

Lunds Universitet
Litteraturvetenskapliga Institutionen
Handledare:
Rikard Loman
Gunilla Dahlberg
Seminarium 2007 12 14

Peter Wide
LIV 153

På spaning efter Craig

INNEHÅLL

| | | |
|--|---|----|
| INLEDNING | 2 | |
| Syfte och frågeställningar | | 3 |
| Metod | | 3 |
| Material | | 4 |
| Disposition | | 7 |
| I. GORDON CRAIG | | |
| Skådespelare, konstnär, scenograf och teoretiker | | 8 |
| Musiken är konstens moder | | 9 |
| Dance is the poetry of action | | 10 |
| The Art of the Theatre & the Mask | | 12 |
| Hamlet i svart & guld | | 13 |
| Arena Goldoni | | 14 |
| Theaterkunst-Ausstellung | | 15 |
| By Tom Fool | | 16 |
| Den sista fasen i ett långt liv | | 19 |
| II. LIVET ÄR EN TEATER | | |
| Möten på livets scen | | 21 |
| Föregångare och barn av sin tid | | 23 |
| III. CRAIGS ÜBER-MARIONETTE | | |
| Drömmen om den perfekta aktören | | 24 |
| Konst skapas aldrig i ett tomrum | | 26 |
| IV. PÅ SPANING EFTER CRAIG | | |
| Dockan intar scenen | | 30 |
| Ljuset är hela scenografin | | 33 |
| Michael Meschke och Marionetteatern | | 33 |
| EN AVSLUTANDE DISKUSSION | | |
| I begynnelsen var riten | | 37 |
| SLUTKOMMENTAR | | |
| | | 39 |
| APPENDIX | | |
| Figurteatern – en översikt | | 41 |
| Artikel av Peter Brook | | 44 |
| KÄLLOR & LITTERATUR | | |
| | | 47 |

Omslagsbild: Studie av burmansk marionett av Geoffrey Nelson 1913

Inledning

”*Stop the train – stop the train – this is Ellen Terry’s son*” – and the train had stopped.¹

Den självmedvetne unge man som stoppade tåget var Gordon Craig. Han hade tidigt lärt sig att moderns namn var ett magiskt ord som kunde hjälpa honom. Född i en av Englands mest lysande teaterfamiljer kom han själv att påverka scenkonsten in i våra dagar. Omstridd, beundrad och kritiserad skulle han bli en del av den moderna teaterns utveckling.

Gordon Craig (1872–1966) var son till skådespelerskan Ellen Terry och arkitekten Edward William Godwin.² Ellen Terry var teatermannen Henry Irvings stora stjärna vid the Lyceum Theatre i London.³ Irving blev en fadersfigur för den unge Craig och kom att utöva ett stort inflytande på dennes hela sceniska karriär. Även om Craig senare tog avstånd från Irvings iscensättningar så var han för honom den ultimata scenkonstnären. Sitt stora intresse för arkitektur tolkade däremot Craig som ett arv från fadern.

1904 lämnade Craig England för att aldrig återvända och levde i Tyskland, Italien och Frankrike under resten av sitt liv. I Florens startade han skolan *Arena Goldoni*, som dock stängdes redan efter ett års verksamhet när första världskriget bröt ut 1914. Samma år väckte han stor uppmärksamhet på teaterutställningen i Zürich där han fått en central placering. Mellankrigstiden tillbringade Craig i Italien men 1935 flyttade han till Paris och slutligen bosatte han sig i Vence i Sydfrankrike där han bodde fram till sin död 1966.

I utlandet mötte Craig en större förståelse för sina visioner om en ny scenkonst. Här gjorde han några uppmärksammade iscensättningar. Den mest omtalade blev Hamlet-uppsättningen hos Stanislavskij på *Konstnärliga Teatern* i Moskva 1912.

Sina teorier presenterade Craig i både artiklar, egna tidskrifter och i bokform. 1905 gav han ut sin mest berömda skrift *The Art of the Theatre*.⁴ Det var också nu han började fundera kring en varelse – en *Über-Marionette* – som helt kunde kontrolleras. Det är framför allt uttrycket *Über-Marionette* som förknippas med Gordon Craig och som kanske har skymt hans övriga teorier och hans önskan om en förnyelse av teatern. Tankarna på en avhumaniserad aktör var ju Craig inte ensam om men genom att använda ett slagkraftigt begrepp väckte han en

¹ Edward Craig, *Gordon Craig, The Story of his Life*, London 1968, s. 58.

² Egentligen Edward Henry Gordon Godwin Wardell. Namnet Gordon Craig använde han sig av första gången vid 16 års ålder då han debuterade på *the Lyceum Theatre*.

³ Henry Irving var skådespelare och teaterledare och en förgrundsfigur inom engelskt teaterliv. Hans Hamlet-tolkning var berömd och han var den förste skådespelare som adlades i England. Hans iscensättningar kännetecknades av en förkärlek till illusionsteatern.

⁴ Här skriver Craig i form av en dialog mellan en teaterman och en åskådare. Han var inspirerad av Leoni di Sommis bok från 1500-talet där denne försöker förklara sin roll inom teatern för hovet i Mantua.

diskussion som även innefattade många kritiska röster. Tankarna kring en Über-Marionette väcktes tidigt men det är först när han startade skolan *Arena Goldoni* (1913) som han rent praktiskt lät tillverka en serie marionetter. I sin tidskrift *The Marionette* (1918) ägnade han stort utrymme åt inte enbart sina egna teorier utan också åt mycket material om dockteaterns historia och dess olika uttrycksformer. Craig blev en förespråkare för denna teaterform och delaktig i dockteaterns utveckling under 1900-talet.

Syfte och frågeställningar

Studiens inriktning är dock- eller figurteater och att undersöka vilken betydelse denna teaterform fick för Craig.⁵ Syftet är att se om hans stora intresse för marionetteater går att koppla till hans vision om en Über-Marionette. Kom Craigs tankegångar att påverka den moderna dockteaterns utveckling eller är det den traditionella scenkonsten som mest har anammat hans teorier? Vem var han och vilka teorier stödde han sig på? Var han en verklig föregångare eller mer ett barn av sin tid? Hur stor betydelse fick flytten från England för förståelsen och spridningen av hans teorier? Påverkar han fortfarande nutida teateruppsättningar?

För att förstå hans teatersyn är det viktigt att placera in Craig i hans samtid och beakta hans möten med andra utövare inom konst, teater och dans. Var hämtade de sin inspiration och vilka personligheter kom att utöva inflytande på Craig och vilka delade hans teatersyn?

Metod

Den övergripande metoden i uppsatsen är s.k. *historisk*. Att försöka tolka begreppet Über-Marionette genom att enbart gå till Craigs egna skrifter och uttalande är inte helt lätt. Här är han motsägelsefull och många gånger medvetet vag i sina beskrivningar. Det är nödvändigt att se till hans totala syn på scenkonsten och hur han ville placera in aktören. Genom att använda en *inomkomparativ* metod studeras hur Craig omsatte sina idéer om marionetter i teori och praktik. Studierna görs mot en biografisk bakgrund baserad på andras forskning. Det är också intressant att försöka förstå hur omgivningen tolkade honom och reagerade på hans teorier och uppsättningar. Här finns ju nyckeln till hans eventuella inverkan på och betydelse för sentida uppsättningar. Eftersom en av frågeställningarna är om Craig var tydligt influerad av sin tids teateridéer krävs det även att hänsyn tas till den dåtida konstuppfattningen och vad som

⁵ *Figurteater* har i vår tid blivit ett mer vedertaget begrepp för *dockteater* och innefattar även olika blandformer. Jag kommer i de flesta fall att använda mig av begreppet *dock-* eller *marionetteater* eftersom det är mer adekvat för den period jag beskriver. Se även Appendix s. 40.

utspelade sig på de europeiska metropolernas teaterscener. Fanns det en gemensam påverkan som kan förklara att likartade teorier uppstod parallellt? Den metoden kan betecknas som *komparativ*.

När det gäller att försöka ringa in Craigs inflytande och mottagandet av hans idéer är det främst en *receptionshistorisk* metod som tillämpas. Här har jag valt att fokusera på Michael Meschke och *Marionetteatern* i Stockholm. Jag har under alla år kunnat följa dess verksamhet och har nu fått förnyad kontakt med professor Michael Meschke.⁶ Meschke representerar till en början den europeiska kultur- och teatertradition som går att spåra till 1900-talets början. Genom att senare fritt utnyttja och blanda alla teaterns uttrycksmedel har han starkt bidragit till en förnyelse av dockteatern som konststart. Han har även samarbetat med utövare inom olika asiatiska teaterformer som var en viktig inspirationskälla för Craig och hans samtid.

Material

Mycket finns skrivet av och om Gordon Craig och för att få en så bred översikt som möjligt uppmuntrades jag av Gunilla Dahlberg att besöka *Département des Arts du Spectacle* vid Bibliothèque National i Paris.⁷ Här finns en av världens mest betydande Craigsamlingar.⁸ Förutom Craigs berömda *On the Art of the Theatre* har jag kunnat studera originalen till hans magasin *The Marionette* och även fått tillfälle att se några av de marionetter som skapades vid Craigs skola Arena Goldoni. Tillsammans med källmaterialet finns vid biblioteket en omfattande mängd dockteaterlitteratur. Här har jag förutom primärlitteraturen hittat ytterligare böcker som jag använt vid mina efterforskningar. För att förstå människan Craig och hans teorier har jag främst studerat sonen Edward Craigs *Gordon Craig, The Story of his Life* som är en noggrann genomgång av Craigs liv och möten med dåtidens betydande konstutövare. Den ger också en bakgrund och förklaring till många av hans teorier kring scenkonsten. Sonen fungerade under flera år som sin fars assistent.⁹ Det är i huvudsak denna bok som ligger till grund för min biografiska översikt av Gordon Craigs liv. Att beskriva hans personlighet genom att utgå ifrån sonens biografi är naturligtvis vanskligt men på grund av det omfattande material han har haft tillgång till som sin fars assistent ger det rimligen en någorlunda sann bild av Craig. Den känns inte tillrättalagd som mycket annat som skrivits om personen Craig och där han inte minst själv bidragit till mytbildningen. Craigs memoarer *Index to the Story of*

⁶ Michael Meschke grundade *Marionetteatern* i Stockholm 1958. Den första i sitt slag i Sverige.

⁷ Gunilla Dahlberg är docent emeritus vid Teatervetenskapliga institutionen vid Lunds Universitet

⁸ Bibliothèque National de France förvärvade 1957 större delen av Craigs samlingar och de finns att tillgå på Département des arts du spectacle, 58, rue Richelieu, Paris.

⁹ Edward Craig är en son från Gordon Craigs äktenskap med Elena Melo. Hon var hans andra hustru men rent formellt ingicks aldrig något äktenskap.

my Days omfattar endast tiden fram till 1907 och ligger utanför den period jag i huvudsak vill studera.¹⁰ Den är emellertid ett intressant komplement till sonen biografi.

Tre biografier om Craig skrivna av Ferruccio Marotti, Dennis Bablet och Christoffer Innes var avsedda att ligga till grund för sekundärlitteraturen. Bablets bok *Edward Gordon Craig* (1966) är kanske den mest kända biografien men uppskattades enligt sonen inte av Craig själv.¹¹ Den är självfallet tillsammans med Innes *Edward Gordon Craig* (1983) av stor vikt för min uppsats.¹² Däremot har det hittills visat sig omöjligt att få tag på Marottis bok *Edward Gordon Craig* (1961).¹³ Det var en man som Craig uppskattade mycket både som person och som uttolkare av hans teorier.

Ett kort men intressant inlägg om Craig är Peter Brooks artikel i *The Sunday Times* från 1956 som Brook också återger i sin bok *The Shifting point* från 1994.¹⁴ Artikeln bifogas i sin helhet i ett appendix.

Av svensk litteratur i ämnet går det inte att förbigå Gösta M. Bergman som i sin *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925* ägnar mycket utrymme åt Gordon Craig och här nämner han samlingarna på Bibliothèque National som han själv studerat. Vid denna tid levde Craig fortfarande. I förordet till sin bok berättar Bergman att han fått Craigs personliga tillåtelse att publicera bildmaterial som belyser de nya teateridéerna.¹⁵

Två teatervetenskapliga avhandlingar från senare år ägnas Craigs stora intresse för dockteater. Den ena är *Marionette, Che Passione! Die Puppe im Werk von Gordon Craig* av Olaf Laksberg och den andra *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion* av Hana Ribí.¹⁶ Båda författarna är teaterforskare och har studerat materialet vid Bibliothèque National. Hana Ribí har även haft tillgång till samlingar i Zürich. Avhandlingarna finns att tillgå på Bibliothèque National men eftersom de är en viktig del av uppsatsens huvudtema ansåg jag det väsentligt att själv förvärva dem. Ett visst detektivarbete ledde till kontakt brevledes med Olaf Laksberg som skickade mig ett exemplar och när det gäller Hana Ribí's bok lyckades jag slutligen få den via förlaget i Schweiz.

Dr. Olaf Laksberg har tidigare tjänstgjort vid Münchens Universitet. Idén till hans avhandling föddes i samband med ett antal Craig-seminarier som hans lärare Dr. Klaus Lazarowicz höll. Avhandlingen är avsedd för forskningsändamål. Det är påfallande hur

¹⁰ Edward Gordon Craig, *Index to the Story of my Days*, Cambridge 1957.

¹¹ Dennis Bablet *Edward Gordon Craig*. London 1966.

¹² Christoffer Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge 1983.

¹³ Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna 1961.

¹⁴ Peter Brook, *The shifting point*, New York 1994, s. 23.

¹⁵ Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890 – 1925*, Stockholm 1966.

¹⁶ Olaf Laksberg, *Marionette, Che Passione! Die Puppe im Werk von Gordon Craig*, München 1993 och Hana Ribí, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, Zürich 2000.

passionerat intresserad Laksberg är av sitt ämne men också av dockteater. Han har själv hållit seminarier på Craig-temat kombinerat med figurteaterns historia och dess utövare som Teschner, Obrazow och Bread & Puppet Theatre.¹⁷ Laksberg, som bedrivit mycket forskningsarbete i olika arkiv, beklagar att Craigs arvingar försvårar arbetet och att det genom att allt opublicerat material är skyddat fram till 2016 krävs tillstånd av släktingarna för att kunna använda samlingarna.¹⁸

En stor del av Laksbergs avhandling ägnas åt Craigs dittills ganska okända dockteaterskrift *The Marionette*. Det är den lilla tidskrift jag har haft tillfälle att studera i original på Bibliothèque Nationale. Eftersom det inte var tillåtet att kopiera något av detta material är Laksbergs avhandling mycket intressant och även en källa till vidare studier. Laksberg går också in på just begreppet Über-Marionette och vad Craig egentligen menade med detta.

Hana Ribí (phil.dr.) är född i Prag och lever sedan 1974 i Schweiz. Hon har doktorerat vid Universitetet i Bern och tillhör grundarna av *Zürcher Puppen Theater* som hon ledde mellan 1984 och 1987.

I sin avhandling beskriver Ribí betydelsen av den utställning om scenkonst som Craig deltar i 1914. Det är den som är utgångspunkten för hennes arbete. Ribí analyserar liksom Laksberg teorierna om en Über-Marionette och hänvisar delvis till samma material som Laksberg. Det ingår också en kort översikt av dockteaterns utveckling efter andra världskriget där hon behandlar namn som Serguei Obraztsov, Harry Kramer, Géza Blattner, Michael Meschke, Peter Schaumann och Roman Paska. Andra teaterutövare som avhandlas är Ariane Mnouchkine, Peter Brook och Robert Wilson. Några av dessa kommer jag att beröra i ett följande kapitel.

När Hana Ribí 1994 påträffade dittills okänt Craigmaterial i ett bibliotek i Zürich ledde det till en annan upptäckt.¹⁹ På Bibliothèque Nationale i Paris identifierade hon bland masker och dockor i deras Craigsamling några av de marionettprototyper som tillverkades vid Arena Goldoni

Michael Meschke har generöst delat med sig av sina kunskaper och också tillhandahållit sina egna texter och då främst sina böcker *Marionettisten* (2002) och *Michael Meschke, Texter om Dockteater 1949–2004* (2006). Det är den mångåriga medarbetaren Elisabeth Beijer som varit redaktör för den senare boken. Här har hon samlat Meschkes texter rörande estetik

¹⁷ Richard Teschner skapade 1932 *Der Figurenspiegel* i Wien, Sergej Obrazow blev 1930 konstnärlig ledare för *Moskvas Centrala Dockteater* och Peter Schumann grundade 1962 *Bread & Puppet Theatre* i USA.

¹⁸ Craigs upphovsrättsliga arvtagare: Ellen Terry Craig och Marie Joy Taylor, 10 Pine Road, London N11 1EP.

¹⁹ Bibliothek der Schule für Gestaltung.

och teori om dockteater. Dessa väcker många intressanta frågor där långt ifrån alla kan behandlas i denna uppsats. Efter en kort biografi är det Meschkes egna texter som får tala. Ett kapitel med dockteatertermer, ett generöst personregister, fakta om några av hans viktigaste dockteaterproduktioner och ett föredömligt avsnitt med texterna indelade efter ämnesområde gör den till ett viktigt uppslagsverk även för framtida forskning. Meschke refererar ofta till Gordon Craig vilket märkligt nog är ovanligt inom dockteaterlitteraturen. Frånsett Meschkes auktoritet inom dockteatervärlden har detta varit en extra anledning att gå till hans texter för att fördjupa mig i frågan om Craigs betydelse för den moderna dockteatern. Jag har också fått tillgång till hans SIDA-rapport *Burmas Marionetteater, En hotad tradition* (2007).²⁰

Disposition

Jag kommer främst att behandla Gordon Craigs tid i Tyskland och Italien då han för gott givit upp skådespelaryrket till förmån för regi, scenografi och författarskap. Inledningsvis gör jag en biografisk beskrivning för att ge en bakgrund till Craigs teorier och för att peka på hans mångsidighet. Jag gör detta i kronologisk form för att visa hur hans slutliga teorier består av pusselbitar som läggs till varandra för att så småningom bilda en helhet. Jag gör också en kort översikt av konstklimatet i Europa och de influenser det hade på den nya scenkonsten och inte minst på dockteatern. Detta för att betona hur oupplösligt förenade de olika konstarterna är. Slutligen får några nutida teaterutövare och deras uppmärksammade föreställningar där dockor och aktörer blandats visa att det fortfarande går att spåra Craigs inflytande. Här ges av tidigare angivna skäl ett större utrymme åt Marionetteatern i Stockholm och dess skapare Michael Meschke. I slutet finns ett appendix med en översikt rörande olika dockteaterformer och några asiatiska teatertermer som används i uppsatsen. Bildmaterialet har i möjligaste mån infogats i anslutning till respektive textavsnitt för att underlätta läsandet. (X)–noterna i texten hänvisar till bilderna.

²⁰ Michael Meschke, *Marionettisten*, Stockholm 2002.
Michael Meschke, *Texter om dockteater 1949–2004*, Stockholm 2006.
Burmas Marionetteater, En hotad tradition, Stockholm 2007.

I. Gordon Craig

Skådespelare, konstnär, scenograf och teoretiker

Gordon Craig debuterade som skådespelare redan som fyraåring år 1876 och han fick följa Henry Irving på en turné i Amerika 1883/84. Sin debut på the Lyceum gjorde han vid 16 års ålder och det var då han för första gången använde namnet Edward Gordon Craig.

Henry Irving var berömd för sina Shakespearetolkningar och hans version 1874 av Hamlet gjorde att den rollen blev alla unga skådespelares dröm. Gordon Craig spelade rollen under en landsortsturné 1894. Han lät på egen bekostnad konstnärerna James Pride och William Nicholson tillverka en affisch, som i sin enkelhet var chockerande modern.²¹ Craig gjorde också ett uppmärksammat och applåderat inlägg som Hamlet på the Olympic Theatre 1896. Vid denna tid hade han läst en artikel ”Actors of the Past” av Charles Mathews och strukit för följande:

... of all earthly things the actor's triumphs are the most fleeting, the least demonstrable. There is nothing positive that can be established respecting his talent, no point of excellence that can be proved, beyond the questionable opinion of contemporaries; ...Authors, painters, sculptors, leave behind them positive evidence of the genius which obtained for them the admiration of the public of their day ...

Enligt sonen Edward visade det på en ny inställning till konsten hos Gordon Craig och att han såg hur konstnärsvännerna Nicholson och Pride skilde sig markant från unga skådespelare. Konstnärer skapade hela tiden verk som skulle kunna uppskattas av eftervärlden och han började längta efter en sådan frihet för sig själv och något som skulle kunna ge bestående bevis för hans kreativitet.²²

Redan 1893 hade Craig träffat Pride och Nicholson och av dem lärde han sig träsnittstekniken. Denna teknik utvecklade han och använde sig av under hela sitt liv. Till en början i reklamsammanhang men sedan också för att illustrera de egna texterna som i sin första tidskrift *The Page*. Den gavs ut mellan åren 1897 och 1901.

De mest berömda illustrationerna är de s.k. ”Black Figures” (II) & (III) som han arbetade med från 1912 fram till 1928 för en utgåva av Hamlet.²³ Stor betydelse hade också den här tekniken när Craig skapade figurer för de teatermodeller som han under hela sitt liv använde sig av för att testa sina sceniska idéer. Gordon Craig hade också många utställningar av mer traditionellt slag där han sålde sina verk.

²¹ De två konstnärerna kallade sig The Beggarstaff Brothers. Edward Craig, s. 90 f.

²² Edward Craig, s. 101.

²³ Med stöd av Harry Kessler gavs den ut på Kessler Cranach Presse i Weimar 1928. (IV)

Musiken är konstens moder

Det stora genombrottet kommer 1900 med uppsättningen av operan *Dido och Aeneas* av Henry Purcell.²⁴ Gordon Craig har mött musikern Martin Shaw 1896 och det är de två som tillsammans gör denna nyskapande föreställning.²⁵ Mötet med Shaw blir omtumlande för Craig och han kommer för alltid att betrakta musiken som *Konstens Moder* men framför allt får han i Shaw en vän som han kan anförtro allt och som är den enda människa till vilken han har full tilltro under resten av sitt liv.

I den ansedda engelska tidskriften *The Review of the Week* ger man den 11 augusti 1900 stor plats åt en recension av föreställningen som anses kunna få stor betydelse för framtida uppsättningar:

This was achieved by a broad simplicity of treatment applied to scenery, dresses, lightning, and grouping, and was given full value by being set in a frame of like simplicity ... The real triumph of the setting was, however, in the use of light and shade; it was as carefully considered as in a wood engraving, and added immeasurably to the tragic simplicity of the whole performance...²⁶

Det är påfallande hur framsynt denna artikel är. Den betonar mycket av det som kommer att bli Craigs signum. Vi anar redan hur viktigt han tycker det är att få *det totala ansvaret* för en föreställning och hur betydelsefull han anser att *ljussättningen* är.

1903 planerar Gordon Craig att starta en skola, The London School for Theatrical Art, men det saknas ekonomiska förutsättningar. Här skulle han arbeta emot den förhärskande naturalistiska/realistiska stilen inom teatern. Henry Irving är en av förgrundsfigurerna för denna teatersyn och nu vill Craig frigöra sig från allt vad den representerar. I *Sunday Times* 1956 gör Peter Brook en intervju med den åldrade Craig. Han kallar det för "A tribute by a young producer to a Grand Old Man of the British theatre" och här skriver han: "Craig loved Irving's theatre – its painted forests, its thunder sheets, its naïve melodrama – but at the same time he dreamed of another theatre where all the elements would be harmonious and whose art would be a religion".²⁷

Tanken på skolan skjuts på framtiden och nu tar en viktig period av Craigs liv sin början. Den tyske greven Harry Kessler kontaktar honom och vill locka honom till Weimar. Här har Kessler lyckats med att på nytt göra staden till ett tyskt kulturcentrum, och han ser drag av Wagner i Craigs tankegångar och tror att den senare skall göra lycka i Tyskland. Den 23

²⁴ Henry Purcell (1659 – 1695) *Dido och Aeneas* 1689.

²⁵ Martin Shaw startade The Purcell Operatic Society.

²⁶ Edward Craig, s. 123.

²⁷ *The Sunday Times*, July 29, 1956, Laksberg, s.41.

augusti 1904 far Craig till Berlin för att, med undantag för några få korta besök, aldrig mer återvända till England.

Dance is the poetry of action

Gordon Craig lämnar England för vad han tror skall bli en period på fyra månader och det är mest av ekonomiska skäl.

I Berlin finner han emellertid att i Tyskland betraktar man konstnärer på ett helt annat sätt än i hemlandet och att de anses vara en tillgång för samhället. Även om han saknar England skriver han entusiastiska brev till Shaw om att här uppskattar man Oscar Wildes dramatik och att Aubrey Beardsley ses som en av de verkligt stora konstnärerna.²⁸ Via Kessler har Craig blivit kontaktad av Otto Brahm som vill skriva kontrakt för en uppsättning.²⁹ De kommer inte överens och i stället far Craig till Weimar på inbjudan av Kessler. Här stortrivs Craig och njuter av den vackra staden. I magasinet *Kunst und Künstler* publiceras en lång artikel om honom, och det förbereds en utställning i Berlin med Craigs scenografi och träsnitt. Det är Kessler som skriver förordet i katalogen, och det blir en fin essä om Craigs idéer om den framtida scenkonsten och det gör mycket för att etablera honom som ett geni hos Europas teaterelit.

Men det är mötet med den amerikanska dansösen Isadora Duncan som kommer att få den största betydelsen för Gordon Craig. Hon är vid denna tid en av de främsta representanterna för den moderna fria dansen och med sin inspiration från den grekiska antiken och dess friser och vas målningar tillför hon konstarten något helt nytt. Hon är på gästspel i Berlin, men Craig har inte ens uppmärksammat alla reklamaffischer som finns över hela staden och går ganska motvilligt, på en god väns inrådan, för att se henne uppträda och det blir inledningen på en två år lång kärleksaffär mellan *tvillingsjälur*. Detta slitna uttryck används av parterna själva och är verkligen adekvat för förhållandet. Sonen Edward skriver om att detta är ett möte mellan två människor med samma oförståelse för andra människors känslor, samma bekymmerslösa inställning till pengars värde och en fullständig tilltro till den egna konstens betydelse och behovet att helt och fullt gå upp i detta arbete.

När Craig efter föreställningen stormar in i Isadoras loge anklagar han henne först för att ha stulit hans idéer men samtidigt inser att han har mött någon som helt intuitivt kommer att förstå honom. När hon förvånat frågar vem han är svarar han: Jag är Ellen Terrys son.” Än en

²⁸ Aubrey Beardsley (1872 – 1898), engelsman. Konstnär och en föregångare inom affischkonsten vid denna tid. Bl.a. illustrerade han Oscar Wildes *Salome*.

²⁹ Otto Brahm hade börjat sin bana som teaterkritiker och även startat en tidning som hette *Die Freie Bühne*.

gång visar sig detta namn vara magiskt. För Isadora Duncan är den engelska skådespelerskan ett kvinnoideal och hon finner sonen oerhört attraktiv.³⁰

Vid denna tid har Craig träffat en man vid namn Maurice Magnus, amerikan och enligt egen utsago släkt med den furstliga familjen Hohenzollern. Han ”samlar” på celebriteter och blir både Isadoras och Craigs manager. Han är oerhört effektiv och full av nya idéer men rent ekonomiskt är det en omöjlig uppgift eftersom båda hans uppdragsgivare gör av med pengar i samma takt som de strömmar in. Magnus lyckas i alla fall ordna ett stort antal utställningar åt Craig.

För Gordon Craigs del blir det en period i osannolik lyx när han följer Isadora på hennes turnéer utan att själv egentligen ha några pengar, men han klagar över att han inte får möjlighet att arbeta och förhållandet blir en omöjlighet.

Isadora Duncan sammanför Craig med en av dåtidens största skådespelerskor, italienskan Eleonora Duse och för henne skapar han en, i sin enkelhet, storslagen iscensättning av Ibsens *Rosmersholm*. Det är en kolossal blåmålad fond med ett stort fönster. Duse blir överväldigad och säger att hon alltid kommer att använda sig av Craig. Den sätts upp på Teatro della Pergola i Florens och det är Craigs första kontakt med Italien. När föreställningen flyttas till Nice kapas sceneriet på höjden för att passa in och Craig blir rasande. Brytningen mellan honom och Duse är total.

Det är svårt att med våra ögon se Isadora Duncans storhet. Något rörligt arkivmaterial finns knappast att tillgå eftersom hon inte ville filmas. Av teckningar och foton finns det desto mera men framförallt bilderna ger ett föråldrat och lite känslösamt intryck. Däremot ger de många eleganta teckningarna av olika konstnärer en antydning om hennes artisteri och samtidigt upplever hennes tolkningar som avskalade och för sin tid mycket nyskapande. Som kvinna är hon för sin tid chockerande modern och väcker debatt för sin frigjordhet.

I Nice skiljs deras vägar och Isadora far till Ryssland. Här introducerar hon Craigs namn hos Stanislavskij och banar väg för ett framtida samarbete mellan dessa två. Under hela sitt fortsatta liv talar hon beundrande om Craig och hjälper till att sprida hans rykte.

³⁰ Denna version av Craigs och Isadoras möte finns med i boken Isadora Duncan, *Mitt liv*, Stockholm 1986, s.147 och skiljer sig något från uppgifterna i sonens bok.

The Art of the Theatre och The Mask

Genom Isadora finner Craig en formel för sina teorier och inser *rörelsens* stora betydelse. I ett brev till Martin Shaw 1905 skriver han :”The actor must cease to *speak* and must *move* only, if they want to restore the art to its old place. Acting is Action – Dance the poetry of Action”.³¹

Det är nu Gordon Craig för första gången använder uttrycket Über-Marionette. Han talar om en ”övernaturligt vacker varelse – som en grekisk staty – som kan fås att röra sig och kan kontrolleras likt en marionett och som inte lider eller blir påverkad av känslor – likt Isadora”. Först refererar han till denna figur som ”a being” men använder sig sedan av ett sammansatt ord från tyskan och franskan och kallar den för ”Über-Marionette”.³²

Mötet med Isadora Duncan bli den sista pusselbiten för Craig och hans teorier och efter att ständigt ha stött på problem i mötet med producenter och regissörer inser Craig nödvändigheten att formulera sig i skrift. Han vill göra klart för alla att när han pratar om ”designing a production” så menar han designing *everything* och att det är det han avser med titeln Stage Director. Maurice Magnus är också mycket mån om en publicering eftersom affärsmän har så mycket lättare att ta till sig det skrivna ordet även om de inte förstår allt.³³

Under några veckor året 1905 fullbordar Craig den lilla skriften *The Art of the Theatre* och den skriver han i form av en dialog mellan en teaterman och en åskådare. Han funderar här bland annat över problemet att vara beroende av en skådespelare och att aldrig kunna vara säker på att en föreställning framföres på samma sätt gång efter gång. Det är vid denna tid han ser några av dockspelaren Leopold Jessners marionetter och funderar omkring en varelse – en Über-Marionette – som helt kan kontrolleras.

1906 bosätter sig Craig i Florens där han stannar i sju år. Här börjar han arbeta på en tidskrift, *The Mask*, som till skillnad från hans tidigare *The Page*, till större delen skall fyllas av artiklar och inte illustrationer. Dessa artiklar kommer att ligga till grund för hans nästa bok *On the Art of the Theatre* som utkommer 1911 och får stor uppmärksamhet. I *The Mask* skriver han delvis under olika pseudonymer för att variera utbudet. Planerna med tidskriften är också att genom den kunna hålla kontakt med vänner och kollegor och undvika att bli isolerad i Italien. Nu anställer han en ung engelska vid namn Dorothy Nevile Lees (kallad ”D. N.L.”) som blir hans allt i allo och kommer att vara en stöttepelare för *The Mask* under de kommande tjugo åren.

³¹ Edward Craig, s.199

³² Edward Craig, s.198

³³ Edward Craig, s.209

Hamlet i svart och guld

I sin bok *My Life in Art* berättar Konstantin Stanislavskij hur Isadora Duncan ideligen återkommer till Craig och säger: ”Han tillhör inte bara sitt land, utan hela världen.³⁴ Hans plats är på din Konstnärliga Teater.”

När Stanislavskij får det första numret av *The Mask* (1908) bestämmer han sig för att invitera Gordon Craig. Det blir managern Magnus som först möter Stanislavskij och förhandlar om ett samarbete. Man beslutar om en uppsättning av Hamlet men innan Gordon Craig åker till Moskva har han varit över i England och hämtat sin hustru Elena och de två barnen för att installera dem i Florens. Här visar han Elena vad han kallar ”min teater”. Det är en byggnad från tidigt 1800-tal som kallas Arena Goldoni och som han planerar att hyra. Några veckor senare åker han via Berlin till Moskva. I Berlin ordnar han så att Magnus tar över skötseln av *The Mask*.

Craig stannar i tre veckor och återvänder sedan till Florence. Väl tillbaka inser han att det är problem med *The Mask* under Magnus ledning så han återtar ansvaret för den och nu undertecknas också ett hyreskontrakt för Arena Goldoni. Den stora övertäckta scenen blir Craigs studio och workshop och fungerar också som kontor för *The Mask*. Nu arbetar han intensivt under tre månader med Hamletuppsättningen och återvänder ytterligare ett par gånger till Ryssland. Han vill använda sig av sina *screens* och det är samma sorts linneklädda skärmsystem som diktaren och teatermannen Yeats redan har fått utnyttja vid sina uppsättningar på Irland och som Craig låter patentera i Tyskland 1910.³⁵ För att kunna hantera dessa stora skärmar utförs de även nu i tyg på trästommar och inte i plåt som Craig önskar sig. Eftersom han avser att man inte skall ha några ridåfall mellan akterna uppstår svårigheter hur man skall kunna flytta skärmarna på ett enkelt sätt. Här har han tänkt sig mörkt gråklädda personer som ”osynliga” flyttar skärmarna och även då och då belyser skådespelarna med små lampor.³⁶ Till Craigs besvikelse får man kompromissa och acceptera ridåfallen. Det händer nämligen en olycka med skärmarna vid generalrepetitionen och det har ibland kommit att överskugga själva föreställningen eftersom det utnyttjas av dem som är emot hela idén. Det som var enkelt när Craig demonstrerade sina lösningar i teatermodellen visar sig omöjligt på den verkliga scenen. Trots många dispyter bl.a. med assistenten Suler, som ansvarar för belysningen flyter arbetet på och Craig stötts hela tiden av Stanislavskij. I uppsättningen används ett speciellt guldtyg för hovets kostymer och även väggarna är förgyllda. Mot allt

³⁴ J.fr. Ben Johnson om Shakespeare: ”He was not of an age, but for all time”.

³⁵ Första gången systemet med ”*screens*” användes på en verklig scen var på Abbey Theatre i Dublin 1911. Man framförde Lady Gregorys symbolistiska pjäs *The Deliverer* och Yeats *The Hour Glass*, Gösta M. Bergman, s.173.

³⁶ Enligt kinesisk teatertradition. Edward Craig, s. 258.

detta gyllene är det endast Hamlet som bryter av i sin svarta dräkt. Efter flera års arbete är det premiär den 8 januari 1912. Föreställningen blir mycket uppmärksammas och spelas 400 gånger (VI), (VII) & (VIII).

Innan Craig lämnar Moskva äter han en kväll middag med en prins Wolkonsky och får av denne veta att den schweiziske scenografen Adolphe Appia (1862–1928) fortfarande lever. Craig har tidigare önskat träffa Appia men fått upplysningen att han var död. Prinsen visar honom ett antal foton av Appias arbeten och Craig blir mycket intresserad av att få träffa denne man vars idéer tycks ligga så nära hans egna. Det kommer dock att dröja till 1914 innan de möts.

Arena Goldoni

Drömmen förblir inte bara en dröm. 1913 efter åratals tankar på att starta en skola för sina idéer blir den nu verklighet med ekonomiskt stöd av lord Howard de Walden. Craig kallar den för skola men egentligen borde den benämnas en workshop eftersom den fungerar som en sådan. För formens skull sätter han upp ett antal förordningar som präglas av hans misstänksamhet och rädsla för att bli bestulen på sina idéer. Han omger sig med assistenter med olika specialiteter. Där finns hans förste student Ernest Marriott och också Rickard Dennys, som övergett sina medicinstudier för att ägna sig åt teater. Dessa två är Craigs seriösaste studenter och ser en framtid som producenter. Elingenjören Leslie Brown ansvarar för ljusinstallationer och projektioner. Han fungerar också som fotograf. Geoffrey Nelson blir den som gör ritningarna för de flesta av de marionetter som tillverkas vid Arena Goldoni och här finns också en musiker Leigh Henry som skapar alla de ljudeffekter Craig önskar sig och som dessutom behärskar många av de asiatiska instrument som har inhandlats. Slutligen är det Elenas bror mimartisten Nino Meo, som är den ende som behärskar italienska. Han blir Craigs assistent.

Det blir upp till studenterna själva att, under det att de assisterar Craig, utveckla sig och ta in hans idéer och naturligtvis lära av varandra. När det gäller att tillverka nödvändiga modeller och marionetter är Florens fullt av skickliga hantverkare.

I staden finns också flera gamla vackra teaterbyggnader varav en inhyser en dockteater. Att studera det förgångna är inte alls främmande för Craig och han skriver: "Never copy the old but *never forget the old* – for there is always some good to be found in it".³⁷ Därför planeras ett bibliotek och ett museum, som snart börjar fyllas med bl.a. en oerhört fin samling javanesiska skuggspelsdockor som spårats upp i Venedig. I London kommer Marriott över

³⁷ Edward Craig, s. 289.

några burmanska marionetter.³⁸ De blir en stor inspirationskälla för utvecklandet av skolans egna dockor (XI), (XII) & (XIII). Förutom att experimentera med *marionetter* av olika storlek och *masker* skall skolan främst ägna sig åt det som Craig ser som det viktigaste nämligen *rörelse*. Här kommer också försök med *film* och *projektioner* in. Nära förbundet med detta är *dans* och *mim* och till slut, det inte minst viktiga, användandet av *ljus*. Här testas det rörliga ljusets påverkan på statiska föremål och hur det också kan påverka rörliga objekt och hur man kan få figurer att framträda och försvinna genom olika former av belysning (XIV), (XV) & (XVI). Till allt detta kommer också användandet av *screens*, som man testas att klä med gasväv och studerar olika optiska färgblandningsförsök för att fördjupa färgerna och få mer tredimensionella effekter.³⁹ En av inspiratörerna är konstnären Seurat.⁴⁰

Vid en utflykt som skolan gör besöker man San Gimignano som gör ett oerhört starkt intryck på Craig med sina berömda torn. Den medeltida staden är som hämtad från något av hans scenerier och han återkommer ofta till staden för att studera hur ljuset förändrar de många tornen vid olika tidpunkter.

Den skola Craig drömt så länge om blir en kort saga. Första världskriget bryter ut och Howard de Walden meddelar Craig att han tyvärr inte kan stötta skolan ekonomiskt längre. Assistenterna lämnar Arena Goldoni och en del blir inkallade och snart får Craig veta att några av dem har dödats. Den 5 augusti 1914 stängs skolan och i maj 1915 dras Italien in i kriget.

Theaterkunst-Ausstellung i Zürich

Den 5 februari 1914 öppnar i Zürich den största utställning hittills i Europa som ägnats scenisk konst. Som ende engelsman har Craig blivit inbjuden att delta, och det är nu Appia och Craig möts för första gången.

Craig och Appia fyller var sitt rum med sina arbeten och intar en central plats i själva utställningen. Adolphe Appia är schweizare av italienskt ursprung och tio år äldre än Craig. Hans stora verk är *Die Musik und die Inszenierung* som kom ut 1899. Det tycks vara ganska svårforcerat men har fått stor betydelse för framförallt ljussättningen inom teatern och den belysningsteknik som i dag betraktas som självklar. Craig har inte sett boken men de båda konstnärerna får omedelbart mycket god kontakt trots språksvårigheterna.⁴¹ Framförallt känner

³⁸ Edward Craig, s. 291.

³⁹ Edward Craig, s. 289.

⁴⁰ George Seurat (1859 – 1891) Fransk konstnär och företrädare för *neoimpressionismen*, ofta kallad *pointillism* efter den teknik målarna använde sig av. Seurat ägnade sitt korta liv åt intensiva studier av ljuset och dess påverkan på färger.

⁴¹ Appia kan ingen engelska och Craig har svårt att tala eller läsa både tyska och franska.

Craig sig inte ensam längre i sin teatersyn efter att ha sett Appias verk. De kommer alltid att ha stor respekt för varandra och senare när Craig blir anklagad av en amerikansk kritiker för att bara vara en blek kopia av Appia blir den senare mycket upprörd och skriver ett skarpt brev till amerikanen.

Under 1900-talets första år hade det förekommit många utställningar om den europeiska teaterkonsten men de flesta hade betonat ett historiskt perspektiv.⁴² Alfred Altherr, som är chef för både museet och Kunstgewerbeschule i Zürich, har gjort stora ansträngningar för att få tidens kända scenkonstnärer som utställare och låter de enskilda konstnärerna få egna rum. Endast när han anser det nödvändigt görs det historiska tillbakablickar. Stor plats ges alltså åt Craig och Appia som enligt utställningskatalogen representerar sådana som befriat sig från alla schabloner.⁴³

Sex veckor efter utställningens öppnande utvidgas den med en avdelning som kallas: ”Masken, Marionetten, Bücherschau aus der Sammlung der Theaterkunstschule Arena Goldoni Florens, verbunden mit einigen Bühnen-Entwürfen ihres Direktors und Urhebers Edward Gordon Craig”. Nu visas masker, marionetter och skuggspelsfigurer från Indien, Java, Burma, Kina, Japan och även två marionettprototyper som har utvecklats i verkstaden på Arena Goldoni.⁴⁴ Det är här Appia får se dem för första gången.

Utställningen får stor genomslagskraft och fackpressen engagerar sig i högsta grad. Craigs teatervisioner provocerar och man gör många jämförelser med Appia som konstnärligt står honom nära. Den lägger också grunden till den första marionettscenen i Zürich.

By Tom Fool

I slutet av 1915 flyttar Craig till Rom och en av de första han möter är Maurice Magnus och snabbt ordnar denne en stor studio åt honom efter att ha konstaterat: ”My dear Craig, you can’t live in a hotel – that’s not the right background for you”.⁴⁵ Via Magnus lär han känna alla betydelsefulla personer i Rom och när han sedan flyttar till en ny adress så besöker hela den beundrande societeten honom. Han har låtit inreda den enorma studion till något helt unikt med masker, marionetter och en av sina teatermodeller, som han har hämtat från Florens.

Under denna tid börjar Craig skriva skådespel för dockteater. Till en början är de avsedda för de två barnen, som vistas med sin mor i England. Snart inser han att skådespelen passar bättre för en vuxen publik. Det roar honom mycket att skriva detta och de kommer att kallas

⁴² Tidigare teaterutställningar: Berlin (1907), Paris (1912), Parma (1912) och Mannheim (1913).

⁴³ *Theaterkunst-Ausstellung*, Katalog. Kunstgewerbemuseum Zürich 1914, s. 5-6.

⁴⁴ Ribi, s. 119.

⁴⁵ Edward Craig, s. 299.

för *The Drama for Fools* och nu använder han sig av pseudonymen ”Tom Fool”. Han fattar stort intresse för *Podreccas marionetteater* i Rom och gör också resor till Turin och Milano för att besöka de permanenta dockteatrar som finns där och bekanta sig med familjerna som driver dessa.⁴⁶ Craig blir så förtjust i deras dagliga liv att han börjar planera för en dockteater i sin romerska studio där han och den egna familjen skulle uppföra hans marionettspel. Han korresponderar med en engelsk dockspelare, Stanley Wilkinson, och låter en ung man, Henry Furst, översätta till engelska allt denne kan finna om dockteater på franska och tyska.

När Craig 1915 efter fyra års separation på nytt förenas med sin familj i Rom har han redan gett upp alla tankar om en dockteater och vill i stället koncentrera sig helt och hållet på den nyplanerade tidskriften *The Marionette* och även att åter igen ge ut *The Mask*. I *The Marionette* avser han att införliva sina marionettspel och att använda sig av allt det historiska material han samlat på sig om marionetter och skuggspelsfigurer. Nu får han användning för alla de översättningar han har låtit sina medarbetare göra av allt som rör dockteater och dess historia. Det spänner över så olika områden som skuggspelsfigurer från Kina, Java, Nord Afrika och Turkiet. Här finns noggranna konstruktionsritningar av de komplicerade japanska Bunraku-dockorna blandat med artiklar om den europeiska dockteatern. Craig recenserar också det stora verket om dockteater av Max v. Boehn när det under namnet *Dolls and Puppets* kommer ut i engelsk översättning 1932.⁴⁷ I den finner han sina teorier bekräftade och fastslår att ”puppets are immortal”. I bokens förord finns det med en kort text av George Bernhard Shaw, *Note on Puppets*, där han helt i Craigs anda skriver: ”The puppet is the actor in his primitive form”.⁴⁸

Det första numret av *The Marionette* är daterat den 1 april 1918 (XVII) och det sista är från augusti 1918 även om det inte publiceras förrän i juli 1919. Craig vill inte kalla den för en tidskrift utan för ”A performance for Fools”.⁴⁹ För att också påminna om att han fortfarande är ”alive and kicking” samlar Craig ihop ett antal essäer och ger ut dem i bokform med titeln *The Theatre Advancing*.⁵⁰

De följande åren arbetar Craig intensivt med flera olika projekt och bland annat samlar han på sig material om italiensk teater från 1500–1800-talet. Hans ekonomi stabiliseras för en period då en hel del av hans träsnitt börjar bli eftertraktade, och han får också ett erbjudande att mot 250 pund donera en del av sina arbeten till teatersamlingarna på Victoria and Albert

⁴⁶ Vittorio Podrecca (1883 – 1959). Från början jurist, författare och journalist. Startade 1914 *Teatro dei Piccoli* i Rom. Under 1920-talet bestod den av 25 spelare och 1200 marionetter med vilka Podrecca turnerade i många länder under 15 år. Paul Fornel, *Les marionnettes*, Paris 1982, s.146.

⁴⁷ Max v. Boehn (1860 – 1932). Tysk konst- och kulturhistoriker.

⁴⁸ Max v. Boehn, *Dolls and Puppets*, London 1932, s. 5.

⁴⁹ Edward Craig, s. 306.

⁵⁰ Publicerat av Little, Brown & Company of Boston, oktober 1919. Edward Craig, s. 307.

Museum i London. Detta accepterar han och bland det material han lämnar över finns två modellscener från Hamletuppsättningen i Moskva. Han deltar 1922 tillsammans med Appia i en stor teaterutställning i Amsterdam som blir en enorm succé och som på Craigs inrådan flyttas vidare till Victoria and Albert Museum.

Från 1926 bor familjen i en komfortabel lägenhet i Genua och nu arbetar sonen Edward som Craigs assistent. Enligt Edward är detta den lyxigaste bostad de har haft med centralvärme, ett fantastiskt bibliotek och en underbar trädgård.⁵¹ Men Craig är inte lycklig. Han lider av en depression och tankar på döden och isolerar sig under flera veckor på sitt rum. Tack vare en originell läkare som bryskt förklarar att Craig inte alls är sjuk bryts hans apati och när sedan ett brev från skådespelaren Johannes Poulsen i Danmark anländer känner han sig helt återställd. Edward Craig återger en del av brevet i sin bok:

On the 9th of November my brother Adam and I have our 25th anniversary as actors, and the Royal Danish Theatre will on that night play *The Pretenders*, by Henrik Ibsen.⁵² Adam is going to play the part of Earl Skule and I the part of Bishop Nicolas.

Now I am to ask you on behalf of the Chief for the Royal Theatre, William Norris, whether you would draw the decorations and the costumes for this performance. I myself am going to set the play up, but if you would come over here and set it up with me as interpreter, we shall be very pleased indeed. You have a free hand in every respect. You will have at your disposal a big theatre – bigger than His Majesty's Theatre in London – it holds 1.700 people, the footlights are 44 feet, and the depth of the stage is about 70 feet – a complete staff of actors and actresses, and besides an opera staff and an Orchestra, numbering 80 men, which is the best north of Berlin...

... Furthermore we have a turning stage, round horizon, and one of the best and newest lightning systems in Europe.

... Finally every year the Crown pays the deficit, which amounts to about 50.000 English Pounds.⁵³

Det är femton år sedan Gordon Craig gjorde något för scenen, men brevet påvisar hur respekterad Craig fortfarande är och vilken frihet man är beredd att ge honom. Han accepterar och den korta tid han har på sig gör att han kan övertyga Poulsen om att man till stor del skall använda sig av projektioner. Han har också stor hjälp av att teaterns elingenjör är långt före sin tid och lovprisar alla Craigs idéer och önskningsar. Det blir succé och Craig är åter en lycklig man tillbaka på den teater han älskar så mycket.

Men slag i slag kommer besvikelse och sorg. Sonen gifter sig och lämnar arbetet som faderns assistent. 1927 omkommer Isadora Duncan i en bilolycka och året därpå dör Adolphe Appia och den beundrade modern Ellen Terry.

⁵¹ Edward Craig, s. 320.

⁵² *Kongsemnerne* 1863.

⁵³ Edward Craig, s. 321.

Nu börjar en ny och delvis tragisk period av Gordon Craigs liv och han har många år kvar att leva

Den sista fasen i ett långt liv

Craig inser att nu får han mest lita till sina litterära arbeten för att försörja sig. Det kommer emellertid ett förslag från en amerikansk producent, George Tyler, att Craig skall designa en uppsättning av *Macbeth* i New York. Han gör för första gången en kompromiss och levererar skisser som de får göra vad de vill av. Han behöver pengarna.

I oktober 1929 kommer det sista och femtonde numret av *The Mask*. Året därpå är han färdig med sin bok om Henry Irving och ungefär samtidigt kommer den engelska versionen av Kesslers *Hamlet*. Irvingbiografen blir mycket väl mottagen. Stimulerad av detta skriver han även en biografi om modern som han kallar *Ellen Terry and Her Secret Life*.

En folioutgåva, *A Production–1926*, med reproduktioner i färg av de flesta skisserna till *The Pretenders* dedicerad till ”His Majesty Christian X of Denmark” gör att han blir tilldelad Dannebrog-orden.

Vid denna tid börjar han också spekulera i vad hans stora samling med teaterlitteratur skulle kunna inbringa, och han har planer på att sälja antingen till Holland eller till USA.⁵⁴ Han gör ett avbrott för att besöka Moskva där mötet med Eisenstein är det som mest imponerar på honom även om han också uppskattar kontakterna med Brecht och Piscator. Det finns planer på att Craig skall starta en *Experimental Workshop* här, men när han inser att han inte får föra ut några pengar från Ryssland faller idén.

1935 anfaller Italien Abessinien. Craig inser att livet i Italien blir allt omöjligare och han beger sig till Paris med en ny sekreterare och deras gemensamma dotter.⁵⁵ I början av kriget blir Craig internerad av tyskarna men frigges och blir erbjuden att sälja sina samlingar till Dresdens Nationalgalleri.⁵⁶ Ett kontrakt skrivs och han får ett förskott på 400 000 francs. Först 1944 skickas omkring fjorton lådor av totalt sextio till Tyskland för förvaring under det pågående kriget.

Den franska utgåvan av *On the Art of Theatre* kommer 1943.⁵⁷ Jean-Louis Barrault betraktar den som sin ”Catéchisme” ...”the true artists’ guide to the Theatre,” which he was ”never without...”⁵⁸

⁵⁴ Harvard University är en av intressenterna.

⁵⁵ Trots denna nya relation uppehålls förhållandet med Elena.

⁵⁶ Det är en tysk vid namn Heinrich Heim som har ordnat med Craigs frigivning och som är den som är kontaktman med Nationalgalleriet i Dresden.

⁵⁷ *De l’Art du Théâtre*.

⁵⁸ Jean-Louis Barrault (1910–1994) fransk skådespelare och regissör. Edward Craig, s. 347.

De sista åren av kriget bor Craig i en rymlig ateljé i Paris där han har samlat allt sitt material och nu börjar han skriva på sina memoarer. Efter kriget får han ett meddelande att man har funnit ett dussintal lådor med Craigmateriel i några saltgruvor i närheten av München och de återlämnas till honom. Craig flyttar oupphörligen till olika platser allt längre söder ut i Frankrike och bosätter sig slutligen för gott i Vence.

Studion i Paris är överfull av allt material och nu börjar nya rykten att gå om att samlingarna är till salu. Det blir Bibliothèque National i Paris som 1957 förvärvar det mesta och det är mycket beroende på dess administrativa chef Julien Cain, som Craig finner mycket sympatisk och som låter honom ha tillgång till samlingen vid behov. Samma år publiceras också första delen av memoarerna kallade *Index to the Story of My Days*.⁵⁹ Det blir aldrig någon andra del för i slutet av året avlider hans hustru Elena och han lägger manuskriptet åt sidan. Följande år dör Martin Shaw hans bästa vän genom åren och av den egna kretsen är Craig den ende som är kvar.

Under de sista åren är det en ung man från Rom som gör stort intryck på Craig. Den endast tjuugoettårige Ferruccio Marotti bosätter sig i Vence under sex månader för att kunna intervjuva honom och få tillgång till originaldokument. Han har dessutom lärt sig engelska för att kunna konversera Craig och översätta allt han har skrivit. Marottis bok kommer ut 1961 och när Edward läser ur den för fadern kommenterar Craig – ”clever boy that”.⁶⁰

1962 när Craig fyller nittio år öppnas en stor utställning med hans samlingar på Bibliothèque National och samtidigt publiceras Denis Bablets bok *Edward Gordon Craig*.⁶¹ Följande år kommer Craigs memoarer ut på franska. Marotti ordnar så att utställningen från Paris flyttas till Venedig under den pågående Biennalen där den visas tillsammans med omfattande material med Appias verk. Craigs son tar med sig den imponerande affischen från utställningen till fadern och från sin säng kan han se den och gläder sig åt att än en gång få visa sina arbeten tillsammans med Appia.⁶²

Den 29 juli 1966 dör Gordon Craig i sitt hem i Vence

⁵⁹ Publicerade av Hulton Press och täcker åren 1872–1907.

⁶⁰ Edward Craig, s. 360.

⁶¹ Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris 1962. Bablets och hans hustru hade tillbringat en tid i Vence för research.

⁶² Edward Craig, s. 362.

II. Livet är en teater

Möten på livets scen

Homme du théâtre till *homme de lettres* och till en *uomo universale* av klassiskt snitt. Så beskrivs Gordon Craigs levnadsbana av Olav Laksberg och han citerar Stanislavskijs omdöme: ”Craig är framför allt ett geni och därefter en teaterman”.⁶³

Gordon Craig är en svårfångad personlighet. Sonen Edward ger en ganska utlämnande bild av fadern i sin bok *Gordon Craig, The story of his life* och man möter en bitvis hänsynslös egocentriker men också en man med stor charm och karisma. Ständigt lyckades han övertyga nya människor om vikten av sina projekt och han blev också kontaktad av tidens stora teaterpersonligheter och ombads att göra iscensättningar.

Ellen Terry och Henry Irving var de två personer som tidigast utövade inflytande på honom. Modern beundrade han rent yrkesmässigt men såg henne också livet igenom som en självklar lösning på sina ständiga finansiella problem. Irving var förutom en fadersgestalt också en skådespelare med en talang som tycktes ouppnåelig för honom själv. I sin biografi skrev Craig att: ”Irving was the nearest thing ever known to what I have called the Über-Marionette”.⁶⁴

Craigs första äktenskap ingicks mest på trots mot modern och han visade ingen större känsla för barnen från detta förhållande och snart separerade makarna. Den enda kvinna som ständigt ställde upp för honom var Elena Melo och det var med henne han hade sonen Edward som också kom att fungera som sin fars assistent. Trots många svek från Craigs sida följde Melo honom hela livet.

Dåtidens kvinnosyn präglade Craig. Han ansåg att det enbart var med män det gick att föra allvarliga diskussioner och utveckla sina idéer. Isadora Duncan utgjorde ett undantag, och hon förde in *rörelsen* i hans teorier. Intresset för antiken fanns ju tidigt hos Craig och visade sig i hans första maskspel men i Isadora såg han en representant för den nya scenkonsten med rötter i den rena avklarade klassiska konsten. Hon blev också sinnebild för Über-Marionetten. Men det var inte problemfritt för honom att detta kom från en kvinna. Prov på sin märkliga känslökyla visade han när Isadora Duncans två barn, varav dottern var deras gemensamma, omkom i en drunkningsolycka i Paris. Han vägrade att åka till begravningen och tyckte att det räckte att Isadora sörjde. Han blev djupt irriterad när hans mor förebrådde honom.

⁶³ Laksberg, s. 8.

⁶⁴ Edward Gordon Craig, *Henry Irving*, London 1930, s. 32.

Den man som Craig hade det största förtroendet för var musikern Martin Shaw. Han introducerade honom för *musiken* och de iscensatte tillsammans de första uppmärksammade föreställningarna. Det var förmodligen en ömsesidig respekt för varandras talang som gjorde att det aldrig tycks ha uppstått några konflikter mellan dem. Craig hade hoppats att vännen skulle komma till Florens och samarbeta med honom på Arena Goldoni men skolprojektet avbröts ju alltför snabbt.

Teatermannen William Butler Yeats (1865–1939) var en tidig beundrare av Gordon Craig.⁶⁵ De utvecklade en verklig vänskap och det var Yeats som först fick använda sig av Craigs skärmsystem i en uppsättning och han hade tidigare fått en modellscen där han kunde testa de olika möjligheter som systemet tillät. Yeats tog också liksom Craig starka intryck av den japanska teatern och satte upp några skådespel av No-karaktär.

Den märkligaste och kanske intressantaste vänskapen ger den mellan Craig och Appia prov på. Här visade båda på en stor generositet gentemot varandra och trots språksvårigheterna utväxlade de tankar och brev. De hade parallellt utan påverkan av varandra kommit fram till liknande idéer för den framtida scenkonsten. Det fanns visserligen sådant som skiljde dem åt och Appia, som var mycket påverkad av Wagner, satte skådespelaren/sångaren i centrum men i grunden var det desto mer som förenade dem. Enligt Gösta M. Bergman såg också Appia skådespelaren som ett verktyg i diktarens hand och detta låg inte så långt från Craigs tankar om en Über-Marionette.⁶⁶ Båda betonade belysningens betydelse, och det var genom sitt verk *Die Musik und die Inszenierung* (1899) som Appia kom att revolutionera scenbelysningen långt in i vår tid. Han var en av de första att ana det elektriska ljusets möjligheter att skapa scenisk föränderlighet och som kunde utnyttjas för att beskriva även ett inre skeende. Båda förenades också i sitt avståndstagande gentemot illusionsteatern. Den största skillnaden låg nog i deras personligheter. Appia var mycket tillbakadragen och hans skrifter svåra att tränga in i men de var också genomtänkta och utarbetade under lång tid. Många av tidens stora inom scenkonsten besökte honom på hans slott vid Genève sjön, men han var trots det bara känd inom en förhållandevis liten krets. Han saknade Craigs förmåga att uttrycka sig på ett slagkraftigt sätt och få uppmärksamhet för sina nya idéer. Att båda två, fristående från varandra, utvecklade så likartade teorier tyder på att de i sin tur var präglade av tidens strömningar och att samma tankegångar cirkulerade inom det europeiska kulturlivet.

⁶⁵ Yeats skapade tillsammans med Lady Gregory och Synge *The Abbey Theatre* i Dublin 1904.

⁶⁶ Gösta M. Bergman, s.144.

Föregångare och barn av sin tid

När Craig lämnade England var det inte för en tänkt exil. Hos kritikerna hade han mött uppskattning med sina tidiga uppsättningar och det var mer den ekonomiska situationen som gjorde att han lämnade sitt land. Redan i Tyskland möttes han emellertid av en helt annan och mycket mer förstående attityd för själva scenkonsten. Hade Craig blivit kvar i England hade han trots sina framgångar hos kritikerna säkert fått föra en lång kamp mot den förhärskande beundran för den gamla spelstilen med sina naturalistiska scenerier.

I Tyskland och Frankrike såg man redan de nya strömningarna. Paris var centrum för symbolisternas tankegångar och här grundades *Théâtre D'Art* 1891 under beskydd av bl.a. poeten Stéphane Mallarmé som var en av uttolkarna av de nya idéerna.⁶⁷ Han hade redan 1885 publicerat en artikel om den ideala teatern. Det tillkännagavs att man snart skulle uppföra de första symbolistiska föreställningarna. På programmet stod *L'Intruse* och *Les Aveugles* skrivna som marionettskådespel av belgaren Maurice Maeterlinck (1862–1949) och det blev han som introducerade symbolismen på teaterscenen. I en artikel i tidningen *La Jeune Belgique* gav han uttryck för tidens svärmeri för skuggspel, marionetter och pantomim med slutsatsen: ”Man måste kanske helt eliminera människan från scenen ... Kommer människan att ersättas av en skugga, en reflex, en projektion av symboliska former eller av en varelse som synes ha liv utan att ha liv? Jag vet inte, men människans frånvaro tycks mig absolut nödvändig”.⁶⁸ Det fanns alltså tidigt i dessa kretsar samma misstro mot levande aktörer som Craig kom att uppvisa och här finns förklaringen till symbolisternas och Craigs stora intresse för marionetter. En tidig föregångare med samma syn på den mänskliga aktörens tillkortakommande var den tyske författaren Heinrich von Kleist (1777–1811) som året före sin död skrev en märklig essä om marionetteater.⁶⁹ Den handlar om ett samtal mellan författaren och herr C, som är anställd vid stadens opera som premiärdansör. Herr C pläderar för marionettens överlägsenhet på grund av dess omedvetenhet och han anser att det rent av är omöjligt för människan att nå upp till marionettens grace som endast behöver marken för att snudda vid eftersom hon inget vet om materiens tröghet.

Även om Craig ännu inte hade varit i Paris vid denna tid spreds influenserna snabbt inte minst genom den österrikiske kritikern Hermann Bahr. Han tyckte sig ha mött den nya skådespelartypen i Eleonora Duse och det var hon som kom att locka Craig till Florens för att skapa dekoren till *Rosmersholm*. Det var inte en tillfällighet att Duse tilltalades av Craig och hans syn på den framtida teatern. I ett uttalande från 1900 önskar hon att den samtida teatern

⁶⁷ Teatern startades av poeten Paul Fort (1872 – 1960).

⁶⁸ Tidskrift *La Jeune Belgique*, 1890, IX, s. 331.

⁶⁹ Heinrich von Kleist, *Om marionetteater och två andra essayer*, Stockholm 1949.

förstörs och att skådespelarna utrotas och att man återvänder till den antika teatern med dess öppna scenrum och hon vill ha en ny publik som inte ”bara vädrar sina aftontoaletter”.

Bahr rapporterade också från världsutställningen i Paris 1900 och det var framför allt det japanska gästspelet som fascinerade. Här hade han sett Sada Yacco och hennes Kabukitrupp och enligt Gösta M. Bergman ger Bahr i sin recension ”en framställning av den japanska teaterns särart, som likaväl kunde ha varit skriven av Gordon Craig som en apoteos över Über-Marionette”.⁷⁰ En intressant parentes är att redan för *Dido och Aeneas* använde sig Craig av den rektangulära form på scenöppningen som är så typisk för den japanska teatern och han återkom ständigt till denna form.⁷¹ Däremot arbetade Craig oftast ”på höjden” när det gäller scenografin och hans betoning av det vertikala skiljer honom från Appia som betonade horisontella linjer. Även i Craigs skärmsystem finns spår av den asiatiska traditionen. Det japanska inflytandet begränsade sig ju inte enbart till scenkonsten utan framför allt influerades målarkonsten och det banade i sin tur väg för ett intresse för allt exotiskt.

III. Craigs Über-Marionette Drömmen om den perfekta aktören

Som tidigare har nämnts var Craig inte ensam om att vilja avhumanisera aktören. Heinrich von Kleist essä finns alltid med i sammanhanget och symbolisterna drömde också om att immaterialisera skådespelarna. Kanske är det Craigs förmåga att uttrycka sig slagkraftigt som gör att han har blivit en symbol för denna inriktning. I *On the art of the theatre* skriver han om The Actor and the Über-Marionette och han slår fast att: “acting is not an art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist”.⁷² Det är också här man hittar de berömda orden: “The actor must go, and in its place comes the inanimated figure – the Über-Marionette we may call him”.⁷³

Det har skrivits mycket om vad Craig egentligen menade med sin Über-Marionette och åsikterna går isär. När Craig första gången använder sig av uttrycket i ett brev till Shaw talar han om en varelse inspirerad av Isadora Duncan och med rötter i den antika grekiska kulturen och den antika teatern. Redan tidigt påverkas han av det grekiska maskspelet men när han 1907 i en gravyr illustrerar sin Über-Marionette är det en drömlig, androgyn varelse som ser ut att bära en mask med asiatiska drag (XVIII).

⁷⁰ Gösta M. Bergman, s. 239.

⁷¹ Den rektangulära formen används både i Kabuki och Nohspel och även i den japanska dockteatern Bunraku.

⁷² Edward Gordon Craig, *On the art of theatre*, London 1962, s.55.

⁷³ Edward Gordon Craig, s. 81. Detta hade Craig redan publicerat i sin tidskrift *The Mask*.

Många har ansett att man bör se Craigs Über-Marionette som en metafor för en ny spelstil. Michael Meschke påpekar emellertid att det finns skisser från denna tid som visar på helt konkreta idéer för användandet av övermarionetten: ”höga figurer i långa, gråa kostymer och masker, figurer av papier-maché, tyg och trä”.⁷⁴ Även Olav Laksberg nämner detta och hänvisar till anteckningsböcker från Berlin 1905–1906 där det finns noterat långtgående planer om en teater som dock aldrig realiseras.⁷⁵ I anteckningarna talar Craig om 25 st. höga ”marionetter” som skall gestaltas av levande *figuriner* som utför sina roller pantomimiskt helt enligt regissörens planer. De specificeras som ”atleter och dansare, gymnaster och modeller”.⁷⁶

Det är i samband med en utställning i Dresden som Craig gjort dessa anteckningar och Irène Eynat-Confino pekar i sin bok *Beyond the Mask* på denna teater. Craig kallar den för ”Internationale Theater der Übermarionetten” och Eynat-Cofino tillbakavisar helt att det rör sig om en metafor.⁷⁷ Eftersom den aldrig förverkligas har det gett utrymme till många tolkningar men tankarna på en teater är alltså vid denna tid en realitet för Craig. Hana Ribic hänvisar till samma material som Laksberg när det gäller en teater i Dresden. Hon citerar från Craigs brev till mecenaten Kessler: ”Var så snäll och kom ihåg en sak i samband med Dresden-planerna. Dessa *marionetter* är inte marionetter – de är mer än marionetter och mer än skådespelare – de har bägges dygder & ingen av deras laster. Speciellt önskar jag att ordet *marionetter* inte kommer ut – det betyder att de stämplas som dockor. Allt bör förbli ett mysterium. – Jag kan berätta mer när du kommer dit för att se – jag är dålig på att använda ord. EGC”. Han var rädd för att bli placerad i ”ett fack” som han inte tyckte att han tillhörde. Rädslan för att missuppfattas delar Craig med många sentida inom dockteatern som fått kämpa för att detta är en seriös teaterform.

Craig talar också om en dualistisk rollfigur där figurförelaren och figuren utgör en enhet men som också kan delas upp och där relationen mellan figuren och figurförelaren utgör en väsentlig del av rollgestaltningen och rollupplevelsen.⁷⁸ En intressant parallell till detta är när Ulla Sjöblom träder ut ur kroppen på en fantastisk skråpuk i pjäsen *Oidipussagan*. Det är en samproduktion mellan *Dramaten* och *Marionetteatern* 1980 i Michael Meschkes regi. Skråpuken, av scenografen Lennart Mörk, med ett hiskeligt stenansikte och skådespelerskan

⁷⁴ Meschke, *Michael Meschke, Texter om dockteater 1949 – 2004*, Stockholm 2006, s. 351.

⁷⁵ Böckerna ingår i samlingarna på Bibliothèque National under titeln *Notes manuscrites de travail et croquis*. Berlin 1906.

⁷⁶ Laksberg, s. 154.

⁷⁷ Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, Carbondale 1987.

⁷⁸ Ann Helgesen, ”Übermarionetten–Craigs geniale paradox”, *Ånd i hanske*, 2001:3.

gestaltar tillsammans synkront den blinde siaren Tiresias (XIX). Man kan undra om inte Craig skulle glatt sig åt denna nästan bokstavstroga dubbelinterpretation!

En period fantiserar Craig om ett spel om Livet, Kärleken och Döden med Eleonora Duse i huvudrollen där hon utför alla rollerna omgiven av stumma drömliga Über-marionetter. Inte heller dessa planer realiseras och denna supervarelse förblir mest ett teoretiskt begrepp med många tolkningsmöjligheter. Inte minst bidrar Craig själv till att försvåra förståelsen av Über-Marionette.

Begreppet Über-Marionette går inte självklart att härleda till det stora intresse Craig senare visar för marionetter under framför allt Arena Goldoni-perioden i Florens. Visserligen fascineras han tidigt av dockteatervärlden och i sin studio i Rom planerar han för en scen men det är först på skolan som han aktivt börjar tillverka marionetter. Däremot använder han aldrig dockor i någon av sina uppsättningar.

Konst skapas aldrig i ett tomrum

Olika epoker har favoriserat skilda former av dockteater. Under renässansen uppstod Commedia dell'Arte och här förekom en rad figurer som kom att ligga till grund för handdocksteatern. Det var framför allt Pulchinella, som så småningom blev den figur vi kallar Kasper och som också fick ge namn åt denna teaterform och som i vårt land under lång tid blev synonymt med dockteater. Pulchinella uppträdde på marknader och torg och passade för att i satirens form häckla samtidens politik. Ibland har dockteatern utövat ett direkt inflytande på litteraturen. Goethe har berättat om barndomens kasperteater i Frankfurt, där man uppförde det urgamla spelet om Doktor Faust, och den betydelse det fick för hans eget Faustdrama.

I Italien hyste man tidigt en förkärlek för marionetter och efter gästspel i Tyskland, England och Frankrike fick även dessa länder inhemska ensembler. Haydn skrev sångspel för denna teaterform och många av Mozarts mindre operor framfördes av marionetter. ”Mot slutet av 1700-talet minskade marionetternas publikgunst och rokokotidens svärmeri för det kinesiska riktade uppmärksamheten mot den teater, som i Frankrike just kallades ’Ombres chinoises’, kinesiska skuggor.⁷⁹

Beroende på tidens strömningar och de budskap man har velat framföra har olika speltekniker använts. Många gånger har dockorna fungerat som mänskliga miniatyrer och inte haft något egenvärde utan fastnat i eleganta, tekniska uppvisningar. Detta har ofta drabbat marionetternas teater, men det var i slutet av 1800-talet, som många konstnärer återupptäckte denna teaterform.

⁷⁹ Lennart Wiechel, *Dockteater*, Stockholm 1952, s. 15.

”Konst skapas aldrig i ett tomrum” skriver Torsten Ekbohm i sin bok *Bildstorm*.⁸⁰ Han berättar om den kabarékultur som med Chat Noir i Paris som förebild växte fram under slutet av 1800-talet i Europas metropoler. Det var här konstnärskotterierna samlades och det kom att utgöra grogrunden även för experiment på teaterscenen. Det har i alla tider funnits olika former av dockteater på en hög estetisk nivå, men sällan har det förekommit ett så nära samarbete mellan tidens ledande konstnärer och det radikala teateretablissemang som just i symbolisternas Paris. Vi har sett hur tendensen spred sig och att många europeiska konstnärer kom att intressera sig för denna teaterform. Men det var i Paris det började. Här blandades olika –ismer, som naturalismen, symbolismen och modernismen och gränserna var många gånger flytande.

Förutom Paris olika dockteatrar av hög konstnärlig halt experimenterades det på många håll i Europa. Futurismens tro på *Maskinens* och *Teknikens* välsignelse avspeglade sig i teatrala experiment med influens från kubismen och den abstrakta konsten och konstnärer som Sophie Taeuber-Arp och Otto Morach tillverkade 1918 marionetter i denna anda. Oscar Schlemmer på Bauhauskolan hade tankegångar närbesläktade med Craigs och skapade 1922 sin *Triadiska balett*.⁸¹ Paul Klee som också var lärare på Bauhaus gjorde en serie mycket berömda och fantasifulla handdockor till sonen Felix.

I sin avhandling pekar Hana Ribic på den betydelse Craig får för dockteaterns utveckling i Schweiz. Den experimentella *Schweizerische Marionettentheater*, som existerade mellan åren 1915 och 1935, var en direkt följd av teaterutställningen och refererade alltid till sina förebilder Craig och Appia. Idéerna från dem var vägledande i experimenten med marionetter.⁸² Teatern grundades inom ramen för *Kunstgewerbeschule* och man övertog många av Craigs teser när det gällde marionetteatern som en självständig konststart och hans syn på det avskalade scenrummet utan realistisk dekor. Det är för denna teater de tidigare nämnda konstnärerna Otto Morach och Sophie Taeuber-Arp skapade sina marionetter. Skulptören Carl Fischer tillverkade efter Morachs skisser marionetterna till föreställningen *La boîte à joujoux* (XXI). Dockorna var starkt påverkade av den kubistiska konsten. För dockorna till *König Hirsch* (XX) använde sig Sophie Taeuber-Arp av sina erfarenheter som dansös och påverkades också av sin anknytning till konströrelsen *Dada*.⁸³ Här fanns ett tydligt samband

⁸⁰ Torsten Ekbohm, *Bildstorm* Stockholm 1995, s. 25.

⁸¹ Konst- och arkitekturskolan Bauhaus grundades 1919 av arkitekten Walter Gropius. Den låg först i Weimar men flyttades sedan till Dessau och slutligen till Berlin 1932. Den stängdes av Hitler 1933.

⁸² Teatern hade sitt ursprung i Werkbund-gruppen som grundades 1912 som en sammanslutning av konstnärer och hantverkare som sökte nya vägar. Till denna grupp ansluter sig Otto Morach. Källa: Katalog från utställningen *Bauhaus* 1990 på Marionettmuseet i Stockholm.

⁸³ *Dadaismen* var en riktning inom konst, teater och litteratur som ville protestera mot den västerländska civilisationens normer. Uppstod 1916 i Zürich och förklarades upplöst i Paris 1922.

med Craigs stora intresse för masker, marionetter och ett släktskap med den fria dansen som han hade lärt känna genom Isadora Duncan.

Det som var slående med denna periods dockteater var den stora experimentlustan och att den betraktades som en seriös teaterform avsedd för en vuxen publik.

I det tidiga 20-talet inspirerades man inom danskonsten till sådana verk som Svenska Balettens *La creation du monde* med dekor och kostymer av Fernand Leger.⁸⁴ Här var det dansarna som var avhumaniserade och iförda masker och dräkter som förvandlade dem till varelser som inte längre hade mänskliga proportioner. Dansarna lär liksom skådespelarna ha protesterat över att på detta sätt deformerades och hämmas i sina rörelser.

Under sin tid i Italien söker Craig upp både utövare av den traditionella italienska dockteatern och de mer nyskapande som den tidigare nämnde Podrecca. Det som mest kom att inspirera honom var de asiatiska dockor som samlades in till skolans museum. De javanesiska skuggspelsfigurerna låg i tiden men ännu intressantare är de burmanska marionetterna som är den tydligaste inspirationskällan för de dockor som tillverkas vid skolan. Några är mer eller mindre kopior av sina burmanska förlagor. Intressant är att den burmanska dockteatern är en av de dockteaterformer som bäst har behållit sin ursprungliga form in i våra dagar på grund av landets slutenhet mot omvärlden.⁸⁵ Tyvärr förblev Arena Goldonis docktillverkning ett experiment och kom inte till scenisk användning. Det är i stället i sina skrifter som Craig bidrar till att sprida kunskaperna om olika dockteaterformer. Han låter översätta mycket material som han sedan publicerar i sitt magasin *The Marionette*. Här finns bland annat artiklar och bildmaterial om den japanska dockteaterformen *Bunraku* och den javanesiska skuggspelsteatern. Craig intresserar sig även för den europeiska dockteaterns historia och då inte minst den italienska.

När det gäller asiatisk påverkan finns det vid denna tid en man som driver detta till fulländning. Det är skulptören Richard Teschner som i Wien skapar sin *Der Figurenspiegel*.⁸⁶ Han är starkt påverkad av den javanesiska dockteatern. Det är inte skuggspelsfigurer utan den s.k. Wayang golek-typen som består av mycket raffinerade tredimensionella stavdockor (XXII) & (XXIII). Under sin bröllopsresa 1911 har han i Amsterdam inhandlat några javanesiska dockor. Tillbaka i Wien börjar han först spela med de förvärvade dockorna men snart tillverkar han egna dockor där han förfinar tekniken. Skådespelen försiggår bakom ett runt

⁸⁴ Svenska Baletten skapades av Rolf de Maré och existerade i Paris 1920 – 1925.

⁸⁵ Michael Meschke har med stöd av SIDA genomfört ett projekt 2006-2007. Rapporten heter *Burmas marionetteater, En hotad tradition*.

⁸⁶ 1912 har Richard Teschner inrett en ateljé i Wien där han skapar sina dockor och bygger en första scen *Der Goldene Schrein* som avlöses av *Der Figurenspiegel* 1932. Båda teatrarna finns bevarade på Österreichisches Theater Museum i Wien.

konvext glas som är inramat av zodiakens tecken. På insidan av glaset hänger ett tunt tyg som ger mjukare kontraster.⁸⁷ Det är en teater där allt samspelar i både scenkonstruktion, dekor och dockor. Allt är en mans verk på samma sätt som Craig önskar den totala kontrollen över en uppsättning. 1915 får Teschner som julklapp 30 st. burmanska marionetter att införliva i sin samling av javanesiska dockor.⁸⁸ Året innan hade ju även Craig låtit inhandla några dockor av samma ursprung. Teschners förgyllda dockor pekar på ett släktskap med de dockor vi kan se i Bibliothèque Nationale Craigsamlingar. Även Teschners konstruktionsritningar har stor gemenskap med Nelsons förlagor till de marionetter som tillverkas på Arena Goldoni. Hos Teschners uppsättningar finns mycket av det drömska och upphöjda som man kan finna i Craigs illustrationer av *Über-Marionetten* och också i hans s.k. *Black Figures*. Redan 1908, vid sidan av arbetet med dockteatern, målar Teschner egenhändigt dekoren till en uppsättning av Maeterlinks *Pelleas och Melisande* i en stil som påminner om både Craigs och Appias.⁸⁹

Tidens intresse för det exotiska är nog i början mer en fascination för det estetiska och förfinade hos den asiatiska kulturen och är det som intresserar periodens konstnärer. Det är först senare som europeiska teaterutövare försöker leta sig tillbaka till dessa främmande teaterformers verkliga ursprung och det kommer att få stor betydelse för den västerländska scenkonstens förnyelse.

IV. På spaning efter Craig

Dockan intar scenen

Redan 1931 tillverkade den amerikanske marionettisten Remo Buffano jättelika dockor efter skisser av Robert Edmond Jones för ett uppförande av Stravinskis oratorium *Oedipus Rex* (XXIV). Philadelphia Orchestra spelade under ledning av Leopold Stokowski och bakom kören styrdes de över tre meter höga figurerna både via trådar ovanifrån och med stavar underifrån av svartklädda operatörer. Hela iscensättningen var en gigantisk version av Craigs tankar om supermarionetter och det grekiska temat förstärkte likheten med hans idéer och skisser.

Efter andra världskriget träffades dockspelare åter officiellt på en UNIMA-Festival i Braunschweig 1957.⁹⁰ Deltagarna från Östeuropa var inte förberedda på det inflytande den abstrakta konsten hade haft även på dockteatern. Här mötte sådana dockspelare som tyskarna Harry Kramer och Fred Schneckeburger på motstånd. De var företrädare för det som Hana Ribí kallar ”Nachkriegsabstraktion” och Kramer kom senare att vända dockteatern ryggen för

⁸⁷ Jfr. symbolisternas förkärlek för slöjor och drömska, diffusa scenbilder.

⁸⁸ Franz Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien 1956, s. 49.

⁸⁹ Hadamowsky, s. 43.

⁹⁰ UNIMA – Union Internationell de la Marionnette.

att uppträda enbart på konstgallerier.⁹¹ Östeuropéerna hade stelnat i ett socialrealistiskt uttryck och det skulle dröja till in på sextioalet innan man började frigöra sig. Redan på UNIMA-Festivalen i Bukarest 1960 framträdde däremot nydanare som fransmannen Yves Joly, som med sina nakna händer och pappersklipp skapade poetiska föreställningar (XXV) och polacken Jan Wilkowski, som fullt synlig underordnade sig sina dockor på ett sätt som närmade sig den japanska bunrakuteatern.⁹²

Men var är Craig? Var är hans Über-Marionette? Kan man även efter andra världskriget finna spår och påverkan?

Det finns några teaterutövare som direkt hänvisar till Craig och anammar hans teorier och en av dem är den unge registuderande Karel Makonj som i Prag 1969 grundar sin teater *Vedené divadlo*⁹³ baserad på Craigs idéer. Tillsammans med några studiekamrater sätter han upp en bearbetning av Albert Camus *Missförståndet*. Rollerna fördelas mellan skådespelare och en meter höga marionetter med naturalistiska anletsdrag men starkt stiliserade kroppar. Varje roll innehas av både en skådespelare och en marionett där dockföraren är helt synlig. Teaterkritikerna är entusiastiska.⁹⁴

I sin intervju från 1956 konstaterar Peter Brook att England länge ignorerat Craig och att ”teatern har få vise män som svartsjukt försvarar dess ideal” och att ”vi måste hedra och troget hålla fast vid Gordon Craig”. Denna intervju återger Brook på nytt i sin bok *The shifting point* från 1994.⁹⁵ I Brooks egna uppsättningar kan det vara svårt att se influenser från Craig men delar av deras liv har likheter. 1970 lämnar Brook England och här kan man känna igen samma hatkärlek till hemlandet som fanns hos Craig. ”Beware of quality” har Brook annonserat redan 1972 och nu flyttar han till Paris och den mer toleranta franska kulturatmosfären. Samma tolerans och respekt upplevde Craig vid sin ankomst till Tyskland. Brook samlar omkring sig aktörer från en mängd olika kulturer. Efter några år öppnar han en egen teater i Le Théâtre des Bouffes du Nord, som på 1800-talet bl.a. hade inhyst Lugné-Poë’s Théâtre de l’Oeuvre.⁹⁶ I sina texter nämner Brook ofta Craig men talar mest om dennes påverkan på Brecht. Han påpekar också hur tidigt Craig och Appia var medvetna om den nya belysningsteknikens möjligheter. Den gamla tidens trompe l’oeil kulisser stod plötsligt i ett

⁹¹ Harry Kramer gästspelade med sin *Théâtre Mécanique* på Marionetteatern i Stockholm 1961. Kramer blev senare konstprofessor i Kassel och var där under en tid ansvarig för *Documenta*-utställningen.

⁹² De japanska Bunraku-dockorna styrs av upp till tre förare. Oftast uppträder dockspelarna svartklädda med en huva som döljer ansiktet. Vid högtidliga tillfällen spelar mästaren i en praktfull brokaddräkt och utan huva.

⁹³ Ungefär: *Den manipulerade teatern*.

⁹⁴ Ribí, s. 21.

⁹⁵ Peter Brook, *The shifting point*, New York 1994.

⁹⁶ Lugné-Poë hade här på sin symbolistiska teater premiär på Jarrys *Ubu Roi* 1896.

motsattsförhållande till aktörens kroppslighet. Än en gång referenser till Craigs avhumaniserade aktör och hans önskan att skapa rum enbart med hjälp av ljus.

Brook och hans teater nämns ju oftast i samma andetag som Ariane Mnouchkine och hennes Théâtre du Soleil. Båda finns i Paris men enligt den artikel i Svenska Dagbladet som refereras till i avsnittet om Mnouchkine attraherar de helt olika publik. ”Den som uppskattar Mnouchkines stiliserade asiatiska uppsättningar brukar ogilla Brooks intima scenpoesi och tvärtom”.

Spåren av Craig i Ariane Mnouchkines uppsättningar är uppenbara även om han inte nämns vid namn. Mnouchkine grundade Théâtre du Soleil 1964 efter att ha verkat vid studentteatern i Paris några år. 1970 annekterade gruppen det s.k. Cartoucheriet i Vincenneskogen och det stora genombrottet kom med revolutionseposet *1789*. Här använder Mnouchkine två överdimensionerade dockor för att symbolisera det härskande kungaparet. När hon 1999 i sin uppsättning *Tambours sur la digue* (Trummor vid fördämningen) går mycket längre och låter skådespelarna själva uppträda och agera som dockor refererar både Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet i stora artiklar från föreställningen.⁹⁷ Även i tidigare uppsättningar har skådespelarna brukat framstå som onaturliga dockor. Det är ett medvetet val eftersom hon ändå betraktar scenen som ett antirealistiskt rum. I denna iscensättning har Mnouchkine sökt sig till den japanska dockteatern och låter varje skådespelare följas av en eller två helt svartklädda dockspelare. ”Dockorna” bärs ut och in vid entré och sorti. Alla skådespelarna bär vita, elastiska tygmasker med hål för ögon och mun. Dräkterna är praktfullt orientaliska. Spelet är mycket genomfört och Mnouchkine säger själv att hon hyllar marionetten, *Urskådespelaren*, som i asiatisk teater traditionellt sett fått gestalta gudar och hjältar.

Inom den asiatiska teatern är gränserna ofta flytande mellan de olika teaterformerna. I Japan har Bunraku starkt påverkat de mänskliga aktörerna i den klassiska Kabukiteatern och här eftersträvar man dockornas rörelseschema. På Java finns stora likheter mellan skuggspelsteatern och den traditionella dansen och där förmågan att efterlikna Wayang-kulit figurerna ses som en konst i sig.⁹⁸ En omvänd bild av landets traditionella marionetteater finner man i Burma där mänskliga ”marionetter” upphängda i trådar styrs ovanifrån (XXVI). Steget till Mnouchkines teater är inte långt.

⁹⁷ Calle Pauli, ”Teater skall vara fest och värme”, *Dagens Nyheter* 1999-12-03.

Theresa Benér, ”Teaterns två masker sida vid sida”, *Svenska Dagbladet* 2000-01-19.

⁹⁸ Wayang-kulit är namnet på den javanesiska skuggspelsteatern. Figurerna är utskurna i buffelhud.

”Utan ljus ingen rymd. Ljuset hjälper oss att se och höra”. Orden är Robert Wilsons. Den amerikanske skådespelaren, regissören och scenografen har i mångt och mycket samma framtoning som Craig. Hos honom finns hela spektret från att ha varit dansare och skådespelare till att ha blivit en av vår tids mest uppmärksammade iscensättare och teoretiker. Han använder ofta ljuset på samma sätt som Craig och Appia drömde om (XXIX) & (XXX). I hans gränsöverskridande uppsättningar finns både exempel på en Über-Marionette och på humanoiddockan som är huvudperson i föreställningen *the CIVILwarS* (XXVIII).

Watermill Center på Long Island som startades 1992 fungerar som en work-shop för Wilson och hans assistenter under sommarmånaderna. Här samlas artister från hela världen och här förbereds olika projekt. Det är Craigs *Arena Goldoni* i storformat.

När Robert Wilson håller ett två timmar långt föredrag på Dunkers kulturhus i Helsingborg är det en scenograferad *föreställning* med perfekt anpassad belysning och Wilson i centrum med ett totalt grepp om sina åhörare. Projektion efter projektion avlöser varandra med skisser och foton som en sorts koreografi. Här finns många likheter med Craigs teorier och skisser inför tänkta projekt. Egocentriciteten har de nog också gemensamt.

Ljuset är hela scenografen

I en artikel i Svenska Dagbladet från 1993 inför premiären på operan *Electra* är det som att läsa direkt ur någon av Craigs skrifter.⁹⁹ Det är ljussättaren Hans-Åke Sjöquist som, tillsammans med regissören Folke Abenius, berättar om den nya uppsättningen på Operan i Stockholm. Regissören har låtit ljussättaren bli scenograf. Nästan all dekor är borta och frågan är om *Elektra* någon gång har spelats så enkelt och avskalat. Här låter man det grekiska dramat utspela sig i ett själsligt landskap och Sjöquist målar i ljus och mörker. Han säger sig hela sitt yrkesverksamma liv ha kämpat för att visa att *ljus är konst*. Den primära orsaken är inte ett konstnärligt experiment utan de berättar att de har gjort en dygd av nödvändigheten. På grund av en hastig ändring i programmet fanns det inga resurser hos Operans verkstäder att bygga en dekor. Operachefen Eskil Hemberg gläds över uppsättningen och talar om det måhända motsägelsefulla i att den konstnärliga begränsningen kan ge förhöjt resultat. När Sjöquist beskriver hur sångerskan står i centrum och skimrar som en självlysande gestalt är det mer av Appias visioner men annars är allt som ett eko från Craigs uppsättning av *Kongsemnerne* i Danmark. Här fick ju Craig på grund av det korta tidsschemat möjlighet att enbart använda sig av ljus och projektioner. Även den gången till fördel för iscensättningen.

Men inte ett ord i artikeln om föregångarna Craig och Appia.

⁹⁹ Barbro Westman Tullus, ”Ljuset är hela scenografen”, *Svenska Dagbladet*, 1993-09-11.

Michael Meschke och Marionetteatern

Det är sällsynt att man kan peka på en enda persons totala betydelse för en konstforms utveckling i ett land. Utan Meschkes konstnärliga bredd och förankring i skilda teaterformer hade detta förmodligen inte varit möjligt. Det är också det som gör honom så intressant som jämförelse med Craig. Även Meschke kan benämnas en *uomo universale*.¹⁰⁰

1958 startade Michael Meschke *Marionetteatern* vid Sankt Eriksplan i Stockholm. Det var i ett land som i stort sett saknade traditioner inom denna konstart. Men Meschke var väl förberedd med sina tidiga kontakter ute i Europa. I Paris hade han redan som mycket ung sett Yves Joly och inte minst Gèza Blattner som enligt Meschke själv blev det mest givande mötet. Blattner var en ungersk emigrant med rötter i Bauhausrörelsen. På sin *Théâtre Arc-en-ciel* (Regnbågens teater) skapade han en ”objektteater” med raffinerade figurer av skrot.¹⁰¹ Den första egentliga yrkesutbildningen hade Meschke fått hos Harro Siegel i Braunschweig.¹⁰² Sedan hade han också studerat hos mimartisten Etienne Decroux, som ”gång på gång i sin teoretiska undervisning kom tillbaka till marionettbegreppet – något han övertagit av E. G. Craig. Målet för den ideala skådespelaren var att förena den levande aktörens medvetenhet med marionettens omedvetna stilisering, *Supermarionetten*”.¹⁰³ Decroux delade till och med in människokroppen i enskilda och sammansatta organ – precis som teaterdockans kropp. (XXXI)

Efter några framgångsrika år gör Marionetteatern en satsning som kommer att få stor genomslagskraft inom den internationella dock- och teatervärlden. På hösten 1964 har man premiär på *Kung Ubu* av Alfred Jarry.¹⁰⁴ Pjäsen skrevs 1888 och gavs på fransk scen första gången 1896 då den väckte skandal, bl.a. genom att första ordet var en svordom och sådant var teaterpubliken inte van vid.¹⁰⁵ Senare tider har givit den stämpeln som ”den första absurda pjäsen”. Jarry var endast femton år när han skrev den.

Det är en föreställning som Michael Meschke har planerat länge. Tanken att sätta upp *Kung Ubu* väcktes första gången i Paris 1953. Poeten Ingemar Leckius gav honom idén men inte förrän han via Leif Sundberg kom i kontakt med konstnären Franciszka Themersons teckningar till den engelska bokutgåvan av pjäsen fick han visionen av en grafisk, tvådimensionell teater i svart och vitt. Detta berättar Meschke i programbladet till *Kung Ubu*.

¹⁰⁰ Se Laksbergs uttalande om Craig s. 21.

¹⁰¹ Michael Meschke, *Marionettisten*, Stockholm 2002, s. 74.

¹⁰² Här i Braunschweig hade Harro Siegel startat en dockteaterlinje vid stadens Konstfackskola.

¹⁰³ Meschke, *Marionettisten*, s. 109.

¹⁰⁴ Alfred Jarry (1873 – 1907). Fransman. Föregrep vår egen tids absurdistiska teater.

¹⁰⁵ Uruppförandet skedde på Lugné-Poes *Théâtre de L'Œuvre* i Paris. Svordomen var ”mordre” som är en förvrängning av ”merde” (skit) och uppfattades som mycket vulgärt av publiken. På svenska översatt till ”röveln”.

Det blir ett i högsta grad internationellt team som ligger bakom denna uppsättning i sann parisisk symbolistanda. Den kongeniala översättningen görs av Sture Pyk som var en av landets få Jarry-kännare och musiken komponeras av Krzysztof Penderecki som Meschke har mött i Polen. Ett stort och djärvt experiment. Och det lyckas! Alla dockteaterns speltekniker blandas i stort och smått och i centrum står Allan Edwall i rollen som Ubu (XXXII). Han är redan från början entusiastisk inför uppgiften. I sin enorma uppstoppade kostym ”materialiserar han Gordon Craigs vision av Über-Marionetten, en mänsklig docka”.¹⁰⁶ Edwall tolkar Ubus grymhet, girighet och feghet på ett högst personligt sätt. Pjäsen har kallats en ond saga för vuxna. Föreställningen blir en av Marionetteaterns största framgångar och den hålls kvar på repertoaren längre än vad som ursprungligen har planerats. På olika gästspel och festivaler ikläder sig Meschke rollen till Allan Edwalls inspelade röst och den sista föreställningen äger rum 1989.

I sin avhandling betonar Hana Ribi betydelsen av Meschkes uppsättning och den uppmärksamhet den fick i internationella dockteaterkretsar.¹⁰⁷

Under en turnéresa i Asien 1974–75 får Michael Meschke möjlighet att studera den japanska bunrakutekniken närmare.¹⁰⁸ Den inspirerar honom till en uppsättning av Sofokles *Antigone*. Som tidigare nämnts intresserade Gordon Craig sig redan i sin tidskrift *The Marionette* för bunraku och publicerade artiklar och konstruktionsritningar för denna avancerade spelteknik (XXXIII). Meschke studerar tekniken noggrant, men anpassar bunraku dockornas japanska rörelsemönster till europeiskt beteende. Han skapar stora dockor inspirerade av det grekiska vasnmåleriet där svarta figurer framträder mot det ljusa lergodset. De svarta dockorna förs av dockspelare i vita kläder mot en vit bakgrund som neutraliserar spelarna (XXXIV). Föreställningen presenteras först i Istanbul och Ankara och sedan i Aten. Den svenska premiären sker den 22 augusti 1977 på Stockholms stadshus innergård. Här har man byggt upp en mindre dockscen, som i stiliserad form återger den antika dionysosteatens ”skene” med dess tre huvudingångar. Framför scenen ställer man upp en skulptur som representerar den antika kören. Sofokles text framförs av dramaten-skådespelarna Sif Ruud, Jan Blomberg och Jan Malmsjö sittandes till höger om scenen och till vänster ackompanjerar en musikgrupp de starkt nedkortade körpartierna. Det är en föreställning influerad av många kulturer och där den urgamla docktekniken leder till en förnyelse även inom andra teaterformer.

¹⁰⁶ Sverker R. Ek i *En bok om Marionetteatern i Stockholm*, sammanställd av Karin Therén, Stockholm 1983, s. 103.

¹⁰⁷ Hana Ribi, s. 21.

¹⁰⁸ Margareta Sörenson (red) ...*är bara ryck på trådar*, Stockholm 1998, s. 88 f.f.

Det är ingen överdrift att påstå att den moderna svenska dockteatern startade med Meschke. Själv har han uttalat att det delvis var en fördel att börja i ett land i avsaknad av traditioner. Det var många ”måsten” och fördomar han slapp att kämpa mot men naturligtvis möttes han också av en oförståelse för att detta var en självständig konstart och inte enbart en lek för barn. Intressant för denna studie är att Meschke har en unik förankring i den europeiska – och inte minst den franska – teatertraditionen. Från detta har han gått vidare, låtit sig inspireras av utomeuropeiska teaterformer och skapat föreställningar frigjorda från traditioner och som åstadkommit debatt utanför vårt lands gränser. Långt innan Dramatens berömda utlandsturnéer satte han – med ett slitet uttryck – Sverige på teaterkartan. Han har både varit teaterchef, dockmakare, regissör och lärare och skapade ett unikt dockteatermuseum. Meschke har deltagit i teaterdebatten och skrivit böcker om dockteatern och dess estetik och även givit ut sina memoarer. Det senaste i skrift som nu kommit är den tidigare nämnda *Michael Meschke, Texter om dockteater 1949 – 2004*.

Det är intressant att följa hans texter som spänner över en så lång tidsperiod. Här finns mycket som är motsägelsefullt av naturliga skäl. De självsäkra uttalandena i ungdomen och synen på dockteater modifieras i de senare texterna men det mesta har sin giltighet fortfarande. Han säger dock själv i en kommentar 2006: ”Ju mer jag lärde, ju äldre jag blev desto mer sökte jag undvika ordet måste”. Något som lyser igenom är den stora tilltron till *konstnärlighet* och insikten hur svårt det är att inordnas inom stora teaterinstitutioner. Byråkrati och stelbenthet dödar kreativiteten alltför lätt.

Texterna visar hur han varvat teori och praktik. Här finns analyser och reflektioner kring marionetten och dockteatern som konstform, föredrag om tvärkonstnärlighet och ett utkast till ett teatermanifest som slutar med orden: ”Plats åt passion och talang”.¹⁰⁹ Det finns också handfasta idéer och synpunkter på dockspelarutbildning.¹¹⁰

Som tidigare nämnts refererar Meschke flera gånger i sina texter till Craig och hans *Supermarionett*. Han går av förklarliga skäl mycket djupare in på dockan, marionetten än Craig. Meschke har ju hela sitt liv utnyttjat dockteaterns möjligheter och försökt tolka dess för och nackdelar mot skådespelarnas teater. Det är inte ett antingen eller utan ett både och. Det finns många beröringspunkter i deras syn på teater med en ofta uttalad önskan om *stilisering* och en betoning av *rörelsens* betydelse. I *Teatertidningen* nr 5/51 skriver han som ung student: ”Scendekorationer i form av målade kulisser är bannlysta ty de försvaga den rörliga figurens verkan”. Han avslutar med: ”Den genomtänkta, rörliga formen – det är det centrala i

¹⁰⁹ Meschke, *Texter om dockteater*, s.101.

¹¹⁰ 1997 utnämndes Meschke till adjungerad professor i *Mask- och dockteater* vid DI där den första statliga dockteaterutbildningen startade 1998.

dockteatern. Kring denna form skall ordet, musiken, färgerna, ljuset och sist men mycket viktigt, tystnaden samlas och avvägas tills allt i balans bildar den nya formen av dockteater som kan göra anspråk på att betraktas som en självständig konstart vid sidan av andra”.

I samma artikel diskuterar Meschke möjligheterna och fördelarna med att använda musik i en marionettföreställning. Många dockteaterutövare har ju använt sig av operaformen och här ser han sången som en stilisering av den mänskliga rösten och det som vi i operan kan uppleva som något konstlat blir plötsligt något naturligt och som står marionetteatern nära.

När Craig genom Martin Shaw upptäcker musiken kallar han den konstens moder. Den blir en viktig del av hans teater teorier. Craig utvecklar liksom symbolisterna tanken på musiken som en ursprunglig och gudomlig enhetskonst. Han kopplar det till rörelse och rytm. För honom är begreppet ”movement” centralt i den visionära tankebyggnaden. Som alltid omger han sina teorier med mystik. Craig vill hålla alla möjligheter öppna och inte ge några definitiva regler.¹¹¹

”Gränsöverskridanden förblir min paroll! Utan sådana stagnerar all konstnärskap, varje konstform” skriver Meschke i ett efterord men påpekar samtidigt att ”man får aldrig glömma ursprunget. Effekter gör ingen scenkonst. Inte heller historielöshet”.¹¹² Samma syn på vikten av det historiska som Craig när denne påpekar att det alltid finns något att lära av det gamla. (jfr. s. 14)

Meschke beklagar att han inte som ung sökte upp Craig, men han visste inte att denne fortfarande var i livet. Trots att han flera gånger var i Saint Paul de Vence missade han den meterstora skylten med orden TO GORDON CRAIG.¹¹³

En avslutande diskussion

I begynnelsen var riten

Att teatern har sitt ursprung i den religiösa riten är något som går igen i de flesta kulturer. Craig såg den antika grekiska teatern som något rent och ursprungligt som kunde rädda den förstenade teaterformen. Tidigt intresserade han sig för maskspelet och använde sig av det i de första uppsättningarna han och Shaw gjorde tillsammans. Här finns en tidig koppling från mask till docka/marionett. Mötet med Isadora Duncan förstärkte hans intresse för den grekiska antiken men han kom också att bli influerad av andra strömningar i tiden. Paris var centrum för många konstnärliga riktningar och den tidigare nämnda världsutställningen i Paris förde

¹¹¹ Bergman, s. 218.

¹¹² Meschke, *Texter om dockteater 1949 – 2004*, s.14.

¹¹³ Meschke, *Marionettisten*, s. 75.

med sig ett stort intresse för allt asiatiskt men också det afrikanska blev stilbildande. Från början hade man en ganska ytlig och lite nedlåtande syn på det som kallades *primitiv konst* och även om det är uppenbart att många lät sig inspireras av de dekorativa afrikanska maskerna och statyerna så ville inte konstnärer som Picasso från början erkänna denna påverkan. Bilder från de parisiska konstnärernas hem och ateljéer visar att de flesta samlade på dessa exotiska föremål. Craig var alltså inte den ende som vid denna tid skaffade sig en stor samling masker och även marionetter.

De japanska och afrikanska maskerna betraktas oftast som enbart dekorativa och man bortser många gånger från den ursprungliga funktionen. Maskerna är ju inte bara ett utsökt hantverk utan har en djupare innebörd starkt förankrad i den religiösa riten. Både för den asiatiska och den afrikanska masktillverkningen gäller särskilda regler för både hantverkaren och den som bär masken och det är noga reglerat hur maskerna skall användas. Här finns också den uppfattningen att det egna jaget upphör att existera och symboliken i masken tar dig i besittning. *Du blir den varelse som masken representerar.*

Är det kanske samma önskan när man arbetar med dockor att man kan gömma det egna jaget bakom en mask?

När Meschke i sina anteckningar från 1950-talet skriver om skillnaden mellan att gestalta med marionettdocka och skådespelare använder han just uttrycket ”mask” om dockan. Senare har han gått djupare och skriver i ett e-mail:

Jag har använt masken inte för att dölja utan för att demaskera, avslöja. När kung Oidipus får veta allt om sina dåd avslöjas en sanning för honom som han inte känt till. Insikten gör att han *blir seende* – det är tidigare som han inte sett sanningen. Han har *varit blind!* Därför tedde det sig naturligt att skildra scenen där han traditionellt uppenbarar sig med utstuckna ögon, så att han blundande täcker sitt huvud med en stor mask utrustad med vitt uppspärade ögon.¹¹⁴

Han gör också kopplingar till det han kallar Craigs *Super-marionett* och konstaterar: ”För att kunna ge en mer objektiv teater skulle skådespelaren behöva vara en mekanisk robot” men tillägger: ”Paradoxen visar hur teatern skulle upphöra att vara konst”.¹¹⁵

Kanske har dockteaterns många utövare och hängivna anhängare förförts av det suggestiva begreppet om en Über-Marionette. Är det den totala kontrollen över en föreställning som lockar många att arbeta i ett mindre format där du till och med skapar aktörerna? Denna önskan delar de i så fall med Craig. Gösta M. Bergman citerar Craig och skriver att det gäller för scenskaparen att finna ett material som är formbart och ”tar intryck av konstnären men som inte ändras sedan väl formen givits”.¹¹⁶

¹¹⁴ E-mail 2007 08 16. Se också bild (XXXV)

¹¹⁵ Meschke, *Michael Mescke, Texter om dockteater*, s.38 ff.

¹¹⁶ Bergman, s. 207.

Inom den traditionella teatern har nog tanken på en Über-Marionette stött bort många. Det är snarare Craigs teorier om scenografi som fått stor betydelse. Här betraktar man honom som banbrytande även om han periodvis varit bortglömd och fått stå åt sidan för Appia. Det går att spåra Craig hos många men hur mycket är påverkan och hur mycket är allmängiltiga problem som varje teaterman stöter på när visioner konfronteras med verkligheten på teaterscenen?

Craig arbetade mycket utifrån sina teatermodeller och på Arena Goldoni lät han bygga en avancerad miniatyrscen. Dessa modellscener var många gånger utrustade med intrikata belysningsmöjligheter och i dessa testade han också sitt skärmsystem och placerade in sina tvådimensionella figurer utskurna i trä eller papp (XXXVI). Miniatyrscenerna hade mycket gemensamt med den form av modellteater som uppstod i slutet av 1800-talet och som var en så vanlig leksak i många borgerliga hem.¹¹⁷ Det finns många bevis på att det här var den första kontakten med teater som många barn fick och att det blev en inkörsport till deras senare yrkesval. När det gäller Craig finns det inga uppgifter om att han som barn hade en sådan här modellteater. Kanske beror det på att han redan som ung hamnade direkt i en teatervärld som inte var på lek utan en mycket påtaglig verklighet. Det var i sin yrkesutövning han använde modellerna för att testa sina teorier och idéer för konkreta uppsättningar. På detta sätt förberedde han sig intensivt i Florens inför Hamletuppsättningen. Visionerna höll inte alltid på den verkliga scenen. Uppsättningen i Moskva blev en prövning även om han hade Stanislavskijs fulla stöd. Språksvårigheterna var också ett hinder och ett tag fanns det en missuppfattning att Craig delvis ville använda dockor i denna uppsättning. Även om föreställningen blev en framgång och betraktades som epokgörande var varken Craig eller Stanislavskij helt nöjda.

Craigs intensiva arbete med sina modellscener och figurer går att jämföra med en dockspelares arbete. När det gäller Craigs experiment i det lilla formatet var det mycket som aldrig kom att resultera i en offentlig föreställning. Meschkes visioner däremot utformades till uppsättningar som drev hans teater framåt. Här fanns det också en publik som fick ta del av utvecklingen. Gemensamt för Craig och Meschke är behovet av den totala konstnärliga kontrollen över det sceniska verket. Det är också deras styrka.

¹¹⁷ Se översikten s. 40.

Slutkommentar

Gordon Craig hävdade ibland att hans exil var påtvingad men snarare var det den förståelse han fick för sin nya teatersyn, som fick honom att stanna på kontinenten. Mötet med europeiska kulturpersoner betydde naturligtvis mycket och av engelska konstnärer var det nog enbart Martin Shaw som han saknade. Craig har anklagats för att ha varit en teoretiker vars idéer aldrig tålde att konfronteras med den verkliga scenen. Mot detta kan invändas att han var en verklig föregångare inom flera områden. Hans skärmsystem som snabbt glömdes bort är ju inget problem med dagens teknik men det är inte längre något som associeras till Craig. Hans och Appias insatser på belysningsområdet var betydande. Det är ju först på senare tid som det blivit en självständig konstart och där belysningsmästaren har fått titeln ljusdesigner och som ofta nämns före scenografen. Vi kan bara spekulera i vad Craig och Appia skulle ha åstadkommit med dagens teknik. Det gäller också projektioner och möjligheten att trycka dekor med digitalteknik. Här kan skapas naturalistiska scenerier som den gamla illusionsteatern bara kunde drömma om eller också helt abstrakta miljöer. Allt tycks möjligt.

Även om Craigs skrifter ibland kan vara svårforcerade var ändå hans styrka att han kunde formulera sig och få ned sina teorier på pränt och – till skillnad från Appia – göra sig förstådd. Ironiskt är att just det begrepp han blev mest känd för – hans Über-marionette – är det som är mest svårförståeligt hos honom. Det upplevdes oftast som ett angrepp på aktören. Att det från början riktade sig mot den affekterade skådespelaren är otvetydigt, men kom ju att bli långt mer mångfacetterat än så. Det fick en djupare innebörd och stod för olika saker under skilda perioder av Craigs liv. I Olaf Laksbergs bok finns en intressant passage där han visar hur Craig återupprättar skådespelaren i sin bok *Puppets and Poets* och citerar honom: ”The wood is much, the wires, the stage, the whole technique very much – but far more important is who it is that is holding the puppet”.¹¹⁸ Här påpekar Craig också att det är bara de som är: “born actors who will be masters of this craft”. Enligt Laksberg är det få forskare som har noterat denna förändrade syn på aktören från Craigs sida.

Bakgrunden som skådespelare var en av förklaringarna till Craigs starka känsla för det sceniska. Även om många uppfattade att han ville göra sig av med aktören fanns det kvar en djup kärlek till skådespelaryrket. Beviset är den åldrade Craigs önskan om att ännu en gång få ikläda sig Hamlets roll.

¹¹⁸ Edward Gordon Craig: “On the marionette” i *Puppets and Poets*, London 1921, s. 4.

I skrivande stund får jag ett meddelande från Michael Meschke att han blivit invald i *Commission du Patrimoine* vid Bibliothèque Nationale i Paris och att ett av initiativen blir en vandringsutställning om Craig och hans marionetter.

Let the curtain rise!

FIGURTEATER

SKUGGSPEL

DOCKTEATER

MASKSPEL

HANDDOCKOR
MARIONETTER
STAVDOCKOR

BLANDFORMER

Det klassiska sättet att dela in dockteatern är i fyra grundformer: *handdockor*, *marionetter*, *stavdockor* och *skuggspelsfigurer*. Inför ett seminarium 1987 gör Konrad Wipp en schematisk översikt liknande den ovanstående.¹¹⁹ Den är nog mer adekvat för vår tid.

FIGURTEATER står som ett samlande begrepp för *Skuggspel*, *Dockteater* och *Maskspel*.

Under DOCKTEATER finns *Handdockor*, *Marionetter* och *Stavdockor*.

Till detta kommer alla blandformer där man använder både människor, dockor och masker.

Handdockan är som framgår av namnet en figur uppträdd på spelarens hand och är den form som populärt kallas *kasperteater*.

Marionetten har fått sitt namn från Jungfru Maria som betyder ”liten Maria” på franska och lär syfta på rörliga helgonfigurer som fanns i de medeltida kyrkorna. Marionetten är en ledad figur upphängd i trådar som styr dockan och samlas i ett s.k. *spelkors*. Marionetten styrs ovanifrån av spelare som befinner sig på en spelbrygga.

Stavdockan liknar marionetten men styrs underifrån via stavar och har ofta ett mer begränsat men också mer precist rörelseschema jämfört med marionetten.

Skuggspelsteatern arbetar med platta figurer i olika material som läder, plåt eller papp. Spelet sker oftast bakom en tygskärm. Genom att belysa figurerna bakifrån åstadkommes ett skuggspel på duken.

Av dessa former räknas marionetteatern som den mest komplicerade men även här finns olika varianter som den sicilianska där dockan styrs ovanifrån via en järnstång från huvudet och med få trådar till övriga kroppsdelar och inte desto mindre med ett effektfullt resultat.

¹¹⁹ Laksberg, s. 59.

I vårt land var marionett ett ganska okänt begrepp när Meschke startade sin teater och dockteater var för de flesta det samma som kasperteater. Dockteater var något enbart för barn och även om det är en nog så viktig målgrupp var det få som trodde att detta var en teaterform som kunde ge en vuxen publik en konstnärlig upplevelse. Det har nog dessutom haft en betydelse att vi i Sverige inte skiljer språkligt på ordet *docka* utan använder samma ord för både lek- och teatervarianten. I engelskan skiljer man på *doll* för lekdocka och *puppet* för teaterdocka och i franskan är *marionnette* synonymt för teaterdocka och man skiljer på de olika formerna genom att kalla marionetten för *marionnette à fils* och handdockan för *marionnette à gaine*.

Om vi går till den asiatiska dockteatern finner vi ytterligare andra och oerhört raffinerade varianter som den japanska *bunrakuteatern* där det krävs tre spelare för att sköta en docka. På Java finns en tradition med dels en form av skuggspel *Wayang-kulit* och dels den form som Teschner inspirerades av d.v.s. *Wayang-golek* som är en typ av stavdockor. Olika sorters skuggspel finns i hela Asien där inte minst de kinesiska har varit en inspirationskälla för den europeiska dockteatern.

No-teatern är den äldsta teaterformen i Japan och dess viktigaste uttrycksmedel är maskerna som skall förhindra relationen mellan skådespelarens privata jag och rollen. Dräkterna är praktfulla och dyrbara oberoende av rollkaraktärens sociala tillhörighet.

Kabukin använder inga masker utan här är det de kraftiga sminkningarna som formar karaktären. Den skapades i sin tidigaste form på 1600-talet av en kvinna. Snart blev emellertid kvinnor förbjudna att uppträda och alla roller utförs av män. Rörelserna är stilsierade och mycket påverkade av dockteatern. På scenen förekommer också svartklädda män som hjälper skådespelarna och förstärker likheten med dockteatern.

Bunraku är en mycket utvecklade och raffinerade form av dockspel och från 1700-talet ändrade man spelsätt så att dockspelarna blev synliga på scen. Huvudrollerna har den mest komplicerade mekaniken och förs ofta av tre spelare. Spelarna är för det mesta svartklädda med en huva av tunt svart tyg som tillåter dem själva att se ut. Vid högtidliga tillfällen spelar mästaren i en praktfull brokaddräkt och utan huva. Det är han som ansvarar för dockans rörelser med huvud, ögon, ögonbryn, mun etc. Med sin högra hand sköter han dessutom dockans högra arm och hand.¹²⁰

Den s.k. *modellteatern* intar en särställning bland dockteaterformerna och den utvecklades bl.a. i England där bilder på kända skådespelare i favoritroller och i en dramatisk pose fick stor spridning. När man sedan började framställa ark med kulisser som minne från vissa

¹²⁰ Källa Anna Greta Ståhle, *Klassisk japansk teater*, Stockholm 1976.

föreställningar hade man början till en miniatyrteaterform som var vanlig i borgerliga hem under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. I Sverige spreds den här teaterformen via klippark i Allers Familjejournal. I Köpenhamn hos Priors bokhandel fanns länge möjligheten att köpa ett varierat antal dockteatrar. Den mest kända är kopian av *Det Kongelige Teater* med den berömda devisen ”Ej blot til lyst” och är den modellteater som pojken använder i öppningsscenen i Ingmar Bergmans film *Fanny och Alexander*. Modellteatern var vanligt förekommande i de borgerliga hemmen under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet och många från teaterns värld har berättat om barndomens lek med miniatyrteatrar och vilken betydelse det fick för deras framtida yrkesval.

Gordon Craig by Peter Brook

A tribute by a young producer to a “Grand old Man” of the British theatre.

A Meeting in 1956

“K...K...K...Katie...in the c...c...c...cowshed... “ he will be singing. Then he will pause, think for a moment. “Cracky!” he will say. “It’s all cracky!” With this, his favourite word, he will express both his perpetual surprise at the oddities of the world and his enjoyment of them.

He is a mischievous figure of eighty-four, with a child’s skin, flowing white hair, the head slightly cocked to one side in the way of very deaf, and a courtly stock round his neck. He has a cramped bedroom in a tiny *pension de famille* in the South of France. Here it is barely possible to move: close to the bed is a table, screwed to its side a rack for the rubber bands of every size that he hoards like a squirrel; below them, a row of engraver’s tools; on the table, a magnifying glass, an odd Victorian farce – *Two in the Morning*, or *My Awful Dad* – a spoon and a sack of tonic mustard seeds. On the ground piles of books and magazines; in the cupboard, neat paper packets of letters labelled “to Duse,” “to Stanislavsky,” “to Isadora Duncan”; on the walls, from the bedhead, from the mirror, from every screw or nail, wads of newspaper cuttings covered with trenchant remarks in bold red pencil: “Nonsense!” “Fiddlesticks!” and, just occasionally, “At last!”

Gordon Craig is two men. One is the actor – you can see this in his broad-rimmed hats and in his Arab burnouse which he flings around him like a cloak. He is deeply rooted in the theatre – his mother was Ellen Terry, his cousin is John Gielgud – as a young man he played with Henry Irving. This is an experience he has never forgotten. His eyes light up, he springs to his feet with excitement and describes in vivid pantomime how Irving tied up his boots in *The Bells* or how Irving kicked his legs in the air as he watched his enemy taken to the guillotine in *The Lyons Mail*.

In complete contradiction to this is the other Gordon Craig, The man who wrote that actors should be abolished and marionettes put in their place, the man who said there should be no more scenery, only folding screens. Craig loved Irving’s theatre – its painted forests, its thunder sheets, its naive melodrama – but at the same time he dreamed of another theatre where all the elements would be harmonious and whose art would be a religion. This notion of art for art’s sake has vanished from the world: today, a good artist is so often a successful

and wealthy figure that it is hard to remember that only a short time ago artists were still considered special beings and their art something remote from life.

About half a century ago, Craig gave up acting in order to design and direct a tiny number of productions, whose aim was quite simply to create beauty on the stage. These productions were only seen by a handful of people, but, underlined by theories and drawings that he published at the same time, their influence reached across the world, into every theatre with any pretensions to serious work. Today, in many places, his name is already forgotten, but producers and designers are only just catching up with his ideas. At the Moscow Arts Theatre, of course, where he designed *Hamlet*, they still remember him. Old stagehands speak of him with awe and his models are hallowed in the theatre museum.

Before the First World War, Craig had already staged his last production. He retired to Italy, edited a magazine, *The Masque*, firing broadsides at all that he considered shoddy and false, built himself a model and began experimenting with a system of scenery based on screens and lights. The purity of the screens, the formal beauty of the equations from which they were derived, fascinated him completely; despite many offers he never worked in the living theatre again.

It was said maliciously that he did not want to see his unpractical ideas put to test; this is not true. Craig never returned to the theatre because he refused to compromise with practice. He wanted nothing less than perfection, and seeing no way of achieving this in the commercial theatre, he looked for it in himself.

Now in his little room, as in other such rooms over the years, in Florence, in Rapallo, in Paris, his life is self-contained. He studies, he writes, he draws; he devours booksellers' catalogues, he collects obscure Victorian farces, binding them in strange and beautiful covers of his own design. He is writing a play, *Drama for Fools*, 365 scenes for marionettes, for which he has designed the sets and clothes, enchanting drawings in bright primary colors, as well as immaculate working drawings, showing how to build the scenery, and how to get the puppets' strings in and out the doors. Continually he revises, taking a scene from one of the boxes on the floor, changing a word here, a semicolon there, until it is as near perfect as can be. It may never be read, it may never be staged, but it is complete.

For a very long time Craig has been ignored by his own country. But he has no bitterness at all. Admittedly, some days he feels sad, tired and old – and he is always desperately poor. Then he swallows a spoonful of mustard seed and suddenly his great zest returns: it may be a new visitor, the color of the light, the whiff of battle, the taste of wine, and he is on top of the

world again. "It's cracky, the theatre," he says. "Anyway, it's better than the Church." The next moment he is dreaming of a new production of *The Tempest* or *Macbeth*, and will begin to make few notes, perhaps a drawing or two.

It is said that the gold hidden away in banks is basis of a nation's prosperity, it is said that it is the priest tending the hidden flame that keeps a religion alive. The theatre has few wise men and few who jealously defend its ideals; we must honour and cherish Gordon Craig.

The Sunday Times, July 29, 1956

KÄLLOR & LITTERATUR

PRIMÄRLITTERATUR

- Craig, Edward Gordon, *On the Art of Theatre*, London 1962
Craig, Edward Gordon, *The Marionette*, Florens 1911
Craig, Edward Gordon, *Henry Irving*, London 1930
Craig, Edward Gordon, *Index to the Story of my Days*, Cambridge 1957

SEKUNDÄRLITTERATUR

- Avén, Göran, *Teaterhistoria*, Stockholm 1965
Babiet, Denis, *Edward Gordon Craig*, London 1966
Bergman, Gösta M., *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm 1966
v. Boehn, Max, *Puppets & Automata*, New York 1972
Brook, Peter, *The shifting point*, New York 1994
Craig, Edward, *Gordon Craig, The Story of his Life*, London 1968
Duncan, Isadora, *Mitt liv*, Stockholm 1986
Ek, Sverker R., red. Karin Therén, *En bok om marionetteatern*, Stockholm 1983
Ekbom, Torsten, *Bildstorm*, Stockholm 1952
Eynat-Cofino, Irène, *Beyond the Mask*, Carbondale 1987
Fournel, Paul, *Les marionettes*, Paris 1982
Hadamowsky, Franz, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Wien 1956
Holm, Ingvar, *Drama på scen*, Stockholm 1969
Innes, Christoffer, *Edward Gordon Craig*, Cambridge 1983
v. Kleist, Heinrich, *Om marionetteatern och två andra essayer*, Stockholm 1949
Laksberg, Olav, "Marionette, Che Passione!" *Die Puppe im Werk von Gordon Craig*, München 1993
Meschke, Michael, *Marionettisten*, Stockholm 2002
Meschke, Michael, red. Elisabeth Beijer, *Michael Meschke, texter om dockteater 1940–2004*, Stockholm 2006
Ribi, Hana, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, Zürich 2000
Stähle, Anna Greta, *Klassisk japansk teater*, Stockholm 1976
Sörenson, Margareta, *... är bara ryck i trådar*, Stockholm 1998
Walton, J. Michael, *Craig on theatre*, London 1991
Wiechel, Lennart, *Dockteater*, Stockholm 1952

ÖVRIGT

- Benér, Teresa, "Teaterns två masker sida vid sida", *Svenska Dagbladet* 2000 01 19
Helgesen, Anne, "Übermarionetten – Craigs geniale paradoks", *Ånd i hanske* 2001:3
Meschke, Michael, *Burmas Marionetteater, En hotad tradition*, SIDA-rapport, 2007
Pauli, Calle, "Teater skall vara fest och värme", *Dagens Nyheter* 1991 12 03
Westman Tullus, Barbro, "Ljuset är hela scenografin", *Svenska Dagbladet* 1993 09 11

