inte bara sårar Hamlet i hans kärlek till fadern — hon trasar också sönder honom i hans moraliska skönhetslängtan till den grad, att han känner sin livskälla grumlad.

Hans mor har orenat moderskapets helgd. Det är den reaktion, som utgör det starkaste draget i hans misantropi. Den bär hela första monologen, den förklarar hans brutalitet mot Ofelia, den gör att styckets huvudscen blir uppgörelsen mellan mor och son.

Jag nämnde *Ofelia*. Det är ett fasligt romantiskt missförstånd, när Ofelia göres till en primadonnaroll och en blek ingenue. Hon är allt annat än romantisk. Hennes kärlek innesluter sannernligen litet av varje. Att Hamlet skulle älska henne få vi bara höra genom skvaller, han nämner henne aldrig i sina monologer men kallar hennes far för »kötthandlare»! En gång talar han direkt till henne, i början av den scen, där

hon ligger som lockbete på bönpallen och låtsas läsa i en bok, som förvisso icke är en bönbok. Han talar där utan stänk av ironi, med en kysk innerlighet, i ett behov av vänskap:

»Jag älskade er fordom — nej, jag 'älskade' er ej. — — Varför skulle du föda syndare till världen. — Självt är jag så tämligen dygdig, men dygden kan aldrig så inympas på vår gamla stam, att vi inte ha något av den gamla synden kvar. Det vore bättre att min moder aldrig hade fött mig.»

Situationen är tydlig nog. Hamlets intresse för Ofelia är underordnad relationen till modern. Ofelia är endast en moder in spe, en flicka, som Hamlet attraherats av och därför vill sätta i kloster för att hon skall undgå att bli liderlig.

Detta är ingen romantisk tolkning av Hamlets känsla för den ljuva Ofelia. Jag ber om ursäkt. Men jag tror att den är riktig.

Denna djupt moraliska reaktionen inför det erotiska samlivet är icke bara den överspända Hamlets. Den är också den barnslige Otellos. Måhända icke främmande för Shaksperes själv. I varje fall ligger den till grund för många repliker och situationer i andra av Shaksperes verk (Lear, Vintersagan, Stormen). Shaksperes själv tyckes ärva Hamlets misantropi på denna punkt.

Den ingår som ett av huvudmotiven i den världsvända, som de senare stora tragedierna inrymma.

Det litet vällustiga utmålandet överhuvudtaget i »Hamlet» av köttets begärelser — det förekommer likaväl hos vålnaden som hos kungen och Ofelia — är naturligtvis ett uttryck för tidens allmänna smak. Men det kan givetvis vid framförandet av pjäsen användas för att skapa en kontrast mellan hovets utmanande röda färger och Hamlets egen liksom på trots svarta renhet.

Söka vi efter de fiender, vilka Hamlets hjärna och hjärta resa sig emot, finna vi redan i hans första scen ännu en: falskheten. Shakspeare målar denna falskhet med mycket starka färger.

»Ej skökans kind, med konstrik färg bemålad
är glåmigare under sminkets skorpa
än mina bragder under fagra ord»,

säger kungen en gång. Från honom sprider sig denna sminklukt över *hela hovet*. Genom den framstår Polonius mera löjlig än han är, genom den framstår Osric just så löjlig som han är. Och den har lockat skådespelare att begå sådana misstag som att göra också Rosencrantz och Gyldenstern till löjliga figurer.

Polonius, ja. Förlåt, men är inte Polonius ganska tråkig, om han skall göras rolig. Gör man honom däremot till människa i stället för till narr, finns det mycket humor i hans roll —

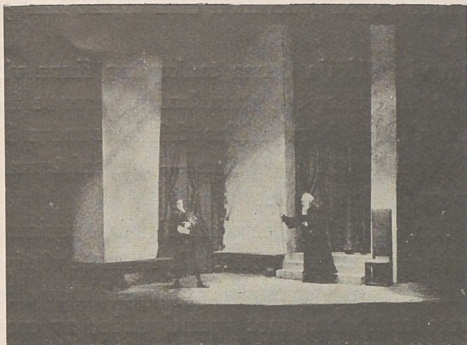


Fig. 6. Hamlet (som ovan)
Hamlets studio
Polonius: Olof Sandborg

en gammal fin men lallig hovman. Hans förmaningtal till sin son är mera klokt än löjligt¹ och hans barn älska honom lika mycket som Hamlet älskar sin far: hans död blir orsaken till både Ofelias vanvett och Laertes' uppror. Det är icke god konstnärlig ekonomi att göra den mannen till narr.

Det är inte bara Hamlet som reagerar mot hovets sminkdoft. Också en annan ung ädling, Laertes. Märk hur han i första hovscenen begär lov att få lämna hovet och därvid svarar kungen med en enkelhet, som bör kännas som den örfil,

¹ Jfr ett alldeles likartat tal i Calderons Domaren i Zalamea.

vilken en yngre generation utan avsikt kan ge en äldre.

Om vi fullfölja denna tankegång finna vi, att stycket innesluter två stora kontrasterande figurgrupper, vilka böra skiljas från varandra i ton och färg: hovet å ena sidan — humanisterna och krigarna å den andra.

Redan innan Hamlet påtar sig sin mission som faderns hämnare, finnas alltså alla de viktigaste trådarna i hans svärmodrs väv: känslan av dödens närhet; reaktionen mot vanhelgandet av moderskapet (livets rot); aversionen mot all den falskhet, som livet rymmer. Tre facer av den stora striden mellan liv och död.

*

Pjäsens andra akt samlar sig till en enda stor kontrast mot den första. I den första härskade oinskränkt vålnaden, och med honom vinddragen från dödsriket: bara i den enda lugubra hovscenen och i den korta mellanscenen hos Polonius härskade »livet», snarast »det feta ogräs som ruttar av sig själv på Lethes stränder». I andra akten börjar livet rota sig mot döden, icke det sensuella livet — bara livets svala kyska kraft. En stämning av blå vår sprider sig över akten — där växer kunskapsvilja, konstnärsvilja, klokhet, pietet, förmåga till självbehärskning. Vårens

melankoli och vårens kraft! Hamlet förefaller inte så gossaktig mer. Han gråter inte över det onda, han drar sig samman däremot i ironi. Och han börjar misstro skuggorna från andra sidan. Var kanske vålnaden bara en produkt av hans eget svärmod?

Så bygger styckets stora kompositionstanke, livets och dödens tvekamp, av andra akten en mäktig bro från vålnadsscenerna fram till den scen, där Hamlet griper tag i sin mission igen.

*

Med *tredje akten* börjar det åter brinna i knutarna.

Märk hur Shakspeare anslår de olika akternas olika karaktär genom kungens entréer!

I första akten gör kungen entré med en utmanande bombasm: en usurpator som parasiterar på livet — i ilsket rött. Entrén i andra akten: försiktig och tveksam, på sin vakt — i mera dämpad färg. Entrén i tredje akten: med en ansats till feber i otålighet över att ingenting sker.

Åtskilliga kommentatorer ha här känt samma otålighet som kungen. Vi lämnade Hamlet i andra akten i högsta beslutsamhet och vi återfinna honom i tre scener, där fortfarande ingenting sker: i vara-monologen, Ofeliascenen och instruktionen av skådespelarna. Varför gör han ingenting?

Ha vi emellertid i det föregående lyckats in-

ställa publikens intresse på de inre rytmerna i stället för på den yttre händelsen, så bli dessa tre scener just det, som publiken här väntar: gestaltandet av hur Hamlets tankar kretsas dels kring döden (vara-monologen), dels kring modern (Ofelia-scenen), samt en skildring av hans konstnärsdrift. Dessa scener äro naturligtvis icke fristående parnummer utan delar av kompositionen.

Se t. ex. på scenen med skådespelarne.

Hamlet ger skådespelarna några geniala råd om deras konst. Men han gör det i allmänna ordalag, av instinkt och för att ge sin själ näring. Han gör det icke med någon personlig udd till dem, han har framför sig. Han är i starkare spänning än någonsin förut i pjäsen. Ögonblicket närmar sig för det spel som skall avslöja kungen, möjligen också drottningen. Det vore icke klokt, ur synpunkten av pjäsens sammanhang, om Hamlet i det ögonblicket stode och hölle en speech om skådespelarkonsten. Låt honom i stället samla skådespelarna invid festsalen, liksom bakom festens kuliss, medan vi skymta, hur betjäningen tänder facklorna, ordnar bänkarna, breder ut mattorna — låt oss få en atmosfär av teater och ett intryck av brådska och spänning inför avgörandet.

Skådespelarna äro icke så dåliga att de behöva förmanas. Deras pjäs i pjäsen är visserligen

barnslig, naiv, men icke löjlig. Den är en lek med mord och vällust i naiv och sirlig form — en lek av konstens barn, medan de fullvuxna och förvuxna sitta runt omkring med hunger och ångest över samma synd och samma vällust.

»Visst är prins Hamlet galen», d. v. s. i detta ögonblick, då han spelat galen tillräckligt länge och hans osaliga ande, som våren sökt härda och stärka och som konsten matat, bara lastats full med vämjelse och den olidligt långa spänningen äntligen går över i visshet— och spöktimman slår.

Efter denna kulmen följa två av pjäsens huvudscener: kungens bön och Hamlets uppgörelse med modern. Kungen har här börjat bli lik Hamlet själv: »Och lik en man till tvefallt värv förpliktad, jag står och tvekar var jag skall begynna och glömmer båda.»

Därefter erinnyernas vilda jakt. Ur rum i rum drivas kungen och Hamlet, i scener fyllda av eländigt trassel, brott, mord, förföljelser, yra och feber. (— Scenbilderna hinna här aldrig bli hela bilder, bara hörn av ett rum eller ett draperi — genom kungaslottet, »rättfällan» — »namnet är symboliskt», säger Hamlet.) Raden av korta flämtande scener får en avslutning, som ger en beundransvärd kontrast: frammarschen av Fortinbras pansarklädda armé, marschkolonn efter marschkolonn:

»Jag ser en krigshär
 av tjugotusen man mot dödens käftar
 så stilla gå, som ginge de till sängs,
 och detta blott för ärelystnads griller.
 De gå att fäkta för en fläck, där ej
 de hava rum för armarna i striden,
 där ej en gång är plats att gräva gravar
 för alla dem, som stupa uti slaget!
 Min själ, från detta nu tag högrefärd,
 var blodig, eller är du intet värd!»

Det är denna scen, som alltid i första hand brukar strykas (— och därmed också de två partier i pjäsens början, i vilka Fortinbras entré förberedes). Och dock är denna scen sceniskt-rytmiskt styckets höjdpunkt, där den kommer och liksom dränker hela den fladdrande rörelsen från hovscenerna i sin manliga, järnsmidda famn.

*

Styckets *sista del* börjar med fjärde aktens femte scen.

Men jag måste fatta mig kort. Bara påpeka, hur styckets grundtankar alltjämt skapa nya kontraster. Ofelias och Laertes' sorg över sin faders död blir en parallell till Hamlets sorg. Slutscenens stora fest ger en kontrast mot kyrkogårdsscenens dödsstämningar — samma kontrast

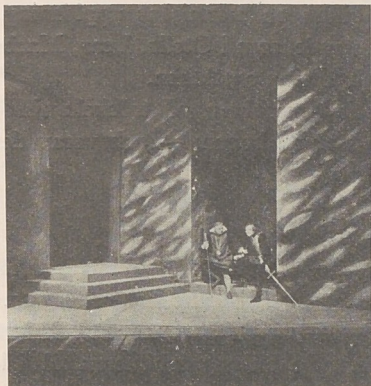


Fig. 7. Hamlet (som ovan)
Sammansvärjningen
Laertes: Colbjörn Knudsen

alltså som mellan pjäsens första och andra scen. Laertes' handlingskraft ställes som motsats mot Hamlets sjuka vilja, och får en ganska förbryllande förklaring — han talar om sin goda, rena moders kyskhet! Kungen blir steg för steg allt mera släkt med Hamlet: »Ack, viljan ändras och har så många uppskov och förhinder...»

Följa vi skiftningarna inom Hamlet själv från akt till akt, finna vi, att Hamlet liksom växer sig in i livet. Han tror på livet. Shakspeare är tydligen ännu trots allt intresserad av att lyssna till och skildra viljan till liv. Han är ännu icke fär-

dig att skildra en människas upplösning, livsviljans förintande, som i Otello, Lear, Macbeth, Antonius och Timon av Athen.

Han står ännu bara på tröskeln till de stora fasor, som vänta honom — och varav den första heter Jago.

*

Vi framföra Hamlet i 19 tablåer. Men icke med 19 olika dekorationer, 19 olika lokalteter. Det skulle ju bara bli ett söndertrasande av dikten. De olika scenbilderna få icke kasta in några splittrande element, endast vara variationer i ett tema.

Kan scenbildernas linjer så småningom innöta på ögats näthinna ett totalintryck av murar, än kalla, än heta, än nakna, än inklädda i präkt — och därutanför stjärnhimmel eller ovädershimmel — alltså den instängda plats, där små människor ideligen stöta emot allt och alla, irriteras och såras vid sina oroliga snabba livsytringar — kan figurerna inne mellan murarna klädas i färger, som ge ett totalintryck i rött och svart, det strömmande blodet och det eviga dunklet — ett ettrigt utmanande cerise, som mattas till violett och brunt för att slutligen slockna i svart — — — kan allt det visuella bli en aning om, hur det röda livet stiger fram ur mörkret och ännu under sina hetaste livsytringar rör sig på grän-

sen till döden, ja, då ha form och färg kunnat hjälpa till att binda fantasien vid dramats tema.

I hopp om att nå detta mål bygga vi upp grupper av murytor — en barbarisk borg, om ni så vill; en abstrakt gränsmark mellan liv och död, om ni hellre vill det. En fast stomme av block i stark vertikal betoning, block, vilkas rytm och färg lätt och snabbt kan förnyas och skifta i de nitton tablåerna.

Scenbilderna böra bli symboler för tvekampen mellan liv och död.

Några exempel:

Scenbilden i vålnadsscenerna: Ljuset från vakteldarna bryter sig mot natten, skuggorna av de oroligt rörliga figurerna fladdra och försvinna ut i rymden. Och gestalterna själva än försvinna i dunklet invid graven, stå än i siluett mot natt-himlen, än fullt belysta från gryningsdagern. Bastioner och kanoner behövas däremot inte.

För att låta kontrasten mellan vålnadsscenerna och första hovscenen bli så effektiv som möjligt, tänker jag mig denna hovscen som en uppvaktning vid offentlig taffel, där hovet, i köttiga färger och utspända former, dignar av lydnad för härskaren Pan under ett flöde av orangefärgat ljus. Men hovet är inte bara Pans värld, utan också erinryernas. Kungens samvete lever i sin eviga oro. Han omger sig med en livvakt, som posterar, i

mjuka sulor och mjuka flaxar, undanstuckna i draperiernas veck och spelplatsens skrymslor.

I den stora skådespelsscenen är hovet utstyrt i samma feta festprakt som i sin första scen — alla halvrusiga och heta. I den stämningen ställes kungen brutalt inför sitt dåd att ha mördat sin bror. Vid hans vrål rusar hovet ut ur festsalen; hela den röda massan, hopklungad kring facklorna, uppslukas av mörkret därutanför. Medan Hamlet i yra rusar omkring med sin fladdrande narrkappa och sin fladdrande fackla och kungaparets guldstolar, nyss röda i eldskenet, lysa likvita i nattens blåa ljus. Så samlas i denna scen pjäsens både yttre och inre handling, hämndmissionen och tvekampen mellan liv och död.

NÅGRA PROGRAMARTIKLAR

MADE IN GREAT BRITAIN

NÅGRA MODERNA TEATERPROBLEM¹

Teater och samhälle

Hamlet säger, att teatern är samtidens spegel. Skulle verkligen vår tid ha mistat lusten att spegla sig?

Teater är *en av samhällets främsta maktfaktorer*. Och är den *icke* detta, så är den *icke* teater. Den är folkledande och folkförädlande; ett nöje som ger åt människorna *icke* förströelse utan livsglädje.

Må vara att en teater under dekadanstider kan tvingas avfalla från sig själv och ge mindervärdiga ting för att skaffa sig publik. Men *varför* söka skaffa teatern publik, om ej för att sedan ge publiken — teater.

Dramatik bygger på de mångas umgänge med de många. Vi gå fram mot den tid, som av konsten kräver, att den skall ge det gemensamma, det sammanfattande. Och ge det åt de

¹ Tre artiklar från 1920: Scenen nr 9; Var 8 Dag nr 1; Aftontidningen 27/6 (Aftontidningens bordssamtal).

många. Är det ej teaterns och dramats tid, som nalkas igen?

Teatern är en totalitet. Scenen en kollektiv-själ. Salongen — ett instrument.

Erinra Eder Hekubaepisoden i Hamlet! En skådespelare deklamerar — gräver sig in i en föreställningsvärld — lider — gråter. Och en ung prins i svart lyssnar — ryckes med — lider — gråter. För vad? För Hekuba!

För en fiktion.

Är nu denna fiktion, som uppifrån scenen leder och behärskar publiken, av kulturellt värde, blir publiken delaktig därav, d. v. s. den blir, hur enkel den än är, förvandlad till en elitpublik.

Det är denna förvandling, publiken skall få för sina pengar.

Det ligger i teaterns väsen att vara en kultursyntes, inom vilken både diktare, framställare och publik kunna sammansmälta. Det var en av den naturalistiska teaterns egenheter, att den ville, att skådespelarna skulle spela som om ingen publik funnes till. Och det är ett rudiment av samma egenhet, när en ny teaters arbete på att göra teatern populär, kallas *reklamakeri*.

Det är visserligen originellt att i vår tid förakta reklamen, originellt och respektabelt. Men är det så värst förnuftigt.

Jag kan icke ge några andra förslag till lös-

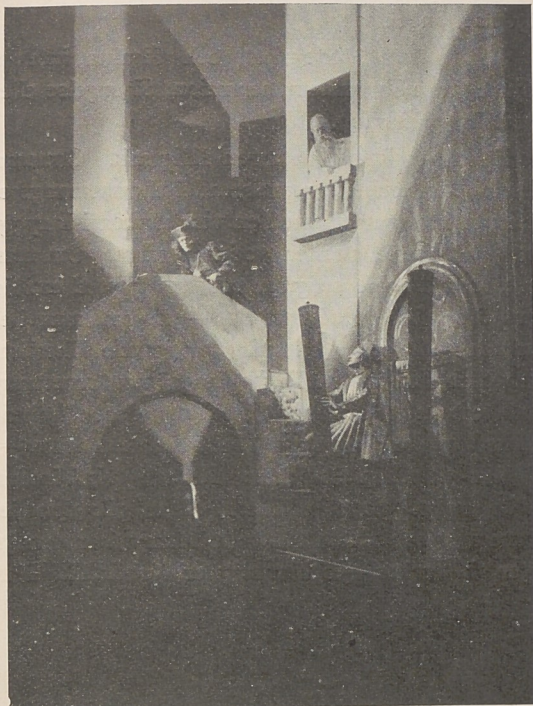


Fig. 8. Otello på Lorensbergsteatern (1921)
(Regi: Per Lindberg. Dek.: Knut Ström)
Venedig
Jago: Gabriel Alw. Brabantio: Carl Ström

ning av problemet att återskänka teatern dess betydelse, än dessa:

Ge teatrarna intensitet, och förakta inte så djupt vare sig reklam, sensation, förargelse eller *publikorganisering*.

Detta sistnämnda är ingen dålig sak. Om man har en fast publik, organiserad i abonnemangsserier, så har man därmed en viss ekonomisk ryggrad. Och detta stärker modet att våga. Om man vet, att till varje program som tas upp, t. ex. tiotus är på förhand utsålda — då kan man behandla publiken med en viss välgörande säkerhet: om publiken då skulle begära sämre repertoar, kan teatern stå ut med en strid mot den. Ty teaterns uppgift är ej att tillfredsställa ett behov — den är att väcka ett behov. Naturligtvis bör den söka vidga sin publikkrets. Men gör den det genom att försämra sin halt, förminskar den ju åter sin verkan — och resultatet förblir lika illa!

Realism och stil

På 90-talet (här i Norden tidigare) började naturalister och realister att erövra teatern — med ett nytt drama, ett nytt spelsätt, nya iscensättningsformer — allt under ett intensivt närmande till sanningen. Teatern blev en samhälls-



Fig. 9. Otello (som ovan)
Eden
Otello: Georg Blickingberg

faktor och förbindelsen återknöts mellan teater och litteratur. Det var en ärofull tid för teatern.

Men snart kom en tid, då naturalism och realism spelat ut sin roll. Den realistiska teatern passade egentligen endast den realistiska dramatikern. En ny livskänsla, en ny konstuppfattning fordrade någonting annat.

Teaterkonstens reformering har också så småningom blivit en verklighet, ute i Europa efter 1905. Innebörden är, så vitt jag kan bedöma, ett starkare stilkrav.

Teater är *konst*, och konst är en produkt av mänskligt *skapande*, icke ett aldrig så skickligt kopierande av Gud Faderns natur. Såsom en konstform har teatern sina egna lagar. Det är dessa det gäller att finna. Man måste finna åt teatern dess fullt självständiga form, den form som passar dess väsen.

Man hör så ofta denna invändning: »Men teater skall väl vara natur.» Menar man därmed, att teater skall vara äkta och sann som naturen, så menar man bra. Men man uttrycker sig illa. Ty konst är aldrig natur.

Man hör också, och det ännu oftare, denna invändning: »Men teatern skall väl ge illusion av liv!» Menar man härmed, att teatern skall åt oss alla meddela en känsla av livets rikedom och höghet, så menar man bra. Men det menar man nog ej! Och man uttrycker sig illa.

Ute på gator och torg och bak husmurar rullas livet upp. Men stanna vi och gripas därav? Sällan. Oftast gå vi förbi. Liv enbart verkar sällan på andra liv. Teatern bör därför icke nöja sig med att söka ge *illusion* av liv. Den bör begagna sig av ett starkare medel, *suggestion*. Med andra ord: den måste bäras av en bestämd idé och vilja, i en form som är dess egen.

Det nya stilkrauet gick hand i hand med scen-teknikens utveckling. Det vill säga, ibland var nog den senare starkare än stilkänslan. Vridscen, skivscen, rundhorisont, nya belysnings-system kommo till. Det var ett fasligt missbruk av dessa hjälpmedel, när man med dem sökte åstadkomma naturimitation i stället för skönhetsvärden och scenisk smidighet. Dessa tekniska ting äro av värde endast om de göras uttrycksfulla, rytmiskt användbara, så att de kunna öka scen-stilens frihet, skönhet, vederhäftighet.

Regi

I centrum av det jäktande reformarbetet inom teatern stod och står regi-problemet.

Jag vet att detta påstående av många betraktas som en oförskämd yrkeshögfärd från herrars regissörers sida. Men en sak kan ju vara sann, även om flera anse den vara oförskämd.



Fig. 10. Kung Lear på Lorensbergsteatern (1921)
(Regi: Per Lindberg. Dek.: Knut Ström)
Rikets delning

Lear: Lars Hansson. Kent: Georg Blickingberg

Vad är regi?

Det är ett sceniskt och personligt tillägnande av dikten, så starkt, att scenens olika krafter kunna enas kring den bestämda regiiden för det speciella stycket.

En regissör måste kunna uppleva varje pjäs som en särskild individ, ej som en samling roller.

Ett drama är vuxet fram ur en människas hjärna. Det är någonting i högsta grad »overkligt», en personlig andlighet. Detta mentala måste bevaras vid framförandet på scenen. Konstverket på scenen kan aldrig vara, vad Zola ansåg att ett konstverk var: ett stycke natur, sett



Fig. 11. Lear (som ovan)
Förbannelsen
Narren: Gabriel Alw

genom ett temperament. Konstverket på scenen måste åtminstone bli: ett stycke konst (dikten), sedd genom ett temperament. Det gäller icke att på scenen riva sönder dikten för att nå fram till råstoffet av verklighet däruti. Det gäller att söka bevara just *dikten*, som är en högre klarhet.

Men en dikt kan icke reproduceras. Den måste födas på nytt, om den skall leva på tilljorna. Om man alltså vågar påstå, att teaterkonst icke är illustration till diktverk, ja, överhuvud icke är efterbildande utan nyskapande, så är detta det enda rätta erkännandet av att det verk, som framföres på scenen, är ett verk av en diktare.

När nu diktverket skall gestaltas på scenen

av ett stort antal olika individer; när 15 till 50 olika människor ta var sin bit, vad bleve det då kvar av dess personliga andlighet, om det icke finnes någon som sökte hålla fast vid dess enhetlighet och viljestarkt men smidigt sammanhålla allt och alla i en scenisk gestaltungsform.

Är då *diktverket* teaterns slutliga mål? Skola scenens alla konstnärer blott vara tjänare åt den ende vid skrivbordet? Naturligtvis icke. Teaterns mål är, så underligt det kan låta, att ge teaterföreställningar. Icke att presentera en pjäs, icke heller att presentera skådespelare. Naturligtvis ökas föreställningens värde med pjäsens och skådespelarnas värde. Men det slutliga målet är dock icke vare sig den förra eller de senare. Utan *föreställningen*.

En gestaltungsbar regiidé är en föreställnings nödvändiga grund. Regiidén och den personliga ledningen måste kunna stödja och hjälpa alla till en scenisk, enhetlig, expressiv och klar utformning av dikten.

Utän detta kan det bli god teater med skicklig skådespelarkonst och ypperliga detaljer — men näppeligen något helt sceniskt konstverk. Med detta blir det — möjligen en föreställning med många bristfälligheter — men likväl levande teater.

Ja, därmed har jag egentligen uttryckt hela regiproblemets innebörd.

Regissörens första och största uppgift är att framlägga föreställningens form på sådant sätt, att alla konstnärer, som skola deltaga däri, äro med på galoppen. Naturligtvis omfattar regissörens uppgift också mycket annat: att stödja, hjälpa och kritisera skådespelarna, att uppmuntra dem, att organisera allt omkring dem. Men detta blir mer eller mindre lönlöst om det inre samspelet — samspelet kring föreställningens mening — saknas. Och skådespelarens första och största uppgift blir, ej att säga en replik mer eller mindre fulländat, utan att själv dikta, skapa och forma i s. k. anda och sanning.

Det har riktats många förebräelser mot modern regi. T. ex. att den är för påträngande.

Detta *kan* vara sant. Men vilket är bäst: att publiken skall somna av likgiltighet inför regiens frånvaro — eller att den skall vakna av förargelse inför dess framfusighet?

En annan anmärkning: att regissören intresserar sig för mycket för de tekniska hjälpmedlen. Kan vara sant, också detta! Blott man först lär sig *bedöma*, innan man *fördömer*.

En tredje anmärkning: att regissören tyranniserar skådespelarna.

En gammal svensk skådespelare lär ha sagt: regissören är skådespelarens naturliga fiende. Och hur många svenska skådespelare hysa icke alltjämt den åsikten! Och hur lätt ha icke utom-

stående att tillgripa klagan över regissörstyranni! Det påminner mig om den snälla farbrorn, som trodde, att pojkar höllo på att slåss, när de hade det som mest trevligt.

Vi ha tillryggalagt ett sekel, som satte sin ära i att kämpa för individens obegränsade frihet. Senare ha vi bevittnat både individualismens och masskulturens bankrutt. Resultatet av dessa erfarenheter borde väl vara en fordran på en samfällid anspänning av de bäst utvecklade eller lämpligast funtade individerna för målet att skapa en gemensam kultur med en ökning av både intensiteten och stilkänslan.

Så också på teatern.

Behövs som en övergångsform under detta arbete, till viljornas hopsvetsande, litet exercis, drill, träning — så varför skulle det vara något ont i det? Ingen kulturprodukt är väl alldeles vildvuxen heller!

En regissör är en avlägsen släkting till en mycket stor stamfar: Prometheus. Han drives av lusten att skapa levande människor och att med levande människor forma en helhet, så fylld av ton, rytm och valör — av liv — att den liksom blir ett litet motstycke till en vida större mästares verk, till Zeus! Ju mera en regissör lever sig in i detta sitt mål, dess klarare måste det naturligtvis bli för honom, att styrkan i hans verk ligger just i närvaron av de levande konstnärerna

på scenen. Att söka förkväva dessa — vilken orimlig tanke! Regissören måste visserligen ena dem alla kring föreställningen i dess helhet. Men det vore en total begreppsförvirring att tro, att han därmed ens vidrörde det väsentliga i skådespelarens konst: det fria umgänget med människogestaltningens eller diktgestaltningens o begränsade individuella nyanser.

En regissör kan skapa en god föreställning men aldrig i evighet en stor rollprestation. Han kan animera en skådespelare, hjälpa honom med intellektuella ting — men rollkreationen förblir alltid skådespelarens eget verk.

Skådespelaren

Uppe på scenen leva människor i stark konstnärlig koncentration, i den rytmiska helhet, som kallas en pjäs — leva inför andra människors ögon. Varje skådespelare måste därför utbilda sig till en personlighet och en personlighet med både sig själv och alla sin medel helt i sin makt — med i varje ögonblick både ton och rörelse noga avvägda.

Hur går skådespelaren till en scenisk uppgift?

»Han skapar sig först en bild av rollen. Den bilden kan vara sammansatt av iakttagelser, minnen, fantasi — det avgörande är att skådespe-

ren bär den bilden inom sig. Ty dessförinnan finner sig icke den ägandekänsla, som är nödvändig för att han skall kunna umgås med bilden.

»Hur skapa denna bild? Genom att imitera pose, tal, kostym, mask, sätt att vara, alltifrån gången till ögonlockets ryckning? Nej, nej, det räcker icke. Gogol har sagt: Var och en kan imitera en bild, men bara en verklig konstnär kan bli en bild.» (Stanislavsky.)

Första villkoret för att kunna bli en bild är en fysisk frihet, en avsaknad av ansträngning, ett behärskande av stämma och muskler därhän, att den inre rörelsen kan utlösa sig i kroppen utan att skådespelaren behöver ägna denna procedur en tanke. Genom att öka kroppens frihet animerar skådespelaren också skaparlusten att växa och gradvis antaga karaktären av en andra natur. Andra förutsättningar för denna skaparlust är, att skådespelaren förmår helt och fullt koncentrera sig kring scenens liv och själv vara i spänning inför den uppgift han har.

Utän dessa tre procedurer, träning av instrumentet, koncentration kring scenens liv, spänning inför uppgiften — utan dem bli talang och inspiration endast beundransvärda men icke fruktbara.

Emil Hillberg har nyligen framlagt ett förslag om förbättrad utbildning för skådespelare.



Fig. 12. »Förväxlingar» på Lorensbergsteatern
Regi: Per Lindberg. Dek.: Knut Ström

Innan någonting i den vägen blir gjort, kunna vi knappast hoppas på nya resultat.

Inom en stor del av *1800-talets skådespelarkonst* lades huvudvikten vid deklamationen. Den *realistiska* skådespelarkonsten sökte sig i motsats däremot bort från deklamationen till iakttagelse, återgivande, real exakthet. Det blev en vinst i sanning, ärlighet, differentiering. Men det blev ingen vinst i skönhet, uttryck, tekniskt kunnande, konstnärlig generositet och lyftning. Utbildningen av det mänskliga instrumentets möjligheter försumrades, alldeles speciellt rösten och plastiken.

Realismen skärpte iakttagelsen men förslappade sinnet för stil. Det är nu nödvändigt att på

nytt skärpa sinnet för stil men detta utan att förslappa iakttagelsen.

Förr ansågs balettutbildning vara behövlig för skådespelare. Någoting i den vägen skulle icke skada vår generation. Så vitt jag vet använder sig modern rysk teater av rent cirkusmässig träning. Sant är, att också här hemma allt mera intresse ägnas plastiken, åtminstone bland damerna.

Den moderna belysningstekniken kräver en ny behandling av masken — den skulpturala masken. Samtidigt har det moderna måleriet lärt oss att se andra — och flera — färger än de som användes förr.

Scenbilden

Ridån går upp, och vi sitta och lyssna till ord, klanger, rytmer. Och vilja vi inte nöja oss med att se herrar i frack med en krans kring håret, måste vi se en bild.

När vi läste dramat, sida upp och sida ned, stötte vi endast här och var på en rad med petit-stil: »vardagsrum», »öppen plats i skogen» eller dylikt.

När vi nu återse dramat på teatern, vad se vi då!

Det kan hända att vi som bakgrund till ett idé-

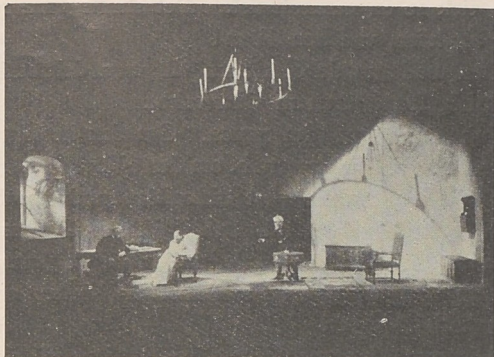


Fig. 13. »Brev med utländska frimärken» på Lorensbergsteatern

(Regi: Per Lindberg. Dek.: Sandro Malmquist)

(Skådespelare: Olof Sandborg, Elsa Widborg,
Torre Cederborg)

drama som Mäster Olof eller Faust få se: en skönt målad fond med floder, vikar, hav och sund, åkerfält, diken, dungar och buskage; slott, byar, städer, moln!

Den realistiska dekorationen är inte bara okonstnärlig, den är också påträngande, hämtad som den är, ej från dikten utan från uppslagsböcker, vyer, magasin.

Att detta icke i vår tid stör *mera* än det gör, beror endast på ohejdad vana hos publiken.

Men tänkom oss förhållandet omvänt: att publiken varit van vid den dekorativa dekorationen

och fick se en naturalistisk. Det skulle vara roligt att höra, vad den då sa!

Den moderna dekorationen vill vara dekorativ, rytmisk, framvuxen ur diktverket.

Sak samma med kostymen. Om den är historiskt exakt är likgiltigt, n. b. om den ej är sådan, att den direkt motsäger vårt historiska medvetande, om det skulle vädjas till detta i pjäsen. Däremot är kostymen alltid störande, om den ej är konstnärligt motiverad, endast ditsatt ur böcker och fabrikationsskisser.

Allt som på scenen icke direkt syftar till den konstnärliga idén, är sopor. Det må sen vara aldrig så grant.

Scenen får icke betraktas som ett lufttomt rum, en presenterbricka för replikvirtuoser eller ens enbart som en »ram». Orden måste höra hemma i en rymd, som är besläktad med scenegestalterna själva, icke endast som deras »miljö» utan som scenisk rymd. Vid utformandet av denna rymd, denna rytmiska dekoration, har den moderna teatern sökt och fått hjälp av färgens och linjens konstnärer.

Varför skall scenbilden nöja sig med att vara härmad natur? Drama är rytm. Varför skall då en dekoration vara död kopia? I stället för att hjälpa skådespelaren att uttrycka dramat. Allt annat måleri strävar efter uttryck. Varför skall endast teatermåleriet vara uttryckslöst? Allt som

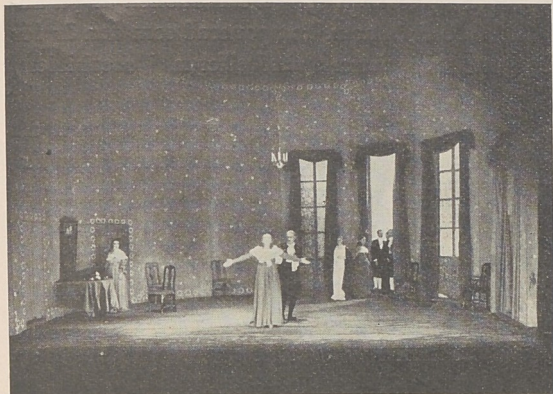


Fig. 14. En skugga (Hjalmar Bergman) på Lorensbergsteatern (1923)

Regi: Per Lindberg. Dek.: Sandro Malmquist

lever och röres i scenbilden skall ha konstnärlig expressivitet. Studera konstens gamla mästare! Hur äro icke här grupper, rörelser, linjer uppbyggda, sköna, uttrycksfulla. Figurrörelsen på scenen skall vara likadan: skön, uttrycksfull. Att en rörelse är »naturligt» motiverad är icke nog. Dess *linje* skall vara motiverad.

Men skall då skådespelaren endast vara en färgklick eller en linje i en bild, fråga de skådespelare, som känna sig besvärade av målaren. Naturligtvis icke. Men om nu verkligen skådespelaren skulle bli *också* detta — behöver det va-

ra något så förkastligt? Dekorationen är ju alltid ett stöd åt honom, komponerad som den är för att göra scenerierna (=rörelserna i scenbilden) uttrycksfulla.

Att en rörelse är naturligt motiverad med att en person springer efter en tändsticksask, är likgiltigt. Likgiltigt är det däremot *icke*, om den är konstnärligt motiverad med någon skiftning i dialogen. En s. k. naturlig rörelse kan göra mycket ont, om den föregriper eller försvagar en stegring i rytmen.

Ljuset

Det moderna scenljusproblemet är i grund och botten ett rytmiskt problem.

Ursprungligen var scenljuset till endast för att *belysa*. Med det nya seklets första decennium löstes ett nytt problem: att skapa åt scenen ett atmosfäriskt indirekt ljus, ett *rymdintryck*. På sistone har emellertid ljuset fått en tredje funktion: det har blivit en *iscensättningsform*, ett medel att skapa accent.

Det gamla belysningssystemet är ju i sin enklaste form detta: en golvramp, som likformigt belyser golv, stolsben, vador — en takramp som likformigt belyser taket och tar bort alla skuggor — samt slutligen en eller flera strålkastare, som un-

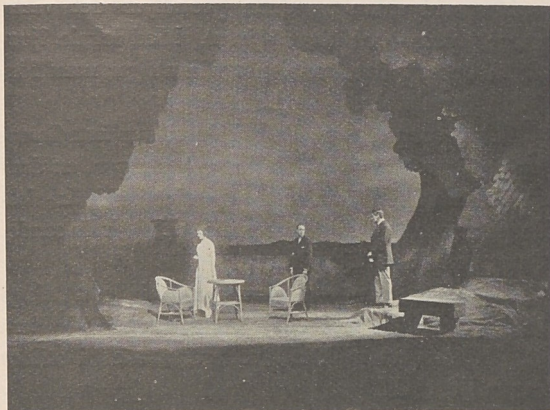


Fig. 15. »Älska» på Lorensbergsteatern (1923)
Regi: Per Lindberg. Dek.: Sandro Malmquist

der namn av sol eller måne kommer ett öga att blixtra.

Detta belysningsystem är ju ingenting annat än tekniskt valhänt — i det bästa fall likgiltigt. I varje fall blir ljuset aldrig vad det avser att bli — naturligt.

Modern scenbelysning ser ut så här:

Ett grundljus användes för dekorationernas belysning eller snarare *färgning*. Genom olika färgning medelst ljus kan en och samma dekoration användas för olika ändamål. Delar av denna dekoration kunna också olikfärgas — fås att sjunka undan eller träda fram.

Men vid sidan av detta grundljus det viktigare: *person- och accent-ljuset*. Med lokala ljuskällor betonas det dramatiskt väsentliga; man fördelar, framhäver, tonar bort.

Tillsammans kunna de två ljusslagen åstadkomma ett dramatiskt spel av ljus och skugga, en dramatisk koncentration, ett effektivt stöd åt skådespelarna i deras crescendo och diminuendo. Samt skiftande färgvärden.

De gamla golv- och takramperna lade ett slags ljusvägg mellan scen och salong och skiljde dem åt. När ridån gick till väders, tändes i stället denna ljusridå!

Det moderna ljuset strävar efter en motsatt verkan. Det skulpterar figurerna, omfattar dem — d. v. s. liksom lyfter fram dem närmare publiken.

Detta är i sin tur ett uttryck för det, som i alla tider varit teaterns starkaste kraft: begäret att med alla lovliga medel söka nå kontakt mellan scen och salong, att närma skådespelare och publik till varandra.

TEATER AV I GÅR OCH I DAG¹

I

Folkteater — hovteater — spekulationsteater

I långliga tider har teatern huvudsakligen varit *folkets teater*.

Ätminstone intill 1600-talet kan man följa en konsekvent utveckling av teatern som folkteater betraktad. Formerna växla, arenan, podiet, torget, gatan, gården — men teatern är dock i det stora hela allmänhetens speciella form att uppleva konst. Där ser folket sina religiösa myter gestaltade, där firar det sina samhällseliga fester, där får det (under renässansen) näring för sin nyvaknade aptit på livets alla obegränsade möjligheter, där känner det (i folkfarserna) igen gamla bekanta typer.

Ännu senrenässansen uppvisar i de flesta länder en mer eller mindre utpräglad folkets teater. Såväl Shakspeare som Lope de Vega och den ti-

¹ Artiklar 1926: i D. N. 3/6; i St. Tidn.'s julnummer; i Orfeus dec.

digare Molièreteatern ha drag ur den tradition, som levde kvar från de äldre byspektakten, men som just genom dessa män förfinades till högsta konst.

Under 1600-talet spred sig emellertid den italienska operan över hela Europa, och därmed tillbakaträngdes för en längre tid den nationella och folkliga teatern. Denna barockens nya teaterform utbildade sig ur de många hovens festspel och baletter, som ett uttryck för barockens praktbegär, till en ny exklusiv och internationell teaterform, som i hast blev standardiserad.

Denna hovteater var ett logiskt uttryck för barockens hovkultur; den anpassade sig senare också för 1700-talets estetiska societetskultur.

Men när upplysningsmännen och den franska revolutionens ledare under senare delen av 1700-talet förberedde och genomförde en omläggning av samhället, krävde de också teaterns reformering. Diderot likaväl som de tyska Sturm- und Drangmännen och männen i den stora revolutionens »Comité de Salut public» arbetade på att få till stånd en folkets teater. Närmast tänkte de sig en ättling av teatern i Athen och teatern under medeltid och renässans. Men denna teater kom icke till stånd.

1800-talets teater formades icke av revolutionen, utan av reaktionen.

Omkring seklets mitt upphävdes alla teater-

privilegier och teatern utlämnades definitivt till merkantilt intresserade privatmäns företagsamhet. D. v. s., den estetiska hovteaterns tid var förbi; tiden för *den merkantila spekulati- onens teater* begynte.

Till en början blev detta: den tröttningsarbetade, allt annat än estetiskt intresserade borgarens teater. Publiken betraktade teatern endast som en förströelseinrättning, ledarna betraktade den utslutande som ett mer eller mindre dåligt börs- papper. Icke nationens eller folkets konst. Icke heller hovets eller societetens. Bara ett vanligt spekulationsobjekt bland många andra spekulati- onsobjekt.

Denna 1800-talets typiska teater stod dock icke oemotsagd. Flera av seklets bästa män både drömde om och arbetade för en helt annan teater. Jag vill här endast påminna om några värtaliga ord av den store franske historikern Michelet:

»Låt oss helt enkelt gå ut och ställa oss inför folket. Giv folket det tecken på dess suveränitet som utgjorde de ärorika antika städernas hela uppfostran: en teater. Och visa folket på denna teatern dess egen förtid, dess egna handlingar, vad det uträttat. Föd upp folket med folket. Teatern är det mest verksamma medel att uppfostra människor, ty den närmar människa till människa. Den är måhända varje nations bästa

förhoppning om nationell förnyelse. Jag talar om en teater som är oinskränkt populär, en teater som motsvarar den folkets tanke vilken lever i de minsta byarna. Ack, om jag en gång innan jag dör finge se den nationella förbrödringen, verkställd genom teatern! En teater, där talangens energi, hjärtats skapande styrka, en frisk befolkningens unga inbillningskraft ersätta de många materiella hjälpmedel, anspråksfulla dekorationer, dyrbara dräkter utan vilka vår tids svaga dramatiker icke skulle kunna ta ett steg.»

II

Oppositionen mot merkantilismens teater

Med den sociala och litterära förnyelsen i slutet av 1800-talet blev kravet på teaterns befrielse ur merkantilismen ett i hög grad aktuellt problem. Gentemot spekulatorteatern sökte man andra, mera ambitiösa organisationsformer. Det blev den s. k. fria teatern, nationalteatern samt den stora folkteatern.

1887 startade André Antoine i Paris den första *fria teatern*. Den följdes snart av liknande företag i Berlin, London, Moskva, Madrid, Dublin. Oftast voro dessa företag sammanlutningar av intresserade diletanter och yrkesfolk, som sporadiskt förhörde en lokal, ofta också



Fig. 16. »Tobiæ Comedia» i Nordiska Museets hall
Framförd av studenter vid Stockholms Högskola

skådespelare, för att framföra litterära verk, vilka lågo utanför den merkantila teaterns intressesfär.

Speciellt efter sekelskiftet växte intresset för dessa litterära klubbteatrar. Jämsides med den storindustriella teaterns utbredning ökades också vivaciteten hos minoritetsteatrarna, speciellt i Paris, London och Amerika. Det kan utan överdrift sägas, att all ny anglosaxisk dramatik av något värde sedan sekelskiftet tillkommit i samband med dylika organisationer.

Samtidigt med de fria teatrarna började också intresset för *stora folkteatrar*.

Från 1889 började stora folkteatrar växa upp, i Wien, Berlin, Bryssel — bestående organisationer med 35—40 tusen abonnenter i varje. I Schweiz, Tyrolen och Bayern kom det nytt liv i den därstädes aldrig helt utdöda vanan att med byalag ge stora friluftsspel. I Paris sökte en grupp unga författare till världsutställningen 1900 organisera en »Internationell kongress för folkteatern»; resultatet blev visserligen, i förhållande till ansatsens storhet, magert. Men ett av resultaten är dock än i dag i hög grad njutbart. Det är Romain Rollands lika friska som gedigna verk *Le Théâtre du Peuple*. Författaren kallar själv, tio år senare, denna bok för »ett historiskt dokument. Den återspeglar en generations artistiska idéer och förhoppningar, dess tro på en folklig teater, som kunde uttrycka det kollektiva livet, kunde locka fram och förbereda rasens tillfrisknande. Tron på denna teater har varit något av det bästa i vår ungdom. Vi komma aldrig förneka den.»

Men dessa folkteateridéer kunde icke fullföljas efter sekelskiftet. Speciellt seklets andra decennium hade ju så många oanade överraskningar till hands, att folkteatern höll på att komma bort.

En av överraskningarna var biografen. Genom sin storindustriella anläggning förmådde filmen erbjuda publiken rika skådespel, gestaltade av

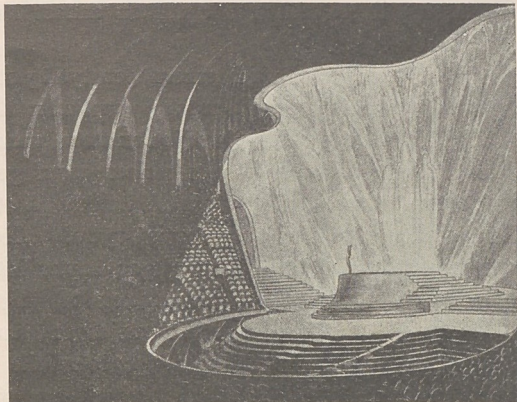


Fig. 17. Projekt till en formal scen, av
Ernest de Weerth

ypperliga konstnärer och presenterade i vackra lokaler till populära pris. En tid såg det också ut, som om filmen skulle ersätta teatern och biografen bli just den folkteater som man sökt mana fram. Men filmens seger över teatern var endast tillfällig.

Teatern ger kroppslig påtaglighet, där filmen endast ger en bild; teatern är sensuell, där filmen endast är visuell. Teatern är direkt, där filmen är indirekt. Teatern har människorösten, det talade ordet, teatern har världsdramatiken, teatern har, genom närvaron av den levande skå-

despelaren, livet självt, där filmen endast har pengarna.

Biografen gav emellertid teatern den tydligaste fingervisning angående den väg, som leder till återförenandet med folket; det är den stora, vackra lokalen med populära biljettpriser samt gestaltning av stora allmänintressanta ämnen på ett sätt som har vår egen tids snabba rytm. Med dessa biografens vapen kommer god teater lätt att triumfera över den till karaktären betydligt lättvindigare biografen. Ingen nöjesart kan nämligen ingripa så direkt och betydelsefullt i vårt liv som teatern. Den är ett nöje, som på samma gång är konst och människokunskap. Genom att ställa levande människor inför andra levande människor talar den mera direkt till var och en av oss än någon annan konst. »Konst», säger Bernhard Shaw, »konst är det yppersta, det mest effektiva medel i världen att göra propaganda, endast med undantag av det personliga exemplet. Och även detta undantag bortfaller, när det blir fråga om scenens konst, ty scenen framställer det personliga exemplet mera synligt och rörligt inför publikens ögon, än det verkliga livet kan göra.»

Teatern kunde icke dö. Mitt under filmens glansperiod, då den gamla borgerliga spekulatorteatern från 1800-talet alltmer miste greppet om publiken, mångfaldigades därför ansträngnin-

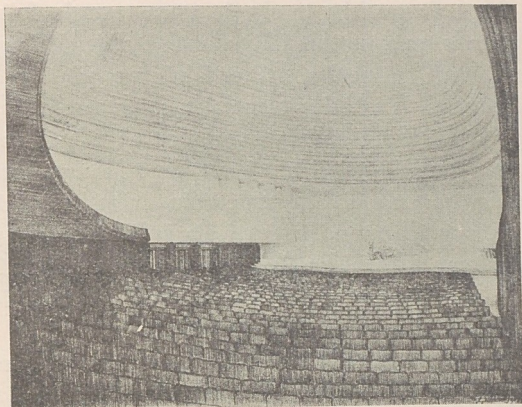


Fig. 18. Projekt till en Folkteater i Amsterdam, av
H. Th. Wijdeveld

garna att skapa en demokratisk teater — teatern vars storlek skulle kunna tillåta den att hålla populära pris, utan att teatern behövde inskränka driftskostnaden och minska anspråken — teatern som vågade räkna med den nya publiken i det nya samhället och välja repertoar och gestaltning för den.

Och så har nu vårt *tredje decennium* sett folkteaterrörelsen anta former, som äro intet mindre än häpnadsväckande, och utbreda sig på ett sätt som är enastående i teaterns historia. Speciellt har naturligtvis denna rörelse tagit fart efter de revolutioner som följde i krigets spår.

Mest fantastiska te sig de stora teatrala folkfester som arrangeras i Ryssland, Tyskland, England och Amerika, föreställningar på öppna platser, där åtskilliga tusental medborgare själva agerat, medan åskådaranantalet varit så obegränsat som platsen medgivit. Inför åsynen av dessa fester ha politici och teatermän drömt sig och ritat upp Champs Elysées i Paris, Hyde Park i London och Madison Square i Newyork förvandlade till amfiteatrar och Volgas stränder kantade med amfiteatrala byggnadsverk.

Av mera varaktig betydelse än dessa fantasier ha emellertid varit de organisationer som sökt förvandla publiken själv till skådespelare. Både i Ryssland och Amerika ha ansatserna härtill varit synnerligen allvarliga: i Ryssland t. ex. finnas mer än 2,000 organisationer för »proletärernas teater» och med dem förenade grundliga teaterskolor. Tanken låter dilettantisk, men är sund: att utbreda teaterintresset genom att intressera gemene man att själv söka med scenens medel ge uttryck åt sitt innehåll.

Men också den professionella teatern har tagit intryck av folkteater rörelsen. Jag behöver endast erinra om Max Reinhardts Grosses Schauspielhaus, en teater med plats för 4,000 personer och en abonnemangscirkel på över 100,000 medlemmar, The Old Vic i London, Gémiers arenaspel i

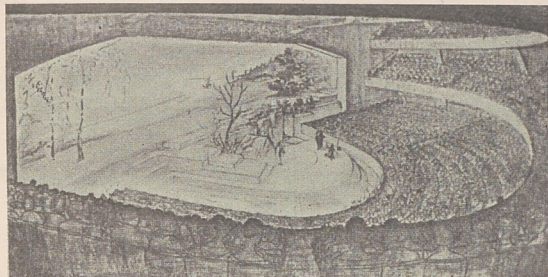


Fig. 19. Projekt till en Folkteater i Wien av Neuzil,
Löwistch och Scherer

Paris, den planerade folkteatern i Wien och mängden av små fria teatrar i Paris, London och Amerika.

III

Reformationen

Samtidigt med det nu antydda arbetet på att förändra teaterns ställning i samhället, ägde också en utveckling rum *inom* teatern.

Teatern har på de sist förflutna 25 åren förändrats mer än förut under 250 år. Den har fått ett nytt ansikte, och dess historia och dess problem ha upptagits till ventilering och debatt så som aldrig förr.

Reformationen har naturligtvis berört alla tea-

terkonstens olika sidor och element. *Bland annat också scenformen.*

Den scenform, som våra dagars publik vanligen tänker sig i förbindelse med ordet teater, är en mycket ung företeelse, alltför ung för att ha rätt att tyrannisera teatrarna, så som den hittills gjort. Den är bara några sekel gammal. Den uppstod med barocken som en plats för de stora hovfesterna, speciellt opera och balett.

Under 1800-talet flyttade borgarna in i denna hovets teater. De togo med sig sin egen smak och sina egna vanor. Och steg för steg miste hovteatern sin inre logik.

Några exempel må vara nog.

En av barockteaterns mest sällsamma egenomligheter var dess dekorationssystem. Detta bestod av kulisser, suffiter, bågar och fonder, bemålade i s. k. falska perspektiv på sådant sätt att de *från en punkt* i salongen gävo den illusion, de avsågo att ge. Denna punkt var mecenatens plats i mitten av parketten. Mecenaten på stolen i salongens mitt försvann, men systemet blev detsamma, med kulisser, suffiter, bågar och fonder, bemålade i falska perspektiv, beräknade att ses från stolen i parkettens mitt!

Eller detta:

Ursprungligen var scenens utstyrel arkitektonisk eller rent ornamental. Men så småningom undanträngdes arkitekten av maskinisten och

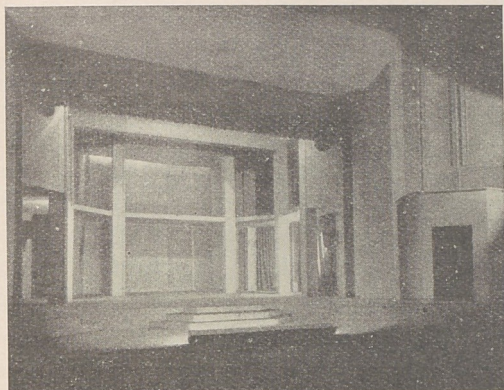


Fig. 20. Théâtre du Marais i Brüssel av René Moolaert
(en liten formal teater)

teatermålaren. Bakom proscenium och ridå iordninggjorde dessa herrar en överraskande överklig värld av läkt och väv i kulisser, suffiter, bågar och fonder — en trolsk värld, i vilken människor i spirituell lek roade sig med att vara sådana de icke voro, men gärna ville vara. — 1800-talets borgare sökte nu förvandla denna graciösa, överkliga teatervärld, som helt lydde endast sina egna lagar, till en kopia av verkligheten.

Det vill säga: strävan att imitera naturen tog död på känslan av teatern som rum och scenen som plats och dikten som dikt och spelet som spel.

Så uppstod 1800-talets scenform, den s. k. »illusion»- eller »tittskåps»-scenen.

På denna scen skulle allting ges »illusion» av verklighet. Scenen och salongen föllo isär, och scenen blev ett tittskåp. I tittskåpet skulle skådespelarna leva som i livet, oberoende av åskådarna i salongen; de skyddades mot publiken av tre befästningsverk: prosceniet, rampen och orkesterns vallgrav. Scenen bakom prosceniet utrustades med allehanda maskineri och fullplockades med målade grejor för att kunna föreställa olika lokaliteter och därmed bidra till illusionen av verklighet.

Det har behövts ett långt och intensivt arbete av teaterreformatörerna alltsedan 1905 för att övervinna denna 1800-talets scenform och återknyta förbindelsen med den genuina teatern, som är ett för skådespelare och publik gemensamt rum, och med den genuina scenen, som är rätt och slätt en spelplats. I de senaste årens nya teaterbyggen i Europa och Amerika är emellertid denna utveckling klar. Illusionsscenen får maka åt sig för *den formala scenen*.

Denna är vida äldre än den något degenerade barockkättlingen, kanske några tusentals år äldre. Men den är likväl ingalunda föråldrad, om den begagnas utan arkeologiska rudiment. En gammal förnäm form, väl värd att komma till heders igen i modern utrustning.



Fig. 21. Antonius och Cleopatra på Konserthusteatern
 Regi: Per Lindberg. Kostymer: Isaac Grünewald.
 Dek.: Manne Runsten

Den formala scenen *föreställer* ingenting. Den är endast en plats, på vilken pjäsen rullas upp — en spelplats, vilken icke söker föreställa någon fingerad miljö: utan nöjer sig med att vara en del av det för publik och skådespelare gemensamma rum, där teaterföreställningen skall upplevas. Och upplevas icke endast på illusionens väg utan främst genom rytmen och intimiteten i dikt och spel. Men därmed ökas också kravet på intimitet mellan scen och salong — intimitet trots de stora formaten. Tittskåpet raseras. De tre befästningsverken — ramp, proscenium och orkestergrav — förvandlas till vän-

liga förbindelseleder: en förscen som svänger ut i parketten, en trappa mellan scen och salong samt ett lokalt, skulpterande ljus, som tyckes föra skådespelaren närmare publiken. Själva scenen blir icke en suite av föregivna lokaliteter, endast en avmaterialiserad, neutral plats, vars karaktär av spelplats icke behöver döljas. Däremot ställas andra krav på denna spelplats. Den måste erbjuda största möjlighet för ett spel av rörelse, ljud, min och ljus — ett spel alltså av rent andliga, skiftningsrika ingredienser och lika rytmiskt rörligt som dikten själv. Denna scen eftersträvar icke att ge illusion av styckets ämne, utan en omedelbar kontakt med föreställningens rytm och anda. Den söker skapa möjlighet för skiftande visuella verkningar, icke genom målrad väv, utan genom levande människor och ljus, med skådespelarnas plastik, med gruppbildningar och med ljusverkningar, som de främsta visuella elementen. En scenbild skall icke vara en tavla, fix som ett vykort, en scenbild skall vara en tavla *i tid*, en bild som kan skifta med dramats rytm från ögonblick till ögonblick.

Bakom denna olikhet mellan scenen av i går och i dag ligger alltså en skillnad i konstuppfattning: teatern som illusion av verklighet eller teatern som en mera förmbetonad konst.

Bakom denna skillnad ligger också en olikhet i känslan för realitet och sanning. Det är barns-

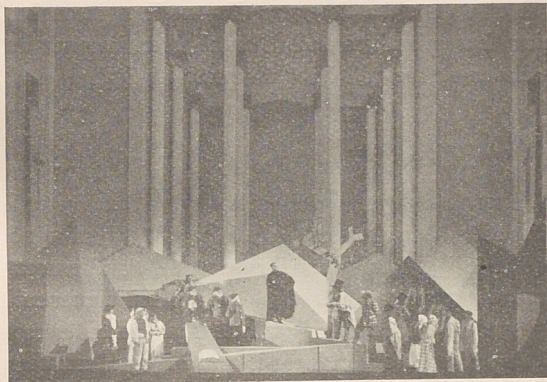


Fig. 22. Till Damaskus III på Konserthusteatern
 Regi: Per Lindberg. Dek. och kost.: Jon And.
 Frestaren: Ingolf Schancke

ligt att försöka lura folk, att spel är sanning. Erkänn i stället realiteten, *teaterns realitet*: spelet som spel, dikten som dikt, scenen som plats, teatern som rum.

Den formbetonade moderna teaterkonsten har uppträtt i kapprockar av många olika snitt och mod. Expressionistisk teater och mekanisk teater (konstruktivismen) äro de mest frapperande, *men redan lätt omoderna formerna*. I sin extrema form förekomma de ej längre på föregångsscenerna. F. n. kan man konstatera en viss återförening med realism, men en syntetisk, formbetonad realism.

I alla de olika formerna för modern iscensättning har plastiken och ljus-tekniken kommit att spela en större roll än vid teatern av i går.

*

I ovanstående redogörelse för den formala scenen, vilken stod att läsa i D. N. 3 juni 1926, använde jag som synes för den traditionella scenformen namnet »tittskåps- och illusionsscenen».

Av de svar, som i några tidningar riktades mot denna artikel, erfor jag till min häpnad, att man betraktade ordet tittskåpsteater såsom ett av mig uppfunnet skällsord, varmed jag sökte förringa 1800-talets teaterform, ja, rent av hela samtidens teaterkonst.

Eljest är ju ordet tittskåpsteater det i litteraturen allmänt brukliga namnet på den teaterform, som sedan barockens dagar varit den nästan allennarådande, en vedertagen rubrik, icke något skällsord, ett namn som alla andra namn, romantik, klassicism o. s. v.

Icke heller kan jag anse mig i det ovanstående ha avslöjat någon mordisk lust gentemot tittskåpet. Jag har endast påmint om det faktum, att utländska teatermän varit verksamma för att vid den allennarådande tittskåpsteaterns sida ställa *också andra* former, bl. a. den s. k. formala- eller podiescenen.

MARIONETTER¹

Marionetter äro små konstiga väsen, som ha sin tyngdpunkt i huvudet i st. f. i benen — ett sällsamt företräde, som de, sorgligt att säga, endast använda till att lättsinnigt skutta och sväva över marken. Deras värld är en värld, där tyngd-lagen icke råder, den värld vari Ariel, Puck och Titania trivas. Alldeles som vi människor äro marionetterna skapade av litet jordiskt material och litet himmelsk pust. Enda skillnaden är, att det jordiska materialet icke är sjätte skapelsesdagens enkla lerklump utan ben, elfenben, terrakotta eller trä, kärleksfullt bearbetat av konstförfarna händer. Lyckliga marionetter!

På gatorna i det gamla Egypten, Grekland, Kina och Indien fördes gudabilder omkring i religiösa processioner. Dessa gudabilder kunde nicka. De dirigerade processionen genom att med en nick ange åt vilket håll processionen skulle gå. Nära släkt med dessa nickande gudar voro de, vilka sutto på trefotsstolar och avgävo orakelsvar.

¹ Svenska Slöjdföreningens tidskrift, häft. 1, 1927.

Dessa stora rörliga statyer äro de små marionetternas anfäder.

Marionetterna, barnens vänner, voro med redan på den tid människosläktet var barn. De existerade i Aten, man har trott sig spåra dem hos etruskerna. Däremot få romarna anses ha varit alltför utpräglade realister för att ha uppskattat dessa subtila väsen. I Asien och Afrika ha de funnits och finnas alltjämt.

Vid medeltidens passionsspel användes de också. I ett illuminerat manuskript från 1100-talet illustreras Salomos ord om fåfängligheten med en marionettscen, där man ser de maktlösa människarna hänga i trådar; man ser också handen, som håller i trådarna.

Från den sakrala världen trädde marionetterna vid medeltidens slut ut i den profana för att förnöja marknadsplatsernas publik med sina lustiga upptåg. Från Italien ha de troligen vandrat till Frankrike och Spanien, dit kejsar Karl V inkallade en italiensk marionett-tillverkare. Även i England och Tyskland förekommo marionetter på både religiösa och profana scener.

Marionett-tillverkningen är ett konsthantverk av den mest raffinerade art. Att snida dockor, som ha ett konstnärligt uttrycksvärde, antingen genom en grotesk eller rörande likhet med människan eller också genom rena formella förtjänster, är en ädel konst. När man i etnogra-

fiska museer ställes ansikte mot ansikte med dylika tingestar, får man ofta ett livligt intryck av bildskaparlustens styrka hos primitiva och namnlösa formare.

Varifrån ordet marionett har kommit, därom tvista de lärde. Måhända är det en diminutiv av Marion (Marie), måhända kommer det från det italienska Maria di legno (Maria av trä), måhända har det sitt namn efter en konstnär Marion, som vid mitten av 1500-talet tillverkade dockor i Frankrike.

Marionettspelens typer, figurernas namn och karaktär, ha i alla tider lånats från samtida populära skådespelare. I Stockholm framförde ingenjör Erik Eriksson för en del år sedan marionetter på de Wahl, August Lindberg, August Palme — en gammal god kompositionsmetod, alltså! Men även från *comedia dell'arte* lånades typer och för repertoaren höll man sig till alla arter av teater, tragedi, komedi, opera och balett.

Vissa människor få sig tilldelade den funktionen i livet att reta och irritera andra och därmed också stimulera dem till ökad verksamhet. En sådan funktion ha också de små marionetterna på sistone fått sig tilldelad. De ha retat, irriterat och stimulerat teaterkonsten.

Teaterkonst har inte alltid varit den konst att göra gubbar (individuella porträtt), som vår tids publik är van vid, Antikens, medeltidens, renäs-

sansens, Indiens, Kinas teater var, mer eller mindre, typ- eller maskspel. Det var därför icke orimligt, att masker och marionetter skulle få betydelse för teaterkonsten på nytt.

Åren 1888—1892 innehade författaren Henri Signoret i Paris vid Rue Vivienne en marionettteater, där han bl. a. framförde Aristofanes' Fåg-larna, Cervantes' Den vaksamma skiltvakten och Shaksperes Stormen. Till den senare gjorde målaren Lucien Doucet dekorationen, en ung skulptör dockorna och poeter, skådespelare (däribland Coquelin cadet) och sångare utförde rollerna. Och en kritiker som Anatole France använde detta marionettspel som ett vapen mot samtidens teater.

Vad har nu marionetten för företräde framför skådespelaren? Jo, han är absolut *lojal*, och han är inte beroende av tillfälligheter. Han hör evighetens rike till.

Teaterkonstens företräde framför alla andra konstarter ligger ju däri, att dess främsta verk-ningsmedel är den levande människan. Men däri ligger också en risk. Människan är så kroppslig, att hon alltför lätt överbetonar det reala och trasar sönder det mentala i ett diktverk, rubbar dess struktur och sålunda återför dikten till det stadium, där den befann sig innan diktaren tog hand om stoffet.

Maeterlinck kallar några av sina intressantaste



Fig. 23. »Marionetterna» på Konserthusteatern
Regi: Per Lindberg. Dek. och kost.: Isaac Grünewald

verk för »pjäser för marionetter». »Dikten dör, när den framföres av levande väsen», skriver han. »En stor del av diktarens ansträngningar förintas när hans verk råkar i andra levande väsens våld.»

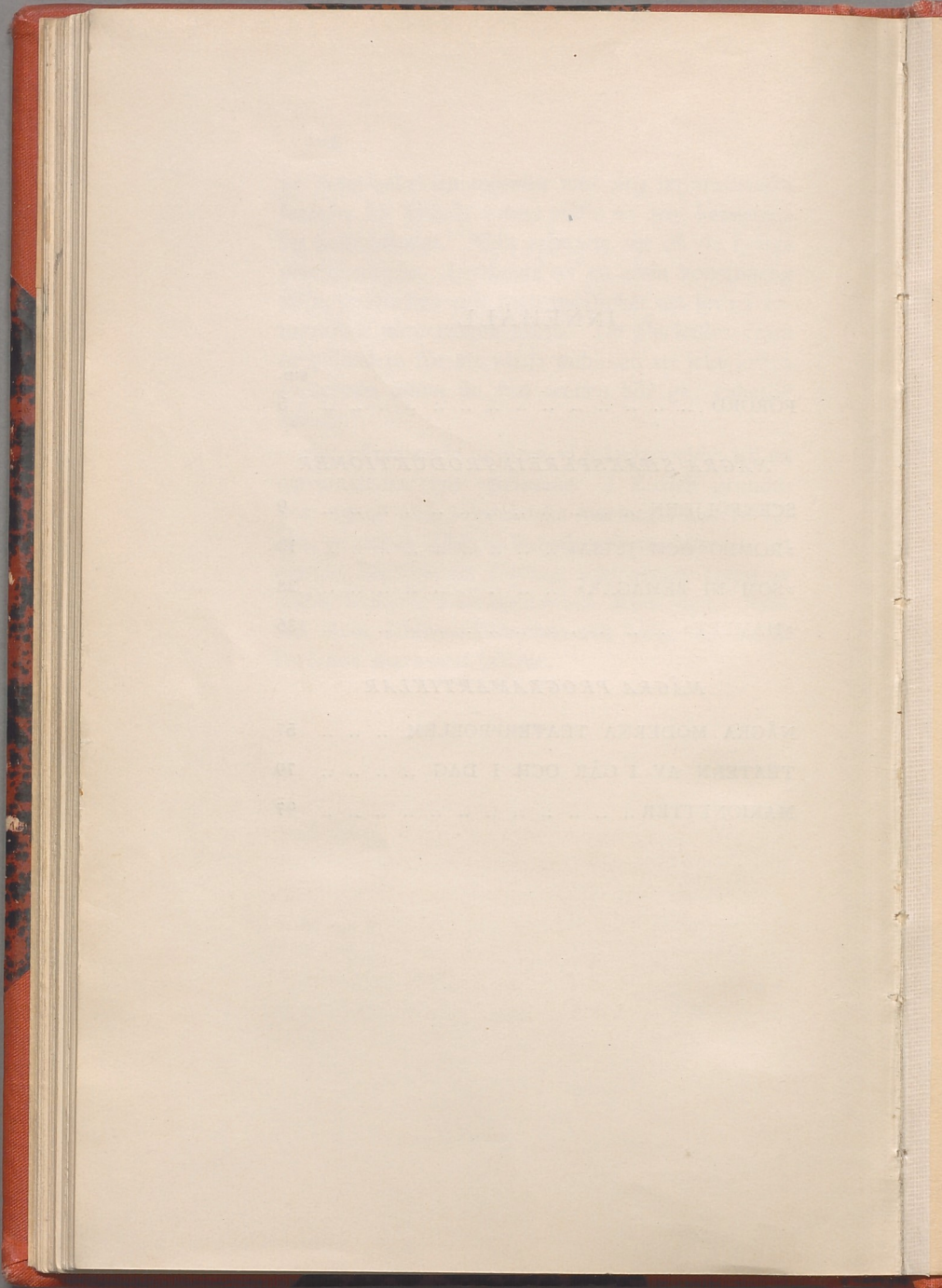
Efter Maeterlinck började också andra dramatiker Europa runt skriva marionettskådespel. De mest kända torde vara ryssen Bloks »Små Doc-kor», spanjoren Benaventes »De skapade intresena», tysken Lothars »Kung Harlequin», Rostands »Den leende och den gråtande Pierrot».

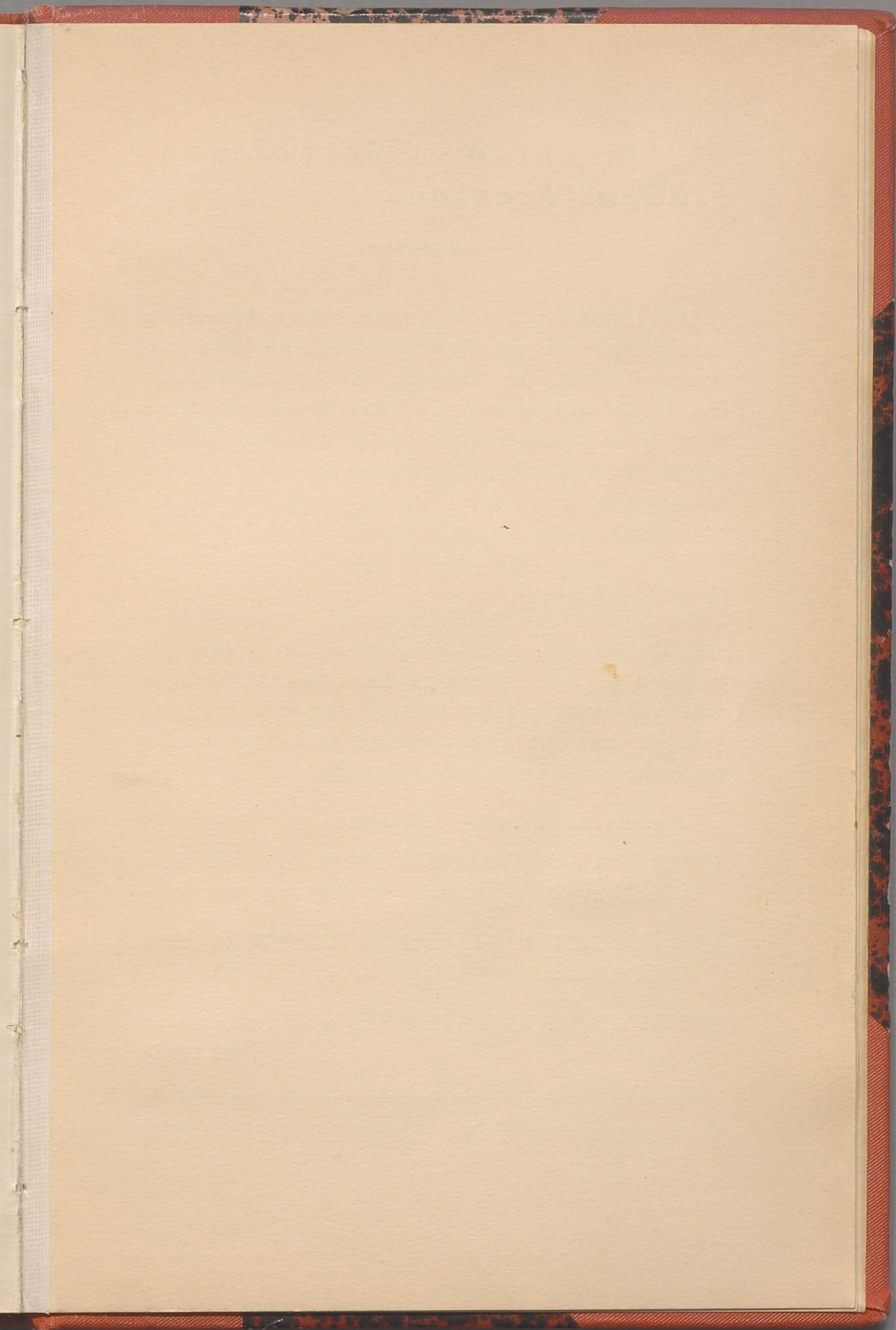
Största uppseendet inom teatervärlden väckte marionetterna, när Gordon Craig gjorde sig till deras riddare. Han, liksom Appia, sökte i början

av detta sekel en motvikt mot den naturalistiska teatern. De krävde i dess ställe en rent konstnärlig helhetskonst. Man erinrade sig då de lydiga marionetterna, bestämda av en enda konstnärlig vilja, onaturliga och utan möjlighet att leva i fotografisk naturtrogen miljö. De plockades fram ur glömskan för att vänja publiken att icke kräva av scenen annat än vad scenen bör ge: enhetlig konst.

För närvarande uppleva vi många tecken till en marionett-teaterns renässans. I Zürich grundades 1919 Den schweiziska marionett-teatern såsom en del av Zürichs konsthantverksmuseum, ett mycket högtstående företag, som senare följts av andra liknande i Lausanne och Meiringen. Neapel, Rom, Milano, München och Liège äga också berömda marionett-teatrar.







Stockholms Högskolas Studentförenings Skriftserie

Per Lindberg har under sin i flera avseenden banbrytande teaterverksamhet visat sig vara vårt lands främsta, nyskapande sceninstruktör och har redan satt djupa spår i den dramatiska konsten. Man behöver blott erinra om den tid han gjorde Lorensbergsteatern i Göteborg till Sveriges mest omtalade konstnärliga scen eller hans insceneringar på Konserthusteatern i Stockholm, som torde få anses beteckna en höjdpunkt i huvudstadens scenkonst.

De kapitel han här samlat hava ursprungligen sett dagen som programartiklar och polemiska inlägg i pressen. Dessutom hava medtagits några pjäsanalyser från Lorensbergsteatern såsom exempel på, hur en regissör söker introducera sina medarbetare i en scenisk uppgift.

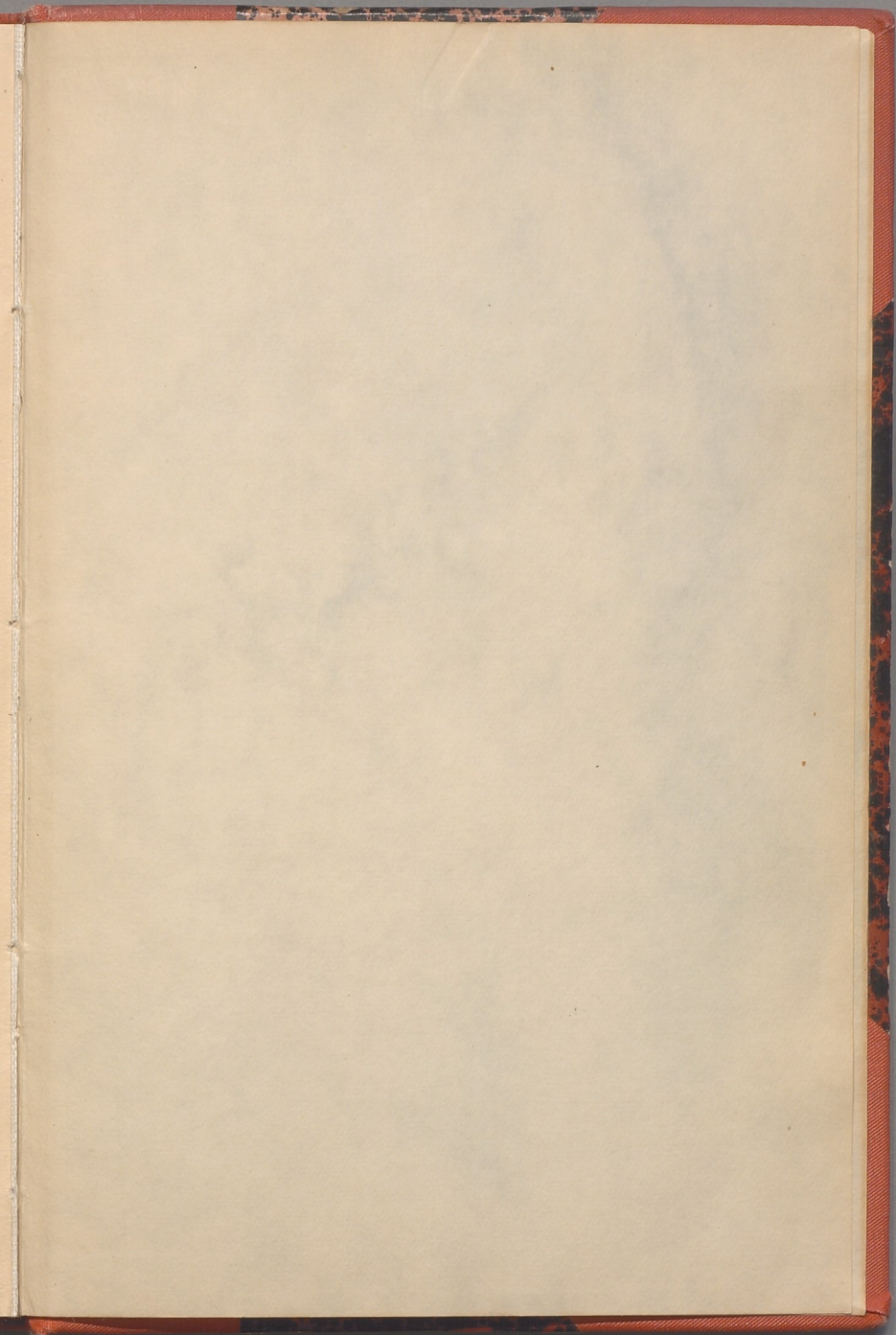
I serien hava redan utkommit:

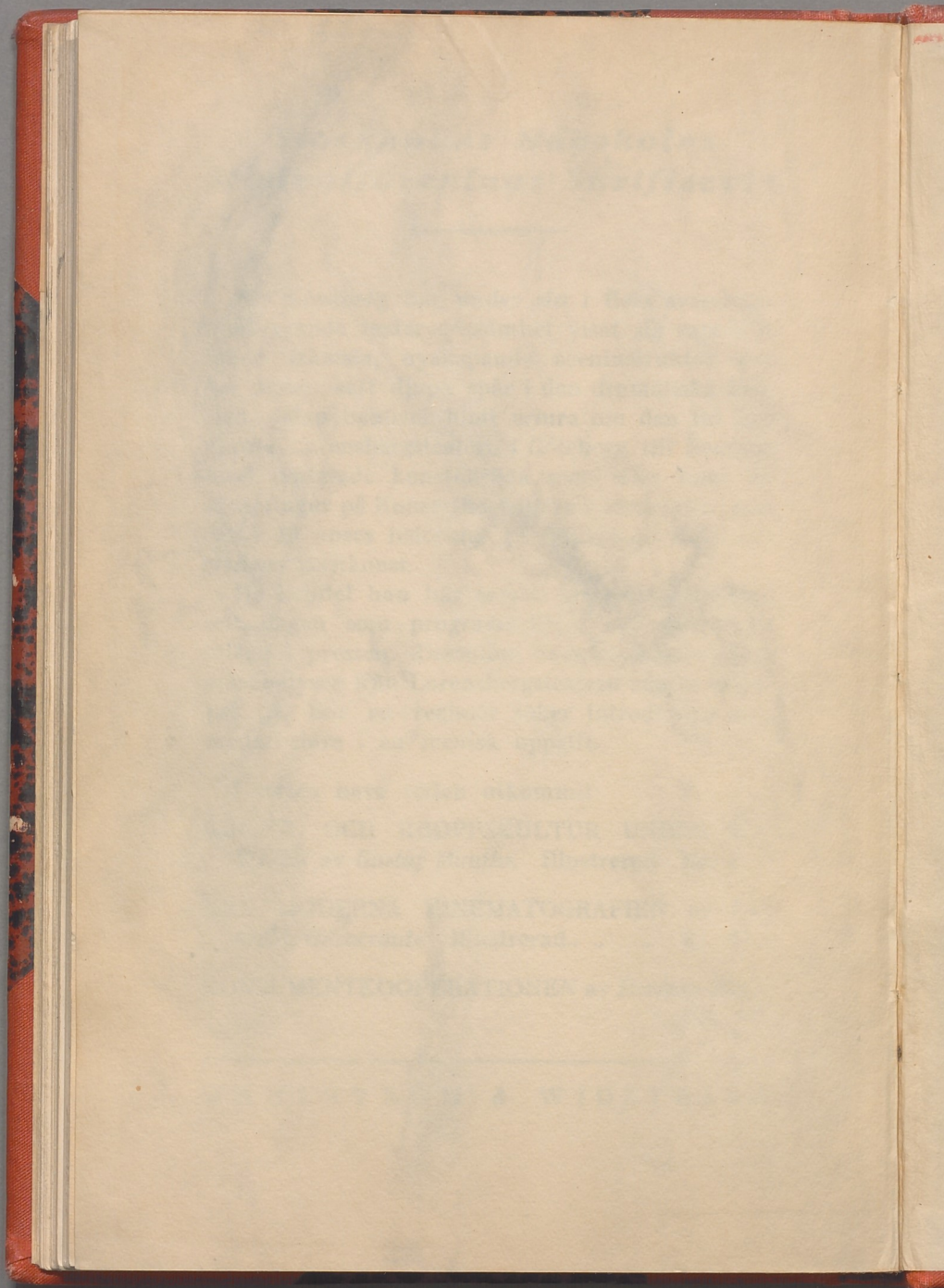
IDROTT OCH KROPPSKULTUR UNDER ANTIKEN av *Gustaf Munthe*. Illustrerad Kr. 2:—

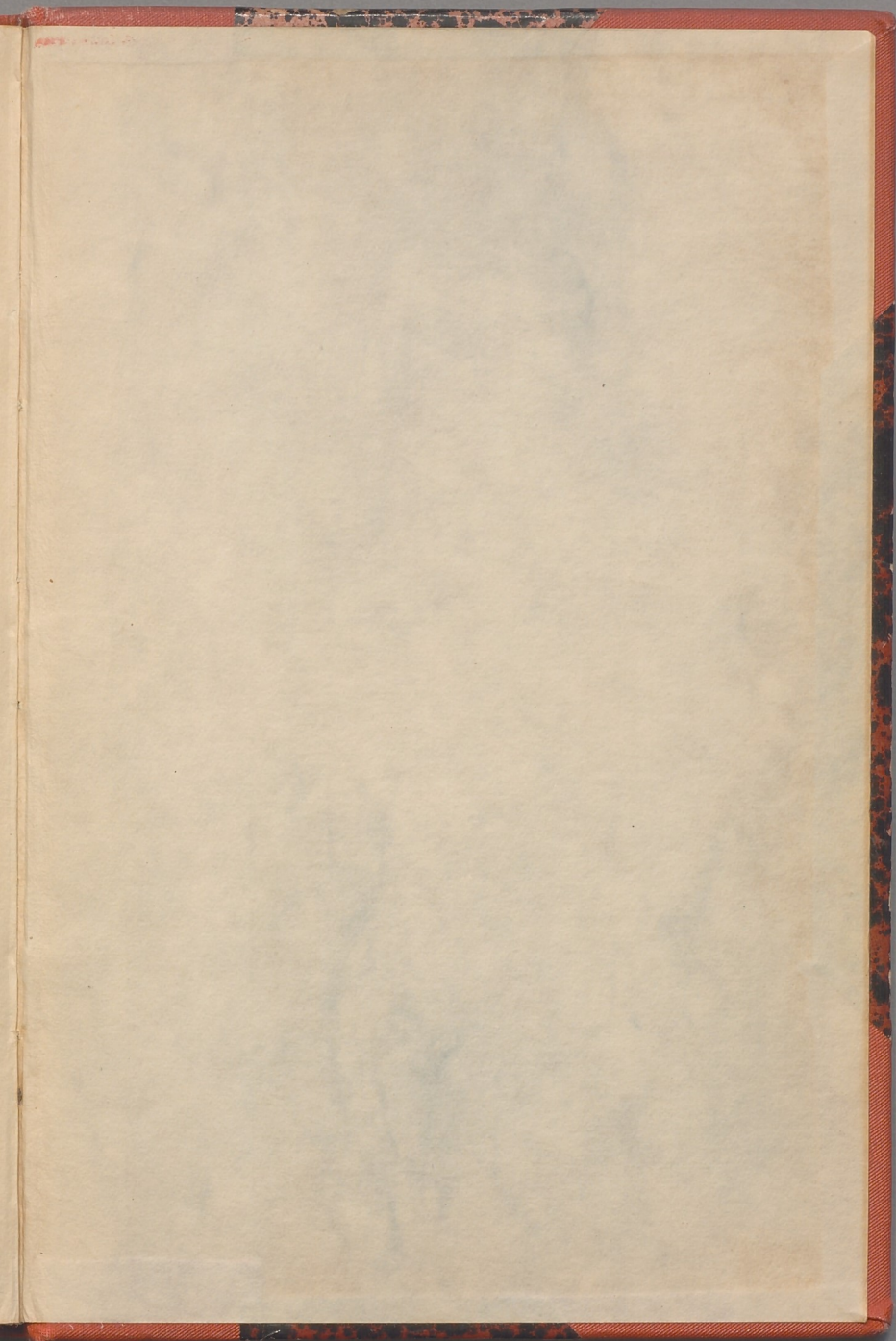
DEN MODERNA KINEMATOGRAFIEN av *Doc. Arvid Odencrants*. Illustrerad.. .. Kr. 2:—

KONSUMENTKOOPERATIONEN av *Herman Stolpe*
Kr. 2:25

WAHLSTRÖM & WIDSTRAND









www.books2ebooks.eu