Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 129 2008

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2009 och för recensioner 1 september 2009.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Magnus Ullén.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-26-1
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2009

”lysande uppfinningsförmåga”, och av vad som faktiskt – trots allt – är originellt och nydanande i *Aniara*. Att vi fortfarande, efter femtio år, saknar en sådan studie är faktiskt en smula genant.

Jerry Määttä

Ny svensk teaterhistoria. Huvudred. Tomas Forser: Del 1: *Teater före 1800*. Bandred. Sven Åke Heed. Del 2: *1800-talets teater*. Bandred. Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Del 3: *1900-talets teater*. Bandred. Tomas Forser & Sven Åke Heed. Gidlunds förlag. Hedemora 2007.

Teatervetenskapen är behäftad med oändligt större problem än litteraturvetenskapen. Textanalysen, enligt många vår egen disciplins kärna, kan bedrivas med ständig återkoppling till det objekt som föreligger, precis som målningen eller skulpturen i de flesta fall är tillgänglig för konstforskaren eller filmen för filmforskaren. Föreställningsanalysens objekt är däremot såväl förgånget som svårfångat i analysögonblicket. Litteraturforskaren kan söka sig till välskötta och välkatalogiserade samlingar på Kungliga Biblioteket och universitetsbiblioteken, medan teaterforskaren får vända sig till Sveriges Teatermuseum, beläget i Gäddviken i en avlägsen del av Stockholm med begränsad öppethållning, än mer begränsad under den årstid då universitetsanställda kan syssla med forskning. Viktigt material som scenografier och kostymer förstörs, försäljs och förskingras och de bristande resurserna för bevarande påtalas ibland i pressen, men det stannar oftast därvid.

Romantikerna, exempelvis P.D.A. Atterbom i Sverige, framhöll att poesien bl.a. konstituerades av sin egen historia. Något liknande är inte möjligt att hävda om teaterkonsten. En nutida regissör kan inte hämta direkt kraft ur Stanislavskijs eller Max Reinhardts arbeten så som poeten kan hämta inspiration ur Rilke. Så snart vi sträcker oss bakom nu levande personers minnen behandlar teaterhistorien obönhörligen det förgångna, i motsats till litteraturhistorien – som bevisligen har berikats av seklernas skilda uppfattningar om kanon. Affiniteten med arkeologin kan bli besvärande. Föga underligt att dagens teatervetenskap ofta söker sig till nutida ämnen, i motsats till förra seklets forskare som Heinz Kindermann, vars tiobandiga *Theatergeschichte Europas*, avslutad 1974, i sin genre är oöverträffad, och Margret Dietrich, eller i Sverige Agne Beijer och Gösta M. Bergman.

Ett vanligt sätt att skriva teaterhistoria utgår från lång personlig teatererfarenhet kompletterad med källstudier av press och kritik. Vår hittills enda större svenska teaterhistoria, *Svensk Teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar* (1917–18) av Georg Nordensvan i två band omfattande tiden 1772–1918 är av denna karaktär. Verket saknar akademiska ambitioner, men är mycket användbart vad gäller empirin, trots att det tryfferats med starka värdeomdömen och anekdoter. Ett långt mer ambitiöst arbete i genren är Günther Rühles tyska *Theater in Deutschland 1887–1945: seine Ereignisse – seine Menschen* (2007), vilket präglas av grundlig ideologisk analys och djup kännedom om kritik och debatt under den aktuella perioden samt en fängslande och spänstig stil inspirerad av kritiker som Herbert Jhering och främst Alfred Kerr. Rühle (född 1924) kan dessutom stödja sig på en lång egen erfarenhet som kulturjournalist. Dock har kritik riktats även mot detta verk för bristande hänvisning till teaterforskningen.

När nu en svensk forskargrupp, bestående av medlemmar yngre än Rühle, i vissa fall betydligt yngre, offentliggör *Ny svensk teaterhistoria* i tre band, visar sig grunden för konstruktionen vara en helt annan, nämligen en solid förankring i egen forskning vid universiteten och en långt driven medvetenhet om disciplinens vetenskapliga metodproblem. Spektrum är bredare än hos Nordensvan: ”talteater, opera, balett, musikal, fridans, revy, radio- och tv-teater, mim, dockteater, performancekonst, nycirkus och ytterligare andra teaterformer” (del 1, s. 7). Redaktörerna vill hellre fokusera teaterkonstens ögonblick, de levande mötena mellan scen och publik, än byggnader och pjästexter. De vill, enligt huvudredaktören Tomas Forsers förord, ”punktbelysa scener och situationer” som försvunnit. Uppenbart är att redaktionen velat följa den allmänna trend inom disciplinen, synlig bl.a. hos Erika Fischer-Lichte (professor i teatervetenskap i Berlin), som riktas mot ’events’, ’teaterhändelser’ eller ’performance’ / ’performativitet’, i termernas skilda meningar. Att man inte vill ge intryck av att vara obsolet i förhållande till den forskargrupp, bl.a. Willmar Sauter, Karin Helander och Tiina Rosenberg, som av uppenbart dunkel anledning icke velat medverka i projektet, säger sig självt.

Verket som helhet är svårt att karakterisera, eftersom olika band och olika avsnitt betydligt skiljer sig åt vad gäller fokus och kvalitet. Bandet *Teater före 1800* får en mindre lyckad start. Dess första kapitel är rent parodiskt och kan härledas ur en besyn-

nerlig vilja att förlänga teaterhistorien bakåt (helst till inlandsisens friläggande av vårt land), snarlik Johannes Magnus intention i *Historia de omnibus gothorum sveonumque regibus*, där vi försågs med ett extra antal kungar ända tillbaka till Magog. Att figurer på hällristningar ser ut att dansa eller vara iklädda djurhud tas till intäkt för att den s.k. forntidens teater skulle ligga närmare Peter Brook och Eugenio Barba än Ibsen och Tjechov. Att eddadikterna troligen uppfördes muntligen inför publik får avsnittets författare, Terry Gunnell, att utnämna dem till dramatiserade monologer och "enklare former av dramatisk handling". De hävdas, enligt källor, ha förekommit vid Uppsala högar på sidan 35, men redan på sidan 36 transsubstantieras de till "performance". På detta sätt kan Brook få sällskap av Artaud! Redaktionen borde lämpligen ha låtit såväl detta kapitel som dess referenser till Nerthuskulten stanna utanför bokverket.

Betydligt mer substantiella är Sven Åke Heeds och Ann-Marie Nilssons medeltidskapitel. Formuleringar som "Om detta kan vi enbart spekulera" (s. 53) ger en nykter ton och problemet att en skriven text inte bevisar att ett drama verkligen uppförts fokuseras. Nilsson är den första forskaren i bokverket som utförligt återger teaterhändelser, i detta fall ett framförande av *Quem queritis*, de tre kvinnornas besök vid Jesu grav, och skrinläggningen av den heliga Birgittas dotter Katarina 1489, den senare baserad på Nils Ragvaldssons rapport. Sven Åke Heed ger en lärd översikt över den europeiska kontexten och utreder bl.a. lekarbegreppet. I synnerhet fokuseras självklart nog relevanta avsnitt ur Olaus Magnus *De nordiska folkens historia*.

Välskrivet och intresseväckande, om än textfokuserat (och icke iscensättnings- eller föreställningsfokuserat), är Kurt Johannessons bidrag "Det svenska skoldramat". Johannesson beskriver först genrens roll, exempelvis Terentiustraditionen, i utbildningssystemet i Europa, ger sig sedan i kast med det svenska materialet och punktbelyser de viktigaste av de få texter som finns på vårt språkområde: *Tobiae Commedia*, Johannes Messenius *Disa*, *Swanhvita* och *Signill* och Jacob P. Chronanders *Surge*. Andreas Johannis Prytz framträdande vid hovet i samband med Gustaf II Adolfs bröllop diskuteras, liksom verksamheten i tyska skolan. Till sist framhålls, särskilt intressant för litteraturforskaren, det svenska 1600-talsdramats roll i 1800-talets litteraturhistorieskrivning och mot Henrik Schücks på estetisk kvalitet baserade låga värdering av exempelvis Messenius dramer argumenterar Johannesson genom att framhålla dramernas roll inom skolans och universitetens retoriska träning. Skoldramat skulle "vara en övning och förberedelse inför det ögonblick när man steg ut på en ännu större scen – livet självt" (s. 101).

Messenius är, framhåller Johannesson, även den förste som använder sägner och gestalter ur den svenska historien på scenen och blir därmed "det nationella dramats fader i Sverige" (s. 93).

På allvar börjar dock verkets teaterhistoriska del med Gunilla Dahlbergs faktarika "Hovens och komedianternas teater" (s. 102–164). Liksom Johannesson tar Dahlberg avstånd från äldre litteraturhistorikers sätt att ringakta texter i teatersammanhang p.g.a. deras förment låga litterära kvalitet; hennes exempel är *Le Parnasse triumphant*, uppförd i samband med festligheterna kring drottning Kristinas kröning 1650 (sic!). Dahlbergs kapitel bygger på hennes decennielånga forskningar kring epoken och är befriande fritt från den lösa spekulation som delvis präglat volymens första hundra sidor. Vi får följa utvecklingen vid hovet från Gustav II Adolfs och Maria Eleonoras bröllop till Fredrik I:s återkomst efter hans tillträde av de tyska arvländerna i Kassel 1731 med dess kröningar, födelsedagar, bröllop och begravningar, allt betraktar ur teaterhistoriens perspektiv.

Teatertrupperna, exempelvis Christian Thums sällskap, J. Chr. Loners tyska och J. B. von Fornenberghs holländska sällskap på 1600-talet, Rosidors franska trupp verksam kring 1700 och teatermannen och dansmästaren Jean-Baptistes Landés franska teater från Fredrik I:s tid karakteriseras precist. Även Holbergs kritik av de tyska komedianterna beaktas.

Mer än tidigare forskare betonar Dahlberg drottningarna Maria Eleonora, Hedvig Eleonora och Ulrika Eleonora d.ä. som aktiva gynnare av teatern, medan drottning Kristinas aktiva teaterintresse först kan beläggas efter abdikationen 1654. Dahlberg beaktar även 1600- talsbalettens grund i Platons argumentation i *Lagarna*; i dansen gestaltas kombinationen av dygd, skönhet och värdigt liv och dansen blir därmed ideologiskt bärkraftig. I Dahlbergs framställning fungerar koncentrationen kring särskilda teaterhändelser, såsom uppförandet av Racines *Iphigénie* 1684 i Wrangelska palatset, alldeles utmärkt.

Lika kunnig som Dahlberg är Marie-Christine Skuncke och som skribent är hon suverän. Med ett energiskt "Vi beger oss till Stockholm en eftermiddag i maj 1747" introducerar hon en av verkets

teaterhändelser, nämligen uppförandet av sångspelet *Syrinx* på Bollhuset. Skuncke bokstavligt talat guidar oss genom ”Frihetstidens teaterliv i Stockholm” och ”Gustaviansk teater”: vår första svenskspråkiga teatertrupp Swenska Comedien (1737), Gyllenborgs *Swenska Spratthöken*, Dalins karaktärskomedi *Den Afwundsjuke* etc. Vi får grundliga upplysningar om teatrarna på Drottningholm (inkluderande dess brand), Ulriksdal och Gripsholm, italienska operaartister och Du Londels franska teatertrupp, som närmast kom från Köpenhamn, sedan vi nalkats ett av Skunckes specialområden: Gustav III som barn. Gustav III blir självfallet centralgestalten under sin egen epok och succéoperan *Gustaf Wasa* markerar en lyckad teaterhändelse 1786 och en misslyckad 1991. Vi får grundlig insyn i Monvels franska och Ristells svenska teatertrupp, uppskattande karakteristik av tidens sångare Carl Stenborg och Elisabeth Olin. Dessutom får vi ta del av kritiken mot Gustav III:s karuseller och teatercensuren, vilken exempelvis tycks ha drabbat *Figaros bröllop*. Skuncke är, liksom senare Sven Åke Heed, även mycket uppmärksam på den politiska kontexten; i Gustav III:s nationalism saknas den etniska komponenten, betonar hon. Och vad gäller publikreaktioner tycks alltid Carl Christoffer Gjörwell finnas att tillgå.

Att 1700-talet är den svenska teaterns första guldålder märks även i detta verk. Dag Nordmarks utredning av ”Teater utanför Stockholm” – särskilt i Norrköping – kan tyckas väl utförlig, medan Ingeborg Nordin Hennels presentation av opera-, talteater- och balettartisters väg till scenkarriär utmärkt levandegör konstnärernas liv före succén. Här lyfts även teaterfamiljernas betydelse fram, liksom aktrisernas i samtida källor så ofta avhandlade vandel.

I bandredaktören Sven Åke Heeds ”Efter maskeraden” får vi 1700-talsmässigt nog tillbringa lång tid såväl på maskerad som vid dödsbädd och begravning. Jämförelsen mellan Gustav III och Olof Palme må förvåna och chockera, men med historikers hjälp skisseras Gustav III:s personlighet och eftermäle precist och övertygande. Speciellt gläds man åt att Gustav III:s goda intryck av Parisoperan av Heed betraktas mot bakgrunden av att just detta hus befann sig i en konstnärlig kris under Gustavs utlandsresa. Även kungens förbiseende av kompositören Naumann och koreografen Noverre lyfts fram, innan Gustav IV Adolfs ”fadermord” fokuseras: operachefen skälls ut av kungen, Kungliga Teatern stängs 1807 och rivning planeras.

De omväxlande texterna med deras skilda perspektiv fascinerar inte bara forskaren, utan även den allmänkulturellt intresserade läsaren, som dock förvånas av den något idisslande tekniken att låta företeelser dyka upp om och om igen hos skribenterna, såsom Adam av Bremen, Swenska komedien eller den misslyckade nyinstuderingen av *Gustaf Wasa* 1991.

*

Band 2 *1800-talets teater*, redigerad av Ulla-Britta Lagerroth och Ingeborg Nordin Hennel, innehåller hela 22 kapitel. Redaktörernas egna bidrag är ytterst väl genomarbetade och välskrivna, medan somligt av det övriga kan ge ett ensidigt intryck. I inledningen motiveras och förklaras urvalet av det 30-tal teaterhändelser som lyfts fram: succé, innovation vad gäller genre eller artistprestation, ny genre eller spännande förskjutning av något slag. Dessutom nämns källäget i sammanhanget; omsorgen om vetenskaplighet är nämligen uppenbar hos huvudredaktörerna. Läsaren slipper deklarerat lösa spekulationer och får i bandet en lång rad hänvisningar till såväl hädangångna forskare av olika dignitet som Gösta M. Bergman, Kerstin Derkert, Gerda Rydell eller Greger Eman som nu levande, t.ex. Karin Hallgren eller Hans Öjmyr.

Hur ser då resultatet av metodvalet ut? Ett utmärkt exempel är avsnittet om Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (s. 57–68). Först redogör Ulla-Britta Lagerroth för Webers position och idé att skapa en genuint tysk opera, sedan för dess urpremiär på Berlinoperan 18.6.1821, varvid också begreppet ’romantisk opera’ utredes. Så belyses operans väg till Sverige. Vi får veta att Nils Personne (noggrann källhänvisning ges) meddelat att kronprins Oscar 1822 blev så förtjust i partituret att han vidareförmedlade det till teaterdirektören Åkerhjelm. Manuskriptet (det troliga) beskrivs. Vi erinras om Åkerhielms övriga insatser – bl.a. introducerades på hans inrådan Shakespeares *Hamlet* 1819 och Schillers *Maria Stuart* 1821 – Kinds librettotext och Lindebergs översättning samt givetvis operans handling. Iscensättningen analyseras med hjälp av de litografiska tryck av scenbilderna som publicerades i *Musikaliskt Allehanda*. Henriette Widerberg, som sjöng Agathes roll, karakteriseras med hjälp av samtida källor och scenens vargklyfta relateras till Caspar David Friedrichs konst, innan Ulla-Britta Lagerroth frågar sig hur man *lyckades* framföra operan på Kungliga Teatern och redogör såväl för troliga förenklingar som ”knalleffekter”.

Slutligen kommer den dåtida recensenten i *Stockholms Posten* till orda och får stå som källa vad gäller publikens bifall. Effekten av denna rikhaltiga beskrivning blir märkligt nog att man som läsare tycker sig sitta med i salongen, fastän man av kända skäl inte kunde närvara, samt att man som forskare leds vidare såväl vad gäller material som problematik. Framställningssättet medger också att de olika teatrarnas byggnader och förutsättningar kan ägnas någon sida vardera, ofta i början av varje kapitel, utan att detta tynger framställningen.

Medan båda redaktörerna står för kapitlet ”Nystarten på Arsenalen” – den teater som grundades 1793, invigdes med en föreställning av Gustav III:s *Den svartsjuke neapolitanaren* och brann 1825 – behandlar Ulla-Britta Lagerroth ensam nyintroduktionen av historiedramatik, köpet av Mindre Teatern, Nya Teaterns (d.v.s. Josephsons och Holmquists teaters) glanstid, ”Den djärve traditionsbrytaren” August Lindberg samt ”Dramaten som skådespelarnas teater”.

Flera röda trådar finns i volymen, varav den dominerande är vägen till realism, men i Ulla-Britta Lagerroths kapitel märks också intresset för det specifikt svenska. Den nära relationen mellan diktarna och teatern under Gustav III:s tid återupptogs inte under perioden, vare sig av Kungliga Teatern eller av Arsenalsteatern. De valda teaterhändelserna på Arsenalsteatern, denna melodramernas, skräckromantikens, riddardramernas och Carl Lindegrens högborg, är premiären på Kotzebues *Johanna av Montfaucon* 1802 och Pixérécourts *Célina* med premiär samma år. I synnerhet gläds läsaren åt Clas Livijns ironiska kommentarer. Att teaterhändelser inte alltid var så unika som läsaren först kan tro intygas av omständigheten att *Célina* spelades ända till teaterns brand 1825 och sedan på Operan. En händelse av denna art kan med rätta hävdas representera en teaterstil i en teaterbyggnad vid en viss tid.

Frågan varför ingen ny svensk nationalopera tillkom diskuteras i samband med *Friskytten*. Först på Anders Lindebergs Nya Teatern 1842 och på Kungliga Teatern under Hugo Hamiltons ledning 1844 sker en förändring vad gäller den svenska nationella traditionen. Forskarna har hävdat att Johan Börjessons *Erik XIV* (1846) var det konstnärligt mest betydande verket i genren, men i volymen fokuseras välmotiverat i stället August Blanches *Engelbrekt och hans dalkarlar* som den stora teaterhändelsen. Skådespelet präglades av ”vad tiden upplevde som sann fosterländsk anda” (s. 203). Bland förklaringarna till framgången märks att Blanche lyckats idémässigt anknyta till det borgerliga samtidsdramat och i Blanches fotspår träder Edvard Bäckström och Frans Hedberg. Intressant är kommentaren att Blanche skrivit rollen Sven Ulfson för aktören och dalkarlsspecialisten Wilhelm Svenson.

1862 fick Kungliga Teatern i Stockholm en ny scen då Edvard Stjernströms Mindre Teatern vid Kungsträdgården inköptes och blev Kungliga Dramatiska Teatern. Dess historia blev stormig. Först överfördes de kungliga teatrarna från hovförvaltningen till finansdepartementet 1881, sedan drog sig staten helt och hållet ur teaterverksamheten och dramatenaktörerna fick från 1888 sköta verksamheten själva. Detta är ett av skälen till att 1800-talets teater kan kallas skådespelarnas teater. Repertoaren bestod främst av franska komedier och försvenskade tyska lustspel. En ’stor komedihändelse’ var Sardous och Moreaus *Madame Sans-Gêne* 1895, där Ellen Hartman under de första åren innehade huvudrollen.

Hemvist för den estetiskt värdefulla dramatiken blev i stället den privata Nya Teatern på Blasieholmen, grundad av Stjernström 1874 och 1879 uthyrd till och följande år inköpt av teatermannen Ludvig Josephson och skådespelaren Victor Holmquist. *Ny svensk teaterhistoria* förbigår att en av Nya Teaterns stora succéer faktiskt var *Sodom och Gomorra*, men om det kan man läsa hos Nordensvan. Ludvig Josephsons gärning beskrivs utförligt, men vad gäller teaterhändelser riktas ljuset mot August Lindberg, dels hans båda Hamlettolkningar 1884 och 1897, dels hans *Vildanden* 1885, där Lindberg förutom för regi och produktion svarade för tolkningen av rollen Hjalmar Ekdal. Såväl positiv kritik, baserad på Lindbergs ”enkelhet och helgjutenhet” (s. 267), som negativ kritik återges och debatten om hur många stolar Lindberg som Hamlet verkligen hoppade över vid premiären får läsaren att åter känna sig in medias res.

Kungliga Dramatiska Teaterns sista år under den s.k. associationstiden präglades av svidande kritik från recensenter och författare – bland dem som tydligast framträder i volymen är Anna Branting – men mot framtiden pekade Emil Grandinsons sedermera utförligt utforskade tolkning av Strindbergs *Till Damaskus I* samt en till tidig medeltid (!) förflyttad *Kung Lear* av August Lindberg 1906. Carl Grabows på ett färgark återgivna scenografiskisser för snarast recensentens tankar till Illustrerade Klassiker och Asterix, men Lindberg lyckades lägga in ”en mänsklig svaghet, som väckte för-

sonlighet och ömhet" (s. 318) i rollen, enligt Anna Branting. Dagen innan teatern revs i juni 1907 gavs Ludvig Fuldas *Lifvets maskerad*, vilken av begripliga skäl icke medtagits bland de c:a 30 teaterhändelserna.

Ingeborg Nordin Hennel står i volymen för ett utmärkt kapitel om Kungliga Teatern, "Åter till Operan". Här fokuseras dels sångspelet *Cendrillon*, dels Mozarts *Don Juan* med premiär 1813. I kapitlet "Österländsk exotism" utgår hon bl.a. från Pixérécourtbearbetningen *Den Lilla Slafvinnan*. Hon noterar att man i melodramen faktiskt "kunde kasta om könsrollerna och låta kvinnor uppträda som räddande hjältar och i kärleksaffärer hävda sin egen vilja" (s. 77), men man saknar en mer genomträngande granskning av orientalismen i Sverige, vilken förslagsvis kunde ha relaterats till Elisabeth Oxfeldts analys av det specifikt danska i Aladdin- och Tivolitraditionerna i *Nordic Orientalism* (2005).

Tack vare Ingeborg Nordin Hennel får skådespelarna och i synnerhet skådespelerskorna åter liv. Det djuplodande kapitlet om Elise Hwasser, "En stjärnskådespelerska", föregås av fokusering av Elise Frösslind, Charlotta Erikson, Emilie Högquist och många andra. Vi får en insyn i artistutbildning, exempelvis på Gråås pension, och – precis som i band 1 – en utförlig skildring av scenkonstnärernas sociala omständigheter, i synnerhet i kapitlet "Artistrecetter och Taglionifeber". I Ingeborg Nordin Hennels kapitel får vi också klart för oss hur nära opera, taldramatik och dans stod varandra under det tidiga 1800-talet, trots att Orvar Odd uppfattade balettkonstnären Maria Taglionis succé "som en provokation av sekelgammalt manligt konstskapande" (s. 98). Såväl Taglionis romantiska danskonst som hennes succé i Stockholm 1841 skildras utförligt av Ingeborg Nordin Hennel. 1800-talets stora skådespelerskor var megastjärnor, vilket är ytterligare ett skäl till att 1800-talets teater kan kallas skådespelarnas teater.

Elise Hwasser framstår naturligtvis som en av Henrik Ibsens kraftfulla introduktörer i Sverige, men också som en skådespelerska med en viss karriärbild. Hon var elev till Carolina Bock, som i sin tur var skolad i den Grååska pensionen, och hade framgång som Jane Eyre i Charlotte Birch-Pfeiffers dramatisering av Charlotte Brontës roman. Elise Hwasser tolkade även viktiga roller i Bjørnsonpjäser och dramer av 1800-talets kvinnliga svenska dramatiker.

Vissa övriga skribenter har haft det besvärligare med fokusering av teaterhändelser och deras saksprosa kan ibland verka torr och falla in i den genre redaktionsgruppen sökt undvika: uppradandet av ortnamn, personnamn och verktitlar. Dag Nordmark, som först presenterar den stockholmska sommarteatern Djurgårdsteatern, där man visserligen spelade *Macbeth* första gången i Sverige, men där kassauccén blev Offenbachs *Orfeus i underjorden*, råkar ut för dilemmat i "Vägfarande komedianter". Lösningen blir att låta Erik Wilhelm Djurströms presentation av Schillers *Jungfrun av Orléans* i Norrköping leda fram till en jämförelse med Kungliga Teaterns version, där Emelie Högquist som bekant innehade titelrollen. Iscensättningsanalysen är intressant, men kunde ha utvecklats längre, och man saknar en utredning av Schillers betydelse för svenska scener. Tyvärr hänvisas inte ens i litteraturförteckningen till Axel Fritz doktorsavhandling *"Die deutsche Muse und der schwedische Genius": das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater* (1989). Däremot ägnar Nordmark en hel sida åt att presentera Orvar Odds nedgörande, och enligt Nordmark ytterst fördomsfulla, granskning av Djurströms verksamhet. I sak torde Nordmark dock ha rätt; teatern i landsorten spelade de facto en betydande roll. Claes Rosenqvist, som beskriver 1800-talets sista deeennier i "Landsortsteater mot seklets slut" kan konstatera att mer än 40 teaterdirektörer underhöll kontinuerlig verksamhet i den svenska landsorten under seklets sista fjärdedel. Rosenqvist svarar också för bokens sista kapitel, "En ny tids teaterkung", d.v.s. fenomenet Albert Ranft.

Problemet med avsnittet om landsortsteatern är mera retoriskt än innehållsligt. Det är så skrivet att det blir svårt för läsaren att bibehålla entusiasmen under redogörelserna för teaterledarna Johan Peter Roos och Lars Erik Elfforss resor eller ritningarna över Gävle Teater.

Däremot finns det goda skäl att lovorda kapitlet "Växande opposition mot monopolet", eftersom kaptenen Anders Lindeberg, mannen bakom den Nya Teatern (1842) som blev Mindre Teatern (1844), av Nordmark även fokuseras i ideologisk mening. Den obefogade, men aldrig verkställda, dödsdomen mot Lindeberg 1834 tillhör den svenska 1800-talshistoriens obehagligare rättsövergrepp. Hos Nordensvan finns förvisso fler anekdoter om Lindeberg, men där betraktas svensk teater tidstypiskt i ett reservat isolerad från övrig samhällsutveckling. Likaså är synpunkter på publikgrupper, teater i Stockholms periferi och amatörsällskap värda att lovorda hos Nordmark.

Operakännaren och numera dramaturgen Göran Gademan behandlar såväl 1800-talets borgerliga salongsdramer (Scribe m.fl.) som operan. Han uppehåller sig länge vid Meyerbeers *Robert af Normandie* (1839) och *Afrikanskan* (1867) med dess berömda skepp samt vid Hallströms *Den bergtagna* (1874). Mer översiktligt behandlas byggandet av det nuvarande operahuset, cigarrlådehuset som stod färdigt 1898, medan Wagners *Valkyrian* (1895 på Svenska Teatern) blott berörs kortfattat. Gademans fyra sidor om "Salongskonversationens mästare", Gustaf "Frippe" Fredrikson, är välmotiverade och lyfter fram den eljest så sexualvänlige tidige Strindberg som rabiat homofob, men undviker den fråga läsaren ställer sig i beaktande av dagens mediadrev. Hur kunde en person samtidigt vara aktad skådespelare och teaterledare och stå med i polisens sodomitregister? En följdfråga att belysa vore om – och i så fall hur – teatern i Sverige fungerat som en frizon för icke "normalsexuella" under 1800- och 1900-tal.

Margareta Sörenson, som omsorgsfullt beskriver August Bournonvilles balett, Anders Selinders "högbondska folkdanser"och F.A. Dahlgrens *Wermlänningarne*, råkar i kapitlet "Den moderna dansens pionjärer" ut för dilemmat att framställningen mest handlar om François Delsartes metoder, Isadora Duncan, Loïe Fuller, Cléo de Mérode (vart tog bilden vägen?) och andra personer utan svenskt pass eller svensk anknytning, innan den på 1900-talet verksamma Anna Behle ägnas en sida. Motargumentet mot invändningen skulle självfallet vara att även exempelvis Duncans svenska gästspel är svenska teaterhändelser. I stort är det också *bristande* internationalisering man stundom kan kritisera volymen för.

Ett exempel: Svensk 1800-talskultur är tydligt tyskpräglad. Målare reser till Düsseldorf. Författare präglas av tyska förebilder. Stockholms nya byggnader kommer att likna Berlins. Pedagogerna försöker få Tegnér och Gejjer att fungera som Goethe och Schiller i skolväsendet. Varför lyfts då inte svensk teater till samma kulturella och samhälleliga nivå som den tyska, där man under 1800-talet ser teatern dels som en bildningsort, dels som en politiskt viktig samhällsinstitution?

Litteraturvetenskapen tillhandahåller ett större antal litteraturhistoriska verk, men inget av dem ger en samlad syn på det radikala åttitalets betydelse för *teatern*. Strindberg nämns förvisso som historiedramatiker i *Ny svensk teaterhistoria*, Ingeborg Nordin Hennel behandlar Anne Charlotte Edgren Leffler och Alfhild Agrell i samband med Elise Hwasser och Claes Rosenqvist nämner de moderna samhällsdramerna på landsortsteatern, men hur ser redaktörerna på det moderna genombrottet som fenomen i dess helhet på teatern?

*

Tomas Forser och Sven Åke Heed har redigerat den tredje volymen, *1900-talets teater*, den i särklass mest voluminösa (573 sidor). Seklet rymmer allt från regiteater till arbetarspel, allt från offentliga kulturinsatser till sponsring. Som väl är ägnar sig redaktörerna *ej* åt "boxning, torgmöten eller dokusåpor", men det vidgade teaterbegreppet skapar synbara problem till vilka det finns skäl att återkomma. Har man inte kunnat enas om urvalet? Varför annars gå ut med den defensiva deklarationen "ingen historieskrivning kan vara något annat än ett förslag" (s. 11). Argumentet att de "personliga preferenserna spelar roll när vi plockar i våra inre röst- och ansiktsarkiv" fungerar knappast (s. 10) när läsaren förväntar sig redaktionellt ansvar.

Sverker Ek är i sju av bandets tjugosex kapitel huvudciceron i utvecklingen fram till Karl Ragnar Gierows period som Dramatenchef; definitivt avsked tar Ek dock först med en punktanalys av Michael Meschkes bunrakuinspirerade iscensättning av Sofokles *Antigone* 1977. Framställningen är omsorgsfullt gjord, men man saknar de analytiska utförliga redogörelser för teaterhändelser som vi finner hos andra och tredje bandens redaktörer. Alf Sjöbergs *Fröken Julie* och *Drottningens juvelsmycke* hade varit värda grundligare diskussion av Sjöbergforskaren Ek, medan han är mer utförlig vad gäller regissörens shakespeareproduktioner. Forskningsreferenserna kunde ha varit fler hos Ek; strindbergforskningen är ymnig, allt kan inte återges och man gläds över att fokuseringen av *Ett Drömspel* 1907 och Strindbergs Intima Teatern får välmotiverat generöst utrymme, men exempelvis vad gäller Strindberg och Reinhardt skulle en hänvisning till Kela Kvams *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik* (1974) ha kunnat hjälpa läsaren. Upprepningarna kunde ha varit färre (jfr. ovan): Grandinsons *Till Damaskus I* (s. 14) är analyserad redan i volym 2 och Martin Lamms *Strindbergs dramer* behöver framhållas en gång, men knappast två (s. 96, s. 129). Även om Dramatens skandalösa gästspel med Strindbergs *Gustav Vasa* på Schillertheater i Berlin kunde ha behandlats utförligare, kännetecknas Eks framställning av visst mod: skräck-

stämningen under Olof Molanders chefsperiod nämns och Pauline Brunius vålnad får än en gång stå till svars för hennes teatersyn, ”att hon inte ansåg teaterscenen vara ett lämpligt forum för seriös idédebatt, vare sig det gällde sociala eller politiska ämnen” (s. 100). Denna teatersyn delade hon f.ö., vilket icke Ek nämner, med sina samtida tyska teaterchefskolleger.

I kapitlet ”Teater ut över landet” beskriver Ek Skådebanan, Riksteaterns tillkomst, Fältteatern, folkparkerna och arbetarspelen och i ett annat kapitel beskrivs ”Stockholms privatteatrar”. Ek svarar också för Göteborgs teaterhistoria, exempelvis Knut Ström och Lorensbergsteatern efter Per Lindberg och även byggandet av den 1934 färdiga Göteborgs Stadsteater, invigd med Ströms iscensättning av Shakespeares *Stormen*. Som handboksförfattare kommer Ek bäst till sin rätt vad gäller de mer översiktliga avsnitten. Engagerande är hans framställning av teatern under krigsåren, bl.a. diskussionen av *Peer Gynt*.

Tonen blir mer intellektuell och referenserna flera när stafetten överlämnas till Ulla-Britta Lagerroth, som svarar för fyra kapitel. Hon ger en inträngande beskrivning av Lorensbergsteatern och Per Lindbergs verksamhet där och annorstädes; Lindbergs iscensättning av Shakespeares *Som Ni behagar* 1920 ägnas en djupanalys. I kapitlet ”Modernismens genombrott i huvudstaden” ställs Lindberg mot den tidige Olof Molander. 1927 iscensatte den förre *Livet en dröm* med Anders de Wahl och den senare *Fedra* med Tora Teje. Innan dess hade stockholmspubliken kunnat bevista teaterhistoriskt avgörande tyska, franska och ryska gästspel på Dramaten. I synnerhet bör Konstnärliga Teaterns besök 1922 nämnas, vilket bidrog till att vi fick en ny teaterklassiker: Anton Tjechov. I kapitlet ”Antinazistisk trettiotalsteater” finns en värdefull studie av Per Lindbergs båda snarlika tolkningar av Lagerkvists *Bödeln* i Bergen i juni och på Vasateatern i Stockholm i december 1934; stormande succé i Norge, men knappast i Stockholm. Iscensättningen ansågs konstnärligt lyckad, men den politiska dimensionen förtegs i Sverige och Vasateatern utsattes för publicistisk förföljelse i tidskriften *Scenen och filmen*, redigerad av den Hitlervänlige Teddy Nyblom, samt av den nazistsympatiserande historikern Lizzie Carlsson.

Det är lätt att hävda att man vill vidga teaterbegreppet. Svårare är att genomföra förändringen, d.v.s. att säga något substantiellt om ”lättare” genrer utan att dubblera *Myggans Nöjeslexikon*. Sven Åke Heed lyckas själv alldeles utmärkt i ”Operett och musikal”, där vi bl.a. får en bild av ”konceptmusikalen” i Sverige, närmast föranledd av *My Fair Lady* 1959. Här fokuseras inte bara föreställningen utan också kopieringstekniken, lanseringen och debatten.

Besynnerligare är Olle Sjögrens kapitel ”Revy och buskis”. Å ena sidan skorrar något förorättat i tonen, när det berättas hur ringaktad genren varit – det sägs finnas ”en teaterhistorisk tanke att Galenskaparna tog över [Per Lindbergs] Lorensberg” (s. 187), å andra sidan markerar skribenten själv att genren utgör ”lågkomisk underhållning” (s. 194). Men var inte Karl Gerhard en konstnär i sin egen rätt? Vilken var hemligheten bakom Julia Caesars publiktycke? I Sjögrens substanslösa och ibland mångordiga framställning torde nivån sällan vara handbokens: ”Textrader som ’Ljuvlig är sommarnatten’ måste ha passat perfekt på en friluftsteater en varm julikväll” (s. 192). Dessutom får Sjögren det alibi att skrida över till filmen vad gäller buskisteatern som Sven Åke Heed förvägrar sig själv vad gäller Ingmar Bergman.

Sven Åke Heed fokuserar i synnerhet Malmö Stadsteaters uppgång och fall i kapitlet ”Stadsteatertanken i svensk teater”. En dispositionsmässig konstighet är att presentationen av hela Ingmar Bergmans teaterregi i Malmö 1952–59 och Stockholm 1961–2002 lagts in mitt i detta kapitel – först i följande kapitel presenterar Sverker Ek Dramatens efterkrigshistoria, inklusive Sjöbergs 1950-tal. Men dessa 25 sidor om Bergman är ytterst väl genomarbetade och tillhör de allra mest givande i *Ny svensk teaterhistoria* över huvud. Bergmans teater befinns uppfylla de fyra kriterierna för en konstnärlig teater: ”skapande av en repertoar, bildande av en ensemble under en karismatisk centralgestalts ledning, samt med verksamheten knuten till någon form av utbildning eller pedagogisk aktivitet” (s. 205). I viss mån stod detta i strid med Stadsteaterns folkteatertanke. Repertoaren innehöll tre pjäskategorier: klassisk internationell repertoar (Pirandello, Kafka, Ostrovskij, Molière, Goethes *Faust*), svensk eller skandianvisk dramatik (Ibsen, Strindberg, Bergman, Moberg), samtida amerikansk dramatik (Tennessee Williams etc.).

Strindbergs *Kronbruden* betraktas som programförklaring, varefter Bergmans bearbetningsteknik presenteras, liksom hans ensemblearbete. Filmens betydelse och teater-på-teatermotivet fokuseras, innan den valda teaterhändelsen karakteriseras, nämligen iscensättningen av *Misantropen*

i Malmö 1957. Det aktuella årets repertoar belyses, liksom skådespelarna, innan vi kommer in på Bergstrands Molièreöversättning, textbearbetning, scenografi och arbete med skådespelarna samt mottagandet. Till sist betraktas Bergmans båda senare tolkningar av *Misantropen*, i Köpenhamn 1973 och på Dramaten 1995. Hela tiden sker utblickar mot andra texter och iscensättningar. Sven Åke Heed anser inte att Bergmans teater kan betraktas som 'psykologiserande teater', tvärtom finns distanserande effekter.

I ett annat mycket givande kapitel, "Impulser utifrån", diskuteras Malmö Dramatiska Teater, vilken 1993 uppstod ur Malmö Stadsteaters ruiner (obs! bildligt), Staffan Valdemar Holms regi samt Robert Wilsons mycket betydelsefulla gästspel i Stockholm, främst *Ett Drömspel* 1998.

Ingeborg Nordin Hennels skådespelskestudier fullföljs tyvärr inte i band 3 och man saknar reflexioner över Gerda Lundequist, Naima Wifstrand, Tora Teje, Inga Tidblad, Margaretha Krook och många andra. Däremot finns en tankeväckande studie av Lars Hansson och Gösta Ekman av Ulla-Britta Lagerroth, där den för tiden atypiska nervöst-patologiska eller androgyna mansrollen på teatern och inom filmen beaktas. Enda invändningen är att analysen kunde ha fortsatt med reflexioner över den låtsade kvinnotjusaren Anders de Wahl och senare aktörer.

Dag Nordmarks nästan 30-sidiga kapitel om radio- och TV-teater är en god och användbar översikt på området. Noggrannhet och sakkunskap präglar även Margareta Sörensons kapitel om "Sverige och svenska baletten", men man saknar en forskares och analytikers blick i den tryggt presenterande framställningen. I "Danskonsten på egna ben" fokuseras 'de båda Birgit', Margaretha Åsberg, Per Jonsson och andra framstående koreografer, men det är Cullberg, inte Åkesson, som framträder mest. Det må höra till sakens natur att det korta kapitlet "Teater, dans och nycirkus", som behandlar de senaste åren, blir mer rapporterande än utredande.

Margareta Sörensons journalistiska begåvning tydliggörs även i kapitlen om barnteater, "Ny teater för barnen" och "Världens bästa barnteater". I synnerhet det förra är skrivet med en sådan entusiasm att läsaren tror att Sörenson själv varit en liten 'folkhemsprinsessa' som fått *Pippi Långstrump* och *Krakel Spektakel* lästa för sig på sängkanten. Ibland märker vi dock koncentration även hos henne, exempelvis när hon beskriver Michael Meschke och Marionetteatern, eller mitt i det sistnämnda kapitlet bryter ut i en Suzanne Ostenanalys.

Johan Stenström har fått alldeles för litet utrymme, 16 sidor för "Ny operaregi". Han hinner dock stanna vid Isaac Grünewalds scenografi, *Simson och Delila* 1921 och Hilding Rosenbergs *Lycksalighetens ö* 1945. Tillsammans med Göran Gademan återkommer han i ett innehållsrikt kapitel om "Regiopera och folkopera". Här imponerar i synnerhet analysen av *Aniara*, även ämne för författarens doktorsavhandling. Gademans eget kapitel "Manlig homosexualitet på scenen" ter sig däremot insulärt; det intressanta hade väl varit att ge ett helhetsperspektiv på manlig sexualitet på scenen under 1900-talet, kanske utifrån verkets tidigare diskussioner av Lars Hansson och Gösta Ekman. Det kommer heller inte fram att föreställningen av *Oss pojkar emellan* i Malmö 1970, åtföljdes av publikdiskussioner av närmast socialpsykologisk art, på den tiden ett vanligt fenomen på Intiman. Man ville, precis som en dansk kritiker hundra år tidigare, sätta problem under debatt.

Verkets slutkapitel är Tomas Forsers eget innehållsrika "Institutioner, fria grupper och teatervanor". I motsats till vissa av sina kolleger intresserar sig Forser för skattefinansierade bidragssystem och publikens sammansättning, men detta hindrar inte att Per Verner Carlsson och Kent Andersson m.fl. får sin vederbörliga plats. I översikterna över de fria grupperna beaktas allt från Teater 9:s *Ifigenia på Tauris* till Kim Anderzons *Vivagina*. Något besviken blir jag över att Noréns *Fursteslickaren* på Dramaten 1973 beskrivs som "den misslyckade scendebuten" (s. 483). Själv blev jag fascinerad av iscensättningen och ser den negativa dagskritiken som ett symptom på äldre kritikers förvirring i diskbänksrealismens tid. Än mer besviken blir jag över att *Personkrets 3:1* (1998), bevisligen en teaterhändelse av rang, icke minst för sin psykiatriinriktning och framställningsform, förbigås med några rader.

Däremot ägnas den likaledes viktiga *Sju tre* (1999) vederbörligt antal sidor, där också debatten mellan Tomas Forser och dåvarande doktoranden Anders Johansson vidareförs. Mot Johanssons sofistikerade i *Ny svensk teaterhistoria* återgivna estetiska analys argumenterar Forser: "Tvärtom skulle man med psykoanalytisk förståelse kunna hävda, att Lars Norén tillhandahåller en scen för våldsverkare, där de inför sina sympatisörer kunde agera ut sin världs- och samhällsbild, stärka sin egen identitet, och ge sig själva den narcissistiska tillfredsstäl-

lelse och allmakt som är en motor i all våldsutövning. Mot den misstanken kan projektet inte värja sig och det är i det tankespåret som man kan följa föreställningen i en fortsättning som leder bort till Malexander." (s. 490.) I Malexander blev, som bekant, en av projektets deltagare involverad i mordet på två polismän och ytterligare en hade deltagit i brottsplanering.

Med all respekt för Tomas Forsers argument är jag här snarast beredd att hålla med Anders Johansson. *Sju tre* ifrågasätter som fenomen så gott som samtliga av den samtida teaterns kontrakt och konventioner och ställer definitivt ett slags snällhetsideologi till svars, där man menat att grova brottslingar kan lockas från brottets bana genom förståelse, medkänsla och humanitet. Tyvärr har forskningen hittills förvägrats tillgång till spelmanus, enligt amper uppläxning av Noréns dåvarande teaterförläggare Ulla Orre.

Själv såg jag den sista föreställningen och kan intyga att ingen i publiken anammade internernas förkunnelse; däremot framträdde budskapet med samma brutalitet som det har utanför scenen. Utanför scenen omöjliggörs exempelvis liberala invändningar mot nynazismen av den senares auktoritära karaktär, vilken som bekant transformerar invändningar till brott. Just denna ordets vanmakt var lätt att känna under föreställningen. Om man hade följt upp med publiksamtal skulle just denna poäng ha försvunnit. Publiken skulle återigen ha lockats in just i det förklarande och förstående som på senare år allt oftare ställts mot en brutal yttre verklighet.

Detta innebär inte att jag vill frita Lars Norén och hans medarbetare för, om än icke juridisk, så dock moralisk medskyldighet till morden i Malexander.

Men *Sju tre* ifrågasätter mera. Problemet att åsikter "formulerades från scenen utan att de bjöds hårt motstånd" (s. 488) har jag ofta upplevt just i samband med debatt- och dokumentärteater, även om åsikterna sällan är så avskyvärda som i *Sju tre*. Kan inte saken vara den att problemet ligger i formen? Kan inte åskådarens vanmakt emanera ur det faktum att han inviteras till en diskussion föreställningen *som form* obönhörligen måste sabotera?

Pronominet "jag" är det enda möjliga när det gäller att markera saknad i volymen. Jag saknar många teaterhändelser från Dramatens *Gruffet i Chiozza* (Sjöberg 1973) och *Morbror Vanja* (Lindblom 1974) till Galeasens blott nämnda *Sacrament* (1989), Kristina Lugns *Idlaflickorna* (1993) på Dramaten och Katarina Frostensons *Staden* (1998) på Operan. Bland nämnda regissörer saknar jag Pia Forsgren. Däremot kan ett "läsaren", "man" eller "vi" knytas till negligerandet av Dramaten under senare decennier. Periferins förakt för centrum eller alternativa teaterformers förakt för nationalscenen eller matthet hos redaktörerna? Hursomhelst framstår detta negligerande som en plump i verket. Att Dramaten själv, senast med Dag Kronlunds *Hundra år på Nybroplan* (2007), ser till att scenen inte glöms bort är en annan sak. Teaterns egna bokverk saknar vetenskapliga ambitioner och brister ofta i kritisk granskning. Mycket som bör sägas om Lars Löfgrens eller Ingrid Dahlbergs verksamhet kan fram till de bådas frånfälle blott sägas utanför jugendtemplets väggar.

Mycket kan läsaren irriteras över. Varför detta dåliga papper, varför dessa grå optiskt besvärliga faktarutor och varför måste bildåtergivningen (undantaget färgarken) vara sämre än hos Nordensvan (jfr. de snarlika bilderna av Ellen Hartman hos Nordensvan, del 2, s. 413, resp. *Ny svensk teaterhistoria* del 2, s. 307). Gidlunds förlag borde ha satsat på ett bättre utförande och på fyra volymer i stället för tre, så att 1900-talet kunde ha ägnats större utrymme. Fler årtal och översikter i textrutor skulle ha underlättat för användaren, liksom en stockholmskarta med plats och årtal för alla teatrar, i synnerhet alla "Nya Teatern". Det vidgade teaterbegreppet är lätt att välkomna, men när viktigt material måste kastas ut ur ett verk som detta för att revy och cirkus skall komma med blir frågan prekär. Det vetenskapligt motiverade valet av att utgå från teaterhändelsen som fungerar så väl när redaktörerna själva för pennan leder till en kvalitativ diskrepans i förhållande till de skribenter som producerar konventionella översikter, eftersom de inte förmår något annat.

Men alla sådana invändningar väger lätt mot glädjen att svensk humanistisk forskning nu berikats genom en 1.304 sidor tjock teaterhistoria från inlandsisens tillbakadragande till det statliga Mångkulturåret 2006. Volymerna kommer att tjäna som en utmärkt grund för framtidens förhoppningsvis ymniga forskning inom svensk teaterhistoria.

Roland Lysell